**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA - PROLAM**

Alfredo Dias D’Almeida

**A CONSTRUÇÃO DO “OUTRO”
NOS DOCUMENTÁRIOS DE
GERALDO SARNO E JORGE PRELORÁN**

**São Paulo
2008**

Alfredo Dias D’Almeida

**A CONSTRUÇÃO DO “OUTRO”
NOS DOCUMENTÁRIOS DE
GERALDO SARNO E JORGE PRELORÁN**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Integração da América Latina da Universidade de
São Paulo para a obtenção do título de Doutor em
Integração da América Latina.

Área de Concentração: Comunicação e Cultura
Orientador: Prof. Dr. Afrânio Mendes Catani

**São Paulo
2008**

FOLHA DE APROVAÇÃO

Alfredo Dias D'Almeida
A construção do outro
nos documentários de Geraldo Sarno e Jorge Prelorán

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Integração da América Latina da Universidade de
São Paulo para a obtenção do título de Doutor em
Integração da América Latina.
Área de Concentração: Comunicação e Cultura

Aprovado em: 30/09/2008

Banca Examinadora

Prof. Dr. Afrânio Mendes Catani

Instuição: FE / USP

Prof^a. Dr^a. Marília da Silva Franco

Instuição: ECA / USP

Prof. Dr. Edgar Teodoro Cunha

Instuição: FFLCH / USP

Prof^a. Dr^a. Cícília Maria Krohling Peruzzo

Instuição: UMESP

Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos

Instuição: UNICAMP

À Ana Paula, Júlia e Sílvia.
À Ana Maria e ao Aloysio.
Aos meus pais: Adailton e Rosilda

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, colaboraram para a realização deste trabalho, em especial,

ao meu orientador, Professor Doutor Afrânio Mendes Catani, pela confiança em mim depositada, pelas críticas e cobranças e, principalmente, pela amizade;

à Ana Paula Quadros Gomes, pelo companheirismo demonstrado durante toda a pesquisa e pelos comentários sempre oportunos na redação final de meu trabalho;

às Professoras Doutoras Dilma de Melo Silva e Marília Franco, pelas críticas pertinentes no exame de qualificação;

ao casal Jorge e Mabel Prelorán, pela atenção e gentileza com que responderam minhas mensagens eletrônicas;

ao Geraldo Sarno, pela documentação compartilhada ainda quando elaborava minha dissertação de mestrado;

à Mónica Gabriela Torres Loaiza, minha aluna na Universidade Metodista de São Paulo, e ao Adailton Dias D’Almeida, meu pai, pela valiosa colaboração na transcrição dos filmes de Prelorán (os erros que porventura apareçam são minha inteira responsabilidade);

ao Jorge Alvarez, então presidente do Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales (INCAA), por ter me possibilitado o acesso aos filmes de Prelorán;

às equipes da Área de Meios Audiovisuais do Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL), na pessoa da Professora María Cristina Argota, e à biblioteca do Fondo Nacional de las Artes, pela atenção com que me receberam durante a visita de pesquisa;

aos amigos do grupo “Aruanda: laboratório de pesquisas e análises sobre métodos de produção audiovisual de não-ficção”, da Escola de Comunicações e Artes da USP, pelos frutíferos debates sobre documentários;

a Matias Lancetti, Vanderlei Henrique Mastropaulo, também do Aruanda, e Tatiana Bassan, pela ajuda inestimável nos meus contatos com o INCAA, quando em visita a Buenos Aires;

ao jornalista e crítico de cinema Pablo de Vita, pela acolhida em minha visita a Buenos Aires e a ajuda para que eu conseguisse os filmes de Prelorán;

aos professores e colegas do Prolam/USP, pelo apoio e incentivo recebidos nos cursos que frequentei.

“Quando a minha vida chegar ao fim, ainda não terei entendido como funciona o mecanismo da lembrança, que não é o reverso do esquecimento, mas é, antes, sua capa. Nós não lembramos: nós reescrevemos as memórias da mesma forma como a História é reescrita. Como alguém pode se lembrar da sensação de sede?”

Sans Soleil

(Chris Marker, França, 1983,
tradução minha, a partir do documentário)

RESUMO

D'ALMEIDA, Alfredo Dias. A construção do outro nos documentários de Geraldo Sarno e Jorge Prelorán. 2008. 257 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, 2008.

Por meio de um estudo comparado entre os filmes sobre a cultura popular realizados por Geraldo Sarno e Jorge Prelorán na segunda metade da década de 60, busca-se identificar como é construído o “outro” no documentário. O estudo também dá pistas sobre a postura da esquerda e dos intelectuais à época e sobre que imagens da cultura popular emanam do “outro” nessas obras. Defende-se que a construção do “outro” se efetiva a partir da estratégia fílmica, do olhar do realizador e da interação entre o realizador e o outro. Esses elementos são conformados pelos contextos social e histórico, de um lado, e pelas opções formais e estéticas de cunho pessoal, de outro. Discute-se a história do documentário e as estratégias fílmicas que influenciaram o chamado de Nuevo Cine Latinoamericano, movimento cinematográfico no qual Sarno e Prelorán estão inseridos. Decompõem-se unidades narrativas, visuais e sonoras de um conjunto de documentários, para apreender como os significados ganham inteligibilidade e que concepção do outro é construída. Conclui-se que o outro é construído como personagem no seu encontro com o cineasta, por uma troca de saberes negociada. Como personagem, o outro será reconstruído novamente na montagem, pelo olhar do realizador. Hermógens Cayo é apontado como um exemplo de atitude ética por parte do documentarista.

Palavras-chave

Documentário cinematográfico. Geraldo Sarno. Jorge Prelorán. Construção do Outro. Nuevo Cine Latino-americano. Documentário etnográfico.

ABSTRACT

D'ALMEIDA, Alfredo Dias. The construction of the “other” in the documentaries of Sarno and Prelorán. 2008. Thesis (Doctoral) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, 2008.

This thesis analyzes the work of Geraldo Sarno (Brazil) and Jorge Prelorán (Argentina) in the sixties, aiming to identify how the “other” is built in documentaries. Their work give voice to country people deprived of modern means of production. Their movies provide material to discuss the position of the local intellectual elite regarding popular culture and cultural colonialism. After describing the image of Latin America popular culture forged by those moviemakers, we claim that the “other” is a persona produced by the filmic strategy, due to two factors: (1) the nature of the interaction between interviewer and her subject; and (2) the point of view of the moviemaker. The latter tailors the “other” during the film edition. Dismounting units of meaning, in terms of story, visual sequence and sound track, we get insights about how the ethical and aesthetic options of a moviemaker, on one hand, and the social and history moment of creation, on the other hand, contribute to the specific quality of a particular movie. We also identify Nuevo Cine Latinoamericano's main inspirers.

Key-words

Documentary film. Geraldo Sarno. Jorge Prelorán. Construction of the “other”. Nuevo Cine Latinoamericano. Ethnography film.

RESUMEN

D'ALMEIDA, Alfredo Dias. La construcción del “otro” en los documentales de Geraldo Sarno y Jorge Prelorán. 2008. Tesis (Doctorado) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, 2008.

Por medio de un estudio comparativo entre las películas sobre la cultura popular realizadas por Sarno Geraldo y Jorge Prelorán en la segunda mitad del 60, se trata de identificar cómo se construye el “otro” en el documental. El estudio también ofrece informaciones sobre la postura de la izquierda y los intelectuales de la época y sobre qué imágenes de la cultura popular emanan del “otro” en dichas obras. Se sostiene que la construcción del “otro” es válida a partir de la estrategia fílmica, la mirada del realizador y la interacción entre el director y el otro. Estos elementos están conformados por los contextos sociales e históricos, por un lado, y la estética formal y opciones personales por el otro. Se discute la historia del documental y las estrategias que influyeron en el Nuevo Cine Latinoamericano, movimiento cinematográfico en el que Sarno y Prelorán están encuadrados. Se descomponen las unidades narrativas, visuales y sonoras de una serie de documentales, para evaluar de qué manera los significados ganan inteligibilidad y qué concepción del “otro” se construye. Se concluye que el otro es construido como un personaje en su encuentro con el realizador, por medio de un intercambio negociado de conocimientos. Como un personaje, el “otro” será reconstruido de nuevo en el montaje, por la mirada del realizador. Se identifica la película *Hermógenes Cayo* como un ejemplo y una lección de actitud ética por parte de los realizadores de documentales.

Palabras llave

Cine documental. Geraldo Sarno. Jorge Prelorán. Construcción del “otro”. Nuevo Cine Latino-americano. Cine etnográfico.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	23
2 O OLHAR DO CINEASTA NO DOCUMENTÁRIO	39
2.1 A gênese de um conceito: o convívio com o outro	40
2.2 O acontecimento e a vida de improviso	46
2.3 A poesia e o compromisso político	49
2.4 A função educativa e a intervenção social	54
2.5 A participação e a interação	58
2.6 A observação e a intervenção.....	63
3 A ARGENTINA E O BRASIL NO CONTEXTO LATINO-AMERICANO.....	75
3.1 O documentário como arena de debate político.....	76
3.2 O compromisso com o social	86
3.3 O documentário do Cinema Novo no Brasil	95
3.4 O documentário militante do Cine d La Liberación	103
4 A BUSCA DO OUTRO EM SARNO E PRELORÁeN.....	115
4.1. A “transformação” da cultura popular do Nordeste do Brasil	116
4.1.1 <i>A Cantoria</i>	123
4.1.2 <i>Jornal do Sertão</i>	125
4.1.3 <i>Padre Cícero</i>	127
4.1.4 <i>Vitalino/ Lampião</i>	129
4.1.5 <i>Os imaginários</i>	132
4.1.6 <i>Viva Cariri!</i>	135
4.2 A busca da identidade argentina na cultura popular	141
4.2.1 <i>Quilino</i>	147
4.2.2 <i>Ocorrido en Hualfin</i>	150
4.2.3 <i>Chucalezna</i>	154
4.2.4 <i>Medardo Pantoja</i>	156
4.2.5 <i>La Feria de Yavi</i>	157
4.2.6 <i>Iruya</i>	158
4.2.7 <i>Hermógenes Cayo</i>	160

5 A CONSTRUÇÃO DO OUTRO COMO PERSONAGEM.....	167
5.1 O outro em Sarno e Prelorán	167
6 CONCLUSÕES.....	181
REFERÊNCIAS	191
Livros, teses e artigos de periódicos	191
Artigos de jornais e revistas	200
Revistas digitais e artigos da internet	201
Depoimentos.....	202
Filmes	203
APÊNDICES	209
APÊNDICE A – Filmografias	209
Geraldo Sarno	209
Jorge Prelorán.....	210
APÊNDICE B – Transcrições dos filmes analisados	213
<i>A Cantoria</i>	213
<i>Jornal do Sertão</i>	215
<i>Padre Cícero</i>	219
<i>Vitalino / Lampião</i>	220
<i>Os Imaginários</i>	224
<i>Viva Cariri!</i>	226
<i>Quilino</i>	233
<i>Ocorrido en Hualfin</i>	236
<i>Chucalezna</i>	240
<i>La Feria de Yavi</i>	242
<i>Iruya</i>	243
<i>Hermógenes Cayo</i>	246
ANEXO.....	253
Fichas técnicas dos filmes analisados.....	253
De Geraldo Sarno	253
De Jorge Prelorán	255

1 INTRODUÇÃO

Proponho-me a analisar e a comparar os filmes documentários sobre a cultura popular produzidos pelo brasileiro Geraldo Sarno e pelo argentino Jorge Prelorán, entre 1965 e 1980. Nesses filmes, as relações entre o cineasta e o “outro” ganham um relevo ímpar. Mais do que uma preocupação sociológica — a busca do universal a partir do particular —, esses documentários demonstram uma preocupação antropológica — a compreensão de um indivíduo e de uma cultura “outra”.

Procurarei aprofundar questões levantadas em minha dissertação de mestrado, “Caravana Farkas – 1968/1970: a cultura popular (re)interpretada pelo filme documentário” (D’ALMEIDA, 2003), na qual, analisei os filmes produzidos pelo grupo liderado por Thomaz Farkas, discutindo: (1) como eles se inseriam no panorama político-cultural do Brasil da década de 60; (2) quais as condições que permitiram a construção de seus discursos; (3) que “normas” esses discursos obedeceram; (4) como e por que as manifestações culturais populares passaram a constituir objeto de estudo e de registro dos cineastas; e (5) o conceito de “cultura popular” que transparecia nessas obras.

Para esta tese, de Geraldo Sarno, selecionei: *A Cantoria* (1969), sobre o repentismo; *Jornal do Sertão* (1970), sobre o cordel; *Padre Cícero* (1970), sobre a religiosidade popular; *Vitalino/Lampião* (1969), sobre o artesanato de barro; *Os Imaginários* (1970), sobre a arte religiosa; e *Viva Cariri!* (1970), sobre o sertanejo e as relações entre economia, cultura e religiosidade popular.

De Jorge Prelorán, escolhi: *Quilino* (co-dirigido por Raymundo Gleyzer, 1966), sobre a arte plumária e em palha das mulheres de Quilino; *Ocurrido en Hualfín* (co-dirigido por Raymundo Gleyzer, 1966), sobre a vida de três gerações de habitantes do Vale de Hualfín, Catamarca; *Chucalezna* (1966), sobre garotos que pintam temas culturais de sua região; *La feria de Yavi* (1967), sobre uma feira de trocas na região de Jujuy; *Iruya* (1968), sobre o artesanato; *Medardo Pantoja* (1969); sobre um artista mestiço que viveu em Tilcara; e *Hermógenes Cayo* (1969), sobre a vida de um santeiro de Puna, em Miraflores de la Candelaria, documentado entre 1965 e 1967.

Minha escolha recaiu sobre esses autores porque, a despeito de suas nacionalidades distintas, das diferenças em sua formação e em proposta de trabalho, ambos perseguiram um objetivo comum: o de documentar uma cultura que não era a sua própria e que era ainda desconhecida do público em geral, por considerá-la uma chave-mestra para a compreensão da identidade nacional de seus respectivos países. Ambos também, por meio de seu fazer cinematográfico, ao misturarem-se à vida do “outro”, redimensionam a influência do autor sobre o tema em algum grau, abrindo espaço para uma estética e uma poética próprias e para que se fundasse um “diálogo” entre o documentarista e o documentado que até então não existia.

Discutir a representação do “outro”, no âmbito da cultura e, por extensão, do cinema documentário, levando em conta a alteridade existente entre o cineasta e esse outro, é, acredito, tentar compreender como, a partir da mediação de uma câmera, são estabelecidas e construídas as relações que se estabelecem entre quem filma e quem é filmado, bem como é procurar abordar com profundidade as questões éticas que são suscitadas entre entrevistador e entrevistado.

O que viabiliza minha proposta é o fato de as produções de Sarno e Prelorán não serem nem isoladas nem idiossincráticas. Esses cineastas estão inseridos em um momento

histórico no qual a intelectualidade latina se defronta com a questão identidade nacional. A sua obra artística é, dialeticamente, tanto conformada por esse momento histórico, refletindo-o, como também um avanço em relação à visão que a intelectualidade latino-americana tinha sobre a questão.

O recorte temporal foi determinado em função de, no Brasil e na Argentina, os regimes militares terem implementado, durante a época em que os documentários foram realizados, uma política cultural de cunho nacionalista e ufanista, cujo objetivo, em nome da integração nacional, era o de apagar as diferenças sociais e regionais ou o de reduzi-las a aspectos “pitorescos” ou “exóticos”, de um lado, ou “primitivos” e “antiquados”, de outro, descontextualizando-as. Em resposta ao descaso oficial dos regimes militares pela cultura popular, na área cinematográfica, não só em ambos os países, mas também nos demais da América Latina, viveu-se na década de 60 a consolidação do que veio a ser denominado Nuevo Cine Latinoamericano, de viés marcadamente político e social.

O tema de investigação que elegi está sob a égide, de um lado, da busca no “outro” de uma figura de referência para o “homem latino-americano” e para a sua cultura, por parte dos documentaristas; e, de outro, sob a égide da negação da existência do “outro” como sujeito da cultura, no ideário hegemônico das classes dominantes.

Por meio de um estudo comparado entre os filmes documentários de Geraldo Sarno e Jorge Prelorán, propus-me a:

- identificar como é construída a concepção de “outro”;
- identificar como a relação identidade / alteridade é tratada;
- identificar novos significados criados pelo documentário, ao revés dos controles exercidos e das intenções assumidas pelo cineasta, como um resultado do encontro do diálogo entre a cultura do autor e a do “outro”.

E, paralelamente, pretendi:

- apontar especificidades e semelhanças na produção dos dois cineastas;
- discutir o meio “documentário” como espaço de registro de elementos constitutivos da identidade de grupos;
- e oferecer elementos para um estudo da gênese da consciência da diversidade cultural na cinematografia documental da América Latina e no conjunto de obras do Nuevo Cine Latinoamericano.

O percurso estabelecido para a análise dos filmes documentários de Sarno e Prelorán foi norteado pelas seguintes hipóteses e indagações:

Parti do pressuposto de que as obras dos cineastas Prelorán e Sarno representam um novo olhar sobre o “outro”. Assumindo que essa hipótese viesse a ser comprovada no curso da investigação, uma questão se impunha: qual o papel de um novo olhar sobre o “outro” no processo de produção de um documentário? Mais que isso: uma vez reconhecida tal diversidade cultural, haverá elementos dessa diversidade que ainda serão negados? Um possível conflito entre a postura intelectual consciente do cineasta, a posição manifesta no discurso sobre sua própria produção e sobre sua proposta estética, por um lado, e, por outro, a ideologia de classe inconsciente do cineasta, podem ter resultado na exclusão de alguns componentes da diversidade cultural, ou mesmo na interferência indesejada de uma concepção de patrimônio cultural hegemônico na produção?

Dado que os documentários, como representação cinematográfica da realidade/natureza que são, para além de constituírem o mero registro (neutro) dessa realidade, servem ainda de lugar de confronto/conflito entre as diferentes culturas, a dos cineastas e a dos artistas populares, o que surge a partir desse encontro? Como identificar os novos e múltiplos significados que são gerados? Até que ponto os valores do documentado penetram a obra do documentador? Que novas formas de ver eles representam?

Partindo do princípio de que, nos documentários de Prelorán e Sarno, a relação entre sujeitos de diferentes culturas se processa de maneira dialética, negando-se e reafirmando-se por meio de um intercâmbio simbólico permanente, quero crer que haja, aqui, um diálogo entre culturas. A análise dos filmes corrobora uma influência de duas mãos entre a cultura documentada e a do documentador?

Se “a memória é fragmentada” e “o sentido de identidade depende em grande parte da organização desses pedaços, fragmentos de fatos e episódios separados”, como diz Gilberto Velho (1988, p.124-125); e se os documentários de Sarno e Prelorán, como todo discurso, seja filme, texto escrito ou oral, nos oferece uma leitura contínua dessa memória — individual ou coletiva, de acordo com cada filme —; que caminhos a costura de fragmentos vislumbrada nessas obras podem indicar para a realização de documentários em que o “outro” se apresente como sujeito de sua cultura?

Esses questionamentos pressupõem uma visão do discurso¹ cinematográfico como apresentando elementos imagéticos e sonoros que definem suas possibilidades interpretativas. Daí a necessidade de se buscar também os sentidos estabelecidos pelos elementos não-lingüísticos, levando-se em conta que todos os sentidos possíveis são construídos de acordo com condicionantes de tempo e de espaço, do lugar que cineasta e entrevistado ocupam na estrutura social, e, mesmo, incorporando sentidos de discursos outros que com eles se relacionam, subjetiva e objetivamente.

Para bem compreender o processo de geração de sentido em toda a sua complexidade, e para dar conta da tessitura perceptiva, sensitiva, cultural e social envolvida num discurso tão

¹ Entendo “discurso” como um conjunto complexo e difuso de enunciados que modelam nossos dizeres, nossa representação de mundo e nossa vida social, e que é construído e reconstruído de acordo com teias de representação que têm um lugar determinado no tempo e no espaço. Esse conceito se apóia nas discussões apresentadas em *A arqueologia do saber*, de Michel Foucault (1972).

complexo como o cinematográfico de linha documental, acredito que a análise deva ser realizada de forma integral, quer espontânea, quer organizada sobre permanências, a partir do questionamento do conceito de “documentário”.

Muitas foram as tentativas de se apresentar uma definição para o termo, quer fosse para estabelecer uma fronteira com o cinema de ficção, ao conceituar o documentário como não-ficção, quer fosse para demonstrar a fragilidade dessa divisão. Fernão Ramos (2001) discute essas duas posições e não se esquivava de apresentar a sua. Com base em uma reflexão lógico-analítica, define documentário a partir de dois conceitos: o de “proposição assertiva” e o de “indexação”. Uma asserção é um enunciado que traz um saber, na forma de afirmações (resultantes de entrevistas, depoimentos ou voz-over) sobre o universo que designa: “O documentário tomaria, então, sua singularidade da ficção, ao possuir uma forma específica de representação, composta por enunciados sobre o mundo, caracterizados como asserções.” (RAMOS, 2001, p.198).

A indexação aponta para a dimensão pragmática, receptiva, do documentário:

A idéia é que, ao vermos um documentário, em geral temos um saber social prévio, sobre se estamos expostos a uma narrativa documental ou ficcional. Como espectadores, fruimos a narrativa em função deste saber prévio, presença do passado no presente imediato [...] Na ampla maioria dos casos, efetivamente, sabemos o que significa uma narrativa documental, que tipo de imagens contém, e reagimos, enquanto espectadores, a este saber. Socialmente, uma série de procedimentos nos informa o tipo de narrativa a que estamos tendo acesso. (RAMOS, 2001, p.199-200).

Claro que essa definição não abarca todo e qualquer documentário (Ramos reconhece a sua limitação), mas tem o mérito de destacar não só a importância da figura do espectador como também a da compreensão do produto final do documentário como um enunciado sobre o mundo que, em última instância, nos remete a um sujeito, o seu autor.

Limito-me, neste trabalho, ao destaque dado à presença do autor na obra. Indo um pouco além de Ramos, postulo que, no documentário, o autor constrói o seu discurso por meio de uma tessitura de outros discursos, verbais, não-verbais e imagéticos, para transmitir uma

idéia, discutir um tema, apresentar o ponto de vista sobre um determinado assunto, sob determinadas condições de produção.

Em outras palavras, o documentário é um produto autoral que envolve diversas formas de expressão: a narrativa (ou verbal), a visual (ou imagética) e a sonora (trilha musical, som ambiente, ruídos), que são determinadas pelo e no processo de realização (incluindo recursos técnicos disponíveis e circunstâncias da produção), durante o qual os métodos (ou estratégias fílmicas) se impõem pelo embate entre o olhar do realizador, o assunto e as condições de produções e pela busca de um equilíbrio entre planos expressivos e métodos pré-estabelecidos e aqueles estruturados historicamente e, diretamente, na prática².

O documentário, como qualquer produto audiovisual, caracteriza-se, em primeiro lugar, portanto, por ser um produto cultural complexo, que envolve o acesso a meios de produção específicos, cujo manejo exige um domínio relativo, e a recursos técnicos limitados, mas que se constitui como uma rede de discursivos variados, lingüísticos e não-lingüísticos, que se relacionam articuladamente para a produção de sentido. Em segundo lugar, o documentário é um produto de uma atividade cultural e um discurso que se define pela composicionalidade ou pelo embate entre o sujeito-narrador e a o sujeito “documentado”.

Por atividade cultural, entendo um conjunto de ações significativas que produzem objetos significativos e discursos passíveis de serem interpretados; ou, como salienta Geertz (1989, p.66),

um padrão de significados transmitidos historicamente, incorporados em símbolos; um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas por meio dos quais os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida.³

² Este conceito tem por base debates e questionamentos realizados nos encontros de pesquisadores do Aruanda: laboratório de pesquisas e análises sobre métodos de produção audiovisual de não-ficção, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, criado formalmente em 2004, do qual faço parte.

³ Nesse sentido, um ritual, uma novela, uma escultura, um santeiro, um ex-voto ou uma pintura ornamental também são atividades culturais.

Analisar a interação entre diferentes culturas pressupõe, então, entendê-las como textos, ou estruturas em que se podem **ler** diferentes discursos sociais, com diferentes significados. Ou seja, interpretar o **dito** e **não-dito** em cada discurso, e no discurso complexo gerado pela relação de uns com os outros num grupo discursivo, da mesma maneira que um psicanalista interpreta um sonho, e com as mesmas ressalvas: para identificar seu significado, ou significados, ele precisa tomar por base o universo simbólico do sujeito do discurso (GEERTZ, 1989, p. 3-21).

O significado de um discurso, porém, não se esgota em si mesmo, pois ele é parte integrante de um determinado contexto sócio-histórico, e não algo puramente formal, externo aos conflitos sociais. O contexto sócio-histórico e os conflitos sociais são elementos fundamentais na produção, circulação, manutenção ou transformação das representações que as pessoas fazem de si e das teias de significado que formam as relações e identidades que se definem numa sociedade.

O discurso é uma prática social, que estabelece uma relação dialética com a estrutura social — instituições, processos econômicos e sociais, formas de comportamento, sistemas de normas, técnicas, tipos de classificação, modos de caracterização. Ao mesmo tempo em que se afirma como um dos princípios estruturadores da sociedade, é por ela estruturado e condicionado. E, como prática social, não pode ser entendido separadamente das práticas que não são discursivas.

Isso implica entender a cultura também como o lugar de articulação dos conflitos sociais, de construção da hegemonia. Nas palavras de García-Canclini (2003, p.279):

As interações entre hegemônicos e subalternos são palcos de luta, mas também onde uns e outros dramatizam as experiências da alteridade e do reconhecimento. O confronto é um modo de encenar a desigualdade (embate para defender a especificidade) e a diferença (pensar em si mesmo através daquele que o desafia).

É por meio das práticas discursivas que se travam as batalhas que definirão o lugar da hegemonia, ou quem vai ocupar a função de sujeito do discurso:

el discurso no es solamente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; pues – la historia no deja de enseñárnoslo – el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse. (FOUCAULT, 1983, p. 12).

Como base nesse referencial, o estudo dos filmes de Sarno e Prelorán envolverá dois movimentos, duas formas de compreensão inseparáveis e interpenetráveis, contextual e internamente. Para a abordagem interna dos filmes, me apóio em Bernardet (2003, p.210), para quem a análise de um filme pressupõe “descobrir mecanismos de composição, de organização, de significação, de ambigüidade, estabelecer a coerência ou as contradições entre estes mecanismos”. E em Sérgio Santeiro (1978), para quem um filme é constituído de unidades autônomas dotadas de significado pleno, que trazem à luz diversos fenômenos ou aspectos independentes daquilo que o cineasta tinha intenção consciente de ressaltar em seu discurso. Tais unidades autônomas podem ser e são manipuladas na montagem, na ordenação e na seleção do material registrado. No entanto, no momento mesmo da gravação, a fala e os sons focalizados, os ruídos naturais e os comentários dos circunstantes, que constituem informações explícitas e latentes, permanecem fora do controle do cineasta e podem se tornar mais reveladores que própria seleção das imagens aproveitadas na montagem, com seus respectivos sons naturais ou acrescentados.

Por isso, faço uma análise dos planos narrativo, visual e sonoro de cada um dos filmes, em que, se eu tiver sido bem-sucedido, estarão apreendidas as unidades autônomas e suas estruturas de significados a partir dos quais esses discursos ganham inteligibilidade. Nessa fase, um problema terá de ser superado.

Ismail Xavier (1983, p.11) nos lembra de que “cada filme define um modo particular de organizar a experiência em discurso, sendo um produto de múltiplas determinações”.

Nesse sentido:

Examinar o trabalho do narrador é mergulhar dentro do filme para ver como a imagem e som se constituem, numa análise imanente que, ao caracterizar os movimentos internos da obra, oferece instrumentos para discussões de outra ordem, particularmente aquelas que nos levam ao contexto da produção do filme e sua relação com a sociedade (ibidem, p.14)

Paralelamente, os discursos serão discutidos de acordo com os contextos em que foram produzidos e que também lhes cobram sentido. De acordo com Foucault (1972, p.59).

não se pode falar em qualquer época de qualquer coisa; não é fácil dizer qualquer coisa nova [...] o objeto [do discurso] não espera nos limbos a ordem que vai liberá-lo e permitir-lhe que se encarne em uma visível e loquaz objetividade; ele não preexiste a si mesmo, retido por alguns obstáculos aos bordos primeiros da luz. Existe sob condições positivas de um feixe complexo de relações.

Nos documentários, o modo pelo qual a experiência é organizada em discurso ganha relevo em relação aos filmes de ficção em razão de essa experiência remeter a uma realidade cotidiana, e o discurso, ao mundo histórico. Essa organização vai variar no cinema documentário em função das estratégias fílmicas adotadas e, de acordo com a terminologia adotada por Bill Nichols, dos “modos de representação”⁴. A primeira e a segunda variáveis serão discutidas ao longo do trabalho. Cabe aqui esclarecer a terceira.

Antes de expô-la, vale advertir que, como toda classificação, a de Nichols também é discutível. Entendo que nela há uma supervalorização da participação da dimensão narrativa, em detrimento das demais, a visual e a sonora, na maneira como, para ele, “o discurso retórico” é estruturado no documentário. Isso, porém, não invalida a utilização da classificação desse autor como ferramenta para análise comparada de documentários.

⁴ O termo “representação” tem aqui o sentido de organização fílmica.

Nichols (1997, 65-106; 2005, p. 135-177) estabelece seis modos de representação, também chamados por ele de subgêneros, classificando os documentários em poético, expositivo, observativo ou observacional, interativo ou participativo, reflexivo e performático⁵.

O documentário poético é aquele em que a montagem é realizada por associações visuais e espaciais, qualidades tonais ou rítmicas, sacrificando as convenções da montagem em continuidade. As pessoas e os objetos compõem o cenário em igualdade de condições. Geralmente, o documentário poético enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas. É associado por Nichols ao modernismo, por “representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas” (idem, 2005, p. 140).

O modo expositivo é aquele que trata diretamente questões do “mundo histórico”, agrupando seu fragmentos “numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética”, com legendas ou vozes que “propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam uma história” (NICHOLS, 2005, p.142). Os documentários dependem de uma lógica informativa transmitida por um narrador com voz *over* ou legendas que expõem uma argumentação generalizante ou abrangente sobre um tema ou recontam uma história, com as imagens servindo de ilustração ou contraponto. A invisibilidade do narrador tem a função de conferir-lhe autoridade, e a objetividade de seu discurso, a de organizar a atenção do espectador, enfatizando alguns entre os muitos significados que as imagens podem suscitar.

O modo observativo pressupõe a “não intervenção” do realizador naquilo que é filmado. A realidade é “só observada e registrada”; qualquer forma de controle por parte do

⁵ As classificações poética e performática não aparecem em *La representación de la realidad* (NICHOLS, 1997), cuja primeira publicação original, em inglês, ocorreu 1991; foram formuladas em 1994.

cineasta e de sua equipe é reduzida ao mínimo necessário. Nos documentários observativos, não há comentários com voz *over*, nem músicas ou efeitos sonoros. As entrevistas são abolidas; e as tomadas são realizadas uma única vez, sem repetições ou encenações. Busca-se tratar o tema com objetividade e registrar a “vida como ela é”. “Naturalmente que la idea de una relación indexical directa y no filtrada entre los signos del filme y la realidad histórica no es más que una quimera” (STOEHRER, 2003, p.23)

O documentário interativo privilegia a relação entre o realizador e as personagens, na forma de entrevistas ou depoimentos. Os pontos de vista em jogo, tanto os da subjetividade do cineasta quanto os das personagens, são explicitados na montagem, abrindo espaço para o uso de imagens de arquivo. Não existe a preocupação de tornar invisível a figura do realizador, que se transforma também numa personagem, embora uma personagem em situação superior à das demais, pois é alguém com um certo controle sobre os acontecimentos relativos ao documentário.

No modo reflexivo, o cineasta se concentra não em um tema ou numa personagem, mas na própria forma do documentário, questionando a ideia de representação e dialogando diretamente com o espectador. “Em lugar de ver o mundo **por intermédio** dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para **ver o documentário** pelo que ele é: um construto da representação” (NICHOLS, 2005, p.163, grifos do autor). Nesse tipo de documentário, as técnicas e convenções que regem o processo de representação são desafiadas e explicitadas.

Por último, o modo performático enfatiza as relações subjetivas, afetivas e expressivas do cineasta em relação a um tema, à sua própria vida ou à de uma personagem. Os acontecimentos reais são amplificados pelo imaginário para sublinhar a complexidade do conhecimento sobre o mundo. Como no modo poético, mistura livremente técnicas

cinematográficas da ficção para dar textura e densidade dramática às imagens (retrocesso, congelamento da imagem) e ao plano sonoro (músicas, ruídos).

Se, de um lado, tenho minhas reservas quanto à classificação de Nichols, concordo inteiramente com ele quanto ao conceito do “olhar no documentário” (“mirada en el documental”), que prefiro chamar de “olhar do realizador”:

Los principales indicadores de posición, o lugar ocupado, son el sonido y la imagen que se le transmiten al espectador. Hablar de la mirada en la cámara es, en esta locución en concreto, mezclar dos operaciones distintas: la operación mecánica, literal, de un dispositivo para reproducir imágenes, y el proceso humano, metafórico de mirar el mundo. Como máquina la cámara produce un registro indicativo de lo que entra en su campo visual. Como extensión antropomórfica del sensorio humano **la cámara revela no sólo el mundo sino las preocupaciones, la subjetividad y los valores de quien la maneja**. El registro fotográfico (y auditivo) ofrece una huella de **la posición ética, política e ideológica de quien la usa**, así como una huella de la superficie visible de las cosas.

Esta noción suele incluirse en el estudio del **estilo**. La idea de que el estilo no es sencillamente una utilización sistemática de técnicas vacías de significado sino que es en sí el portador del significado tiene una importancia capital (NICHOLS, 1997, p.119, grifos meus).

No caso do documentário, a subjetividade, assumida conscientemente pelo realizador ou não, está presente no seu **olhar**, mesmo quando busca uma pretensa objetividade. Tal como afirma o cineasta Sérgio Muniz (2000, p.6), ao se referir aos documentários de *Brasil Verdade*⁶: “um documentarista conta a sua verdade; podem existir várias verdades. Aquela era a minha verdade, era a nossa verdade naquele momento”.

A expressão narrativa, por sua vez, é sustentada pelas personagens e construída no ato da fala, a partir do encontro entre cineasta e entrevistado, no caso do documentário interativo, ou a partir da tomada que inclui uma personagem, no do observativo. Essa visão implica que questões éticas podem e devem se colocar para o realizador, sobretudo a respeito da sua legitimidade como aquele que pode representar outro.

⁶ Quatro documentários produzidos entre agosto de 1964 e março de 1965, que serão retomados na subseção 3.3.

O documentário contextualiza, estabelece relações que não se limitam à narrativa. Dessa maneira, o olhar do realizador vai ser o resultado da conjunção dessa expressão narrativa com as expressões visuais e sonoras manifestas no filme. A maneira como esses três planos expressivos interagem e são associados entre si na montagem é que determinam o que Nichols denomina “estilo” do realizador. A manipulação criativa visa a produzir um sentido determinado pelo próprio realizador, mas produz algo que vai além de seu controle e vontade, criando uma rede de sentidos que são apreendidos de maneira diversa da esperada por quem assiste ao documentário.

O discurso que pretendo analisar, a partir dos conceitos e por meio da metodologia expostos, é o produzido por uma linha muito específica do cinema, e vem sendo estudado em um campo específico da área do documentário, sob o rótulo de “documentário sobre a cultura” ou “documentário cultural”, também denominado “documentário etnográfico” ou “documentário antropológico”⁷. A conceituação desse tipo de documentário é bastante complexa e também é objeto de discussão dos antropólogos⁸. A definição de documentário cultural que assumo é a de um cinema que apresenta e representa um conjunto de manifestações ou de aspectos culturais de uma determinada comunidade, de um grupo social ou de um indivíduo pertencente a esse grupo, por meio de elementos narrativos e estéticos expressos por um ponto de vista determinado, o do realizador, evidenciando sua

⁷ A expressão “documentário etnográfico” é a de uso mais comum, embora haja uma diferença conceitual entre etnografia e antropologia. De acordo com Claude Lévi-Strauss (1970, p. 377): a etnografia corresponde “aos primeiros estágios da pesquisa: observação e descrição, trabalho de campo”; a etnologia, com relação à etnografia, representa “um primeiro passo em direção à síntese”; e a antropologia “uma segunda e última etapa da síntese, tomando por base as conclusões da etnografia e da etnologia” (isso presumindo que um documentário não possa também realizar uma síntese, o que é discutível). Reservo a expressão “filme etnográfico” para designar documentários realizados como parte de pesquisa acadêmica.

⁸ Não entro aqui na discussão antropológica sobre esse conceito, embora lance mão da análise de antropólogos sobre alguns dos filmes. Ruby (2000), por exemplo, define “filme etnográfico” de duas formas: há aqueles que utilizam *métodos* etnográficos e há os que usam *teorias e métodos* etnográficos. Para entender a especificidade do debate no âmbito da Antropologia, ver também Freire (2005); Stoeckel (2003); Piault (2000); France (2000); MacDougall (1998); Jordan (1995); Heider (1995); e Mont-Mór (1995; 1999). Aderböl (2001, p.50-51) descreve as várias concepções.

subjetividade. O termo “apresentar” é adequado porque o documentário antropológico dá visibilidade a uma cultura até então desconhecida ou que não recebeu atenção; o termo “representar” capta o fato de que a apresentação da cultura do outro é mediada pela câmera e pela subjetividade do cineasta.

O interesse no documentário cultural como fonte e objeto de pesquisa vem do fato de esse documentário, a meu ver, possibilitar um recorte no tempo e no espaço das permanências culturais, pois “re(a)presenta” uma determinada maneira de se relacionar com uma dada realidade, com uma riqueza de detalhes dificilmente alcançada por qualquer outro meio de registro.

O documentário se configura, assim, como um instrumento diferenciado e singular, que propicia a representação audiovisual de um ponto de vista, a interação recursiva, a construção do conhecimento e a troca de informações e experiências, permitindo visualizar o caminho epistemológico que fundamenta o conhecimento para a interpretação da realidade e refletir sobre ele.

Esse posicionamento vai ao encontro da proposta de diversos pesquisadores⁹, que acreditam que os registros fílmicos de culturas e de sociedades possam despertar, *a posteriori*, o interesse antropológico ou histórico, por constituírem descrições resultantes de uma “vivência efetiva do cotidiano, dos rituais, das relações sociais de diferentes grupos, de diferentes povos” (MONT-MÓR, 2004, p. 98).

⁹ Como exemplo, podemos citar, na área da Antropologia, Massimo Canevacci (1990); Pierre Jordan (1995); Patrícia Mont-Mór (1995, 1999); Fernando de Tacca (1998; 1999); Brian Wiston (1993) e Verónica Stoeckel (2003); na de História, Sheila Scharzman (2000).

2 O OLHAR DO CINEASTA NO DOCUMENTÁRIO

Costuma-se situar o advento do cinedocumentário na América Latina no final dos anos 50, início dos 60. Abstenho-me, por enquanto, de opinar sobre a exatidão de tal periodização, mas sua aceitação generalizada suscita o questionamento sobre que condições sócio-históricas, atribuídas a esse momento, permitiram aos cineastas passar a produzir esse tipo de filme. Porém, antes de começar a discorrer sobre tais condições, faz-se necessário identificar o repertório cinematográfico que já estava formado, principalmente em função da obra de documentaristas conhecidos e discutidos pelos latino-americanos: Robert Flaherty (1884-1951), Dziga Vertov (1896-1954), Joris Ivens (1898-1989), John Grierson (1898- 1972), Jean Vigo (1905-1934) e Jean Rouch (1917-2004).

Nesta seção, traçarei um breve panorama histórico, a fim de caracterizar as estratégias fílmicas adotadas por esses cineastas, para assim poder identificar a maneira pela qual “documentavam” a realidade e, por extensão, o “outro”. Parto do pressuposto de que todo documentário é uma questão de ponto de vista, objeto de opções formais e estéticas por parte de seu realizador, que variam segundo as circunstâncias, as condições de produção e o tema abordado. Nesse sentido, pode-se afirmar que os documentários não revelam “a realidade”, mas um modo pessoal de registrá-la, de compreendê-la, que varia de acordo com o contexto em que o realizador está inserido.

2.1 A gênese de um conceito: o convívio com o outro

O primeiro emprego conhecido da expressão “documentário” para se referir a um modo de se fazer cinema está em um artigo de John Grierson sobre *Moana* (*Moana: A Romance of the Golden Age*, Estados Unidos, 1926), de Robert Flaherty, publicado no *New York Sun*, em 1926. Grierson (1926 apud PENAFRIA, 2004a, p.186-187) destaca o “valor documental”¹⁰ do filme, que registra visualmente o cotidiano de um jovem polinésio e sua família.

O que Grierson assinala em seu artigo é o surgimento de uma nova prática cinematográfica que, ao mostrar, poeticamente, a relação do homem com a natureza que o circunda, ou a do homem com a sua realidade, concilia arte e documentação, diferenciando-se assim da prática das atualidades (Pathé-Journal e Gaumont Actualités) e da dos filmes de viagem. A posteriori, convencionou-se agraciar o filme anterior de Flaherty, *Nanook*, o *Esquimó* (*Nanook of the North*, 1922), com o epíteto de “o primeiro documentário” da história do cinema.

Para Flaherty, engenheiro de minas e explorador, o registro visual de uma outra cultura pressupõe um longo convívio entre quem documenta e o tema da documentação, para que a história possa emergir por ela mesma. Esse longo convívio entre os cineastas e os documentados não era praticado até então. Em sua busca de registrar essa realidade, indo além de uma mera descrição de hábitos e costumes “exóticos”, Flaherty recupera práticas cotidianas que já haviam sido abandonadas pelos nativos e monta cenários de acordo com sua conveniência, o que acabou gerando, anos depois, discussões acadêmicas sobre a

¹⁰ “Of course Moana, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value.” GRIERSON, John. Flaherty’s Poetic Moana. The New York Sun, Febr. 08 1926. In: JACOBS, Lewis (ed.) **The documentary tradition**, 2nd ed., New York, London: W.W. Norton & Company, 1979, p.25-26.

“manipulação” da realidade por parte do realizador, ou seja, sobre como a crítica deveria responder ao “caráter ficcional” dos seus filmes.

As encenações realizadas por Flaherty em seus filmes – em *Moana*, por exemplo, ele convenceu um jovem a se submeter a uma cerimônia de tatuagem, que já não era praticada mais naquela sociedade – são o pivô das críticas a seus filmes por parte dos antropólogos e alimentaram, entre os acadêmicos, o debate sem fim sobre como traçar a fronteira entre, por um lado, o documentário, ou a não-ficção, e, por outro, o filme de roteiro, a ficção¹¹.

De acordo com Ramos (2001, p. 204), porém:

Reduzir a obra de Flaherty às manipulações envolvidas por necessidades de encenação etnológicas, enfatizando o trabalho oculto da mediação discursiva, é, no meu ponto de vista, situar-se em um ponto lateral para abordar o todo. A magia de Flaherty está em saber transfigurar a presença em imagem. Flaherty estava lá. Flaherty morou onde a circunstância da tomada transcorre. Flaherty também sabia filmar, sabia esperar o momento de transferir para tela a intensidade da presença, obtida através de longas estadias no local. Flaherty engravidava-se longamente de presença, para depois condensá-la em imagem e articulá-la em narrativa, de modo que a intensidade original será preservada.

Tanto em *Nanook* quanto em *Moana*, o importante são as inovações introduzidas por Flaherty. Em primeiro lugar, Flaherty passou 15 meses na companhia de Nanook e de seus companheiros. O documentarista achou necessária essa prolongada convivência com os nativos, empreendida após uma longa pesquisa, para bem compreender o seu cotidiano. Em segundo lugar, não há roteiro: o filme é construído durante as próprias filmagens. Em terceiro, os nativos são transformados em personagens que interpretam a sua própria vida, em torno de um relato de luta pela sobrevivência, de um embate do homem com a natureza. Por fim, na montagem, como destaca Jean Breschand (2004, p.13), “aunque respetoso con una

¹¹ As teorias que sustentam contemporaneamente este debate são apresentadas em Ramos (2005). Ver também Deleuze (1990); Nichols (1997; 2005) e Da-Rin (1997; 2006).

concepción heroica del relato, busca más la intensidad del momento que el significado de la acción”.

Para o próprio Flaherty (1985, p.57), o documentário tem por finalidade “representar a vida bajo la forma en que se vive”, de forma que:

Una vez que nuestro hombre de la calle haya lanzado una mirada concreta a las condiciones de vida de sus hermanos de allende fronteras, a sus luchas cotidianas por la vida con los fracasos y victorias que las acompañan, empezará a darse cuenta tanto de la unidad como de la variedad de la naturaleza humana, y a comprender que el extranjero, sea cual sea su apariencia externa, no es tan solo un extranjero, sino un individuo, que alimenta sus mismas exigencias y sus mismo deseos, un individuo, en última instancia, digno de simpatía y de consideración

Mas não basta registrar. Documentário é cinema, uma construção estética. Para atingi-la, impõem-se:

una hábil selección, una cuidadosa mezcla de luz y sombra, de situaciones dramáticas y cómicas, con una gradual progresión de la acción de un extremo a otro son las características esenciales del documental [...] el documental se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar. Así, cuando se lleva a cabo la labor de selección, la realizo sobre material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada y no ya disimulándola tras un velo elegante de ficción, y cuando como corresponde al ámbito de sus atribuciones, infunde a la realidad el sentido dramático, dicho sentido surge de la misma naturaleza y no únicamente del cerebro de un novelista más o menos ingenioso (ibidem, p.58)

Para fazer um filme na mesma linha, com uma narrativa dramática construída por meio da montagem e influenciado por Flaherty, Merian Cooper e Ernest Schoedsack¹² acompanharam por dois meses a migração anual dos Bakhtiari, uma tribo de criadores de rebanho, da então Pérsia (hoje, Irã), dos pastos de inverno até os de verão. *Grass* (1925), porém, não está centrado numa personagem; em sua maior parte, acompanha a marcha de centenas de pessoas e milhares de animais através de um rio gelado e de uma íngreme cordilheira. (HEIDER, 1995, p.36).

¹² Ambos, depois se voltaram para a ficção e produziram *King Kong* (Estados Unidos, 1933).

Antes de Flaherty, nas duas primeiras décadas do século XX, os filmes etnográficos se resumiam a registros de expedições de estudo, em que o outro aparece como o não-civilizado, como, por exemplo, o de Baldwin Spencer, sobre os aborígenes australianos, de 1901; o de Edward Curtis, sobre os índios norte-americanos Kwakwaka'wakw, de 1914; ou o de Martin e Osa Johnson, sobre a vida canibal das ilhas Solomon, de 1918. No Brasil, o Major Luiz Thomaz Reis¹³, principal fotógrafo e cineasta da Comissão Rondon, realizou, a partir de 1912, os registros das expedições, produzindo *Sertões do Matogrosso* (1915), *Rituais e festas Bororo* (1917), e *Ao redor do Brasil – aspectos do interior e das fronteiras brasileiras*, (1932), que inclui filmagens realizadas na década de 20.

Tais registros refletem, de maneira geral, as teorias antropológicas evolucionistas, de caráter positivista, que sustentaram o neocolonialismo do século XIX, identificando o outro como o não civilizado. O evolucionismo justifica a superioridade do homem branco ocidental e cristão a partir de quatro idéias básicas (DAMATTA, 2000, p.91-101). A primeira é a idéia de que as sociedades deviam ser comparadas entre si por meio de seus costumes, a partir de parâmetros definidos pelo investigador. Os costumes são vistos como comportamentos isolados, sem contexto ou integração com uma totalidade, não como parte de um sistema de relações sociais e valores. A segunda é a idéia de que os costumes, como os seres orgânicos, têm sua origem, seu ápice e uma extinção. Os costumes representam estágios diferenciados da humanidade, do mais primitivo ao mais civilizado. A terceira idéia é a noção de progresso e de determinação, ou seja, a idéia de que as sociedades se desenvolvem de modo linear, irreversivelmente. Finalmente, há a idéia de que as diferenças entre os homens são estabelecidas pela especificidade do momento histórico em que foram geradas, ou seja, representam vestígios de uma etapa pela qual o civilizado já passou. Tudo se encaixa na linha

¹³ Ver Tacca (1998; 2004), Mont-Mór (2004) e Menezes (2005).

temporal evolucionista. Desse modo, mesmo o que é aparentemente “novo” e “estranho” é apresentado como “velho” e “conhecido”, por ser “previsto pela ciência”.

El mecanismo fundamental para clasificar a “los otros” en el esquema evolutivo consistía en identificar las ausencias de adquisiciones culturales. De este modo, el evolucionismo definía a los otros como aquellos seres sin los bienes e instituciones de la civilización moderna y construía su imagen a partir de la carencia esencialmente intrínseca resaltando además de las ausencia (JURE, 2000).

Em suma, classificar o outro, em termos evolucionistas, implica negar a diferença, transformando o outro em uma variação (um estágio anterior ou posterior) do mesmo. Essa “objetividade científica” autoriza o observador a caracterizar o outro como “improdutivo”, “ignorante” ou “atrasado”, e a taxar seus costumes como “exóticos” porque, para a sociedade que produz o documentário, ultrapassados, e fadados à substituição por outros, mais evoluídos. Nos registros fílmicos desse período, o outro se torna objeto-pretexto de uma suposta superioridade. Ao observar povos com menor aparato tecnológico, o branco ocidental pode construir sua própria imagem como a de um “ser superior” e ressaltar as “grandezas” de sua religião, de seus valores e de seus costumes.

Flaherty¹⁴ propõe um novo olhar, condizente com a corrente funcionalista inglesa, que surgia àquela época, fundamentada no conceito de “observação participante”. O funcionalismo descarta o conceito de “sobrevivência” e postula que os costumes e valores de um determinado grupo social desempenham um papel cujo sentido só pode ser apreendido nos termos do sistema social de que provêm. O centro de referência passa a ser a “sociedade” estudada pelo investigador, e não a do investigador. Para tanto, a pesquisa de campo é fundamental.

Daí Nanook ter sido considerado o primeiro documentário etnográfico já realizado. Ele foi concebido na mesma época do surgimento da publicação de “Argonautas do Pacífico

¹⁴ Para uma análise mais detalhada sobre a obra de Flaherty, ver Ortiz (2007)

Ocidental”, de Bronislaw Malinowski (1978), estabelecendo os princípios metodológicos de pesquisa de campo na etnografia e defendendo a observação participante¹⁵, definida, por coincidência, de forma muito semelhantes à estratégia adotada por Flaherty.

Es sin dudas uno de los elementos más significativos de la obra de Flaherty el hecho de que “el otro” dejó de aparecer como un pasivo objeto de registro y comenzó a ser un personaje con participación activa en la estructuración del relato del film. A partir de Nanook “el distinto” tuvo nombre, había dejado de ser un objeto indiferenciado de los suyos, una ilustración de lo exótico, diferente, lejano e inferior para convertirse en un personaje identificado en el film (JURE, 2000).

Há um senão em Nanook: um “processo de simplificação” do outro, que permeia o filme. De acordo com Paulo Menezes (2005, p.104), Flaherty simplifica, por exemplo, o que os inuit¹⁶ entendem por família, impregnando o conceito de estrutura familiar inuit do padrão ocidental e cristão – se Nyla é a esposa, quem seria Cunayo?–, para tornar o outro adequado a conceitos culturais que não são os dele, “apesar de aparentemente estar nos mostrando exatamente o seu oposto, o relativismo cultural que dá lugar ao Outro, como verdadeira alteridade”.

Após o sucesso dos primeiros filmes de Flaherty, o que se viu foi uma explosão de filmes rodados em locações exóticas, tendo como personagens os habitantes locais, mas com roteiros ficcionais. Esse é o caso de *White Shadows in the South Seas* (Estados Unidos, 1927/28), idealizado por Flaherty, que, no meio das filmagens, desistiu do projeto, concluído por W.S. Van Dyke; e de *Tabu* (Estados Unidos, 1928/31), também iniciado por Flaherty, que, de novo, se retirou, deixando-o nas mãos de F.W. Murnau. Flaherty ainda vai produzir *O Homem de Aran* (*Man of Aran*, Inglaterra, 1932/34), sobre uma família de pescadores da ilha de Aran, na Irlanda. Em todos eles, porém, roteirizados ou não, o que se percebe é “o uso de

¹⁵ Para Malinowski (1978, p.17-34), a pesquisa de campo etnográfica deve ser fruto de uma observação direta do comportamento dos nativos, o que só é possível por meio de uma convivência diária, aliando a capacidade de entender o que está sendo dito a uma participação nas conversas e nos acontecimentos da aldeia.

¹⁶ Um dos três povos aborígenes do Canadá. Eram conhecidos como “esquimós”, termo já não mais utilizado.

estereótipos culturais idealizados, tanto positivos quanto negativos”, refletindo “claramente o romantismo da época” (HEIDER, 1995, p.38).

Em *Nanook*, *Moana* e *O Homem de Aran*, Flaherty estabeleceu uma metodologia de produção para o documentário. Primeiramente, valorizou a pesquisa, permanecendo longo tempo em convívio com seus personagens, observando e absorvendo a cultura local. Viveu onze anos na área dos inuit, dos quais dedicou dois à filmagem de *Nanook*. Além disso, estruturou sua narrativa em torno da vida de uma personagem e de sua família, fazendo com o público se identificasse com elas. Soma-se a tudo isso o fato de o roteiro ter sido elaborado durante o próprio processo de filmagem. Finalmente, Flaherty se valeu da colaboração dos próprias personagens na elaboração desse roteiro, mostrando-lhes periodicamente as cenas já gravadas e decidindo com elas o que seria filmado a seguir.

Como diz Penafria (2004b, p.70) a respeito de *Nanook* e, acrescento eu, vale para todos os filmes de Flaherty aqui citados, a obra é uma demonstração da vocação de preservação da memória coletiva que o cinema privilegia, constituindo-se uma ferramenta de registro da cultura. Nela, “o tempo, não o presente, mas o passado é aprisionado [...] um tempo que se torna presente, mas que é, também, um presente que se torna passado.”

2.2 O acontecimento e a vida de improviso

O modelo de Flaherty, baseado nas regras da continuidade da montagem narrativa, será completamente descartado por Dziga Vertov¹⁷, considerado por Jean Rouch (1985, p.72) como um outro pioneiro do documentário etnográfico. Em *O Homem com a câmera*

¹⁷ Pseudônimo de Denis Arkadievitch Kaufman.

(*Chelovek s kinoapparatom*, 1929), abre-se o caminho para um cinema experimental, baseado na descontinuidade que desconstrói a unidade espaço-tempo. A continuidade, em Vertov, aparecerá nas relações que as imagens mantêm entre si, não no discurso lingüístico. Ao mesmo tempo, volta-se para uma prática documental liberada da necessidade de “tratar um tema”, demonstrando que “el cine se inventa a partir de sí mismo, a partir del dominio de sus propios recursos técnicos y de la promesa que conlleva de una percepción distinta, de una comprensión distinta del mundo, hasta entonces impensable” (BRESCHAND, 2004, p.14).

Depois de um primeiro contato com o cinema, quando foi encarregado da redação e da montagem das atualidades para o primeiro noticiário do governo dos soviets, o *Kino-Nedelia* (Cine-Semana), em 1918, Vertov cria, com sua mulher Svilova e seu irmão Mikhail, o “Conselho dos Três”, autodenominando-se *kinoks*, para se “diferenciar do ‘cineastas’, esse bando de ambulantes andrajosos que impingem com vantagem as suas velharias” (VERTOV, 1983, p.247). Em uma série de manifestos posteriores, o cineasta iria detalhar sua teoria e metodologia de trabalho, o *kino-glaz* (cine-olho). Paralelamente, entre 1922 e 1924, dirigiu a revista *Kino-Pravda* (cine-verdade), cujo título, emprestado de uma publicação de Lênin, de 1912, vai ser usado, inadvertidamente, a partir da década de 40, não só para definir o cinema de Vertov como, na década de 60, para batizar o movimento documentarista francês.

Vertov contesta o que chama de cine-drama, o cinema realizado em estúdios, com cenários e atores, afirmando que sua função é apenas acessória, e propõe-se a revelar todas as possibilidades da câmera como cine-olho, “muito mais aperfeiçoada do que o olho humano para explorar o caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço” (VERTOV, 1983, p.253). O que conta aqui é a qualidade da imagem e o ângulo da tomada.

Mas o cine-olho não é atraído pela visão de qualquer imagem: ele fita a própria vida, divisando a sua imprevisibilidade e a sua ambigüidade, sem dramas ou encenações, servindo-se de tudo o que possa servir para descobrir e mostrar a **verdade**. A palavra foi grifada pelo

próprio autor no manifesto Nascimento do Cine-Olho, de 1924, o que indica que ele não propõe para ela um valor ontológico. A verdade de que ele trata se revela a partir da manipulação, da montagem das imagens da “vida de improviso”, “não da tomada da vida de improviso, ‘pela tomada de improviso’, mas para mostrar as pessoas sem máscara, sem maquiagem, fixá-las no momento em que não estão representando, ler seus pensamentos desnudados pela câmera”. O que importa aqui é a verdade que os meios de gravação e as possibilidades de montagem abrem para o cine-olho: “a possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade” (VERTOV, 1983, p.262).

Para Vertov, o cinema tem uma linguagem específica, distante da literatura ou do teatro. Sua especificidade provém das tomadas, da maneira como elas são realizadas, buscando o máximo de expressividade nas imagens, e sobretudo da montagem, que começa com a seleção dos temas e a observação direta da realidade, segue durante o processo de filmagem e termina depois na montagem mesma da película.

Na montagem, Vertov define uma nova forma de unir os planos, sem tomar por base a continuidade de uma ação, mas procedendo a associações, aproximações e confrontações (BRESCHAND, 2004, p.15) que determinam o ritmo. Não se trata de reproduzir o real, mas de construí-lo a partir de uma verdade incorporada no acontecimento, que produz sentido por si só, pautada nas necessidades do cinema-arte, por um lado, e nas da revolução comunista, de outro, registradas pelo cine-olho. Ou seja, a narrativa se estrutura pelas imagens, dado o sentido que, associadas, elas podem gerar.

Todos os experimentos cinematográficos de Vertov têm por base a construção do sentido por meios das relações entre o olho (o homem), a câmera (como cine-olho), a realidade (acontecimento) e a montagem (FRANCO, [200-]). *O Homem com a câmera* é a expressão máxima dessa articulação. Inspirado no Futurismo e no Construtivismo, esse

documentarista, que vê o cinema como meio de compreender o mundo, não separa forma de conteúdo: o transcorrer de um dia em uma grande cidade não se separa do processo de criação fílmica – tomada, montagem, projeção. A dimensão sonora também é valorizada, a partir das imagens, por meio de peças musicais compostas por Vertov para serem executadas durante as projeções.

Na obra de Vertov, o outro é construído como uma metáfora do homem russo no processo de montagem. “Eu, o cine-olho, crio um homem mais perfeito do que Aquele que criou Adão: crio milhares de homens diferentes, a partir de diferentes desenhos e esquemas previamente concebidos” (VERTOV, 1983, p.255). A identidade desse homem perfeito não é singular, na medida em que representa todo o proletariado.

2.3 A poesia e o compromisso político

Ao lado do realismo e do naturalismo de Flaherty, outros modelos de documentarismos surgem na Europa. Um deles, inspirado na *avant-garde* francesa, privilegia as potencialidades estéticas da imagem e da montagem: é o das “sinfonias das cidades”, representado por filmes como *Berlim, sinfonia de uma grande cidade* (*Berlin: die Sinfonie der Großstadt*, 1927), de Walther Ruttmann (DA-RIN, 2006, p.79). Outro modelo, mais notadamente no início década de 30, a partir de Jean Vigo e Joris Ivens, vai adotar posturas estéticas mais comprometidas socialmente. Vigo e Ivens, cada um à sua maneira, mas de forma complementar, vão propor uma atitude crítica diante da realidade, cristalizada em documentários sociais ideologicamente orientados.

Entre as “sinfonias” realizadas à época, incluem-se *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti, sobre Paris, e o próprio *O Homem com a câmera*, de Vertov

(BARNOUW, 1996, p.69-71). Vale lembrar, ainda, *São Paulo – sinfonia da metrópole* (1929), de Rodolfo Rex Lustig e Adalberto Kemeny, imigrantes húngaros.

Inspirado nas sinfonias já concluídas, Vigo, um entusiasta freqüentador de cineclubes, resolveu fazer a sua, sobre a cidade de Nice, e convidou Boris Kaufman (irmão de Dziga Vertov) para trabalhar a seu lado, como fotógrafo. A idéia era filmar o cotidiano da cidade, registrando, como Vertov, a imprevisibilidade da vida, captando as ações das pessoas sem que elas se apercebessem, surpreendendo a verdade dos seus gestos e comportamentos (MARSOLAIS, 1974, p.46). A câmera permaneceria oculta a maior parte do tempo e, quando fosse notada, a filmagem seria interrompida.

O resultado é *A propos de Nice* (1929), um filme sobre a vida de riqueza, as festas e as contradições da alta burguesia francesa, considerado o marco zero do cinema antropológico urbano (COLOMBRES, 1985, p.15; ROUCH, 1985, p.72). Nessa obra, Vigo vai além das sinfonias: realiza uma crítica social da França da época, um documentário ideológico de protesto, em que o comportamento da burguesia é contraposto, por meio de imagens expressivas e de uma montagem corrosiva, à vida dos trabalhadores e dos marginalizados de Nice.

O próprio realizador, em seu artigo, publicado em 1931, sobre *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*, 1929), de Luis Buñuel e sobre o seu *A propos de Nice*, definido como um “documentário social”, diz que com seu filme quer assumir uma posição crítica perante a realidade, posição essa a que denomina “ponto de vista documentado”. Nesse mesmo artigo, explica que “o documentário social se distingue do simples documentário e dos cinejornais pelo ponto de vista que seu autor defende. O documentário social exige que o autor tome posição, que coloque os pingos nos *ii*.” (VIGO, 1997, p.178).

O documentário, continua,

é feito por um artista ou é feito por um homem comum. Acreditem, um é o outro, dá no mesmo. O aparelho de filmagem deve mirar o que considera um

documento, e que será interpretado na montagem enquanto um documento [...] Os objetivos serão atingidos se chegarmos a revelar a razão escondida de um gesto, a extrair de uma pessoa comum, ao acaso, sua beleza interior ou sua caricatura, se chegamos a revelar o espírito de uma coletividade a partir de suas manifestações puramente físicas.

Para ele, o registro da realidade não pode estar separado de um trabalho interpretativo e pessoal dessa mesma realidade, contrapondo-se à idéia de objetividade do documentário. O autor impõe seu ponto de vista, desde a escolha do tema até a montagem.

A idéia central é a de que o papel do documentário não é o de meramente reproduzir a realidade, ou o de gerar uma representação naturalista desta realidade, mas o de funcionar como um instrumento para interpretá-la, por meio da subjetividade do seu autor, já presente no conceito de “ponto de vista” documental de Vigo. Esse posicionamento vai ganhar força a partir do conceito de realidade como a construção de uma subjetividade, de Joris Ivens, considerado um dos pioneiros do documentarismo militante.

Quando ainda simpatizante do grupo de cineastas da chamada *avant-garde* francesa, um movimento estético cinematográfico de reação à dominância de Hollywood, Ivens realizou *A Ponte* (*De Brug*, 1928) e *Chuva* (*Regen*, 1929), exercícios formais que não tiveram desdobramento em sua filmografia. De acordo com o próprio Ivens, “ao filmar *A Ponte* aprendi a olhar e tomei consciência de que só uma observação criativa e prolongada me permitiria abarcar a complexidade e a riqueza da realidade que tinha à minha frente” (IVENS, 2001 apud PENAFRIA, 2007, p.177)¹⁸.

Em 1929, o cineasta se afastou do movimento vanguardista, abdicando do experimentalismo e do refinamento estético e dando início à realização de uma série de documentários a convite do ANBB (sigla em holandês para Sindicato Geral de Trabalhadores Holandeses da Construção), cujas imagens seriam reaproveitadas, acrescidas de novas

¹⁸ IVENS, Joris. In: AAVV. Olhar de Ulisses. O homem com a câmera. vol. 1, Porto: Ed. Porto 2001 / Capital Européia da Cultura, 2001, p.71.

filmagens, em *Nova Terra* (*Nieuwe Gronden*, 1934) – uma sequência de *Zuiderzee* (1930), um documentário que registra o processo de construção de um dique.

Na mesma época, insatisfeito com o controle dos produtores, Ivens realizou filmes para a imprensa comunista e para grupos de esquerda holandeses; depois, seguiu para a União Soviética, onde realizou *The Song of Heroes* (*Komsomol*, 1932) (IVENS, 1932). Nesse documentário, influenciado pelo cineasta Vsevolod Pudovkin, reencena, com não-atores, a construção dos fornos industriais em cidades dos Urais e da Sibéria, pelos jovens do komsomol¹⁹.

Em *Borinage* (*Misère au Borinage*, 1934), filme co-dirigido por Henry Storck, em que é reencenada uma greve de mineiros que acontecera um ano antes, com os próprios protagonistas, e em que são denunciadas as péssimas condições de trabalho a que eram submetidos, o autor de *Nova Terra* consolida de vez seu compromisso com o socialismo soviético e com as causas sociais mundo afora. No começo do filme, imagens de greves violentas nos Estados Unidos estabelecem um contraponto à situação filmada. Essa capacidade de relacionar acontecimentos distantes para realçar sua dramaticidade, do ponto de vista a partir do qual o cineasta os quer apresentar, viria a ser uma das características fundamentais dos documentários militantes.

Ivens percorreu o mundo. Filmou a Guerra Civil na Espanha, em 1937; filmou nos Estados Unidos, no Japão, na Indonésia, na Tchecoslováquia e na Polônia, na década de 40; na França, na China e na Itália, na década de 50; em Cuba, no Chile e no Vietnã, na década seguinte; e na China, novamente, entre 1971 e 1976.

¹⁹ Organização juvenil do Partido Comunista da União Soviética.

Sua obra caracteriza-se por uma preocupação estética, ausente em *Borinage*, que supera o mero registro visual de um acontecimento. Em uma série de palestras proferidas no início dos anos 50 em Paris, por ocasião de uma retrospectiva de seus filmes, declara:

Alguns cineastas, quando filmam um trabalhador, digamos, um pedreiro, por exemplo, se deixam levar somente pelo ritmo das mãos que montam os tijolos. É fácil de entender isso, esse movimento é mesmo sedutor. E, é claro, é preciso mostrá-lo. Mas mostrar o movimento não basta. É preciso pacientemente observar e observar de novo, ver como o pedreiro começa o seu trabalho e ver a expressão de seu rosto quando ele termina sua tarefa. Ver o orgulho profissional com que ele contempla, por um instante apenas, o que acabou de construir. É preciso ainda conhecer a relação do pedreiro com os companheiros de trabalho. É preciso relacioná-lo com o todo para construir um retrato cinematográfico verdadeiro de um pedreiro. O documentário não é apenas uma série de fotografias em movimento de um pedaço da realidade. É a realidade organizada de forma artística, para dizer a verdade (IVENS, 1997, p.102).

Ele também propõe uma postura ética por parte do documentarista, tendo em vista uma preocupação com as conseqüências que o filme possa vir a produzir na vida dos entrevistados:

O documentarista vive a vida cotidiana das pessoas que filma. Participa de alguma maneira, de suas dificuldades e de suas esperanças. Filma porque goza da confiança de todos aqueles que se deixam filmar. Desta confiança nasce um desafio para todo verdadeiro artista: pintar honestamente o que vê, dizer a verdade sobre os acontecimentos reais que testemunha. A aceitação deste desafio é que cria novas formas de expressão cinematográfica.

A meu ver, Ivens põe a nu um dos critérios básicos válidos para distinguir os documentários dos filmes de enredo: a permanência, ou a potencial permanência, das relações entre o documentarista e as personagens de seu filme. Nas ficções, na medida em que a figura do ator e a da personagem que representa não se confundem, a relação termina ao final das gravações.

2.4 A função educativa e a intervenção social

Grierson, como vimos em 1.1, foi um dos primeiros a conceituar o documentário como uma forma de se fazer cinema. Mas, além de crítico de cinema, ele foi também criador, e materializou suas idéias no filme *Drifters*, (Grã-Bretanha, 1929). Versando sobre os pescadores de arenque do Mar do Norte, a obra encabeçou o movimento documentarista britânico, no qual o cinema vai assumir uma dimensão social direcionada, como instrumento de educação pública.

Depois de passar um período nos Estados Unidos, em 1927, Grierson retorna à Grã Bretanha e, logo em seguida, assume um cargo no *Empire Marketing Board* (EMB)²⁰, empresa responsável por promover o comércio e a unidade do Império Britânico. Ali cria um departamento cinematográfico, a *Film Unit*. Em torno desse departamento vão se agregar jovens cineastas como Basil Wright, Paul Rotha, Harry Watt, Edgar Anstey e Arthur Elton. Em 1933, Flaherty e Alberto Cavalcanti são chamados a integrar o grupo. É no âmbito do EMB que Grierson realiza seu único filme. Nota-se em *Drifters* certa influência de *O Encouraçado Potemkin* (*Bronenosetz Potemkine*, 1925), de Eisenstein²¹: a tensão dramática é criada por uma montagem vigorosa, num enredo em que se verifica a ausência de personagens centrais.

Em *Drifters*, o trabalho dos pescadores aparece não como meio de sobrevivência, mas como categoria social. É na dimensão das relações de trabalho e das duras condições de produção que a ação se desenvolve. Não há, como em Flaherty, um personagem central, mas um grupo de trabalhadores no seu cotidiano. Os homens são agentes sociais, invisíveis porque

²⁰ Informações completas sobre a permanência de Grierson no EMB e na GPO podem ser encontradas no Grierson Archive, da University of Stirling (GRIERSON, 2006) e em Barnouw (1996, p.77-89).

²¹ Grierson havia colaborado com a preparação dos letreiros desse filme nos Estados Unidos e o escolheu o dia de seu lançamento em Londres para apresentar *Drifters*, como complemento (DA-RIN, 2006, p.76; GRIERSON, 2006)

se perdem em meio ao coletivo. Seus gestos são associados ao movimento das máquinas e ao voo dos pássaros, em uma mesma sequência.

Três anos depois de *Drifters*, e um ano antes da primeira colaboração com Flaherty no EMB, *Industrial Britain*, Grierson viria a publicar, em 1932, três artigos na revista *Cinema Quarterly*, nos quais é claramente estabelecida a sua concepção de documentário: “uma arte perturbadora e difícil [que] tomou para si a tarefa de fazer poesia lá onde nenhum poeta tinha ido até então” (GRIERSON, 1997, p. 65). A “consciência da responsabilidade social” é a causa determinante dessa dificuldade que marca a produção do documentarista. Em um dos artigos, são arrolados os “Primeiros princípios do documentário”, que vale a pena reproduzir na íntegra:

Primeiros princípios 1. Nós acreditamos que a capacidade de o cinema se movimentar para todos os lados, para observar e selecionar diretamente da própria vida, pode ser explorada numa nova e vital forma de arte. Os filmes de estúdio ignoram totalmente a possibilidade de se abrir a tela ao mundo real. Eles fotografam histórias artificiais em panos de fundos artificiais. O documentário fotografa cenas vivas, histórias vivas. 2. Nós acreditamos que o ator verdadeiro (ou natural) e a cena verdadeira (ou natural) são os melhores guias para uma interpretação do mundo moderno na tela. Eles dão ao cinema um fundamento mais sólido. Eles dão ao cinema o poder de um milhão e uma imagens. Eles dão ao cinema um poder de interpretação dos acontecimentos mais complexos ou surpreendentes do mundo real, maior que aquele que as cabeças dos estúdios podem conceber ou seus técnicos reinventar. 3. Nós acreditamos que o material e as histórias extraídas da realidade em seu estado bruto podem ser mais belos (mais reais no sentido filosófico) que o material interpretado. O gesto espontâneo na tela tem um valor particular. O cinema possui a extraordinária capacidade de valorizar o gesto que a tradição tornou banal. Seu retângulo arbitrário revela especialmente o movimento. Valoriza o movimento no tempo e no espaço. Acrescentemos a isso que o documentário permite atingir um nível de conhecimento imediato que os mecanismos artificiais dos estúdios e as interpretações “delicadas” dos atores não conseguem igualar (GRIERSON, 1997).

Para Grierson, documentário é arte, mas com uma função: a de abordar problemas sociais e econômicos e apontar soluções para eles. Na mesma medida em que vai valorizar a utilização de “cenas vivas”, naturais, a abordagem de “histórias vivas” “extraídas da realidade em seu estado bruto”, ou seja, temas contemporâneos à realidade britânica, e a montagem rítmica, vai criticar, em sua proposta, de acordo com Da-Rin (2006, p.81), tanto o romantismo

de Flaherty, quanto a dramatização intensa dos cineastas soviéticos e mesmo o esteticismo das vanguardas.

Apesar da mescla entre a rejeição e uma apropriação parcial dos modelos cinematográficos já existentes, Grierson não chegou a formular claramente, em seus depoimentos, um modelo próprio, bem acabado. Seu modelo, ainda que em linhas gerais, seria dado exclusivamente pelo conjunto de documentários que viria a produzir nos anos seguintes.

Após o sucesso de *Drifters*, e com o encerramento das atividades do EMB, Grierson se transferiu, com sua *Film Unit*, para o *General Post Office* (GPO)²². Antes de abandonar o cargo, em 1937, frustrado pelos limites impostos pela empresa ao seu trabalho, ele produziria, entre outros, *Song of Ceylon* (Wright, 1933/34; iniciado no EMB); *Os Pescadores de Aran* (*Man of Aran*, Flaherty, 1932/34); *The Face of Britain* (Paul Rotha, 1934/35), *Housing Problems* (Anstey e Elton, 1935); *Night Mail* (Wright e Watt, 1936), e *Coal Face* (Cavalcanti, 1936). Em 1939, Grierson foi para o Canadá, onde assumiu a direção do recém-criado *National Film Board* (NFB), ali permanecendo até 1945. Naquele país, influenciaria o método de produção dos documentários da televisão pública.

Os filmes produzidos por Grierson não adotam um padrão único na forma e no conteúdo, variando largamente desde o início. Numa primeira fase, o tema é desenvolvido por meio das imagens, com efeitos dramáticos baseados na atração ou oposição de sentidos, privilegiando o ritmo dos próprios eventos, modulados em termos de suspense e clímax ou por meio de referências simbólicas (como em *Drifters*), sem espaço para o desenvolvimento psicológico de uma personagem. Numa segunda fase, influenciada por Paul Rotha e Alberto

²² Ver nota 20. Vale lembrar que os correios britânicos funcionavam como uma espécie de Ministério das Comunicações, responsável inclusive pelas transmissões de rádio e de televisão.

Cavalcanti, “a forma da história e a valorização do personagem começam a se impor” (DARIN, 2006, p.86) e elementos ficcionais são introduzidos.

Com o advento do cinema sonoro, a utilização de um narrador em *over* para comentar o tema apresentado, por meio das imagens, embora não tenha se tornado um uso generalizado²³, torna-se um recurso marcante, em função da ênfase na instrumentalidade dos filmes – *Housing Problems* mostra pela primeira vez, no cinema britânico, trabalhadores se expressando e relatando seus problemas com a própria voz. Uma segunda característica típica dessa fase foi o fato de privilegiar o emprego de atores “nativos” ou de não-atores, mesmo quando a ação era ficcionalizada. A terceira marca da segunda fase é a dramatização da argumentação, ou a produção de efeitos dramáticos por meio da montagem, ou seja, a busca de uma adequada tradução cinematográfica do tema. Por fim, há uma característica sobre a qual não havia dissidência entre os cineastas: o documentário era entendido como uma peça de propaganda, no sentido de dever servir à divulgação de uma idéia e de dever funcionar como um instrumento de intervenção social pela via educativa.

A questão de como se deve construir o outro aparece no documentarismo inglês no livro *Documentary Film*, de Paul Rotha, publicado em 1936, que reconstrói diversos argumentos desenvolvidos por Grierson no início da década. De acordo com Silvio Darin (2006, p.83), “em poucos pontos eles [Rotha e Grierson] não coincidem; e um deles é a função reservada ao personagem”. Grierson recusava-se a adotar uma narrativa que destacasse uma personagem individual, impessoalizando os fatos e negando, segundo Rotha, o ser humano como “o principal ator da civilização”, o que impediria a identificação da platéia com as personagens.

²³ Alberto Cavalcanti (1996, p.68), em artigo datado de 1936, afirma: “Não confie no comentário para contar a sua história: as imagens e o seu acompanhamento sonoro devem fazê-lo; o comentário irrita, e o comentário engraçado irrita ainda mais”.

Evidentemente, só podemos chegar a uma expressão real e completa da cena e da experiência modernas se as pessoas forem relacionadas adequadamente com o seu ambiente. Para isto, é preciso criar e desenvolver o personagem. É preciso que as idéias não evoluam somente no tema, mas também na mente dos personagens, com os quais o público deve se identificar. Pois só assim o documentário atingirá seus objetivos sociológicos e propagandísticos (ROTHA, 1936 apud DARIN, 2006, p.83)²⁴.

Divergências à parte, o período em que Grierson permaneceu à frente do movimento documentarista britânico produziu muitos frutos; sua atuação veio a influenciar toda uma geração de cineastas do pós-guerra, notadamente no Canadá e, posteriormente, na América Latina. Ele, e, depois dele, Paul Rotha e Alberto Cavalcanti (1996), estabelecem parâmetros para a produção de documentários. É só a partir deles, com as contribuições de Flaherty e Vertov, que o documentário adquire um estatuto próprio como forma de se fazer cinema.

2.5 A participação e a interação

Os anos seguintes à Segunda Guerra Mundial vão se caracterizar pela reconstrução de uma Europa destruída e pela deflagração do processo de independência das antigas colônias. Nesse contexto histórico é que surge, na década de 50, uma nova proposta sobre o fazer documentário, pelas mãos do etnólogo e cineasta Jean Rouch, cujo nome virá a ser associado, na década seguinte, ao cinema-verdade, como discutido na sequência desta seção.

Engenheiro civil de formação, Rouch também cursou etnografia no *Musée de l'Homme*, onde foi aluno de Marcel Griaule e de Michel Leiris. Sob a influência dos mestres, deu início a suas pesquisas etnográficas em Níger, então colônia francesa, onde viveu no início dos anos 40. No final dessa década realiza seus primeiros filmes, sobre costumes tribais

²⁴ ROTH, Paul. **Documentary Film**. Londres: Faber and Faber, 1936, p.128

daquele país e de Mali. As imagens desses filmes são acompanhadas pelos comentários de Rouch em *over*.

Em 1953, com um grupo de antropólogos, entre os quais Claude Lévi-Strauss, cria o *Comité du film ethnographique* do *Musée de l'Homme*, em Paris. Retorna à África e se estabelece em Accra, então a capital britânica da Costa do Ouro (atual Gana), para realizar uma pesquisa sobre os imigrantes nigerenses, que, na época da seca, migravam para aquela cidade, em busca de trabalho; e dá início, no ano seguinte, à produção de *Jaguar*, seu primeiro longa-metragem, só concluído em 1967.

Os procedimentos adotados na realização de *Jaguar* representam uma mudança na maneira pela qual vinha fazendo seus documentários. O longo convívio com a população nigerense fez com que passasse a olhar o outro de uma maneira diversa: não mais como objeto de estudo, mas como sujeito de uma realidade da qual ele não fazia parte diretamente. As personagens passam a compartilhar a produção e a realização do filme. Além disso, a distância entre documentário e ficção, se é que então ainda havia alguma, é completamente eliminada.

Jaguar é o resultado de um convite que Rouch faz a três amigos nigerenses – Lam, Illo e Damouré – para empreenderem uma viagem a Accra, em busca de trabalho. Registra a ida a Accra e a volta deles à terra natal. As situações a serem filmadas eram decididas na hora, tudo o mais era improvisado. Anos depois, as imagens foram sonorizadas, com a voz dos próprios protagonistas, que improvisam comentários, reconstituindo a aventura²⁵.

Esse método será retomado posteriormente em *Eu, um negro* (*Moi, un noir*, França, 1958). Antes, é realizado *Os Mestres Loucos* (*Les maîtres fous*, França, 1955), no qual Rouch

²⁵ Para mais detalhes sobre *Jaguar*, ver Freire (2003, p.24) e Da-Rin (2006, p.159-161). Segundo Da-Rin, em 1957, depois de assistirem a três projeções, os protagonistas gravaram os primeiros depoimentos. O método foi repetido em 1967. O filme traz os dois registros.

volta a utilizar os comentários em voz *over* e no qual não há qualquer situação provocada nem outro sinal de interferência evidente durante a filmagem. Rodado também em Accra, apresenta a vida de imigrantes do Mali, intercalando o trabalho nas ruas da cidade e um ritual de possessão do qual participam, o Haouka. A narração explica e interpreta a cerimônia, em que os participantes representam zombeiteiramente atitudes e comportamentos dos oficiais britânicos, e conclui que o ritual tem um efeito catártico, possibilitando aos imigrantes exorcizarem o colonialismo que os vampiriza.

Bem recebido no circuito comercial francês, o filme foi duramente criticado por aqueles que apoiavam os movimentos revolucionários de independência das colônias por difundir uma imagem “degradante” da África. No entanto, apesar de suas dramáticas imagens de homens em transe, espumando pela boca e bebendo sangue de cachorro, *Os Mestres Loucos* deixa claro que o outro é diferente e que os comportamentos considerados “exóticos” têm de ser compreendidos em seu contexto, apesar de modificados pela presença do cineasta:

Toda la paradoja de Jean Rouch reside ahí, en ese lugar que es un punto ciego: continúa siendo occidental (él mismo nos cuenta cómo descubrió *a posteriori* que su presencia había modificado ciertos ritos) sin por ello entrar a formar parte de la galería de amos. Ese punto ciego es, precisamente, el del encuentro entre mundos heterogéneos (BRESCHAND, 2004, p.32)

O antropólogo argentino Adolfo Colombres, apesar de criticar essa fase da obra de Rouch, que, segundo ele, “no resiste un análisis desde la dialéctica de la situación colonial y las grandes necesidades de África en lo que respecta a su imagen” (COLOMBRES, 1986, p.18), reconhece que o realizador ataca as bases do exotismo, característica do etnocentrismo:

Para ser justo, es preciso reconocer que tanto en ésta como en muchas de sus obras Rouch se propone atacar los cimientos del exotismo, como si comprendiera que un film, para ser verdaderamente antropológico, debe conllevar esta ruptura. Los Hauka – esto queda claro – no son hombres sanguinarios y crueles en su vida cotidiana, sino que llegan a serlo sólo bajo el trance del rito, así como bajo el cine-trance y la alegría de filmar Rouch ni se pregunta lo que hace y por qué o para qué lo hace. Lo importante es remontar los milenios, reencontrar la noche inmemorial poblada de muertos, sumergirse en el agua vivificante de los mitos que se creían perdidos para siempre, y una vez adentro escribir con los ojos, con las orejas, con el cuerpo, sobre esa realidad a la vez invisible y presente. (ibidem, p.19).

Em *Eu, um negro* Rouch desvia novamente seu olhar da África “primitiva” para centrar a atenção no cotidiano de jovens pobres, dessa vez de Treichville, subúrbio de Abidjan, a maior cidade da Costa de Marfim. As personagens escolhidas voltam a improvisar, mas a experiência vai além, pois a fantasia vai tomar conta dos depoimentos. Os jovens, em seus discursos, assumem identidades diversas, extraídas do cinema norte-americano e dos meios de comunicação de massa e, mesmo no plano das imagens, inventam e reinventam situações reais e fictícias.

A narração em *over*, realizada posteriormente às filmagens, se dá em dois níveis. Primeiro, o próprio Rouch descreve o ambiente e explica sua proposta – “Durante seis meses, segui um grupo de jovens nigerianos a Treichville, um bairro de Abdjan. Propus-lhes fazer um filme em que eles representariam a si mesmos, em que eles teriam direito a fazer de tudo e a dizer tudo. Foi assim que improvisamos este filme” – e introduz as personagens: Eddie Constantine, que se autodenomina “Lenny Caution”, agente federal americano; e o protagonista Oumarou Gand, ou “Edward G. Robinson”, que se descobre “campeão de boxe, ex-combatente da Indochina, perseguido pelo pai, porque perdeu a guerra”. O segundo, em que “Robinson” toma a palavra, improvisando sua narração, seguido de um diálogo, também improvisado, entre os dois jovens.

No filme, as imagens e a narração não caminham juntas. O cotidiano das personagens é apresentado sem enredo determinado: eles passeiam, mostram o bairro, e os amigos, e brincam. Na narração, há espaço para fantasias, sonhos e desejos. Trata-se de um jogo que acaba por revelar, como salienta Andrés Di Tella (2005, p.76), “mais sobre a existência e a subjetividade desses jovens africanos do que teria resultado um tratamento mais objetivo.”

Tanto *Jaguar* quanto *Eu, um negro* recuperam a metodologia participativa de Flaherty, e a do cine-olho de Vertov, mas, diferentemente de *Nanook* ou de *Moana*, afastam-se de uma representação “realista” da vida do nativo, bem como se afastam do conceito da “vida de

improviso”. Para Rouch, uma perspectiva subjetiva está sempre presente, quer seja a do cineasta, quer seja a da personagem filmada.

Mas não é apenas isso. A partir de sua experiência etnográfica, Rouch demonstra a importância de o pesquisador ou o cineasta interagir com a comunidade. Mostra que é impossível se isentar ao registrar um ritual quando se está com uma câmera na mão; e prova que o documentário e a ficção não precisam caminhar separadamente. Entre um e outro, opta pelos dois: fez cinema, não para apresentar a “realidade como ela é”, mas outra realidade, a realidade cinematográfica.

Essa fase da produção de Rouch também evidencia que não foi o advento de novas tecnologias cinematográficas – especificamente o som sincrônico – que possibilitou a interação entre entrevistador e entrevistado no documentário ou o advento de uma nova estética, ou seja, que não há uma relação causal necessária entre técnica e expressão, no sentido de que nem sempre a forma da expressão é um produto exclusivo da ferramentaria técnica. No caso de Rouch, deu-se exatamente o inverso: foi a necessidade de encontrar os meios mais adequados ao aprofundamento de suas experiências de criação compartilhada que o induziu a pesquisar o domínio da técnica (DA-RIN, 2004. p.165, nota 40)²⁶.

A fase da produção inicial de Rouch, quando filmes etnográficos eram realizados como parte de pesquisas acadêmicas, interrompida pela Guerra, vai ser retomada com as expedições da família Marshall – Laurence, sua esposa Lorna e os filhos Elizabeth e John – ao deserto do Kalahari, no sul da África, da qual participaram cientistas de várias áreas, mas nenhum da Antropologia. Os Marshall registraram a viagem em filmes cujas imagens despertaram o interesse do Centro de Estudos de Cinema da Universidade de Harvard. Robert

²⁶ Para mais informações sobre a relação entre tecnologia e criação no cinema documentário, ver Rodrigues (2005).

Gardner, então recém-formado em Antropologia e com conhecimentos em cinema, foi escolhido para acompanhar a família em uma nova viagem ao Kalahari, em 1955, e colaborou na montagem do filme que resultou da viagem, chamado *The Hunters* (1958). As referências à metodologia de Flaherty, nesse filme, são claras: ele conta a história de quatro bosquímanos em sua luta pela sobrevivência, mas com cenas de caça, filmadas ao longo de vários meses; a caça era uma prática que já não existia entre os nativos.

Gardner liderou sua própria expedição, financiada pela Universidade de Harvard, em 1961, à então Nova Guiné Holandesa (hoje Indonésia), para estudar os Dani. Dois anos depois, foi lançado *Dead Birds* (1963). O filme, centrado na vida de três personagens – um homem, uma mulher e um menino – traz também “encenações” do cotidiano dos Dani, mas os principais eventos ali mostrados – cenas de batalha e funerais – não foram reconstituídos ou representados. *Dead Birds* é considerado pela Antropologia “um divisor de águas dos filmes etnográficos”, já que está atrelado a uma série de relatórios escritos produzidos pela expedição. Além disso, faziam parte da equipe antropólogos e etnógrafos que também colaboraram na montagem do filme (HEIDER, 1995, p.45).²⁷

2.6 A observação e a intervenção

Entre o final da década de 50 e o início da de 60, com o surgimento de equipamentos leves, que permitiam captar imagem e som sincronizados, os cineastas deram início a um debate sobre a relação que poderia se estabelecer entre o cineasta e o entrevistado, ou seja, sobre até que ponto a equipe e o aparato cinematográfico interferiam nos fatos e nas pessoas

²⁷ Sobre *The Hunters* e *Dead Birds*, ver também Freire (2005, p.111-112); e Barnouw (1996, p.187).

que filmavam. A aceitação dessa interferência como um fato dado, de um lado, e a tentativa de minimizá-la, de outro, vão resultar em diferentes visões sobre o como realizar um documentário.

Esses equipamentos – câmeras leves, películas mais sensíveis e gravadores magnéticos portáteis sincrônicos – surgem quase que simultaneamente nos Estados Unidos, no Canadá, na França e na Alemanha, no início dos anos 50, para atender às crescentes demandas por agilidade, da parte de jornalistas televisivos (DA-RIN, 2006, p.102). Não obstante, se, no continente americano, as técnicas do jornalismo, notadamente colocadas a serviço da busca pela “objetividade”, continuam a orientar a produção documental, com o advento da *Drew Associates* – produtora de documentários criada em 1959 pelo repórter fotográfico Robert Drew e pelo cinegrafista Richard Leacock –, na França, e com a consolidação da experiência de Rouch – etnólogo e cineasta, um dos primeiros a adotar o som sincrônico –, a produção documental na Europa começa a trilhar um caminho diverso. Essa diferença de origem vai determinar estratégias fílmicas também diferenciadas, às quais se convencionou chamar, respectivamente, de “cinema direto” e de “cinema-verdade”.

Na França, a princípio, essas duas expressões suscitaram debates entre cineastas e críticos, que defendiam a escolha de uma ou de outra como a melhor nomenclatura para designar uma mesma coisa. Atualmente, as duas expressões são empregadas para se referirem, respectivamente, a uma maneira de filmar que evita o comentário e a encenação (que observa e registra as coisas como acontecem) e a uma outra, de acordo com a qual o cineasta interage com a realidade. Barnouw (1996, p.222-223) estabelece diferenças entre ambas as atitudes que o cineasta pode adotar frente à situação filmada:

el documentalista del cine directo llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis; el cinéma vérité de Rouch trataba de precipitar una crisis. El artista de cine directo aspiraba a ser invisible; el artista de cinéma vérité de Rouch era a menudo un participante declarado de la acción. El artista del cine directo era un circunstante que no intervenía en la acción; el artista del cinéma vérité hacia la parte de un

provocador de la acción. El cine directo encontraba su verdad en sucesos accesibles a la cámara, el cinéma vérité respondía a una paradoja: la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas.

O que Barnouw define como “cinema direto” corresponde ao conceito de cinema não controlado (*uncontrolled cinema*) ou ao de cinema observacional, proposto pelo cineasta norte-americano Richard Leacock, em 1961, como será demonstrado a seguir.

A expressão “cinema-verdade”²⁸ foi cunhada pelo sociólogo Edgar Morin em um artigo — intitulado “Por un nouveau Cinéma-Verité” — publicado no *France Observateur*, em janeiro de 1960 (MORIN e ROUCH, 2008, p.3-4), para se contrapor à frieza e ao distanciamento dos cinejornais em relação aos assuntos que abordavam:

Os noticiários [no cinema] nos apresentam a vida em suas melhores roupas de domingo, com políticos que discutem e trocam apertos de mãos de maneira oficial e ritualizada. De vez em quando, o acaso põe no nosso campo de visão um rosto enrugado ou radiante, um acidente, um fragmento de verdade. Esta cena tirada da vida é muitas vezes uma cena tirada da morte. Em geral, a câmera é pesada demais, parada demais, o equipamento de som não dá conta de acompanhar a ação, e o que é vivo escapa ou se fecha. O cinema precisa de um cenário, de uma cerimônia ensaiada, de uma suspensão da vida. E então todos se mascaram – equipados com a máscara suplementar da câmera.
O cinema não consegue penetrar nas profundezas da vida diária tal como ela é realmente vivida.

Contra esse “mascaramento”, Morin propõe um “mergulho” nas situações da vida real, à moda de Rouch, “que consegue se infiltrar na comunidade como uma *pessoa* e não como diretor de uma equipe de filmagem” (ibidem, p.5, grifo do autor). E convida Rouch, um etnólogo, para realizar um filme a partir de um tema simples: “Como você vive?”, “O que você faz da sua vida?”. Daí surge *Crônica de um verão* (*Cronique d'un été*, 1961), definido por ele, no pedido enviado ao *Centre National de Cinématographie* (CNC) para obter o alvará de filmagem, como “um filme-pesquisa”:

²⁸ De acordo com Vinicius Navarro (2005, p.48, nota 5), Georges Sadoul teria alegado ter sido o primeiro a usar esse termo, em 1948.

O contexto dessa pesquisa é Paris. Não se trata de um filme de ficção. Essa pesquisa lida com a vida real. Não se trata de um documentário. A pesquisa não tem por objetivo descrever. É uma experiência vivida pelos autores e atores. Não se trata, scrito sensu, de um filme sociológico. O filme sociológico estuda a sociedade. Trata-se de um filme etnológico, no sentido forte do termo. Ele estuda o gênero humano. (ibidem, p.7)

A expressão “cinema-verdade”, porém, utilizada logo no início de *Crônica de um verão*, só é conceituada na sinopse de divulgação do lançamento do filme: “significa que hemos querido eliminar la ficción y acercarnos a la vida. Significa que hemos querido situarnos en una línea dominada por Flaherty y Dziga Vertov”, afirma Morin, reconhecendo, porém, que o uso da palavra “verdade” é imprudente e pretensioso:

por supuesto, en las obras de ficción, al igual que en los mitos, existe una verdad profunda [...] Mejor (o peor): cada uno de nosotros sólo pude expresarse a través de máscara, y la máscara, como en la tragedia griega, disimula y revela al mismo tiempo, hace de portavoz. Al hilo de los diálogos, cada uno ha podido ser a la vez más veraz que la vida cotidiana, y al mismo tiempo más falso. Esto significa que no existe una verdad dada, que bastaría recoger con cuidado sin deteriorarla (como mucho, eso sería espontaneidad). La verdad no pude escapar a las contradicciones. (MORIN; ROUCH, 1961-1962, p. 85).

Malgrado a proposta inicial ter sido a de registrar cinematograficamente algo que resultasse do contato direto dos cineastas com a realidade, o filme acabou se transformando em uma crônica do próprio processo de filmagem e das situações que ele provocava.

Nas primeiras cenas, Rouch e Morin discutem os objetivos do filme com uma das personagens, que tem experiência em entrevistas. Ela, acompanhada de uma outra, sai às ruas e pergunta a desconhecidos se são felizes. A partir daí, há monólogos e conversas em grupo sobre as concepções de vida políticas de cada um, em encontros na casa de alguns deles e em momentos de lazer. Quase ao final, essas personagens assumem o papel de espectadores, e comentam suas próprias atuações e as das demais, criticando uns por parecerem estar atuando diante da câmera e outros por parecerem verdadeiros demais. O filme é finalizado com uma conversa entre Morin e Rouch pelo *Musée de l'Homme*, sobre a projeção, sobre a análise que as personagens fizeram e sobre a questão da representação: eles debatem se aquilo que o filme

mostra é a realidade ou é uma ficção. Para Morin, isso não importa; o que importa é que o filme os leva, a eles, os realizadores, “de volta à vida”.

Dada a estratégia adotada por Morin e Rouch, a câmera acaba funcionando como um catalisador do acontecimento que filma, interagindo com as pessoas e influenciando o comportamento delas. Os próprios realizadores acabaram por se integrar à cena como personagens; as demais personagens – operários, estudantes, funcionários públicos, gente de teatro – integraram-se à equipe de realizadores como entrevistadores. As experiências levadas a cabo por Rouch na década de 1950 chegam então ao seu limite.

A expressão utilizada para designar essa proposta de abordagem gerou mais debates entre os críticos e outros cineastas do que o filme em si. O cineasta Mario Ruspoli, por exemplo, em comunicado à Unesco, em 1963, propôs substituir a expressão “cinema-verdade” por “cinema direto”, por ser “menos polêmica”. Sua crítica toma por base o conceito de verdade:

A palavra verdade por si só é tão vasta, tão complexa em si mesma, tão cheia de contradições internas [...] E deste modo, o olhar do homem, bem como “o olhar de vidro” de sua câmera, são incapazes de revelar a verdade em seu sentido absoluto. É possível apenas mostrar alguns aspectos, alguns instantes, mas jamais todos os componentes em sua simultaneidade [...] A associação da palavra “cinema” à palavra “verdade” é um *non sense*. A câmera pode estar presente, escondida, psicanalítica ou interrogativa, mas ela não vê mais “verdade”, nem sabe mais do que nós vemos e nós sabemos. Essa associação é um contra-senso grave, porque tende a insinuar que “o que é filmado e registrado é verdadeiro”.

Quando Dziga Vertov diz Cinema Verdade ele não quer dizer de maneira alguma que tenta “captar a verdade”, mas simplesmente a “autenticidade” dos acontecimentos, e, o que é indissociável de seu pensamento, utilizar esta autenticidade captada para ensinar, para informar os homens. O sentido de “Verdade” está ligado à idéia de *informar* e não à de *captar*; está ligado ao fato de querer mostrar aos homens outros homens em seu cotidiano, em seu trabalho, em suas conquistas. *Kino Pravda*, ao pé da letra *Cinema Verdade*. Não se trata de um fim em si mesmo, mas, como observa Chris Marker, de “um meio”, um meio de conhecer e de dar a conhecer pelo cinema, através de um cineasta, ao qual é exigida a mais total sinceridade, a maior descrição possível diante dos fatos que filma e que ele *não deve jamais provocar*.

A expressão Cinema Verdade deveria ser empregada, a rigor, se quisermos ser fiéis ao sentido que Vertov deu a esta expressão, apenas para um cinema de pesquisa de testemunhos, e não para um cinema que intervém no social, no acontecimento, no comportamento do homem, do grupo, da sociedade (RUSPOLI, 1997, p.36, grifos do autor).

De acordo com André Parente (2000, p. 112), Ruspoli inclui sob a denominação “cinema direto” propostas diferentes de abordagem do real, tais como o *free cinema* britânico (1956-60), o *candid-eye* canadense (1958-60), o cinema vivido dos canadenses Michel Brault e Pierre Perrault (1960-61), o *living-camera* do grupo *Drew Associates* (1959-63)²⁹ e o cinema-verdade, de Rouch e Morin, entre outros. Ou seja, cinema direto é uma técnica (película 16 mm sensível, equipamento sincrônico portátil), um método de filmagem (sem roteiro, com cenários naturais, com não-atores etc.) e uma estética, “a estética do real”³⁰.

Ruspoli, em outro artigo de 1963, chega a estabelecer critérios para definir o cinema direto:

1. A tomada de som sincrônico é feita diretamente no local, por meio de aparelhos leves, silenciosos e portáteis, que são utilizados por equipes de técnicos reduzidos ao mínimo (2 ou 3 no máximo);
2. Uma nova maneira de trabalhar. Realizadores e técnicos devem saber trabalhar “como um só homem” e quase “pensar a mesma coisa ao mesmo tempo”. Eles se acham na posição de esquecer e, até, de rejeitar a maior parte dos princípios do cinema clássico, de fazer tábula rasa de muitas convenções, para se consagrar aos novos meios de expressão e à descoberta;
3. Uma atitude de observação e de pesquisa da parte dos cineastas que consiste a extrair diretamente sua substância dos elementos da vida, da sociedade, do homem, da tribo, sem os transformar, tal como se apresentam diante de nossos olhos ou da nossa câmera. Esse último critério é de particular importância e permite distinguir os cineastas-verdade de qualquer

²⁹ *Free Cinema*, na realidade, era o nome de uma série de exhibições de documentários organizadas por Karel Reisz, Lindsay Anderson e outros cineastas que apresentavam documentários produzidos com os novos equipamentos sincrônicos, cuja proposta era observar e registrar imagens e sons de pessoas em eventos culturais, parques, bares, clubs de jazz, sem comentários ou entrevistas (BARNOUW, 1996, p.204-206). *Candid-eye* é o nome pelo qual ficaram conhecidas experiências realizadas no âmbito do *National Film Board* do Canadá, utilizando teleobjetivas para poder filmar à distância, sem interferir nos fatos. O objetivo era realizar documentários sobre o cotidiano dos canadenses (PIAULT, 2000, p.173-174). O cinema vivido (*cinéma du vécu*) dos canadenses Michel Brault (posteriormente, cinegrafista de *Crônica de um verão*) e Pierre Perrault propunha realizar documentários em conjunto com as personagens (não-atores de uma comunidade), recuperando práticas culturais extintas, à moda de Flaherty, mas sem ensaios ou repetições de tomadas (ver DELEUZE, 1990, p.182-183). *Living camera*, denominação pela qual o grupo de Leacock ficou conhecido nos primeiros anos (DA-RIN, 2006, p.144), fazia referência ao título de uma série de televisão produzida pela *Drew Association* em 1961 e 1962: *The living camera*.

³⁰ O conceito de “estética do real” para o cinema direto é compartilhado por Marcorelles (1963) e Marsollais (1974, p.22). Parente critica esse conceito, pois ele denota uma apreensão do real impossível de ser realizada pelo cinema.

um dos precursores (RUSPOLI, 1963 apud LUCAS, 2005, tradução da autora)³¹.

Vale observar que, nessa citação, Ruspoli chama os cineastas do cinema direto de “cineastas-verdade” e diz que, a rigor, por não adotaram o terceiro critério na estratégia fílmica adotada em *Crônica de um verão*, Rouch e Morin não seriam cineastas-verdade.

Pelos critérios por Ruspoli, o cinema direto é aquele realizado pela *Drew Associates*, embora a entidade tivesse já elaborado a sua própria definição. Em artigo publicado na *Film Culture* em 1961 com o título *For an Uncontrolled Cinema*, Richard Leacock argumenta que o cinema deve evitar o artificialismo do teatro, com seus roteiros, cenários e atores sob o comando de um diretor, e “registrar aspectos do que acontece numa situação autêntica. Não aquilo que alguém pensa que poderia ou deveria ter acontecido, mas o que aconteceu na realidade, em seu sentido mais genuíno” (LEACOCK, 1961, tradução minha)³². Como salienta Vinicius Navarro (2005, p.39, grifo do autor, tradução minha):

A idéia central do cinema sem controle de Leacock é [...] a ênfase na autonomia do mundo histórico e social, um desejo de submeter o processo de filmagem à realidade que se desdobra diante da câmera. Em vez de moldar a realidade – ou de controlá-la – os cineastas deveriam se contentar em simplesmente *observá-la*³³.

³¹ “1. La prise de vue et de son synchrone directement sur le terrain, au moyen d’appareils légers, silencieux et portatif), aussi peu voyants que possible, qui puissent permettre au cinéaste de filmer immédiatement n’importe où et dans n’importe quelles conditions. Les appareils sont utilisés par des équipes de techniciens réduites au minimum (2 ou 3 au plus); 2. Une nouvelle manière de travailler. Réalisateurs et techniciens doivent savoir travailler ‘comme un seul homme’, et presque ‘penser la même chose en même temps’. Ils se trouvent dans la position d’oublier, voire de rejeter la plupart des principes du cinéma classique, de faire table rase de beaucoup de conventions, pour se consacrer à ces nouveaux moyens d’expression et de découverte; 3. Une attitude d’observation et de recherche de la part des cinéastes qui consiste à puiser directement leur substance dans les éléments même de la vie, de la société, de l’homme, de la tribu, sans les transformer, tels qu’ils se présentent devant nos yeux ou notre caméra. Ce dernier critère est d’une particulière importance et permet de distinguer des cinéastes-vérités de quelques-uns de leurs précurseurs” RUSPOLI, Mario. *Lé cinéma et la vérité*. **Artsept**, n. 2, Paris, avr./juil. 1963, p.6.

³² “[...] to record aspects of what did actually happen in a real situation. Not what someone thought should or could have happened but what did happen in its most absolute sense.”

³³ “At the core of Leacock’s uncontrolled cinema was thus an emphasis on the autonomy of the socio-historical world, a desire to surrender the filmmaking process to the reality unfolding before the camera. Instead of shaping that reality—or controlling it—the filmmakers should be content simply to *observe* it.”

Essa estratégia já havia sido adotada um ano antes em *Primárias* (*Primary*, 1960), um filme produzido por Drew, sobre as eleições primárias de 1960 em Wisconsin. No documentário, o realizador acompanha John F. Kennedy em sua disputa contra Hubert Humphrey pela indicação de candidatos à presidência pelo Partido Democrata, durante cinco dias, com quatro equipes de dois profissionais. “Muitas das tomadas incluídas no filme tinham sido feitas por câmaras móveis, em situações que requeriam que os cineastas passassem despercebidos – ‘como sombras na parede’, nas palavras de um deles”³⁴ (ibidem, p.45, tradução minha).

O filme agregou, sob a bandeira da *Drew Associates*, um grupo de documentaristas cujo trabalho viria a dominar o movimento do cinema direto nos Estados Unidos – além de Robert Drew e Richard Leacock, Albert Maysles e D. A. Pennebaker – e sua estratégia de filmagem seria adotada, de maneira geral, por todos.

Nos documentários produzidos a partir daí, por esses e outros documentaristas norte-americanos, há uma recusa ao comentário, com a redução ou a eliminação da narração em *over*, e a ausência de entrevistas e música, tripés e iluminação extra, com utilização de câmera subjetiva (em que o público vê o mesmo que o realizador vê). A temática se restringia a fatos e buscava-se descrever uma realidade que existia para além da presença do cineasta e de seu equipamento. Na montagem, no entanto, a narração se efetivava, por meio das seqüências de imagens; segundo Di Tella (2005, p.75), “na mesma linguagem dos filmes de ficção, armando planos e contraplanos que nem sempre correspondiam estritamente à mesma situação real.”

Se, na França, a confusão entre as expressões “cinema-verdade” e “cinema direto” permanecerá ao longo dos anos 60 e 70, na prática, uma sendo usada pela outra – uma

³⁴ “Many of the shots included in the film were taken with highly mobile cameras, in situations that required the filmmakers to hide — as one said then — like ‘a fly on the wall’.”

confusão que será compartilhada pelos cineastas e críticos latino-americanos, como veremos na seção seguinte –, nos Estados Unidos o termo preferido será o segundo, por encerrar a idéia de “objetividade”, de um acesso sem mediador ao mundo de referência. Para fugir a essa confusão, utilizo a expressão “cinema-verdade” para me referir a documentários que adotam estratégias fílmicas similares às propostas por Rouch e Morin, e “cinema direto” para me referir aos documentários que se utilizam de estratégias similares às dos norte-americanos.

À parte as diferenças apontadas entre um e outro, ao ir ao encontro dos outros, tanto o cinema-verdade quanto o direto vão questionar o lugar que ocupamos no mundo, com o objetivo de interrogar as certezas aparentes, de desconstruir as evidências de uma realidade que se quer imanente e de pôr em relevo o que nela há de inesperado.

Nesta seção, tratei como o processo de construção do outro foi se modificando e adquirindo contornos variados, à medida que o cine documentário adquiria certas especificidades no campo cinematográfico. Defendi que não apenas os contextos históricos e sociais e o de produção, mas também o olhar do cineasta e sua atitude diante da situação filmada se refletiram na maneira como a concepção de outro é construída.

Nos primeiros registros fílmicos século XX, as imagens do outro estiveram influenciadas pelo olhar colonial e pelos postulados evolucionistas da sociedade ocidental, ressaltando, sobretudo, os aspectos “exóticos” de seus costumes (JURE, 2000). O outro se perde nas generalizações e se transforma em objeto e suporte de um imaginário cuja referência nunca é o lugar dele. A diferença não existe, é tudo uma questão de grau: o outro é um ser inferior, primitivo, atrasado, que deve ser “educado” para a “civilização”.

Com Flaherty, o documentário passa a se diferenciar das demais formas de registro fílmico de caráter documental, na medida em que são adotados procedimentos

cinematográficos – estéticos e narrativos – para apresentar um tema. O processo de realização passa a ser delineado a partir de uma estratégica fílmica básica: pesquisa, observação *in loco*, e por um longo período, e participação do nativo. Dessa maneira, a relação entre o cineasta e o filmado (o outro) adquire uma nova dimensão.

Pela primeira vez, o outro ganha uma identidade e, com isso, é assumido como diferente. Ele agora é um indivíduo que, com sua família, luta pela sobrevivência contra a natureza. Ele é construído como personagem e, como tal, pode gerar identificação com o espectador: “nós nos vemos nele”. Uma identificação que, porém, só se torna possível por meio de um processo de simplificação cultural da personagem. De sua caracterização como primitivo e ignorante, que vigorava nos filmes de registro, passa-se à sua caracterização como um bravo, um guerreiro; mas não há preocupação em refletir sobre sua cultura, que permanece conformada pela perspectiva do realizador.

Um outro aspecto pertinente é o fato de que tanto os filmes de Flaherty quanto os de Vertov ainda não buscavam revelar um sentido oculto das situações filmadas. O filme ainda representava, para eles, o momento de uma experiência vivida pelo próprio cineasta, quer fosse no longínquo nordeste do Canadá ou em uma grande cidade da União Soviética.

A perspectiva ou a subjetividade do realizador será assumida por Vigo e Ivens, como “ponto de vista”, um conceito já delineado em Vertov. A realidade representada pelo documentário é o resultado da interpretação que o cineasta faz dos acontecimentos, com toda a carga de subjetividade que isso acarreta, e da posição de poder que ocupa. Ele é quem decide o que vai ser filmado e que imagens comporão o filme, que, assim, ganha contorno ideológico. Nesse sentido, o outro, em sua totalidade, também é construído pelo cineasta. Ainda não há espaço ou meios para que ambas as subjetividades sejam colocadas em confronto.

Grierson, por sua vez, sustenta que o documentário tem uma função específica, a de fazer propaganda, entendida aqui como comunicação, apontando soluções para problemas imediatos da sociedade. Já *Drifters* tem, por trás de grande parte dos filmes que produz, a idéia de uma comunidade de homens, de uma interdependência total. Os fatos são, por isso, impessoalizados; e o outro é construído não como indivíduo, mas como representante de uma categoria social. Esse posicionamento será modificado por outros cineastas, que passam a fazer parte do movimento documentarista britânico, como Rotha e Cavalcanti. Eles defendem a valorização da personagem no desenvolvimento do tema que é discutido. Em alguns casos, como em *Housing Problems*, elas ganham voz, mas seu discurso é ainda impessoalizado, pois não fala de si mas de uma situação social: é subordinado ao de um outro, ao do narrador, que conduz a argumentação. A vontade de ir ao encontro do mundo “real”, por meio de registro do cotidiano de anônimos a quem se dá imagem e voz, toma ares de exortação à unidade nacional.

Com as primeiras experiências de Rouch, na década de 50, uma nova forma de relacionamento entre o cineasta e o filmado (o outro) é estabelecida. Ela será redimensionada na década seguinte, com o surgimento de equipamentos leves – câmeras com som sincronizado. Com base nas estratégias fílmicas de Flaherty, Rouch compartilha com as personagens a produção e a realização do filme. Mas vai além de apontar para um embate entre subjetividades, a partir do improviso. O outro passa a ter voz, a falar de si, a narrar seus sonhos e suas angústias, eliminando as fronteiras entre realidade e ficção.

De Flaherty a Rouch, o documentário se firma como uma expressão cinematográfica, e isso não ocorre por oposição ao cinema de roteiro. A *mise-en-scène* com reconstituição de situações será uma constante, bem como um processo de montagem e edição que confira ritmo e dramaticidade às imagens e aos textos. Como afirma Meize Lucas (2005, p.162), “a

questão, portanto, ultrapassa o referencial técnico que à primeira vista distingue ficção e documentário. Há no filme documentário um modo específico de produção de sentido.”

Na América Latina, graças à influência dos documentaristas citados, a produção de sentido vai ganhar contornos específicos, conformados pelo surgimento de uma cinematografia regional e pela conjuntura política e social. É o que discuto na seção seguinte.

3 A ARGENTINA E O BRASIL NO CONTEXTO LATINO-AMERICANO

Na América Latina, a produção documental só vai ganhar relevo na década de 60, sob a influência do neo-realismo italiano, do documentarismo britânico e do cinema-verdade. Indo além dessas influências, os documentários latino-americanos assumirão um papel específico, o de fazer denúncia política e de provocar uma reflexão sobre a realidade, valendo-se de propostas estéticas inovadoras, tanto na forma quanto no conteúdo. Ao conjunto de obras cinematográficas produzidas na década de 60 se denominou “Nuevo Cine Latinoamericano”, expressão que passou a definir maneiras diferentes de se apresentar, pelo documentário, as singularidades que caracterizam as lutas sociais de cada país da América Latina. Nesta seção, partindo de uma reconstrução histórica e lançando mão da contextualização, busco demonstrar que o que há em comum a essas experiências é o vínculo do documentário com a realidade nacional.

A seguir, esboço o contexto geral, para nele situar a especificidade da produção argentina e a da brasileira correspondentes ao período, defendendo que, apesar das diferentes conjunturas históricas vividas pelos dois países, é possível identificar nos documentaristas das duas nacionalidades uma proposta comum: a de utilizar o documentário como um instrumento de análise das contradições sociais e políticas, privilegiando o resgate do “popular”, “dando voz” às classes dominadas e desnudando esquemas sociais de exploração.

3.1 O documentário como arena de debate político

A base do desenvolvimento da indústria cinematográfica latino-americana foram os cinejornais – as atualidades –, dada a atomização e a descontinuidade que caracterizou os projetos ficcionais levados a cabo na maior parte dos países até os anos de 1950 (o que não implica afirmar que, na produção de não-ficção, tenha havido uma continuidade) (BERNARDET, 1979). Já no período do cinema mudo, o domínio dos cinejornais fica patente. É na área de cinejornais que os produtores cinematográficos latino-americanos atuarão mais longamente, adquirindo experiência, em especial no México, na Argentina, no Brasil, na Colômbia, na Guatemala e na Venezuela.

Os cinejornais enfocavam, preponderantemente, os “rituais de poder”, as formas de representação do poder dominante e das elites políticas, econômicas, militares e eclesiásticas, os esportes e o folclore locais (PARANAGUÁ, 2003, p.25)³⁵. A imagem funcionava como a ilustração de um discurso pré-elaborado, jornalístico. Quanto ao conteúdo, ou ele era profundamente marcado por um caráter didático, nacionalista e provinciano, ou era um discurso de exaltação às singularidades e às belezas naturais nacionais. De acordo com Bernardet (1979, p.26), mesmo os filmes que abordavam assuntos populares, mas que eram financiados pelo governo ou pela elite econômica, podem ser enquadrados nessa categoria.

De maneira geral, por toda a América Latina, regimes autoritários ou populistas deram o tom aos cinejornais, quando não os produziram, garantindo inclusive a obrigatoriedade de sua exibição, como ocorreu no Brasil de 1932 e na Colômbia, no Peru e na Argentina da década seguinte. O cinejornal também serviu de instrumento de defesa da revolução em

³⁵ A expressão “ritual de poder”, utilizada por Paranaguá, é originária de Paulo Emílio Salles Gomes (1977, p.32), se referia, ao lado de “berço esplêndido” – o culto das belezas naturais do País –, ao conteúdo do cinema documental realizado no Brasil no período do cinema mudo, até 1930.

alguns países, como meio eficaz de defender e divulgar as reformas promovidas pelos novos governos, face ao alto índice de analfabetos na região. Replicando o que havia ocorrido à época da Revolução Mexicana, no início do século XX, quando os realizadores inovaram, fazendo uso de uma construção dramatúrgica por meio da montagem³⁶, o cinejornal seria retomado e aprimorado pelos próceres das revoluções bolivianas de 1952 e cubana, de 1959. Da experiência boliviana surgirão cineastas como Jorge Ruiz e Jorge Sanjinés; da cubana, Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea.

Em Cuba, a importância dos cinejornais, de caráter militante, pode ser medida pela criação e pela atuação de um setor de cinema no Exército Rebelde, que, ainda em 1959, possibilitaria a criação do *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC). Em junho do ano seguinte surgiu o *ICAIC Latinoamericano*, com cinejornais de atualidades, permitindo aos documentaristas da ilha que adotassem uma temática mais antropológica e menos social ou política.

A concorrência externa, no âmbito da ficção, após a Primeira Guerra Mundial, concentrou-se na distribuição e na exibição, com predomínio norte-americano, ofuscando a presença de empresas européias, intensa antes do conflito. A produção de cinejornais norte-americanos ganhou força no período de transição do cinema mudo para o sonoro e, depois, a partir do final da Segunda Guerra Mundial.

Contrapondo-se à produção industrial de ficção, no Brasil surgiria uma experiência na área documental cuja ênfase recairia sobre a utilização didaticopedagógica do cinema, com a criação do INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo – (1936-1966), sob a direção de Edgard Roquette-Pinto (entre 1936 e 1947), e com supervisão de produção de Humberto Mauro. O INCE era um modelo para países periféricos, pois articulava uma opção estética e

³⁶ Ver Paranaguá (2003, p.22-25; 34-38)

ética (o humanismo) com uma opção de produção que contrasta com o imediatismo e a instrumentalização política dos cinejornais do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo (1937-1945). O contraste entre os cinejornais do DIP e os do INCE pode ser verificado principalmente com base nos filmes dirigidos por Mauro a partir de 1945, quando teve início a série *Brasilianas* (que duraria até 1956). Uma experiência que, porém, evitou abordar as questões sociais mais prementes³⁷.

Nos últimos anos da década de 50, o cinema assumiria um duplo papel³⁸. De um lado, é então entendido como um espaço para nova construção simbólica, estética e discursiva, que toma por fundamento a realidade regional; de outro, torna-se espaço para uma reflexão sobre identidades nacionais, quer seja no âmbito da política quer seja no cultural.

A situação socioeconômica e cultural dos diferentes países latino-americanos constituía uma realidade semelhante: não só havia problemas em comum como o cinema também se igualava. Conteúdos e formas que não representavam o homem do continente; o subdesenvolvimento e a dependência dos modelos estrangeiros eram a principal característica desse cinema. Portanto, compartilhavam uma mesma necessidade de se aproximar da realidade a partir de um prisma próprio (LUCAS, 2005, p.126).

A nova estética será formulada teoricamente pelos próprios cineastas e apresentada sob a forma de manifestos – também uma singularidade latino-americana –, em que são apontados caminhos para a construção de um “novo cinema”, distinto do modelo norte-americano.

No documentarismo, é adotado um novo estilo de se fazer filmes, de temática notadamente social, beneficiando-se das inovações tecnológicas que haviam surgido na área cinematográfica: uma câmera leve, acoplada a um gravador, permitindo a sincronia de

³⁷ Sobre Humberto Mauro e a experiência do INCE, ver Scharzman (2000) e Franco (1988).

³⁸ Retomo e aprofundo, nesta seção, questões e reflexões que desenvolvi durante a pesquisa de doutorado e que foram, sob a forma de comunicação, apresentadas e discutidas em congressos e encontros acadêmicos, notadamente, no V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom (D'ALMEIDA, 2005a) e no IX Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-americana de Comunicação Celacom 2005 (D'ALMEIDA, 2005b).

imagem e som. Como lembra Paranaguá (2003, p.39), a nova fase será influenciada por experiências distintas, como o documentarismo britânico, liderado por John Grierson e caracterizado pela preocupação com a conscientização social, e o neo-realismo italiano³⁹, representado por Cesare Zavattini. A essas influências podem ser acrescentadas outras, como as propostas de Jori Ivens e o cinema-verdade de Jean Rouch.

Sintomático é o artigo de Zavattini, publicado em 1954 na *Revista do Cinema*, editada em Belo Horizonte, no qual ele discorre sobre o neo-realismo, destacando a superação da fraqueza humana pela ficção como a maior contribuição dos neo-realistas à produção cinematográfica. Em seguida, o autor defende ardorosamente o retorno ao documentário, como meio de se promover uma reflexão sobre a realidade e o cotidiano:

A mais importante característica, e a mais importante novidade do neo-realismo, parece-me, é ter descoberto que a necessidade da “história” era apenas um modo inconsciente de mascarar um defeito humano e que a imaginação, como era exercida, nada mais fazia do que sobrepor fórmulas mortas em fatos sociais vivos.

Agora percebeu-se que a realidade é enormemente rica: basta saber olhá-la; e que a tarefa do artista não é tornar os homens comovidos ou indignados por situações metafóricas, mas sim, fazê-lo refletir (e se quiserem, indignar-se e comover-se, também) sobre coisas que ele e outros fazem, sobre coisas reais, em suma exatamente como ele são.

[...] se alguém pensasse num filme sobre, digamos, uma greve, esforçava-se imediatamente para inventar uma trama e a greve serviria apenas de fundo. Hoje, ao contrário, nossa atitude seria de “relato”. Descreveríamos a própria greve e tentaríamos trazer para fora o maior número possível de valores humanos, morais, sociais, econômicos e poéticos que o fato contém (ZAVATTINI, 1954 apud LUCAS, 2005, p.111)⁴⁰.

Zavattini e Jean Rouch visitaram vários países latino-americanos, tanto para transmitir suas experiências quanto para buscar novas formas de inserção. Na mesma época, o então florescente movimento cineclubista “descobriu” a obra de Robert Flaherty, a de Ivens e as do documentarismo inglês.

³⁹ Fernando Birri, Rudá Andrade, Gabriel García Márquez, Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Aléa, entre outros, trazem para a América Latina o modelo neo-realista do Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.

⁴⁰ ZAVATTINI. Algumas idéias sobre cinema. **Revista do Cinema**, n.2, Belo Horizonte, maio 1954, p.5

Não por coincidência, em 1958, a Cinemateca Brasileira recebeu do governo Britânico 24 filmes produzidos pela GPO. Em abril e maio do mesmo ano, Salles Gomes publicaria, em sua coluna, no Suplemento Literário do Estado de São Paulo, uma série de artigos tecendo elogios à produção inglesa e, mais diretamente, a Grierson. Num desses artigos, sugestivamente intitulado “A lição inglesa”, Salles Gomes analisou os filmes, manifestando seu apreço pelo fato de que eles aliavam a pesquisa ao cumprimento de um papel social, e comunicando uma esperança: a de que os governos estadual e municipal viessem a encorajar a produção de documentários:

Preocupados em reformar a sociedade, Grierson e seus discípulos procuravam, longe da técnica simplista e afirmativa da propaganda, dramatizar documentos da realidade de seu tempo, a fim de provocar nos cidadãos a tomada de consciência dos problemas humanos modernos. [...] A preocupação militante, realista e social dos documentaristas ingleses era inseparável das pesquisas formais visando à conquista e intensificação da comunicabilidade entre as fitas e o público. Como os russos, num período anterior, Grierson procurou harmonizar o conteúdo social e prático das fitas com formas do vanguardismo estético.

Resta [...] a esperança de que os governos façam seus agentes compreenderem a nobre função de verdadeira relação pública que o cinema documentário pode exercer, e que os produtores compreendam uma das missões do cinema brasileiro, a de revelar nossa realidade a governantes e governados. (SALLES GOMES, 1981, p.309-310).

Também chegam ao Brasil os artigos do *Cahiers du Cinema*, escritos de 1959 em diante, nos quais críticos e cineastas franceses, com Francois Truffaut à frente, e com o amparo teórico de André Bazin, questionam o cinema clássico francês e propõem mudanças no sistema de produção. Fortemente influenciados pelo expressionismo alemão, pelo realismo do movimento documentarista britânico e pelo neo-realismo italiano, cineastas como o próprio Truffaut, Jean Luc Godard, Claude Chabrol e Eric Rohmer expressavam sua visão de mundo, por meio da recorrência de temas, das formas e dos conteúdos. Surge aí a *Nouvelle Vague*, e, junto com ela o cinema de autor e a idéia de que a chave para a compreensão de um filme reside exclusivamente na própria filmografia do realizador.

A inegável influência dessas “escolas” de cinema sobre os cineastas latino-americanos não resultou, porém, em simples mimetismo:

En la modernidad, la reproducción, la copia, la citación, las variaciones, la metamorfosis, son procedimientos típicos de una intertextualidad proliferante. En los cineclubes y filmotecas de posguerra, la educación de la mirada asimila distintas experiencias en un proceso diacrónico. El neorrealismo pudo reforzar la corriente documental, mientras el documental social británico contamina la renovación del cine de argumento (PARANAGUÁ, p.40).

Embora, também desde essa época, tenha-se buscado uma convergência nas cinematografias dos diversos países da região, com o objetivo de constituir-se um movimento cultural único, o que se observa na década de 60 é uma produção documental variada, marcada pelas particularidades e peculiaridades nacionais.

Como ponto comum, pode-se destacar justamente a conotação política e social, que afasta a produção dos cânones do cinema dos “colonizadores” e do “imperialismo hollywoodiano”, a partir de novas propostas estéticas na forma e no conteúdo. Nas palavras de Jorge Sanjinés (2003) “surgieran nuevos ánimos de devolverle al cine su sentido constituyente y las posibilidades de volver a ser espejo de las sociedades y lugar de reflexión de ellas sobre sí mismas”, o que possibilitou o aparecimento de:

una cinematografía contestataria, que se hace para subvertir una realidad social intolerable, que se enfrenta, en muchos casos con el aparato poderoso del estado, que denuncia las atrocidades dictatoriales, que registra la memoria de sucesos que se pretende esconder u olvidar, que se juega la vida a veces para proyectar sus imágenes y que está muy lejos de buscar dinero, fama y glamour.

Tratava-se, de maneira geral, de um cinema impregnado de preocupações sociais e políticas, iconoclasta e desafiante, na esteira da construção de uma utopia própria, a partir da Revolução Cubana. A idéia básica era a de fazer do cinema uma frente de luta que permitisse articular a luta cultural com o enfrentamento político-social, um instrumento de registro das contradições sociais e políticas, de análise e de desvelamento dessas contradições.

Diferentemente das possibilidades oferecidas pelo cinema de ficção, organizado em gêneros e realizado a partir de uma estética e uma narrativa que tentava se aproximar das do cinema de Hollywood, e como alternativa cinematográfica aos filmes de atualidade, o documentário iria privilegiar o debate e uma tomada de posição dos cineastas perante a realidade, por meio do testemunho social e compromisso político. Era um momento em que a intelectualidade latino-americana se defrontava com questões como colonização *versus* descolonização e alienação *versus* desalienação, na ciência e na política.

Essas questões foram objetos de discussão de Salles Gomes, em 1960, e viriam a ser retomadas, no Brasil, em 1965, por Glauber Rocha, com a *Estética da Fome* (ROCHA, 1979).

Para Salles Gomes (1979, p.12), o cinema brasileiro estava inserido em um quadro de “situação colonial”, daí ser alienado, ou seja, voltado para o estrangeiro. O que apresentava nada mais era que uma duplicação do real, a partir de técnicas e de uma estética alienígenas, impregnadas de subdesenvolvimento:

O denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema é, em nosso país, a mediocridade. A indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, os laboratórios, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público, e tudo o mais que eventualmente não esteja incluído nesta enumeração, mas que se relacione com o cinema no Brasil, apresenta a marca cruel do subdesenvolvimento [...] e os sintomas da alienação.

Essa crítica encontrava eco na de vários outros intelectuais brasileiros. Uma preocupação em superar a submissão cultural brasileira estava presente, por exemplo, no Cinema Novo. O que Glauber Rocha viria a propor em seus manifestos, como contraponto à imitação do que vem de fora, seria uma estética violenta, mas simbólica, que exprimisse a miserabilidade dos povos do Terceiro Mundo. O seu argumento de sustentação era a necessidade de a América Latina superar sua condição de colônia:

Eis — fundamentalmente — a situação das artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos verbais que vulgarizam problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte, mas contaminam sobretudo o terreno geral do político. Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo

subdesenvolvido só o interessam na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob as tardias heranças do mundo civilizado, heranças mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista. A América Latina, inegavelmente, permanece colônia, e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador; e, além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da AL é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará sempre em função de uma nova dependência (ROCHA, 1979, p.16).

Por traz da tese-manifesto de Glauber estava também a intenção de se organizar um cinema inserido no processo cultural local, realizando filmes “descolonizados”, engajados de forma crítica na realidade do subdesenvolvimento e que traduzissem as especificidades histórico-sociais de um país do Terceiro Mundo. Em texto de 1962, ele resume a sua posição:

Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa. Para nós [do Cinema Novo] a câmera é um olho sobre o mundo, o travelling é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! (ROCHA, 1981, p.17)

Na mesma linha, Fernando Birri (1988, p.17), em um eloquente manifesto divulgado também em 1962, define que tipo de filme é adequado aos “pueblos subdesarrollados de Latinoamérica”:

Un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia; que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen; que los ferverice; que inquiete, preocupe, asuste, debilite, a los que tienen “mala conciencia”, conciencia reaccionaria; que defina perfiles nacionales, latinoamericanos; que sea auténtico; que sea antioligárquico y antiburgués en el orden nacional y anticolonial y antimperialista en el orden internacional; que sea propueblo y contra antipueblo; que ayude a emerger del subdesarrollo al desarrollo, del subestómago al estómago, de la subcultura a la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, de la subvida a la vida.

Para Birri, o cinema argentino da época podia ser classificado em duas vertentes: a que discutia a situação social e a que não o fazia, pois, qualquer que fosse a definição que os filmes recebessem, uma vez que não apresentassem conflitos reais, não serviriam ao povo latino-americano. Em outro manifesto datado de 1962, Birri (2003, grifos do autor) sintetiza o

posicionamento político que muitos documentaristas viriam a adotar em toda a América Latina:

El subdesarrollo es un dato de hecho en Latinoamérica, Argentina incluida. Es un dato económico, estadístico. [...] Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro. El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, y la expresa, con todas sus deformaciones. De una imagen falsa de esa sociedad, de eso pueblo, escamotea al pueblo: *no da* una imagen de ese pueblo. De ahí que darla sea un primer paso positivo: función del documental. ¿Cómo da esa imagen el cine documental? La da como la realidad *es* y no puedo darla de otra manera. (Ésta es la función revolucionaria del documental social en Latinoamérica). [...] Consecuencia — e motivación — del documental social: conocimiento, conciencia, toma de conciencia de la realidad. Problematicación. Cambio: de la subvida a la vida. Conclusión: ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo. El cine que se haga cómplice de eso subdesarrollo es subcine.

Esse posicionamento, expresso em diversos artigos e manifestos assinados pelos cineastas, vai fundamentar os projetos de documentários realizados na América Latina da década de 60 em diante, os quais integram o conjunto de obras cinematográficas denominado Nuevo Cine Latinoamericano⁴¹, expressão que batizou o festival internacional de cinema de Cuba de 1979.

O posicionamento de Fernando Birri converge com o de outros cineastas latino-americanos e, claro, brasileiros. O continente não teria até então uma construção imagética pelo cinema. A adoção de formas estrangeiras teria produzido conteúdos equivocados. Dessa forma, o cinema não teria conseguido se constituir como uma expressão nacional na medida em que nunca falou da sua realidade, de um modo próprio e dirigindo-se ao homem dessa sociedade. Tanto o chamado cinema popular como o cinema de elite — no Brasil representados pela chanchada e pelo filme de estúdio, respectivamente, segundo seus críticos — criavam falsas dicotomias e cada um a seu modo produzia um cinema “irrealista” quando na verdade ele deveria almejar ser popular e culto ao mesmo tempo, a fim de falar ao seu momento histórico e assim efetivamente tornar-se elemento ativo desse momento histórico. (LUCAS, 2005, p.201)

É importante salientar a convergência de discursos nos campos do cinema de ficção e o do documentário nesse momento. Dado o diálogo que se mantém entre as duas formas de

⁴¹ Como será visto a seguir, assumo uma posição diferente da de Tzvi Tal (2001), para quem a expressão “Nuevo Cine Latinoamericano” “es una abstracción que impide el conocimiento profundo del proceso social y su incidencia en la producción simbólica”.

expressão, a fronteira entre elas torna-se cada vez mais tênue; suas experiências e os respectivos resultados estéticos se mesclam e se intercedem. Dessa mistura surge um “cine imperfecto”, assim chamado em contraposição ao que García Espinosa define em 1969 como o “cine perfecto” que, “técnica y artísticamente logrado, es casi siempre un cine reaccionario”⁴². O cine-imperfeito, revolucionário,

puede utilizar el documental o la ficción, o ambos. Puede utilizar un género u otro, o todos. Puede utilizar el cine como arte pluralista o como expresión específica. Le es igual. No son éstas sus alternativas ni sus problemas, ni mucho menos sus objetivos. No son éstas las batallas ni las polémicas que le interesa librar (GARCÍA ESPINOSA, 1988, p.76)

O campo cinematográfico latino-americano constitui-se, portanto, em espaço de debates sobre um projeto político amplo, desdobrado em diversas estratégias e enfoques. Esse projeto discute a realidade no viés da denúncia da “condição colonial”, no da defesa da transformação do social, a partir da “desalienação” do público.

De acordo com o cineasta Humberto Ríos (1985b apud BERTONE, 2003)⁴³:

empezaron a asomar en las pantallas rostros de seres desconocidos, voces que hablaban de esperanzas rotas [...]. Las realidades políticas influyeron mucho en este proceso. Desde el cine social hasta el cine de agitación pasando por el cine testimonial, el etnográfico, el antropológico, todos de algún modo intentaron la radiografía de un continente expoliado.

Essa “radiografia de um continente espoliado” se valeu das inovações técnicas na área de cinema que aportaram na América Latina no início dos anos 60, promovendo a forma de abordagem da realidade que até então estivera em gestação: a interação e a proximidade entrevistador e entrevistados. Com câmeras 16 mm e o gravador Nagra, relativamente leves, como já foi discutido na seção anterior, veio a chance de gravar o som sincronizado às

⁴² Gil Olivo (1992/1993, p.113) faz uma ressalva: “las tesis de este realizador cubano a propósito de un *cine imperfecto* despertaron polémica y confusión tanto en la práctica como en la teoría cinematográfica generada en nuestros países, gran parte de sus ideas corresponden a las inquietudes de realizadores de este periodo”.

⁴³ RÍOS, Humberto. Raymundo Gleyzer: una obstinada esperanza. **Cinelibros**, n.5. Montevideo: Cinemateca Uruguay, 1985b.

imagens em externas, introduzindo “un poco de polifonía en discursos hasta entonces perfectamente controlados y unívocos” (PARANAGUÁ, 2003, p.54).

No documentário que surgiu, destaca Avellar (1970, p.22):

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

Nem por isso podemos dizer que a voz *over* tenha sido abandonada. Na América Latina, os documentários adotarão formatos híbridos, mantendo tanto a voz do narrador quanto a voz do outro.

O som direto abriu para o cinema um leque extraordinariamente rico de entrevistas e falas. Num pólo, temos falas, entrevistas ou outras modalidades, cuja finalidade é transmitir uma informação verbal, tendo o conteúdo uma importância predominante. No outro, encontramos uma fala cujo conteúdo se torna secundário, e o ato de fala passa a predominar. Nenhum desses pólos concretiza-se com exclusividade: trata-se de tendências, podendo uma ou outra prevalecer nesta ou naquela entrevista. (BERNARDET, 2003. p.284).

3.2 O compromisso com o social

Na América Latina, alguns dos trabalhos anteriores à introdução dos novos equipamentos podem ser apontados como precursores da nova maneira de se fazer documentário. Um deles é *Araya* (1959), da venezuelana Margot Benacerraf, uma obra em que, tanto pela preocupação estética e a fotográfica quanto pelo tratamento sensível dado a um tema social, toma um distanciamento significativo dos padrões do documentarismo clássico à la Grierson. O documentário acompanha a vida dos “salineros” de uma antiga mina de sal em uma península do nordeste da Venezuela. Apesar de ter sido premiado em Cannes no mesmo ano, *Araya* só estrearia em seu país em 1977.

Do Brasil, podemos citar *Arraial do cabo* (Paulo César Saraceni, 1959) e *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960). O primeiro, rodado inteiramente em locações externas, retrata a vida social de uma comunidade de pescadores inteiramente dissolvida pela instalação de uma indústria nas redondezas. O segundo, *Aruanda*, foi filmado no município de Santa Luzia do Sabagi, Paraíba, e aborda a formação do quilombo da Serra do Talhado, no interior do Estado, e a vida rural nessa comunidade quilombola.

Realizado de modo precário, como precária era a situação do País na época, *Aruanda* é um exemplo da possibilidade de se fazer cinema no Brasil. Nesse filme,

a insuficiência técnica tornou-se poderoso fator dramático e dotou a fita de grande agressividade. *Aruanda* é a melhor prova da validade, para o Brasil, das idéias que prega Glauber Rocha: um trabalho feito fora dos monumentais estúdios que resultam num cinema industrial falso; nada de equipamento pesado, de rebatedores de luz, de refletores; um corpo a corpo com uma realidade que nada venha a deformar, uma câmara na mão e uma idéia na cabeça, apenas (BERNARDET, 1978, p.27).

Na Argentina, o documentário de temática social encontra sua gênese na obra cinematográfica de Birri. Depois de uma estada no *Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma*, ele retornou a Santa Fé de la Vera Cruz, na Argentina, em 1956, e fundou o *Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral*, que mais tarde viria a ser conhecido como Escola de Documentários de Santa Fé (LIMA, 2005).

Nessa escola, Birri desenvolve um trabalho que marca uma mudança radical no rumo que vinha tomando até então o cinema argentino. De acordo com Claudio Remedi ([200-]), a mudança se dá em quatro direções. Em primeiro lugar, a escola socializa um conhecimento que estava antes restrito às camadas médias e altas da sociedade, recebendo alunos de todas as idades e condições sociais. Em segundo, inaugura uma mudança de gênero e de temática, pois ninguém havia ainda dirigido o olhar para “los sectores sociales más castigados y expoliados con una mirada crítica e independiente”, nem havia adotado de forma tão completa as técnicas de pesquisa e registro documental. Depois, modifica os modos de produção:

Porque se adopta en la escuela una metodología horizontal: las decisiones de producción las toma el grupo realizativo debatiendo cada etapa de la construcción del film, aún en la post-producción. Este modo de organización se distancia años luz del cine industrial de compartimientos estancos, donde la superespecialización determina, a fin de cuentas, un control ideológico por parte de los productores representantes de los grandes estudios.

Finalmente, é na Escola de Documentários de Santa Fé que é dado um enfoque novo à distribuição e à exibição. Além de os filmes atingirem novos espaços, como a universidades, associações de bairro, clubes, escolas e praças públicas, debates passam a ser promovidos após as exibições, o que permite aos realizadores modificar os próprios documentários exibidos ou orientar sua próxima produção de acordo com as motivações e reações do público.

Entre 1958 e 1960, Birri produz o documentário *Tire Dié* (1958/60), média-metragem em preto-e-branco, sobre as crianças das favelas que corriam atrás de trens em movimento para pedir esmolas aos passageiros (moedas de dez centavos), no entroncamento das províncias de Buenos Aires, Santa Fé e Rosário⁴⁴. A crueza fotográfica da obra encontra paralelo estético na de *Aruanda*, em que a precariedade das imagens é um sentido a mais a compor o filme. *Tire Dié* surgiu de um exercício de foto-documentário, realizada entre 1956 e 1958, no qual os alunos de Birri receberam a incumbência de fotografar a favela; as fotos dos alunos seriam analisadas sociologicamente pelos professores da escola. A mesma técnica serviu de base a outros 18 documentários, realizados por diferentes diretores, bem como ao primeiro longa-metragem de Birri, *Los Inundados*, de 1961.

Para os brasileiros Vladimir Herzog e Sérgio Muniz (1966, tradução nossa⁴⁵), com seu trabalho, o cineasta argentino,

⁴⁴ Ver Lima (2005); e Rufinelli (2005).

⁴⁵ [...] risaltava il carattere fondamentale di questo cinema che, nella ricerca di una sua autenticità, vuole documentare la realtà dell'uomo latino-americano. Il altre parole, il suo sotto-sviluppo, le sue cause e conseguenze. Di conseguenza, questa documentazione doveva essere realista e critica, poiché, nello stesso tempo

na busca de sua autenticidade, queria documentar a realidade do homem latino-americano. Em outras palavras, o seu subdesenvolvimento, as suas causas e suas conseqüências. Por isso, esse registro deveria ser realista e crítico, uma vez que, ao mesmo tempo em que pressupunha uma ampla liberdade de expressão do cineasta, acentuava a necessidade da consciência da sua responsabilidade social. Isto é, a atuação do artista, envolvida em um processo cultural mais amplo, e o seu compromisso com o problema mais urgente, o da transformação do homem em um mundo subdesenvolvido.

O compromisso com o social será assumido por uma grande parcela de documentaristas latino-americanos. Inspirado nos modelos de Grierson e Birri, Sergio Bravo, fundador do *Centro de Cine Experimental da Universidad de Chile* (de 1959), produz o curta-metragem *Mimbre* (1957), no qual descreve com “dignidad y hermosura”, nas palavras de Paranaguá (2003, p.45), e ao som da voz de Violeta Parra, a tristeza do artesão Alfredo Manzano, em seu ofício de elaborar figuras de vime.

Nos anos seguintes, Bravo assume em sua obra um claro posicionamento político, e produz *La marcha del carbón* (1963) e *Casamiento de negro* (1964). Similar é o percurso de Miguel Littín, que produz *O chacal de Nahueltoro* (1969), baseado em um caso real, ocorrido no interior do Chile: um andarilho alcoólatra é condenado à morte, após ter assassinado, completamente embriagado, uma mulher e suas cinco filhas. O “chacal” seria, antes de criminoso, vítima e resultado da negligência social que sofreu desde a infância.

Em 1970, os cineastas chilenos se reúnem em torno de um movimento denominado *Cineastas de la Unidad Popular*, para apoiar a candidatura à presidência de Salvador Allende, e expressam suas idéias em um manifesto, do qual extraio o trecho abaixo:

Cineastas chilenos: es el momento de emprender juntos con nuestro pueblo, la gran tarea de liberación nacional y de la construcción del socialismo. Es el momento de comenzar a rescatar nuestros propios valores como identidad cultural y política.

in cui pressuponeva una ampia libertà di espressione del cineasta, accentuava la necessità della coscienza della sua responsabilità sociale. Cioè, l’attuazione dell’artista involto in un processo culturale più ampio, ed il suo senso di compromesso con i problemi più urgenti della trasformazione dell’uomo in un mondo sottosviluppato.

Basta ya de dejarnos arrebatar por las clases dominantes, los símbolos que ha generado el pueblo en su larga lucha por la liberación.

Basta ya de permitir la utilización de los valores nacionales como elemento de sustentación del régimen capitalista.

[nosotros cineastas] declaramos:

1. Que antes de cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo. 2. Que el cine es un arte. 3. Que el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario. 4. Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación [...] 5. Que el cine revolucionario no se impone por decreto. Por lo tanto, no postulamos una forma de hacer cine sino tantas como sean necesarias en el transcurrir de la lucha.[...] 10. Que no existen filmes revolucionarios en sí. Que éstos adquieren categoría de tales en el contacto de la obra con su público y principalmente en su repercusión como agente activador de una acción revolucionaria. (MANIFIESTO, 1970).

Com a vitória de Allende, em 1971, Miguel Littín é convidado a dirigir a Chile Films, empresa estatal recém criada. Mas é já na condição de exilado que dirige *Actas de Marusia* (1975), no México. Essa obra de ficção parte de um episódio real, ocorrido em 1907, no Chile, para montar uma alegoria do regime ditatorial imposto por Augusto Pinochet, entre 1973 e 1990. A abrupta transição da democracia socialista da *Unidad Popular* de Allende para a ditadura de Pinochet é o tema de *A Batalha do Chile* (1975/79), de Patricio Guzmán, filmado no calor da hora. O cineasta e sua equipe captaram imagens impactantes nas ruas de Santiago. Mas Guzmán só conseguiu montar o material de que dispunha no seu exílio, em Cuba.

Em Cuba, como salienta Colombres (1982, p.24-25), com Santiago Álvarez à frente, o cinema assume “más un apremio conscientizador que la búsqueda de un nuevo lenguaje estético”. Com finalidade didática, a filmografia cubana dessa época acaba por manifestar profunda relação com o realismo socialista. Mas há exceções, como algumas das produções do próprio Álvarez, como *Now!* (1965), um curta-metragem sobre as lutas contra o racismo nos Estados Unidos, produzido com técnica de colagem, com a música servindo de chave rítmica para a montagem e conferindo sentido às imagens – a canção “Now” (proibida nos EUA) é interpretada pela cantora norte-americana Lena Horne. A obra de Tomás Gutiérrez

Alea também não se conforma ao modelo do realismo socialista. Seu *Memorias del subdesarrollo* (1968) é um dos melhores exemplos de pesquisa estética. O filme mescla um enredo ficcional a trechos de documentários e de cinejornais produzidos pelo ICAIC, para contextualizar o dilema de um burguês que prefere permanecer na ilha, observando ceticamente a consolidação das transições socialistas, mesmo após ter sido abandonado por seus pais e pela esposa, que, descontentes com os rumos do novo regime, deixam Cuba.

Nesse mesmo período, o boliviano Jorge Sanjinés filma *Ukamau* (1966), em que trata das precárias condições de vida da população pobre do interior de seu país (de origem maciçamente indígena). O título de seu filme batizaria seu grupo de produção, que também contava com o roteirista Oscar Soria e o diretor Antonio Eguino. Sanjinés conta a história de um casal de camponeses explorados por um fazendeiro com quem mantém relações comerciais, e que, durante a ausência do marido, violenta e mata a esposa. Tomado pelo ódio, o viúvo não encontra outro caminho que não seja o de vingar o crime com as próprias mãos. Esse tom de denúncia é repetido em *Sangre de Condor* (*Yawar Mallku*, 1969), sobre os efeitos de um programa de esterilização promovido por empresas norte-americanas na população indígena da Bolívia. Em ambos os filmes de Sanjinés percebe-se a confluência entre um enredo ficcional e um tratamento documental, comum a outras propostas na América Latina.

Desde o seu primeiro curta-metragem, *Revolución* (1963), Sanjinés e seus companheiros se mantiveram interessados “por hacer un cine de denuncia, de testimonio de la realidad social, aunque no teníamos muy clara todavía la idea de que era importante no sólo testimoniar, sino denunciar las estructura de la opresión” (SANJINÉS, 1979 apud OLIVO GIL, 1992/1993, p.123)⁴⁶.

⁴⁶ SANJINÉS, Jorge. Entrevista en Isaac León Frias. **Cuadernos de Cine**. Los años de la conmoción (1976/1973). Entrevistas con realizadores sudamericanos. n. 28, México: UNAM, 1979, p.80.

Muitas experiências cinematográficas dessa linha foram abortadas pelos governos militares que ascenderam ao poder a partir da década de 60, principalmente no Brasil, na Argentina e no Chile, e que adotaram a Doutrina da Segurança Nacional, com o apoio do governo dos Estados Unidos. Essa nova ideologia tinha por base uma concepção social conservadora e autoritária e, por bandeira, o anticomunismo. Adaptada às realidades e às particularidades de cada país,

la ideología de los militares se manifestó en la desterritorialización del “Otro” y en la negación de su condición humana. Negando la humanidad y los derechos ciudadanos del enemigo ideológico se creó la legitimidad de su exterminio físico o su expulsión fuera de las fronteras nacionales (TAL, 2000, p.257).

No documentário colombiano, a fase da militância, “que se subdivide en panfleto, tanto independiente como estatal, y el del compromiso”, iniciada na década de 60, vai perdurar até o início da de 1980 (CAICEDO, 1999, p.87). São exemplos desse período os documentários *Camilo Torres* (1967), de Diego León Giraldo, *Colombia 70* (1970), *Que és la democracia* (1971) e *Los hijos del subdesarrollo* (1975), de Carlos Álvarez, além da obra de Jorge Silva e Marta Rodríguez, como *Chircales* (1966/1972) e *Campesinos e planas: testimonio de un etnocidio* (1975).

O ponto de encontro desses documentaristas será os festivais de cinema, entre os quais o de Viña del Mar (Chile, 1967)⁴⁷ e o de Mérida (Venezuela, 1968), que se destaca por apresentar apenas documentários da região. Em Viña de Mar estiveram presentes cineastas de nove países, entre eles o chileno Miguel Littin, os brasileiros Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, os argentinos Leopoldo Torre Nilsson e Octavio Getino, o cubano Humberto Solás e o boliviano Jorge Sanjinés. Nos 110 filmes apresentados, observa-se um ponto em comum: o empenho em “en reconocer sus propias realidades sociales y política”

⁴⁷ Para conhecer e comprovar a importância deste Festival para o cinema latino-americano como um todo, ver Orell García (2006).

(RUFFINELLI, 1998, p.55). O Festival de Mérida, em 1968, para o documentarismo latino-americano, foi fundamental. Dele participaram Fernando Solanas, Santiago Alvarez, Octavio Getino, Ugo Ulive, Patricio Guzmán, Mario Handler e Geraldo Sarno, entre outros.

Esses encontros serviam não só para a divulgação dos filmes, que pouco ou nada eram exibidos em seus próprios países, mas também para a troca de experiências entre os cineastas latino-americanos e intelectuais como Joris Ivens, que já havia produzido no Chile e em Cuba, Jean Rouch e Chris Marker, o sociólogo Edgar Morin e o crítico Louis Marcorelles. Para os latino-americanos, os festivais representavam uma chance de, por meio dos filmes, tomarem contato com uma realidade regional diversa e se reconhecerem nos pontos em comum, afirmando seu direito a uma cinematografia própria. Também foi possível desenhar um mercado comum para o cinema latino-americano, que nunca foi concretizado em função do panorama político que tomou conta do subcontinente a partir de então, e estabelecer acordos de co-produções.

Ao lado do neo-realismo italiano e da produção documental britânica, o cinema direto e o cinema-verdade, embora representem “evoluciones paralelas o convergentes”, como alerta Paranaguá (2003, p.53), completam as influências na produção do Nuevo Cine Latinoamericano.

Em artigo publicado em 1966, David Neves explica o interesse dos brasileiros pelas novidades que vinham da França, nomeando o cinema-verdade como cinema-direto, como queria Ruspoli:

No Brasil, o interesse pelo cinema-direto teve maior ênfase na medida em que eram precários tanto nosso parque de equipamentos como a economia de produção de nossos filmes. Nos grupos em que fervilhava o interesse pela renovação do panorama cinematográfico brasileiro, o novo tipo de cinema sempre despertou certa curiosidade. Duas eram as fontes de informação que traziam as notícias do extraordinário progresso alcançado pelos processos de filmagem e gravação: a revista francesa *Cahiers du Cinéma*, com a “revelação” de Jean Rouch, e a revista americana *American Cinematographer*, através de suas reportagens e seus anúncios.
[...]

Oficialmente, o ingresso do cinema-direto, a conscientização de sua existência específica, foi-se dando pouco a pouco. Não tenho dados cronológicos mas acredito que o primeiro filme feito sob essa característica apresentada no Brasil tenha sido o *Chronique d'un Été*, de Rouch & Edgar Morin, numa semana oficial do cinema francês promovida pela Unifrance Film, por volta do início de 1962. Só os aficcionados tiveram a oportunidade de ver o filme sobre o qual já haviam lido e relido os comentários importados. Algum tempo antes conhecera-se o *Amérique Insolite* e os *Marines*, de François Reichenbach. [...] Após a visão de *Chronique d'un Été*, as tendências, muito naturalmente começaram a se repartir. Depois de *Chronique d'un Été*, o cinema-direto consolidou-se nas capitais da cultura, sendo que ficou em evidência o nome dos cineastas americanos Robert Drew, Richard Leacock e os irmãos Albert e David Maysles que trabalhavam cobertos por uma leve cortina de discrição (NEVES, 2002).

A influência do cinema-verdade e a do cinema direto, porém, se dá apenas sobre a forma, não sobre o conteúdo. Sérgio Muniz, documentarista brasileiro que participou das produções de Thomaz Farkas na década de 60, alerta para essa diferença fundamental:

Idealmente o cineasta que faz cinema direto “vê” e “escuta” tudo. Ainda que isso seja um conceito um tanto geral, é realmente um ponto de partida que possibilita constatar que o cinema direto verifica como, na realidade, as pessoas agem, pensam e falam. Mas diferenciando-se dos cineastas que utilizam a técnica do “direto” (frequentemente chamado, ainda que erroneamente, de cinema verdade) nos Estados Unidos, no Canadá e na França, o cineasta brasileiro ao fazer cinema direto não se satisfaz nem concorda em só documentar tal ou qual realidade, dele ser simples espectador ou esperar que dita realidade se explique sozinha. Para o cineasta brasileiro que utiliza a técnica do direto, há que existir uma visão crítica dos conflitos e contradições que esteio na realidade que seu filme apresenta. Seja qual for o nível em que a realidade for surpreendida, documentada pelo cineasta brasileiro que faz cinema direto, ela será desintegrada, examinada e posteriormente reintegrada pelo autor do filme ou pelo seu público. (MUNIZ, 1967, p.19).

Meize Lucas (2005, p.206), em sua análise sobre a produção de Thomaz Farkas na década de 60, constata que, nos documentários realizados, não se tratava de flagrar o cotidiano ou o momento da realidade pelo próprio ato da filmagem, “mas sim de dar visibilidade a um cotidiano desconhecido ou deformado (na visão dos cineastas e parte de seus contemporâneos) pelas lentes de filmes que se detinham na superfície da realidade” e de reforçar, “pela montagem, pela narração ou pela música”, que o filme é um ponto de vista. Nada mais distante disso do que as técnicas utilizadas tanto pelos documentaristas norte-americanos quanto pelos franceses do cinema direto.

Na realidade, essa postura não será uma das características do método de produção apenas dos documentários analisados por Lucas, mas de todos os do Nuevo Cine Latinoamericano, e vai se fundamentar em dois princípios, para além dos aspectos técnicos de produção: (1) fazer do documentário um instrumento de registro e de análise de problemas humanos e sociais; e (2) assumir, diante desses problemas e frente à polarização política que se avizinhava, em vez de uma postura descritiva, indireta e neutra, uma postura ativa, direta e participante, colocando-se como alternativa ao discurso dominante.

3.3 O documentário do Cinema Novo no Brasil

O Cinema Novo, no Brasil, e o *Cine de La Liberación*, na Argentina, deram sua resposta crítica ao momento político e consolidaram-se como práticas engajadas e desmistificadoras. Tanto um como outro privilegiaram o resgate do “popular”, com o objetivo de “expresar en las pantallas la situación de las masas, desnudando los esquemas sociales de la explotación” (TAL, 2001). Em sua própria visão, registrada em seus manifestos, esses movimentos deram “respostas revolucionárias” ao colonialismo primeiromundista. Nas exhibições, restritas a circuitos alternativos – sindicatos, associações e universidades – conclamavam o público à discussão e à ação.

É interessante contextualizar o surgimento do Cinema Novo. Após a Revolução Cubana, o Brasil viveu um período conturbado. Em plena Guerra Fria, a chegada de João Goulart à presidência, em setembro de 1961, trouxe inquietações a setores conservadores, que tomaram algumas das propostas de governo do novo presidente como uma concessão ao socialismo. A tensão aumentou até o ponto de Goulart ser deposto pelos militares. O golpe de 31 de março de 1964 inaugurou uma sucessão de governos autoritários. Às vésperas da posse

do terceiro general, Emílio Garrastazu Médici, como presidente, em 13 de dezembro de 1968, o Ato Institucional nº 5 (AI-5) foi editado. O Ato foi um golpe de misericórdia nas já muito abaladas liberdades democráticas e de expressão, culminando na morte, na prisão, no exílio ou em outras formas de repressão às vozes dissonantes.

No âmbito cultural, vale recuarmos, por um momento, até meados da década de 50, quando, com o início do ciclo de desenvolvimento econômico, instaura-se a “consciência do desenvolvimento” e ganha força o culto a uma “alma nacional”, que emanaria das “mais puras tradições” da legítima “cultura popular”. O “povo brasileiro” é entendido como o máximo valor da cultura, “seja como portador da tradição, da transformação ou da contestação” (VELLOSO, 1991, p.136), idéia que também vai estar subjacente às reflexões do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb)⁴⁸ e até mesmo nas dos Centros Populares de Cultura (CPCs)⁴⁹.

Entre 1950 e 1969, os conceitos de “cultura alienada”, “colonialismo” ou “autenticidade cultural”, forjados ou difundidos por intelectuais ligados ao Iseb, ganharam espaço, funcionando, segundo Ortiz (1994, p.46-47), como “categorias de apreensão e compreensão da realidade brasileira”. À época, as discussões sobre a realidade brasileira tinham como eixo a oposição ao colonialismo, sustentada pelos conceitos de identidade nacional e cultura popular definidos pela “vanguarda intelectual” representada pelo Iseb e do CPC, a qual, tendo rejeitado a idéia de “cordialidade” como o cerne da cultura brasileira, apostava na construção de um projeto nacional progressista. O estabelecimento de uma cultura brasileira com fisionomia própria era visto como condição necessária para a

⁴⁸ O Iseb foi criado em 1955 e projetou-se como centro formulador de uma ideologia desenvolvimentista no País e como matriz de uma concepção de cultura e elemento impulsionador de transformações socioeconômicas e de fixação de identidades nacionais.

⁴⁹ Criado pela União Nacional dos Estudantes em 1961, os CPCs tinham por objetivo usar formas da cultura popular para promover a revolução social, por meio de diversas manifestações artísticas, principalmente o teatro, mas também o cinema. Ver Martins (1979); Fávero (1983); e Galvão e Bernardet (1983).

emergência de uma nação, nos termos de Roland Corbisier⁵⁰ (1958 apud MOTA, 2000, p.165-166):

A tomada de consciência de um país por ele próprio não ocorre arbitrariamente, nem resulta do capricho de indivíduos ou de grupos isolados, mas é um fenômeno histórico que implica e assinala a ruptura do complexo colonial. [...] No caso brasileiro, a reação contra o semicolonialismo e o subdesenvolvimento só se poderá fazer com o apoio das classes que o suportam como um entrave à própria expansão — expansão de indústria nacional e do mercado interno — quer dizer, a burguesia industrial, o comércio ligado a essa burguesia, os setores esclarecidos da classe média e o proletariado industrial. É com apoio nessas classes, nos seus interesses e nas suas reivindicações, que coincidem, aliás, com os interesses do desenvolvimento do País, que a “intelligentsia” brasileira poderá forjar a ideologia da libertação nacional.

Corbisier atribui à “intelligentsia” brasileira o papel de arauto da consciência nacional, num discurso de teor nacionalista que estava inserido num contexto político-ideológico mais amplo, característico de um período da história em que as revoltas anticoloniais e os movimentos de libertação nacional tornaram-se alvo de reflexão dos intelectuais. Estes, por sua vez, adotavam em suas análises a linha de pensamento do psiquiatra antilhano Frantz Fanon e do filósofo Jean-Paul Sartre (ORTIZ 1994, p 53-56), uma referência também para os cineastas do Nuevo Cine Latinoamericano.

A idéia de “cultura nacional” como base de sustentação da identidade nacional é assim apresentada por Guerreiro Ramos (1960, p.243-244):

[...] a cultura de um povo é o seu ponto de vista. Falar, portanto, da cultura brasileira é falar do ponto de vista do povo brasileiro. Nunca tivemos propriamente um ponto de vista, porque não constituímos uma personalidade histórica, isto é, não tínhamos condições reais que permitissem o comando pleno do curso de nossa existência. Víamos a nossa realidade através de interpretações importadas. E o hábito secular de consumir idéias e interpretações pré-fabricadas viciou o espírito de nossas camadas instruídas — o que torna o esforço de elaboração da cultura nacional extremamente penoso, em virtude da inércia mental contra que tem de chocar-se [...]. A elaboração da cultura nacional no Brasil é, no plano do espírito, o correlato do trabalho coletivo mediante o qual se realiza a substituição de importações e se instala um sistema de produção destinados a atender a demanda interna

⁵⁰ CORBISIER, Roland. **Formação e problema da cultura brasileira**. Rio de Janeiro: ISEB, 1958, p.41-45

de bens e serviços. Consiste em tarefa eminentemente substitutiva sujeita a critérios oriundos de nossa realidade.

Para a intelectualidade do Iseb, só a “cultura nacional” é “autêntica”; aquilo que não é nacional é reflexo da cultura da metrópole e, portanto, alienação. A desalienação depende de se encontrar a identidade nacional.

Ao tratarem a situação colonial em termos de alienação, imediatamente eles [os intelectuais do mundo periférico] podem conceber a sua contrapartida. Se, como dizem alguns isebianos, o Ser do homem colonizado está alienado no Ser do Outro, é necessário dar início a um movimento que restitua ao colonizado a sua “essência”. Isso só pode ocorrer se o discurso extravasar do discurso filosófico para o domínio da luta (ORTIZ, 1994, p.59).

Portanto, o Iseb defendia que o homem só se realizaria ao transformar o mundo, numa opção política pelo desenvolvimento econômico. Esse viés nacionalista grassava nos movimentos da esquerda engajada, tornando-se “senso comum”, apesar da internacionalização da economia à época. A busca de uma cultura nacional própria desconsiderava as diferenças internas, como as de classe, mas, como alerta Ortiz (1994, p.47):

Seria difícil argumentar que esta ideologia serviu de algum modo para que se desse uma hegemonia da classe dirigente no país. Para que isso pudesse ocorrer, seria necessário que os trabalhadores internalizassem a ideologia produzida; a própria história se encarregou de eliminar no entanto essa possibilidade. O golpe de 64 erradicou qualquer pretensão de oficialidade das teorias do Iseb, entretanto, curiosamente, esta ideologia encontrou um caminho de popularização que ganhou pouco a pouco terreno junto aos setores progressistas e de “esquerda”.

Nesse contexto, o Cinema Novo brasileiro desponta como um movimento cinematográfico e como um movimento político-cultural. Acreditando que o cinema tinha um papel a desempenhar na transformação social, os cineastas debatem sobre a cultura do Brasil e da América Latina no âmbito do subdesenvolvimento, denunciando o escândalo da injustiça social e defendendo uma evolução progressista da região. Ao par disso, fazem evoluir a linguagem do cinema brasileiro, desenvolvendo novas formas de narração, de filmagem, de produção (BERNARDET, 1978, p.125-139).

No entanto, é preciso ressaltar que, apesar de os filmes de ficção mais destacados – *Os fuzis* (1963), de Ruy Guerra; *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), Glauber Rocha – tratarem, com diferentes estilos, das misérias da vida no sertão nordestino, o violento conflito político-social presente na região na ocasião das filmagens não penetra o mundo fictício de seus personagens. Assim mesmo, produziam-se filmes “políticos”, denúncias da miséria em um país subdesenvolvido, e críticas ao neocolonialismo imposto pelos países desenvolvidos e à exploração praticada pelo grande capital. Voltados para essas discussões políticas, os filmes não geravam espetáculo, que é o que o público busca no cinema. Conseqüentemente, os cineastas dependiam da estrutura econômica dominante para produzir seus filmes e levá-los às salas de cinema. Tratava-se de um protesto subsidiado pelo poder público.

Em 1963, o Nagra chega ao Brasil e os primeiros passos sobre a técnica de seu uso são apresentados aos brasileiros pelo documentarista sueco Arne Sucksdorff, em curso patrocinado pela Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores e pela Unesco.

Foi através desse curso, que Vladimir Herzog pôde realizar um documentário utilizando um Nagra direto, mas ainda não sincronizado, chamado *Marimbas*. Ele mostrava pescadores que vivem de pequenos expedientes no Posto Seis, de Copacabana. Depois vieram outras experiências, com *Integração Racial* de Paulo César Saraceni, mas nenhuma conseguia uma qualidade absoluta, em termos de som e imagem. Quando começamos a rodar os quatro filmes, a questão do som direto estava no auge. Foi quando o documentarista francês François Reichenbach [diretor de *Amérique Insolite* e *Marines*] ensinou ao Affonso Beato⁵¹ como sincronizar o som direto sem usar o motor-sincro, fazendo *loops* das entrevistas e ajustando-os no Nagra enquanto se projetava. Fizemos os quatro filmes neste método (Capovilla, 1970, p.40).

⁵¹ Na verdade, Reichenbach, numa passagem rápida pelo Rio de Janeiro, explicou a técnica de pós-sincronização — dispensar o uso de fio entre a câmera e o gravador no momento das filmagens com o uso de uma chave de fenda — a um pequeno grupo de técnicos. Esse recurso chega a ser utilizado por Leon Hirszman, em *Maioria Absoluta*, em que, apesar dos bons resultados quanto ao sincronismo, há graves problemas de som (NEVES, 1966).

O som direto — nas gravações de som externo — foi também utilizado por Joaquim Pedro de Andrade em *Garrincha, Alegria do Povo* (1963). As entrevistas, porém, foram realizadas em estúdio, de acordo com Capovilla (idem), resultando mais num filme de montagem do que um documentário direto, propriamente dito.

No âmbito do documentarismo, os quatro documentários que irão compor, em 1968, o longa *Brasil Verdade* são os que melhor vão ilustrar os princípios do Nuevo Cine Latinoamericano. E é na concepção desses documentários que vamos também encontrar a confluência entre as realizações de Thomaz Farkas e Fernando Birri. Esses filmes pretendiam dialogar com as classes dirigentes, apontando os problemas que afligem a população ao confrontar uma determinada realidade com as teses oficiais a respeito. Tal contraposição de discursos é um dos recursos de que se valem documentários como *Maioria Absoluta* (1964). Nele, são entrevistadas algumas pessoas, notadamente burguesas, que justificam, desarrazoadamente, a negação do direito de votar ao analfabeto. A continuação do filme desmoraliza a justeza dessa negativa. O mesmo recurso é observado em *Memórias do Cangaço* (1965), documentário que fará parte do *Brasil Verdade*, na entrevista com o professor Estácio de Lima, que associa o cangaço a “um problema de glândulas”.

O *Brasil Verdade* tem sua gênese na visita que Birri, Edgardo Pallero, Manuel Horácio Gimenez e Dolly Pusi — todos da Escola de Santa Fé — fazem ao Brasil em 1963. Os argentinos vêm a convite de Paulo Emílio Salles Gomes, para apresentar a experiência argentina na área de documentários (PARANAGUÁ, 2003, p. 44), e conhecem Farkas. Dessa visita, surge o convite para a ida de Maurice Capovilla e Vladimir Herzog a Santa Fé.

No final do mesmo ano, face ao acirramento da repressão política, Birri é obrigado a sair da Argentina e viaja clandestinamente para São Paulo com Pallero, Gimenez e Pusi. Há um novo encontro entre eles e Farkas, em que nasce a idéia de se fazer uma série de documentários sobre o Brasil, para exibição em um circuito comercial mais amplo. Cogitou-

se ainda realizar um filme sobre as ligas camponesas, mas o golpe militar de abril inviabilizou o projeto.

Com o golpe, Birri vai para Europa. Farkas, então, reúne-se com Pallero, Capovilla e Herzog e, juntos, formalizam a idéia de um novo projeto documental sobre o Brasil. A eles se juntam outros estreantes em direção: Geraldo Sarno – recém-chegado da Bahia, um dos fundadores do CPC de Salvador, que havia estagiado durante um ano no Instituto Cubano de Artes Cinematográficas –, o também baiano Paulo Gil Soares – co-roteirista, assistente de direção, cenógrafo e figurinista de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e que já tinha em mão material para um novo filme – e o argentino Manuel Horácio Gimenez. Das conversas iniciais, participa também Leon Hiszrman.

Os temas podiam ser livremente escolhidos pelos realizadores, desde que estivessem relacionados ao objetivo central, o de retratar o homem brasileiro. Pallero, o mais experiente, dava segurança e sustentação ao projeto. O resultado foram quatro documentários, produzidos entre agosto de 1964 e março de 1965. São eles: *Nossa Escola de samba*, de Manuel Horácio Gimenez, sobre como uma escola de samba se organiza para se apresentar no desfile de carnaval do Rio de Janeiro; *Os Subterrâneos do futebol*, de Maurice Capovilla, sobre o futebol em 64, mostrando a ascensão e o declínio de craques e sua relação com o público; *Viramundo*, de Geraldo Sarno — substituindo Herzog, que, também jornalista, aceitara um convite para trabalhar na BBC de Londres —, que conta a saga dos trabalhadores de origem nordestina quando chegam a São Paulo; e *Memórias do cangaço*, de Paulo Gil Soares, sobre os cangaceiros e suas últimas campanhas. Este último já estava em fase de produção quando Farkas convidou Soares para participar do grupo.

Os filmes mapeiam o Brasil sob diversos aspectos: as escolas de samba e sua relação com a comunidade, o esporte popular servindo como válvula de escape das frustrações, a religiosidade como forma de alienação e o fenômeno do banditismo nas regiões pobres. A

questão alienação *versus* desalienação é discutida, enquanto conteúdo e forma. Apesar do sucesso em festivais internacionais, o grupo não conseguiu levar adiante a idéia de vender os filmes para a televisão estrangeira. O fato de terem sido filmados no formato menor (16 mm) acabou atrapalhando, pois a qualidade técnica de imagem e som estava aquém da exigida para exibições comerciais. Por causa disso, em 1968, os realizadores reuniram os curtas, depois de ampliados para 35 mm (*Memórias do cangaço* fora o único filmado nesse formato), em um longa sob o título de *Brasil Verdade*.⁵²

Os documentários se complementavam, como mostra do Brasil e dos brasileiros. Ou seja, tinham como denominador comum a meta de apresentar a realidade brasileira por meio da denúncia e da provocação.

Pela primeira vez se mostra claramente a situação brasileira, através da relação entre a ilusão de progresso das grandes cidades e a grande pobreza que, jogada às margens dos grandes edifícios ou escondida no sertão, mantém esta fatura ilusória (AVELLAR, 1968).

Após a experiência de *Brasil Verdade*, alguns dos cineastas voltam a se reunir a Farkas, em 1968, para a realização de um novo projeto. Dessa vez, para dar seqüência ao trabalho que Sarno vinha realizando com o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo, em torno de um projeto sobre a cultura popular no Nordeste. Serão produzidos 19 documentários, entre os quais alguns analisados neste trabalho, cuja metodologia de produção retomo adiante (subseção 4.1).

Desse período, vale ainda destacar *Liberdade de imprensa* (1967), de João Batista de Andrade⁵³, apreendido pelo regime militar após poucas exibições e o longa *O País de São Saruê* (1966/1971), de Vladimir Carvalho, que participara da produção de *Aruanda*, também censurado.

⁵² Sobre a produção de Thomaz Farkas nesse período, ver D’Almeida (2003) e Lucas (2005). Sobre os demais filmes dessa fase, ver Bernardet (2003).

⁵³ Sobre a obra de João Batista de Andrade, ver Fortes (2007).

Compartilho aqui a idéia de Geraldo Sarno, segundo o qual, por influência dos filmes de Jean Rouch, o cinema documentário no Brasil acabou por se distinguir do de outros países da América Latina:

Creio que o cinema documentário brasileiro, mesmo quando teve uma preocupação política clara, um engajamento político claro e evidente, preservou uma vertente que buscava mais compreender a realidade, refletir sobre ela, do que fazer um discurso da propaganda, por mais justificada e correta que pudesse parecer no plano político e ideológico (POESIA, DISLEXIA..., 1997, p.9).

A dimensão política dos documentários que analisam a realidade por meio do registro de eventos da cultura popular e da preservação da memória de manifestações dessa cultura está no seu caráter de denúncia social. Como aponta Da-Rin (1997, p.75), ao comentar a produção brasileira da década de 60: “‘debater o filme’, o mais das vezes, era debater o seu tema”.

3.4 O documentário militante do Cine de La Liberación

A Argentina, a partir de 1955, com a deposição de Juan Domingo Perón por um golpe militar, autodenominado *Revolución Libertadora*, vai viver um período de instabilidade na política e na vida pública. O general Eduardo Lonardi assume a presidência por menos de dois meses; um golpe interno alça ao poder o general Pedro Eugenio Aramburu. Em 1958, Arturo Frondizi vence as eleições e adota uma política desenvolvimentista que perdura até a sua destituição do cargo por setores militares em 1962. Alguns meses antes do golpe, o partido Justicialista (peronista), colocado na legalidade por Frondizi em 1961, vence as eleições na maioria das províncias, inclusive na de Buenos Aires. O presidente anulou as eleições por pressão dos militares, mas mesmo assim não conseguiu permanecer no cargo.

Em fins de 1963, é eleito presidente Arturo Humbero Illia, que não consegue maioria no Congresso nem apoio popular. Durante seu governo, uma tentativa de retorno de Perón é frustrada. As greves de trabalhadores e as ocupações de empresas, deflagradas pela *Confederación General del Trabajo* (CGT), peronista, uma constante desde Aramburu, ganham maiores dimensões; até que, em junho de 1966, um novo golpe militar é deflagrado. Assume o poder o General Juan Carlos Onganía; o *Proceso de la Revolución Argentina* – como seus promotores o denominavam – é colocado em marcha.

Em 1969, há uma série de protestos e greves dos trabalhadores que vai culminar em um violento confronto com o exército em Córdoba, o *El Cordobazo*, que teve efeito multiplicador sobre as violentas manifestações contra a ditadura. Nos dois governos ditatoriais seguintes – os dos generais Marcelo Levingston, em 1970 e 1971, e Alejandro Agustín Lanusse, de 1971 a 1973 –, os conflitos entre trabalhadores e exército continuam, mas abre-se espaço para a entrega do poder aos civis. Em 1973, pressionado pela insatisfação popular e política, Lanusse legaliza o partido peronista, que vence as eleições, com Héctor J. Cámpora, abrindo espaço para o retorno de Perón ao poder. Perón assume, com a renúncia de Cámpora, mas morre um ano depois. Sua terceira esposa e então vice-presidente, María Estela de Martínez Perón, o substitui, mas a instabilidade e a violência políticas, somadas à deterioração econômica, agravada pela crise do petróleo, geram condições para um novo golpe militar. Em 1976, uma junta militar, encabeçada pelo general Jorge Rafael Videla, dará início ao autodenominado *Proceso de Reorganización Nacional*, um regime militar tido como o mais violento da América do Sul – haveria mais de 30 mil argentinos assassinados ou desaparecidos –, que permaneceria no poder até 1983.

A Argentina moderna se fundamenta política e culturalmente na dicotomia civilização *versus* barbárie (SORENSEN, 1998, p.15-36), uma idéia que encontra sua gênese na obra seminal de Domingo Sarmiento, “Facundo”, ainda no século XIX:

Después de superar la etapa colonial y conseguir la independencia del yugo español, el binomio dicotómico “civilización o barbarie” estableció la imagen fundacional de la Argentina de mediados del siglo XIX. En un clima político violento, signado por feroces luchas intestinas entre federales y unitarios, Domingo F. Sarmiento fundó en 1845 con *Facundo* las bases esenciales para la construcción de la nación argentina. En esta obra el autor no sólo se apropia de una metáfora ideológica surgida en el viejo continente sino que con ella, además, intenta imponer el modelo de civilización y sociedad europeas, basado en el progreso, la razón y la modernización. Así, esa dicotomía sirvió como idea original para fundar un nuevo país alejado de la anarquía y sustentado en un orden legitimado (VEAUTE, 2005, p. 106).

Essa idéia será apropriada pela classe hegemônica, que imporá sua interpretação à sociedade, para legitimar seu poder, no decorrer do século XX, avalizando uma modernidade positivista. Para tanto, a palavra “barbárie” vai receber um novo significado: passa a designar uma situação de ignorância e irracionalidade que deve ser superada, definindo o bárbaro como o “outro”, o inculto e o irracional, como aquele que se opõe ao civilizado.

De acordo com Maristella Svampa (1994, p.129), na Argentina, a oposição civilização/barbárie constitui uma metáfora que expressa as tensões e as contradições que sustentam a noção de “Argentina dividida”, vivenciadas a cada momento histórico, da Independência até o revisionismo peronista. E essa estrutura dicotômica vai permear também a cultura nacional e, por extensão, a produção cinematográfica, em meio à instabilidade institucional e política, fundamentalmente a partir do final dos anos 50:

La generación del 60 y el nuevo cine argentino de la década del 90 redefinen los términos civilización/barbarie desplazando su significado hacia las ideas de centro/periferia, inclusión/exclusión, marginación/integración. Si bien cada director articula su discurso desde la propia subjetividad y propone un uso diferente de esos conceptos, pueden encontrarse coincidencias a partir del tipo de marginalidad escenificada (DÍAZ, 2005, p.122).

O cinema argentino⁵⁴ havia vivido seu apogeu entre 1930 e 1943, período em que dominava o mercado dos países de língua hispânica da América Latina. Aos poucos, foi perdendo espaço para os filmes mexicanos, que contavam com o apoio da indústria norte-

⁵⁴ As informações sobre a história do cinema dessa época têm por base as obras de Getino (1998); Maranghello (2005) e o artigo de Remedi ([200-]).

americana. Além disso, em face da “neutralidade” do governo militar durante a Guerra, os Estados Unidos restringiram drasticamente a venda de celulóide, produto considerado estratégico, para a Argentina. No mercado interno, as medidas protecionistas promulgadas pelo governo de Perón, que assume a presidência em 1946, conseguiram reverter a situação, mas, com a garantia de exibição, os empresários pouco investiram na modernização de sua indústria. Entretanto, nascia aí uma nova geração de cineastas, formada nos quadros do peronismo e nos cineclubes e suas revistas especializadas, como *Gente de cine*, de 1951, e *Cuadernos de cine*, de 1954, que questionava o modelo clássico de produção e que daria um novo rumo ao cinema daquele país, na década seguinte.

O protecionismo cai junto com o governo de Perón, abrindo espaço para o cinema norte-americano. Em contrapartida, os cineclubes crescem em número, tornando-se cada vez mais um espaço de debate e formação. Alguns diretores retornam do exterior, como Fernando Birri, e enriquecem as exibições com uma nova cinematografia.

Com a ascensão de Frondizi, dá-se início a uma política de relativo estímulo à produção independente na área da ficção, tanto de longa quanto de curta-metragens. Alguns cineastas passam a abordar em seus filmes, ainda que de forma incipiente, temas relativos à realidade social e política do país, como Simón Feldman, com *El Negoción* (1959), uma comédia satírica que aborda o problema da corrupção; José Martínez Suárez, com *El crack* (1960), uma visão crítica sobre o futebol; e Daniel Cherniavsky, com *El terrorista* (1963), com adaptação de um romance de Augusto Roa Bastos.

Na área do documentário, além de Birri, considerado também um dos principais cineastas ficcionais do Nuevo Cine Argentino (movimento também conhecido como *Generación del 60*), Martínez Suarez, Lautaro Murúa e Leonardo Favio, é importante destacar Humberto Ríos, boliviano radicado na Argentina. Ríos estudou cinema no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), em Paris e, ao retornar à Argentina, realizou *Faena*

(1960), uma alegoria sobre a sociedade de consumo, em que as imagens cruas da rotina em um matadouro são acompanhadas por uma narração poético-reflexiva sobre a morte, o trabalho e o consumo.

Em 1962, o sonho desenvolvimentista do governo Frondizi se desvanece com o golpe militar. A censura começa a se fazer sentir, até ser oficializada em 1963, e os subsídios aos curta-metragistas são cortados. A maioria desses realizadores, formados na segunda metade da década de 50, atuava no mercado de cinema publicitário, alternando suas atividades com a produção de curtas, financiados por meio de concursos anuais promovidos pelo *Fondo Nacional de las Artes*.

O golpe de 1966, somado à incapacidade para estruturar uma saída conjunta para a distribuição e a exibição de filmes independentes, contribuiu para o fim do Nuevo Cine Argentino. “La Generación del 60 debió conformarse con ser apenas un hito en la historia de nuestro cine”, afirma César Maranghello (2004, p.172). Mas a experiência deixou seus frutos e, a partir daí, vamos encontrar um cinema politicamente engajado, para o qual foi estabelecido um circuito de distribuição clandestino. Mais do que um fato cultural, o cinema de “descolonização” vai ser entendido como um fato político.

A diferencia de otros países, en los que la evolución de algunas generaciones de realizadores se dio de manera colectiva, en la Argentina, los cambios se produjeron a través de violentas rupturas. La carencia de un cine de descolonización suficientemente afirmado (como lo fue lo *cinema novo* brasileño), se hizo que lo *cine militante* no naciera como producto dactantado de una sólida experiencia previa, sino como *salto* ou *ruptura* con muy pocos antecedentes locales inmediatos (apenas el cine documentalista, Tire dié de Birri, etc.). (SOLANAS; GETINO, 1973, p.137, grifos dos autores).

Esse cinema político nasce como uma estratégia de luta, para fazer frente à colonização cultural norte-americana e ao golpe militar de Onganía, ocorrido em 1966, que desagregou o peronismo em diversas facções. O peronismo se viu convertido em um “foco de identificación ‘vacío de significado’, donde diversos grupos sociales excluidos por el discurso oficial reconstruían su identidad, ‘nacionalizándose’” (TAL, 2001).

Esse espaço de identidade foi ocupado por uma esquerda peronista formada por jovens cineastas, que ali encontraram apoio para se engajar nas lutas populares e gestar o grupo Cine Liberación. A inflexibilidade dos sucessivos governos militares acabou por provocar um apoio crescente da opinião pública à luta armada, e os cineastas não ficaram alheios a esse processo, expressando sua opinião em artigos e filmes.

Assim, os filmes políticos produzidos por esse grupo vão tematizar conflitos sociais reais, tanto os documentários como os de ficção. *La hora de los hornos* (1966/1968), de Fernando “Pino” Solanas (que vinha do cinema publicitário), um tríptico de quatro horas de duração filmado clandestinamente, dá início ao Cine de la Liberación. Nesse filme, as palavras, as ações e as imagens foram idealizadas e montadas para exercer um papel revolucionário, incitando os espectadores a refletir e agir, convertendo-se em uma arma de mudança contra a opressão. Tal objetivo político é apresentado logo de início, após um letreiro em que se mostra a famosa frase de Frantz Fanon: “Todo espectador es un cobarde o un traidor”, e concretizado nas exhibições clandestinas em sedes de sindicatos e de agremiações estudantis, em que eram promovidos debates durante pausas nas projeções, de acordo com a necessidade do público⁵⁵.

O filme está dividido em três partes, cada uma com múltiplas significações: “Neocolonialismo y violencia”; “Acto para la liberación” – subdividido em “Crónica del peronismo (1945-1955)” e “Crónica de la resistencia (1955-1966)” –; e “Violencia y liberación”. Na primeira, o realizador faz uma crítica aberta ao capitalismo, a partir de uma análise das condições econômicas que acompanharam a formação da Argentina e da América Latina. Quatro minutos do rosto de Che Guevara morto, com tambores indígenas ao fundo,

⁵⁵ *La hora de los hornos*, em uma versão menor, entre outros filmes produzidos pelo Cine de la Liberación, será exibido publicamente com a volta de Perón ao poder, em 1973, quando Getino assume o setor de qualificação do Instituto Nacional de Cine. Depois de 1976, será proibido pelo governo militar.

encerram essa parte. Na segunda, deixa claras suas afinidades com o peronismo: há um depoimento de Perón, no exílio, em que ensaia uma autocrítica por não ter resistido ao golpe que o destituiu do poder e, depois, uma análise da luta dos trabalhadores entre 1955 a 1966, mediante o uso de imagens de arquivo e entrevistas com vários líderes sindicais. Na terceira parte, é feito um chamamento à luta e uma crítica à alienação dos intelectuais de esquerda, a partir de testemunhos sobre as mobilizações sindicais e de resistência.

La hora de los hornos se converte, assim, em uma experiência documental teórico-prática, que coloca em crise a noção de “objetividade”, por meio de uma combinação de recursos visuais, gráficos e sonoros e de uma polifonia narrativa. É uma experiência documental que aponta para uma nova verdade, uma verdade cinematográfica instrumentalizada para a luta. O discurso elaborado pelo narrador, que comenta, define e justifica as imagens, e o texto escrito em cartelas convocam o espectador para a reflexão. Imagens de arquivo, inclusive cenas de *Tire Dié*, *Faena* e de *Le Ciel, la Terre* (1966), de Jori Ivens, e *Maioria absoluta*, de León Hirzman, e reconstituições de determinados eventos, com as pessoas nele envolvidas, complementam a expressão visual.

Nessa mesma linha, utilizando a reconstituição de acontecimentos, estão *Camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968), de Gerardo Vallejo, egresso da Escola de Documentários de Santa Fé, e *El Familiar* (1972), de Octavio Getino; e como destaca Colombres (1985, p.25), “puede verse con claridad el acercamiento de lo documental a lo argumental”.

O Grupo Cine Liberación lançará uma série de manifestos. Sua proposta, divulgada em 1969, está sumarizada no próprio título: “Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo”. Trata-se de fazer um cinema que sirva de “instrumento para comunicar a los demás nuestra verdad, de ser profundo,

objetivamente subversivo” para “liberar a un hombre alienado y sometido” (SOLANAS; GETINO, 1988, p.42-43).

O *primer cine* é o “cine dominante, aquel que desde las metrópolis se proyecta sobre los países dependientes y encuentra en éstos sus obsecuentes continuadores”; o *segundo cine* é o “cine de autor”, no qual se inclui *Tire Dié*, um avanço em relação ao anterior, mas que caiu em equívoco: “la de aspirar a un desarrollo de estructuras propias que compitieran con las del primer cine, en una utópica aspiración de dominarla ‘gran fortaleza’” (ibidem, p.40).

Nesses manifestos se conclamava os intelectuais e os artistas a assumirem uma posição e a tomarem uma atitude frente aos movimentos populares. A base eram os textos de Frantz Fanon, Jean-Paul Sartre⁵⁶ e Antonio Gramsci. Fanon, na sua obra “Os condenados da terra”, de 1961, um manifesto-denúncia do colonialismo e uma expressão da revolta contra a dominação imperialista, propunha um novo entendimento da situação colonial no qual legitimava o uso da violência por parte dos movimentos de libertação, atribuindo-lhe um valor terapêutico (FANON, 1968, p.27). Como, para ele, o papel dos intelectuais nesse processo era preponderante, convocava-os a “descobrirem” o povo e a cultura popular. A partir dessa descoberta, poderiam assumir as bandeiras de luta populares e dar expressão a elas.

O conceito de “intelectual engajado” de Sartre (1993, p.11) sofre uma releitura. O espaço de luta não se concretizará nos textos e nos ensaios, como queria o filósofo, mas a partir de uma intervenção direta na política. O conceito de “intelectual orgânico” e a proposta de lutar pela hegemonia cultural, de Gramsci, ofereciam caminhos para reverter a passividade da esquerda argentina diante dos militares⁵⁷.

⁵⁶ Sobre a influência do pensamento de Fanon e de Sartre no cinema latino-americano em geral e na teoria do Tercer Cine, de Solanas e Getino, ver Núñez (2005) e Tal (2001).

⁵⁷ Os documentaristas brasileiros do Cinema Novo só tomaram contato com a obra de Gramsci depois do golpe de 1964. Sua atitude política, até então tinha por base os conceitos os conceitos de “cultura alienada”,

Por seu alinhamento com tais idéias, o filme *La Hora de los hornos* marca também tanto a obra posterior de Raymundo Gleyzer, que colaborara com Getino e Solanas, fotografando algumas seqüências, quanto a formação do coletivo Cine de la Base, ligado ao *Ejército Revolucionario del Pueblo* (ERP), braço armado do *Partido Revolucionario de los Trabajadores* (PRT), de tendência marxista.

Gleyzer iniciou sua carreira com dois curtas, produzidos em 1964, um de ficção, *El ciclo*, realizado na *Escuela de Cine de la Plata*, onde foi aluno de Humberto Ríos, e um documentário, *La tierra quema*, sobre o cotidiano de uma casal de pequenos agricultores brasileiros assolados pela seca nordestina. Em 1966, realizou dois documentários dentro do projeto “Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas”, patrocinado pelo *Fondo Nacional de las Artes*, ao lado de Jorge Prelorán: *Ocorrido en Hualfin* e *Quilino*. À época da finalização do segundo, a parceria se desfaz. Gleyzer queria fazer filmes “mais politizados”⁵⁸. No mesmo ano, realizou *Ceramiqueros de tras la sierra* (1966), sobre o artesanato em cerâmica numa comunidade do Valle de Mina Clavero, na província de Córdoba, região central da Argentina.

Logo após *El Cordobazo*, o cineasta vai até o México, onde produz o documentário *México, la revolución congelada* (1970), uma análise da situação mexicana, comparada ao peronismo. Ao retornar à Argentina, ingressa no PRT-ERP. Realiza, a partir de entrevistas realizadas para a televisão concedidas pelos próprios algozes, *Ni olvido ni perdón* (1972), sobre o massacre de Trelew, episódio em que vários dirigentes de organizações políticas clandestinas foram assassinados após uma tentativa de fuga. Esse documentário acaba assumindo o papel de um instrumento de contra-informação, já que contradiz o que foi

“colonialismo” ou “autenticidade cultural”, gestados no Instituto Superior de Estudos Brasileiros, na década de 50 (ORTIZ, 1994, p.46-47).

⁵⁸ Informação obtida no documentário *Raymundo* (Ernesto Ardito e Virna Molina, 2002).

divulgado pelos meios de comunicação e a versão do governo de que as mortes haviam ocorrido num “enfrentamento”.

Ainda no mesmo ano, Gleyzer produz seu único longa de ficção, *Los Traidores* (1972), uma crítica à burocracia sindical peronista, e cria o grupo Cine de la Base, em conjunto com militantes do PRT. O grupo iria difundir seus filmes e comunicados filmados do ERP, dotando o documentário de mais essa característica: a de veículo de comunicação partidária. Para tanto, o grupo montou uma rede de exibição clandestina, em bairros operários de Buenos Aires e até mesmo em comunidades indígenas.

Los Traidores acaba sendo apresentado como uma realização coletiva, bem como o curta *Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan* (1974), último filme de Gleyzer. Em março de 1976, ao retornar de uma viagem aos Estados Unidos, o cineasta é seqüestrado por um grupo de paramilitares e desaparece; os demais integrantes do Cine de la Base, como Jorge Denti e Juana Sapire, partem para o exílio no Peru, onde continuaram a produzir; e, depois, para o México.

Os princípios norteadores do Nuevo Cine Latinoamericano – fazer do cinema documentário um instrumento de análise da realidade e colocá-lo como alternativa ao discurso dominante – vão ser adotados e reconfigurados pelos documentaristas brasileiros e pelos argentinos de acordo com o contexto social e político em que se inserem. Contribui para a diferenciação entre o documentarismo brasileiro e o argentino o fato de a consolidação desse movimento criador se dar em momentos diferentes: no Brasil, ela ocorreu na primeira metade da década de 60; na Argentina, somente na segunda metade.

Em linhas gerais, as dicotomias entre os pares “cinema de fora” e “cinema colonizado”, de um lado, e “dependência econômica” e “dependência cultural”, de outro,

nuclearão os debates por toda a década de 60, nos dois países. O Nuevo Cine Latinoamericano, como manifestação estética e formal da “consciência catastrófica de subdesenvolvimento”, para usar a famosa expressão de Antonio Candido, constitui-se em uma opção de mudança, diante da colonização cultural.

As dicotomias mencionadas reaparecem inscritas e fundamentadas na oposição alienação/conscientização, que será desdobrada de maneira diferenciada no Brasil e na Argentina. Aqui, ocupam lados opostos, respectivamente, a modernidade e a tradição, o urbano e o rural, o novo e o antigo. Na Argentina, com a reinterpretação da estrutura dicotômica sarmientina, fundada no par civilização *versus* barbárie, a oposição alienação/conscientização desdobra-se no pares libertação *versus* opressão e revolução *versus* conservação.

No plano formal, o da narrativa, os cineastas dos dois países, semelhantemente, transporão para o documentário a sua interpretação da realidade, por meio de uma pedagogia organizadora dos temas, própria ao documentário tradicional da escola britânica, mesclada a uma linha discursiva mais indagadora, característica do cinema-verdade. Para tanto, diversificarão a utilização das vozes *over*, que passarão a descrever, explicar, opinar e denunciar. No caso argentino, chegam a dirigir-se ao público, chamando-o à luta. *La hora de los hornos* e a produção do Grupo Cine de la Base são exemplos desse tipo de documentário que vai da análise dos acontecimentos a um chamamento explícito para o debate e a ação, da indagação sobre a uma intervenção na realidade.

A unidade, portanto, se efetivará mais no tratamento estético que no plano ideológico, da temática. Nos dois países, a subjetividade do cineasta será transposta para a *mise-en-scène*, que rompe a fronteira entre o documentário e a ficção, fazendo uso de encenações e reconstituições; para a montagem, com a justaposição de diferentes planos – com entrevistas e

registros de acontecimentos mesclados a imagens de arquivo e a elementos gráficos –; e para uma ruptura da continuidade espaço-temporal.

Abstraindo-se as diferenças já apontadas, verifica-se que tanto no Brasil quanto na Argentina o documentário se constitui em uma ação política, de caráter militante, em que o cineasta não só analisa os acontecimentos como também se posiciona diante deles. Essa ação política atinge o momento da projeção, realizada quase que exclusivamente em sindicatos e organizações sociais e estudantis, gerando oportunidades para que as idéias contidas no documentário sejam colocadas em debate.

No mesmo período, o documentário etnográfico não assume uma ótica militante, mas nem por isso se contrapõe ao compromisso político e social:

Todo film documental y/o etnográfico, explícita o implícitamente, consciente o inconscientemente, prioriza ciertas formas de ver la realidad en vez de otras. En ese sentido podemos decir que todo filme tiene ciertas ideologías culturales (ideas dominantes) y por lo tanto una forma de argumentación, ya sea intelectual o emocional, a través de los sujetos y objetos elegidos para ser filmados, las ideas implícitas sobre lo que se define como dato real, los valores latentes, etc. (STOEHLER, 2003, p.30).

Paranaguá (2003, p.58) cita como exemplos dessa postura os documentários produzidos por Thomaz Farkas em 1969 e 1970 – “Hay una evolución entre las primeras producciones de Thomaz Farkas en São Paulo y las filmaciones realizadas luego en el Nordeste” – e a obra de Jorge Prelorán, que representa “una opción distinta de la corriente militante”.

Mientras la antropología conduce al individuo, debidamente insertado en una comunidad humana, la sociología no logra ir más allá de la tipología. La primera favorece el surgimiento de auténticos personajes, capaces de sostener una dramaturgia cinematográfica, mientras la segunda produce categorías abstractas y estereotipos. (idem).

A análise desses filmes é o objetivo da próxima seção.

4 A BUSCA DO OUTRO EM SARNO E PRELORÁN

Os cineastas Geraldo Sarno e Jorge Prelorán têm formação cinematográfica diferenciada, como será visto a seguir; mas, na segunda metade da década de 60, acabaram participando de projetos com propostas similares na área dos documentários etnográficos: registrar um conjunto de manifestações ou de aspectos da cultura popular de uma determinada comunidade, no nordeste brasileiro e no nordeste argentino, respectivamente.

Apesar das diferentes técnicas utilizadas – o primeiro trabalhou com som sincrônico, o segundo não –, eles adotaram metodologias semelhantes: pesquisa preliminar, equipes pequenas e coesas e uma atitude de respeito perante a situação filmada, que os aproxima dos critérios estabelecidos por Ruspoli para o cinema-verdade (ver subseção 1.5). Inseridos no contexto que consolidou o Nuevo Cine Latinoamericano, seus documentários visavam registrar culturas que, segundo os cineastas, estavam em vias de extinção, mas serviam de instrumento para dar visibilidade a uma realidade pouco conhecida e para revelar as desigualdades econômicas e sociais que o poder hegemônico preferia esconder.

Nesta seção, depois de apresentar os projetos do qual esses documentaristas participaram e discutir o método de produção ou as estratégias fílmicas de cada um deles⁵⁹,

⁵⁹ As condições que permitiram a realização dos documentários de Sarno, nessa fase, também são apresentadas e discutidas por mim (D'ALMEIDA, p.77-89), Lucas (2005, p. 254-261) e, em parte, Ramos (2007, p. 29-40), autores nos quais me baseio, acrescentando as informações necessárias para uma compreensão do contexto de produção dos filmes que analiso na sequência. No artigo *Libertar-se da câmara de forma vazia* (2001), Sarno detalha a viagem ao Nordeste brasileiro.

analiso as dimensões narrativa, visual e sonora dos filmes objetos deste estudo; e, em seguida, discuto a construção do outro nas obras de cada um dos cineastas.

4.1. A “transformação” da cultura popular do Nordeste do Brasil

Geraldo Sarno (nascido em 1938, na cidade de Poções, na Bahia) iniciou sua carreira em cinema no início dos anos 60, em Cuba, onde foi participar das comemorações do aniversário da Revolução como representante estudantil – cursava Direito na Universidade Federal da Bahia –, indicado pela União Nacional dos Estudantes. Com a ajuda do dramaturgo e ator brasileiro Dias Gomes, conseguiu emprego no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC). Trabalhou lá por um ano, tendo sido assistente de câmera e “aluno” de Arturo Agramonte, assistente de fotografia de curtas-metragens e, ao lado de Pastor Vega Torres, segundo assistente de direção, de *La Decisión*, dirigido por José Massip. De volta a Salvador, tornou-se membro ativo do Centro Popular de Cultura (CPC), o que o levou a realizar curtas-metragens com Orlando Senna e Waldemar Lima e a participar do projeto da Universidade Popular de Lina Bo Bardi.

Com o Golpe de 1964, mudou-se para São Paulo, onde, por indicação de Glauber Rocha, passou a fazer parte do grupo de jovens cineastas formado por Thomaz Farkas. Nesse grupo realizou sua primeira obra solo, *Viramundo* (1965), um dos quatro filmes que compõem o projeto *Brasil Verdade*. Em 1966, com apoio do Departamento de Produção de Filmes Documentários do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo, Sarno realizou o documentário *Auto da Vitória de Anchieta*.

Ainda nesse mesmo ano, elaborou o projeto “Pesquisa e documentários sobre cultura popular do Nordeste”, propondo a co-produção de filmes ao Conselho Deliberativo do IEB,

da Universidade de São Paulo (USP). O seguinte trecho do projeto revela sua postura como documentarista:

Parece-nos imprescindível, além da documentação cinematográfica das formas externas de manifestação dessa cultura, buscar apreender os valores ético-sociais específicos do complexo nordestino, que se manifestam através dessas formas de expressão; esses valores com expressão de estruturas sociais tradicionais; as formas de transição que apresentam atualmente quando confrontadas com valores urbanos que dia a dia desintegram o mundo tradicional rural (INSTITUTO, 1976, p.55-56).

O embate entre a cultura de massa e a cultura popular tradicional também o preocupava. No corpo do documento, Sarno reproduz o trecho abaixo, extraído do prefácio de “Os Parceiros do Rio Bonito”, de autoria de Antonio Candido (1969), que versava sobre o cururu, uma dança dramática do caipira paulista:

As modalidades antigas se caracterizam pela estrutura mais simples, a rusticidade dos recursos estéticos, o cunho coletivo da criação, a obediência a certas normas religiosas. As atuais manifestam individualismo e secularização crescente, desaparecendo inclusive o elemento coreográfico socializador, para ficar o desafio na sua pureza de confronto pessoal. Não era difícil perceber que se tratava de uma manifestação espiritual ligada estreitamente às mudanças da sociedade, e que uma podia ser tomada como ponto de vista para estudar a outra.⁶⁰

A expectativa de Sarno quanto ao acolhimento do projeto aflora em artigo publicado no primeiro número da Revista do IEB:

A cooperação entre estudiosos da realidade brasileira, cientistas sociais e documentaristas, com a exercitação continuada do documentário, como promete o Departamento de Produção de Filmes Documentários do Instituto de Estudos Brasileiros, permite programar um cinema de pesquisa, científico e correto enquanto informação sobre a realidade brasileira, e de auto-reconhecimento quando projetado sobre essa mesma realidade social (SARNO, 1966).

Aprovado o projeto, em janeiro de 1967, Sarno parte para o Nordeste em companhia de Thomaz Farkas e do cineasta Paulo Rufino. A fim de fazer um levantamento da cultura

⁶⁰ Pouco antes, Sarno havia procurado Antonio Candido, interessado em filmar o livro. O autor, porém, lhe diz que “esse mundo não existe mais”, mas que o mesmo esquema de pesquisa poderia ser realizado na análise de outras manifestações da cultura popular. (SARNO, 2003).

popular daquela região, o grupo se demora um mês por lá. O levantamento foi feito por meio de entrevistas e de algumas tomadas e gravações, além de pela aproximação com artesãos e cantadores, como, Severino Pinto⁶¹ e Lourival Batista, no sertão do Pernambuco, em Alto do Moura; e o ceramista Mestre Vitalino, em Pé da Serra, Caruaru. Os coronéis Chico Heráclito, de Limoeiro; e José Abílio, de Bom Conselho, foram entrevistados. O levantamento incluiu três cegas cantadoras da feira em Paraíba, em Campina Grande, bem como o processo de produção de um cordel na folhetaria Estrela da Poesia. Em Crato, Ceará, mestre Noza é filmado esculpindo imagens de madeira; o cego Oliveira é filmado cantando na feira, e o gravurista Walderedo tem seus trabalhos documentados. Outro gravurista, José Caboclo, de Juazeiro, também teve a obra registrada (INSTITUTO, 1976; LIBERTAR-SE, 2001, p.16-18).

Todas as pequenas oficinas com que o grupo se deparava, em sua passagem por diversas localidades, também eram filmadas – mas o copião desse registro se perdeu na montagem. Assim mesmo, a pesquisa foi produtiva. O grupo trouxe dessa viagem 2.700 pés de negativos com imagem em 16 mm, mais de mil fotografias em preto-e-branco e slides coloridos e em torno de 30 rolos de gravação de entrevistas, feitos com o Nagra.

Logo após o retorno dos três a São Paulo, em 1968, o Departamento de Produção de Filmes Documentários do IEB foi fechado por falta de verbas. O trabalho desenvolvido por Sarno nessa viagem e a rede de relacionamentos criada no Nordeste e entre os cineastas e a universidade seriam aproveitados posteriormente, influenciando diretamente a metodologia adotada na produção dos documentários da fase que se seguiria, na qual iria sobressair um profundo vínculo com a cultura popular. O material filmado, bem como gravações com cantadores, seria utilizado na produção de *Jornal do Sertão, Imaginários e Vitalino/ Lampião*,

⁶¹ Ainda em 1967, Sarno retornaria ao Nordeste, a convite de Severino Pinto, e realizaria *Dramática Popular*, na Paraíba, sobre o bumba-meu-boi de Mestre Paizinho, co-produzido pelo IEB/Instituto Nacional do Cinema. O documentário apresenta também, na abertura, diversas outras manifestações populares (cantoria, mamulengo).

que fariam parte do projeto seguinte. Acerca desse material, em entrevista concedida quando da realização da *Quarta Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, em Pesaro, em 1968, Geraldo Sarno revela sua compreensão sobre a cultura popular e explicita as dicotomias que vão permear o novo projeto:

A série de documentários que estou realizando sobre o Nordeste (4 curtas já em fase de montagem)⁶² dedica-se a analisar as formas pelas quais se vêm processando a transformação da sociedade tradicional e agrária do Nordeste; a substituição de comportamentos e valores tradicionais por outros, modernos e mercantilizados, oriundos da urbanização e industrialização das cidades litorâneas. O sertão tradicional versus o litoral que se moderniza. O material já filmado documenta formas de expressão popular (cerâmica, gravura, poesia, cantadores de improviso, etc.), sua dependência a estruturas sociais tradicionais, sua ideologia. Essas formas são a própria base tradicional de uma cultura nacional. Estarão condenadas ao desaparecimento, como o artesanato altamente desenvolvido do Nordeste desapareceu frente o impacto da indústria do litoral? Que novos valores estão sendo implantados pelo neo-capitalismo vinculado ao imperialismo? A tradição cultural do Brasil, como de toda a América Latina, está ligada ao povo, é popular e nunca de elite, que tem raízes culturais européias. Essa cultura está em cheque, como está em cheque a economia nacional e a própria nação como formulação política independente (SARNO, 1968).

Ainda em 1968, Farkas volta a reunir os cineastas Eduardo Scorel, Paulo Gil Soares e Sérgio Muniz, para, junto com Sarno, dar seqüência ao trabalho que vinham realizando com o IEB. Edgardo Pallero, produtor argentino que participara também da equipe reunida em 1965 no *Brasil Verdade*, é chamado para dar forma ao projeto e colaborar na organização.

No total, foram produzidos dezenove documentários. Cada um deles traz a abordagem de um tema único: a literatura oral, em *A Cantoria e Jornal do Sertão*, de Geraldo Sarno; a religiosidade popular, em *Padre Cícero*, de Sarno, e em *Frei Damião: trombeta dos aflitos, martelo dos herejes*, de Paulo Gil Soares; o artesanato, em *A Mão do Homem*, de Soares; *Os Imaginários e Vitalino/Lampião*, de Sarno; a economia, em *Erva Bruxa* (tabaco) e *A Morte do Boi* (gado), de Soares; *O Engenho* (rapadura), *Casa de Farinha* (mandioca) e *Região: Cariri*

⁶² O quarto documentário, *Carrego o sertão dentro de mim*, com texto baseado em entrevista concedida por João Guimarães Rosa, será finalizado por Geraldo Sarno somente em 1980.

(estrutura agrária), de Sarno; o sertanejo, em *A Beste* e *O Rastejador*, de Sérgio Muniz, e *A Vaquejada* e *O Homem de Couro*, de Soares; e o cotidiano na fazenda, em *Jaramataia*, de Soares. As exceções ficam por conta de *Visão de Juazeiro*, de Eduardo Escorel, e *Viva Cariri!*, de Sarno, que apresentam uma síntese de toda a temática do projeto, relacionando economia, cultura e religiosidade popular.

Em 1971, os documentários foram apresentados comercialmente pela revista *Novidades Fotóptica*, sob a denominação *A Condição Brasileira*. Em 1972, cinco deles — *Padre Cícero* e *Casa de Farinha*, *Rastejador*, *Jaramataia* e *Erva Bruxa* — são reunidos em um longa metragem de 90 minutos, sob o nome *Herança do Nordeste*.

Segundo os seus diretores, 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”, frutos da urbanização e da industrialização das cidades litorâneas. Os cineastas viam nesse processo de transformação acelerado da sociedade algumas contradições, que queriam expor. Em sua visão, o progresso, representado pelos meios de comunicação de massa, ao promover um maior intercâmbio entre as culturas “moderna” e “tradicional”, em vez de conduzi-las a uma síntese, provocaria a “morte” desta última.

Em consonância com um estado de consciência romântico, bastante em voga à época, segundo o qual a tradição era vista como uma manifestação genuinamente popular, como um valor a ser preservado, e a cultura de massa aparecia como um exterminador das tradições locais, o grupo de cineastas temia que a comunicação de massa e as manifestações culturais populares não pudessem coexistir por muito tempo. A proposta era a de registrar para a posteridade manifestações de uma cultura fadada à extinção.

Ao objetivo de mostrar como vivia o homem brasileiro, do Norte ao Sul, expondo as diferenças e semelhanças entre as regiões, somava-se, nas palavras de Farkas, o de “criar mercado para o filme cultural brasileiro” (FARKAS, 1971), a partir da venda o material a escolas.

A intenção era mostrar como vive o homem do Norte, do Nordeste, quais são os problemas dele. Porque nós conhecemos muito pouco do homem brasileiro. O cara do Rio Grande do Sul não conhece nada do vaqueiro nordestino, eles não se comparam. Não existiam filmes que comparassem aspectos dos vaqueiros de diferentes regiões, nem as diferenças de fala, de usos, de costumes (DOCUMENTANDO, 1974).

Uma nova pesquisa, com a duração de um ano, é iniciada pelos cineastas, visando a levantar novos temas, complementares aos que Sarno já havia levantado, e que estavam preservados em suas anotações de viagem e nos mapas que desenhara em 1967. Sérgio Muniz e Ana Carolina incumbiram-se de pesquisar temas em livros; outros temas foram acrescentados por sugestão de Paulo Gil; tudo isso de junho de 1968 a março de 1969, período em que se organizou o apoio logístico em certas regiões do Nordeste, através de uma rede de amigos.

A equipe, da qual faziam parte Eduardo Escorel, Geraldo Sarno, Sérgio Muniz, Paulo Gil Soares, Edgardo Pallero e Thomaz Farkas, parte finalmente para o Nordeste em abril de 1969. Não é propriamente o método de produção que os destaca de outros documentaristas da sua época. É essa longa preparação e o longo alcance do escopo do diretor que fazem do projeto algo inédito; nas palavras do próprio Farkas (1971),

O que existe é uma certa dose de preparação e de uma preconceituação do material a ser levantado. Partimos sempre de um trabalho básico de pesquisa da realidade nacional. Daí decidimos por questões de época, oportunidade, e diretor, qual a região ou a viagem a ser explorada. Preparamos um roteiro geográfico do que poderemos encontrar e o que devemos procurar na região escolhida. A região é previamente percorrida para escolher estes elementos e fazer contatos pessoais.

No momento da filmagem o diretor confirmará ou modificará o trabalho de acordo com a confirmação ou não dos dados pesquisados. Procurará novos elementos ou dados que não constem do primeiro levantamento. Nos filmes que fazemos a função de um diretor é muito mais ampla do que a idéia da palavra pode apresentar. É criar, mostrar, ensinar, comparar, descobrir.

Muito mais um trabalho de pesquisa, sobre o qual tem que estar assentado um trabalho criativo.

As equipes de filmagens eram pequenas. Cada uma se resumia a diretor, técnico de som, fotógrafo, assistente e produtor geral. Todo o som ambiente foi gravado, não só as entrevistas, mas também ruídos e canções, para aproveitamento numa etapa posterior.

O projeto previa ainda a produção de artigos sobre os temas básicos dos filmes, que chegaram a ser elaborados pela socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz; o material de apoio para o professor que quisesse aplicar os filmes ao ensino trazia ainda mais: glossário, bibliografia, indicação das disciplinas em que os debates podiam ser realizados e temas correlatos para pesquisa.

A proposta de emprego didático dos filmes acabou não se concretizando, pois as escolas foram proibidas pelo governo militar de cobrar as atividades extracurriculares junto com as mensalidades escolares. Os filmes acabaram sendo exibidos no mesmo circuito adotado pelos demais documentários produzidos à época: festivais, cineclubes e cinematecas. Foram apresentados na Cinemateca de São Paulo, em reuniões da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), em universidades e em festivais nacionais e internacionais, como os de Tours, Florença, Paris (*Musée de l'Homme*) e Leipzig. Na França, os documentaristas foram saudados exageradamente pelo crítico Robert Grelier (1973, p.25, grifo e tradução minhas) como “os **primeiros filmes antropológicos** produzidos pelo cinema, em seus setenta e cinco anos de existência”:

Com efeito, Eduardo Escorel, Sergio Muniz, Paulo Gil Soares e Geraldo Sarno acabam de realizar dezenove filmes sobre uma única região, o que, por si só, não é comum. Mas o dado mais importante é, sem dúvida, como essa equipe empreendeu a abordagem do tema: incontestavelmente, uma decodificação de toda uma sociedade. Ao penetrar nos diferentes estratos humanos, eles elaboraram um mapa antropológico de muitos níveis⁶³.

⁶³ “En effet, Eduardo Escorel, Sergio Muniz, Paulo Gil Soarès, Geraldo Sarno, viennent de réaliser dix-neuf films sur une région, ce n'est déjà courant! Mais l'élément le plus important est sans nul doute le mode

Os filmes de Geraldo Sarno, analisados a seguir, bem como, aliás, todos os de *A Condição Brasileira*, têm um objetivo manifesto: o de registrar a imagem e o som das práticas culturais das classes dominadas, para divulgá-las e afirmar o seu valor, perpetuando-as temporalmente e ampliando-as espacialmente – já que os filmes podem ser assistidos a qualquer tempo e lugar.

Mas vão além do mero registro. Neles se sobressai um permanente diálogo entre o entrevistador e entrevistado, no qual o outro assume um discurso no interior da mediação fílmica. Ao mesmo tempo em que se descreve um “mundo rústico”, com vistas à sua integração ao mundo moderno e desenvolvido, ou ao “sistema racional inclusivo”, para usar expressão cunhada por Alfredo Bosi, no prefácio de “Ideologia da Cultura Brasileira” (MOTA, 2000, p.IX), pretende-se “dar voz” àquele mundo.

4.1.1 *A Cantoria*

A Cantoria foi realizado em um só dia, em maio de 1969, na Fazenda Três Irmãos, em Caruaru, Pernambuco. Trata-se do registro de uma apresentação, na forma de desafio; um diálogo cantado, em meio a provocações entre os dois cantadores, Lourival Batista e Severino Pinto.

Os letreiros iniciais informam tratar-se de uma homenagem à memória de Cavalcanti Proença⁶⁴. A câmera está fixa, abrindo para um plano que mostra a varanda de uma casa de

d’approche entrepris par cette équipe de cinéastes qu’est incontestablement un décryptage d’une société entière. Pénétrant dans les différentes strates humaines, ils élaborent une carte anthropologique à plusieurs niveaux. Ces films sont certainement les premiers films anthropologique produits par le cinéma au cours de soixante-quinze ans d’existence.”

⁶⁴ Manoel Cavalcanti Proença (1905-1966), poeta, contista, crítico literário e pesquisador de literatura popular em verso. Sarno (TUDO É VERDADE, 2001, p.19) afirma que assistiu a conferências de Proença na época, e que o pesquisador foi quem primeiro lhe falou sobre Severino Pinto e Lourival Batista.

fazenda, com duas filas de ouvintes, alguns de chapéu de couro. Ao fundo, os dois cantadores, formalmente vestidos, de paletó, dão início ao desafio, enquanto o narrador explica:

Hábito dos antigos fazendeiros do sertão era convidar os mais afamados cantadores para uma disputa poética, o desafio. Usava-se a quadra como gênero mais comum.

[...]

Consciente de seu valor numa sociedade em que a profissão poética dava “status” social, o cantador é tanto mais aceito quanto mais se mantém fiel às formas tradicionais do canto e do improviso. Não será nunca um inovador dessas formas, assim como não transgredirá os valores éticos da sociedade. Por isso, a sua arte só sobrevive na medida em que se adapta ao meio social do qual é extensão.

A câmera enquadra os dois cantadores e, de tempos em tempos, um leteiro informa o tipo de cantoria apresentada – sextilha, dez pés a quadrão, mourão, martelo e gemedeira. A cada uma delas, o enquadramento muda, indicando um corte. Em alguns momentos, há legendas com a letra da música. O público está envolvido e ri das provocações dos cantadores.

Pouco antes do final, Pinto e Batista falam sem pressa, com voz pausada, de sua profissão e dos grandes cantadores. O primeiro começou nessa lida por acaso. Depois de ouvir dois cantadores, disse que podia fazer igual. Cantou, foi elogiado e agarrou a profissão. Continua cantando porque precisa, se não pararia; mas jamais deixaria de ouvir os outros. Batista seguiu a profissão de cantador por vocação, contra a vontade do pai, que o queria advogado.

Se fosse um bacharel, talvez fosse medíocre, e só fosse conhecido num ambiente restringido. E como cantador, sou conhecido no Brasil todo. O prazer é esse. Não tenho ganância, nem inveja, nem ambição, nunca desejei mal. Minha viola dá prazer a quem me ouve. Minha satisfação é essa.

Os cantadores são apresentados sem o recurso aos estereótipos construídos no imaginário urbano do sul do Brasil. Quando dão seus depoimentos, a iluminação é suave, destacando o azul ao fundo. A câmera se aproxima sem movimentos bruscos.

A questão da sobrevivência da cultura popular, considerada extensão do meio em que é gestada, como o narrador anuncia no início, é retomada nos demais documentários.

4.1.2 *Jornal do Sertão*

O *Jornal do Sertão* lembra um documentário clássico. Na primeira sequência, uma voz *over* tece um discurso sobre os folhetos de cordel, “a literatura popular em versos”, enquanto as imagens mostram, primeiramente, a casa de um cantador, e, depois, a tipografia. A estrutura clássica, no entanto, se rompe e dá espaço para o cinema-verdade, com as imagens de cantadores em som sincrônico, filmadas por três fotógrafos diferentes – Affonso Beato, Leonardo Bartucci e Thomaz Farkas – e em três diferentes ocasiões, ocupando a maior parte do filme.

O narrador explica que os folhetos, compostos primeiro oralmente e, depois, passados para o papel, têm por temas “gestas medievais da tradição ibérica, gestas do cangaço, romances moralizantes, aventuras de heróis pícaros e o comentário e crítica de acontecimentos”. A função desse “jornal do sertão” transcende a de dar informação: é também a de formar moral e culturalmente, na medida em que é uma “expressão da tradição” e um “divulgador de valores éticos sociais”. Essa tradição, porém, não resiste ao avanço dos meios de comunicação e das estradas. Com o “progresso”, novos hábitos, valores e formas de comportamento social são exigidos. Para sobreviver, “a literatura popular em versos refluí para antigos redutos ou adapta-se a novos valores urbanos a fim de disputar o mercado existente”, ou seja, modifica-se e assume temáticas e valores urbanos.

Perpassam esse discurso elementos dicotômicos, característicos da “consciência do subdesenvolvimento”: rural *versus* urbano, tradicional *versus* moderno, sociedade fechada *versus* sociedade aberta, antigo *versus* novo. Com cada elemento colocado em um plano diferente, o segundo sempre se impondo sobre o primeiro, não há conflitos nem possibilidade de síntese. Só há uma saída, uma única possibilidade de resistência, os “antigos redutos”, a fazenda no sertão, na última sequência:

Aí, pode-se ainda encontrar, numa fazenda de pé de serra, o improviso dos cantadores como a mais eficiente e por vezes única forma de comunicação cultural elaborada.

É o jornal versado que até eles chega de quando em vez, na forma de versos improvisados, afugentando vagas inquietações e dando-lhes quase a certeza de que as coisas não mudaram tanto assim.

Os cantadores Lourival Batista e Severino Pinto abrem e fecham o documentário. No início, enquanto cantam, as imagens são entremeadas pelas cartelas com os créditos, na forma de xilogravuras.

Severino Pinto entra em sua casa, senta-se e começa a escrever. A encenação não tira a força das imagens do poeta, folheando seu caderno de anotações. Corte para a tipografia, com som-ambiente e imagens que ilustram a fala do narrador: o processo de produção dos folhetos e o produto final.

A partir da seqüência da feira, o documentário se abre para os cantadores populares. São eles que passam a pontuar o ritmo do filme com suas canções, sobrepondo-se à narração, que se torna repetitiva, trazendo sempre à tona a questão da sobrevivência da literatura popular frente ao progresso que se avizinha.

Com poucos cortes e muitos primeiros planos, enquanto dura a canção, as cenas com os cantadores ganha dramaticidade na das três cantadoras cegas⁶⁵ contando o dinheiro amarrotado que acabaram de receber. A pobreza é, aqui, colocada em evidência.

Na feira, percebe-se uma preocupação da câmera em se movimentar e mostrar a audiência dos cantadores. A câmera se aproxima, vagarosamente, passeando por entre os ouvintes, até se tornar um deles. Ao final, um plano geral destaca os cantadores em meio à multidão. Tal procedimento se repete na cantoria dos dois irmãos. A participação do público, em resposta às provocações entre eles, compõe o som ambiente.

⁶⁵ Essas mesmas três cantadoras, Maria, Regina e Conceição Barbosa, vão protagonizar o documentário *A pessoa é para o que nasce*, dirigido por Roberto Berliner, produzido em 1999 e transformado em longa em 2004.

4.1.3 *Padre Cícero*

“Vou rogar a Nossa Senhora por vocês. P. Cícero Romão Baptista”. Esse texto, numa fotografia em sépia, abre o documentário *Padre Cícero*, uma recompilação, com imagens de arquivos do Instituto Nacional do Cinema⁶⁶, provenientes de outra recompilação, a de um cinejornal de Alexandre Wulfes⁶⁷. Ao fundo, uma reza cantada pede a bênção ao padre.

Padre Cícero tenta traçar um paralelo entre os ritos do poder dos anos 20 e os do final dos anos 60, com imagens de arquivos dando lugar a imagens contemporâneas de Juazeiro e seu comércio. O “tentar” fica por conta do fato de que não há análise ou crítica no discurso inicial do narrador, que apenas explica quem foi Cícero Romão Baptista.

O locutor do cinejornal de Wulfes, por sua vez, enaltece o padre e os seus feitos, louvando todo o tempo as autoridades locais. As imagens de arquivo mostram a solenidade realizada a 11 de janeiro de 1925, quando autoridades estaduais acorreram a Juazeiro para a inauguração da estátua do padre Cícero, então prefeito municipal. A narração do cinejornal, descontextualizada – em nenhum momento há indicação de quando ocorreu o fato –, transparece uma conotação de paródia.

Na seqüência da reza, na qual o narrador mantém o sotaque local e a concordância verbal típica da dita “fala popular”, o realizador deixa claro que a força do padre permanece, 36 anos após a sua morte, misturando religião e política.

Ó se meu padrinho Cícero a este mundo voltasse, arrebatasse o castigo, com o comunismo acabasse, nos botasse uma bênção e pro céu nos levasse, que prazer nós não teríamos se meu padrinho chegasse, visitasse Juazeiro e junto com nós ficasse, ajuntando-se aos romeiros e a todos abençoasse.

⁶⁶ Criado por decreto em 1966, o Instituto Nacional do Cinema (INC) foi órgão gestor do cinema brasileiro até ser extinto e substituído pela Empresa Brasileira de Filmes S.A. – EMBRAFILME, em dezembro de 1975.

⁶⁷ Alexandre Wulfes (1901-1974), fotógrafo, diretor e produtor de ficções e cinejornais. As imagens de padre Cícero são provavelmente de Adhemar Albuquerque, que produziu, em 1925, *O Juazeiro do Padre Cícero e Aspectos do Ceará*.

Imagens de uma benzedeira, com som direto, quebram a estrutura da recompilação, associando religião e fanatismo. Em sua fala, praticamente incompreensível, associa à feitiçaria o crime e o protestantismo: “coisa de ladrão, coisa de feiticeiro, coisa de bando de protestante”.

Essas imagens antecedem à da inauguração da estátua pelo próprio homenageado. Só então o narrador opina: “Em 25, como em 70, busca-se imortalizar, junto às novas gerações, a figura humilde do missionário de batina surrada e cajado à mão, como se imortalizassem os anseios e ilusões de sua multidão de adeptos”.

O documentário termina com novas imagens da benzedeira, citando padre Cícero. Como na cena anterior, ela conversa o tempo todo com o entrevistador – cuja voz aparece uma única vez, com as palavras “tô vendo”. A benzedeira parece não se importar com a presença da câmera. Quando termina o que tem a dizer, sai pela porta.

Há espaço nesse documentário para experimentalismo, na movimentação de câmera e na montagem, o que não era comum até então⁶⁸. Logo no início, um *zoom in* numa igreja é sucedido por um *travelling* em alta velocidade para a esquerda, até uma panorâmica da feira de Juazeiro, seguida de um corte para uma imagem de arquivo de uma multidão no mesmo município. Na cena dos tocadores, a câmera não pára um só momento: da rua, capta uma pequena multidão na porta de uma loja. Aproxima-se, passa por entre as pessoas, mostra os tocadores, volta-se para o público e registra o rosto dos presentes, numa panorâmica horizontal.

O discurso das imagens, apesar de manter o eixo temporal nas cenas do cinejornal de Wulfes, tem sua linearidade quebrada pelas cenas coloridas que não necessariamente se relacionam àquelas ou as trazem à contemporaneidade.

⁶⁸ Em *Viramundo* (São Paulo, 1965), Sarno já utilizara os mesmos expedientes. Sobre isso, ver Bernardet (2003).

4.1.4 *Vitalino/ Lampião*

Em *Vitalino/Lampião*⁶⁹, é apresentado o depoimento do artesão Manuel Vitalino, filho de Mestre Vitalino. Discorre-se sobre as mudanças provocadas pelo desenvolvimento econômico e a modernização da sociedade, bem como se documenta visualmente todo o processo de trabalho de um ceramista popular, do barro a uma figura acabada de Lampião.

Dois discursos, ambos *over*, são justapostos em cena: primeiramente, o do narrador, que, com base na razão, descortina o futuro do artesão; em segundo lugar, o do artesão, que tem por base a experiência, e que a ela atribui sua razão de ser. Um terceiro serve de contraponto: o do cantador.

O documentário começa com uma fala de Vitalino, por sobre imagens de suas peças, dizendo que sua arte só tem razão de ser porque há quem a valorize: o povo. Não basta ao artista valorizar ele mesmo o que faz: “Acho que se não tivesse o pessoal, o povo, vamos dizer o povo em geral, que não incentivasse, não valorizasse, não aceitasse aquilo, eu acho que não existiria arte. Somente o artista que desse valor à arte, acho que a arte era morte, não existia”.

Entram os créditos e o terceiro discurso, que vai perpassar e pontuar todo o filme, o do cantador. Ele fala sobre o mito de Lampião. O repentista, Severino Pinto, canta e explica as razões que levaram Virgulino Ferreira ao cangaço. A seguir, o narrador apresenta a sua concepção de arte popular: do barro à representação figurativa do mito, uma arte que não cria, apenas interpreta algo que já está dado, materializando modelos propostos pela coletividade e os temas que compõem a “consciência coletiva”.

⁶⁹ Tomo por base aqui, e na análise de *Viva Cariri!*, algumas das questões e reflexões desenvolvidas em minha dissertação de mestrado (D’ALMEIDA, 2003, p.106-110) e no artigo “O diálogo entre culturas presente nos filmes documentários da Caravana Farkas: uma proposta de análise” (D’ALMEIDA, 2004).

Entre a arte individual e a criação coletiva do mito, entre Vitalino e Lampião, cria-se uma relação através da qual a violência trágica de Lampião dá sentido e justifica o ato solitário do artesão. [...]

Dessa forma o artista popular torna-se intérprete tradicional da sociedade a que pertence e o produto de seu artesanato reflete não apenas o mito trágico criado pela consciência coletiva mas o próprio destino trágico de toda a violência gerada pelo Nordeste tradicional.

O conceito de artista popular que transparece é o de tradutor de determinados tipos de conhecimentos, não-rationais, para uma outra linguagem, mais acessível para o grupo em que está inserido. Por se situarem na esfera do mito, da tragédia, esses conhecimentos não encontram seu lugar no mundo moderno.

De acordo com o narrador, “o artista popular não sabe que já é tarde demais, que seu produto terá cada vez menos lugar no novo mercado”. O desconhecimento é fruto do isolamento, intrínseco, de acordo com o narrador, à vida do artista popular: “Fora do tempo, desconhecendo as mudanças que se passam em volta, o artesão é hoje um símbolo de pura ação prisioneira do passado”. A superioridade do progresso sobre a cultura popular é, assim, quase total, mas “tanto sua vida [a do artista popular] quanto sua obra são o testemunho de uma consciência trágica que não se entrega”.

O discurso de Vitalino se contrapõe à concepção de arte do narrador. Vitalino vê o que faz não apenas como um meio de subsistência, mas também como um produto de valor “artístico”; para o seu conceito de arte, é crucial traçar uma divisão entre a produção de peças únicas, como as dele, e uma produção em série, reprodutora, sem originalidade. Para ele, arte é saber-criar, saber-fazer:

Quanto a produzir mais, não podemos, não, pelo seguinte, o nosso trabalho é manual e nós temos que fazer aquela conta. Ninguém pode... sabe como é, nós não temos fôrma nem modelo pra trabalhar, é tudo manual. Com fôrma ninguém é artista e todo mundo é artista. Porque a fôrma... Quem nunca viu um boneco de barro e nem sabe o que é, pegando na fôrma e pegando no barro pode fazer. A fôrma desenhada, vamos dizer, feita a cabeça do boneco. Forma o corpo e faz a cabeça tudo de fôrma. Então é de fabricar, vamos dizer, 50 e mesmo um cento de bonecos, de peças. Você olhar assim é tudo um só. Quer dizer que aí não é arte. É uma fôrma e tudo o que fizer fica igual.

A fala do artesão indica sua consciência de que seu trabalho é afetado pelas mudanças sociais, e mesmo de que a atribuição de valor à sua arte pelo “povo”, seu cliente, foi modificada pelas transformações históricas. Ele sabe também, ao contrário do que afirma o narrador, que cada vez haverá menos espaço para o tradicional: as vendas estão caindo e algo precisa ser feito para mudar essa realidade. Mas ele não sabe precisar o quê. Na sequência final, na feira, diz:

A situação de vendas é péssima, na minha opinião, e talvez de mais alguns de meus colegas de arte, porque só está nos mantendo uma tradição, uma coisa, agora quase sem condições de continuar. Comigo mesmo tem acontecido de eu pegar a feira, como é essa feirinha de Caruaru, que sempre é a minha feira, e eu não vender um boneco sequer. Isso aí é uma parte que o artista tem que sentir isso, tomar uma providência necessária agora enquanto é tempo, porque depois talvez seja tarde demais.

Manuel Vitalino sintetiza a figura de todos os artesãos: ele é um “ator natural”, uma abstração de si mesmo e da posição que ocupa naquela sociedade. Ou, para citar Mesquita (2006, p.5), “é indivíduo e é categoria”.

Essa consciência, aparente e reafirmada pelo filme, não é reconhecida no discurso do narrador, ele mesmo detentor de um outro saber, representado na metáfora que encerra o filme: o fogo da modernidade consumindo a cultura popular; desta, só restarão as cinzas.

Há um terceiro discurso sobre a arte, o do cantador. Por um lado, o canto corrobora a tese de que os temas da cultura popular, como a lenda derivada da história de Lampião, são frutos de uma “consciência coletiva” e “justificam o ato do artesão”; por outro lado, há no canto um desvelamento da “lucidez trágica” da cultura popular. A história de Lampião é reelaborada no canto, ganhando contornos trágicos — o herói é um brinquedo de seu destino, por ele conduzido à morte —; mas as relações de poder na sociedade em que Lampião viveu são questionadas pelos versos:

Quem estava no poder
para ele não olhou.
Deu direito a quem não tinha
e a Lampião desprezou.
Eis o motivo por quê

tudo o que quis praticou.

A canção reforça o ritmo e a dramaticidade do filme, sobrepondo-se, às vezes, à própria narração; e, no seu final, introduz a circularidade do mito. Severino diz que Lampião, “para pagar o que fez, está hoje em terra tornado”, no exato momento em que a figura de barro do cangaceiro chega ao seu termo.

Todo o processo de trabalho do artesão é acompanhado de perto pela câmera, em vários ângulos. Vários cortes indicam que o registro das imagens foi feito lentamente. Por vezes, Vitalino aparece em plano geral, da porta de sua oficina.

4.1.5 *Os imaginários*

Os imaginários, também conhecidos como imagineiros ou santeiros, são artistas populares que fazem imagens de santos. Conforme explica o narrador, “cabia-lhes [...] dar forma a personagens místicos ou violentos, cuja vida e comportamento eram tidos por todos como exemplares”. O discurso do narrador, com base na razão, descortina o futuro do outro (o imaginário), explicando como e por que a arte popular se modificou.

Para o narrador, os artesãos nada criam, como já havia sido comentado em *Vitalino/Lampião*: eles apenas reproduzem na madeira os temas e modelos propostos pela coletividade, adequando suas peças ao gosto estético da comunidade. Com a chegada do “desenvolvimento” e dos turistas à região, eles tiveram de adequar a sua arte a uma nova realidade. Se, antes, as peças se destinavam à população local e aos romeiros, agora deixam de ser lixadas e tingidas para tornarem-se mais “rústicas”, ao gosto dos turistas.

A transformação das peças em produtos turísticos revela algo mais profundo, de acordo com o narrador: a concepção individual de mundo do artesão está também em contradição “com o significado real de sua própria ação, a imagem [sacra]”.

A partir daí, entra a voz do gravador Walderêdo Gonçalves. Sabe-se de quem é a voz por meio de um close numa das xilogravuras, que está “assinada”, seguida da identificação da cidade e do estado: Crato, Ceará. O artesão explica que não acredita em alma, nem em religião:

Religião... religião, política e futebol... é só esse analgésico, um se dá com o outro... um se dá com o outro e o outro se dá com o outro e é assim, né?
Eu só creio na matéria e na natureza. É, o Deus único é a natureza, que faz e desfaz. Tudo se transformando em uma coisa e outra. Os corpos se transformam em inúmeros outros corpos. Depois, quem sustenta nossos corpos é esse átomo, né? O átomo, que é composto de milhares de megatons, né?

Walderêdo vê sua arte apenas como um meio de sobrevivência. Trabalha sob encomenda, faz o que lhes pedem, e deixa transparecer seu pessimismo com relação ao valor artístico.

Mas só que eu me viro de toda forma, né? Só não vivo exclusivamente da xilogravura, não. Faço uma pintura de um prédio, um caiamento, uma fundição... mas se fosse viver só de xilogravura, minha família iria morrer de fome, né? O negócio é... se acontecesse de eu viver por aí afora das exposições aqui, ali e acolá e vendendo cópias e mais cópias, então poderia ser que desse algum resultado financeiro. Mas isso eu nunca tentei... tenho medo do fracasso, né?

Na sequência final, o artesão recita um trecho da Bíblia, Apocalipse 4, 1-6, não identificado como tal no documentário.

Há mais uma personagem que ganha vulto n’*Os Imaginários*: a trilha sonora, dividida em três diferentes níveis: o da música sacra, o do iê-iê-iê e o do baião, respectivamente, o clássico, o moderno (urbano, de massa) e o popular (regional). Uma mistura que tenta, de acordo com Mesquita (2006, p.7), “estabelecer uma espécie de equivalente musical para as contradições, misturas e mudanças que vemos no conteúdo temático apresentado no filme”.

A música sacra separa a introdução do narrador, permeada por imagens de imaginários entalhando em suas oficinas, da fala do xilógrafo, quando as imagens passam a focalizar o trabalho deste: os desenhos e os entalhes na madeira, que têm por base a sua interpretação do Apocalipse bíblico.

O iê-iê-iê surge para quebrar a estrutura sonora. Há aqui a presença da ironia, em face do progresso que modifica até as crenças dos indivíduos. A seguir, volta a música sacra, para em seguida um baião de Luiz Gonzaga explicar que o Nordeste já mudou:

E o repórter, já que está me entrevistando,
vá anotando pra botar no teu jornal:
que meu Nordeste está mudado,
registre isso que é para ficar documentado.

(coro) Que meu Nordeste está mudado,
registre isso que é para ficar documentado.

Caruaru tem sua universidade
Campina Grande tem até televisão
Jaboatão fabrica gente à vontade...

Na récita do Apocalipse, a música sacra e o baião se fundem, ao fundo, denotando a confusão e a fragmentação que caracterizam um fim de uma era: nem o sagrado nem o popular têm mais espaço numa sociedade cujos comportamentos e valores são ditados pelo progresso, em contraponto ao fim da autenticidade na arte popular, a que se referia o narrador.

O texto do narrador reflete uma visão que destitui de valor a arte popular numa sociedade de classes. O artista popular nada cria, apenas materializa o imaginário popular, adotando padrões estéticos que lhe são externos: vêm da comunidade ou do “mercado de consumo”. A submissão ao mercado implica a perda de uma precária autenticidade. E é a partir da contradição entre arte popular e mercado que se constrói o discurso do artesão, que não se reconhece na sua própria obra; seu tema é a religião, mas ele não acredita nela. Antes mesmo de manifestado, o discurso do xilógrafo já foi colocado em cheque pelo do narrador.

Porém, não é o aspecto de uma discrepância entre a visão do artesão e a sua realidade propriamente dita que salta aos olhos. Pelo contrário, o artesão se alimenta de referências de sua realidade de vida. O artesão, cujo discurso é pontuado pelas indagações ocultas de um entrevistador que não se mostra, nem como imagem nem como voz, vê a arte como participante do seu próprio cotidiano e de sua concepção de vida, sem conflito com o fato de que essa arte é seu meio de sobrevivência.

4.1.6 *Viva Cariri!*

Desse conjunto de documentários, *Viva Cariri!*⁷⁰ é o que apresenta a estrutura mais complexa, com foco na montagem. Diversos discursos, verbais e imagéticos, se sobrepõem, a partir de fragmentos descontínuos e referências aos pares progresso e atraso, moderno e tradicional, formando um mosaico que, no seu conjunto, procura dar forma ao nordeste e ao nordestino, abrindo também espaço para depoimentos subjetivos das personagens acerca de sua religiosidade.

Dois ferreiros, o som do martelo sobre a bigorna e uma trilha sonora fragmentada, com música de Villa Lobos e voz de Gilberto Gil, em que a letra é uma mistura de sons, dão o tom da estrutura de *Viva Cariri!*. Entram os créditos sobre um boneco de madeira de braços abertos, formando uma cruz, com um aviso, que complementa o título: “onde se revelam alguns mistérios que porventura tem no nordeste”. O documentário se inicia com uma panorâmica sobre o Vale do Cariri e o poema de cordel “Viagem a São Saruê”.

Mais adiante uma cidade
como nunca não vi igual
toda coberta de ouro
e forrada de cristal
lá não existe pobre
é tudo rico afinal.

Mas não é a cidade de ouro, lugar mítico onde reinam a riqueza e a prosperidade, referência recorrente na literatura popular do nordeste, que se visita. É sim a de Juazeiro, onde viveu o padre Cícero Romão Batista, líder religioso e político, que, como explica a narração *over*, “ainda hoje é venerado por romeiros que acorrem à cidade que criou”. A partir daí, em algumas poucas intervenções, esse narrador vai descrever em detalhes a economia agrária local, caracterizada então pela cana-de-açúcar e pelo minifúndio; a rápida urbanização, “que

⁷⁰ Ver nota anterior.

sobrepôs duas cidades, a mística e a econômica”; a decadência da atividade artesanal, solapada pela “melhoria dos transportes, pela integração dos consumidores marginais a uma economia mercantil e pela penetração do artigo industrializado”; e, finalmente, um projeto de industrialização levado a cabo em 1962, que provocou “um período de desmedida euforia” na região.

Esse discurso, racional e “objetivo”, centrado na economia rural, no artesanato e na indústria, serve de estrutura básica ao documentário, que acaba se fragmentando nas imagens da feira e das oficinas e nas vozes, em som direto, do beato, do pequeno lavrador, do coronel, da velha benzedeira, do padre, do penitente e do empresário, sempre pontuadas pelo cantador e pela trilha sonora anti-realista. O entrevistador não aparece, mas é ouvido de quando em quando.

No plano da economia, o discurso de um pequeno lavrador é confrontado com o de um fazendeiro e um empresário. O lavrador perdera a metade da produção:

Aí o resultado foi este, que eu já a comi e acabou. Como uma quarta, eu mais a família. Sobrou um pouco que serve para fazer uma “feirinha” que o senhor sabe, de oito em oito dias precisa, né? Leva uma parte, vende... passa pela feira... Quando pode faz, o que pode fazer. Pobre não faz a feira hoje em dia, faz?

O coronel fazendeiro e o empresário, em outra dimensão, também enfrentam problemas, buscando a solução no governo. Sentado numa sala em sua fazenda, diz o coronel:

Eu estou com 16 máquinas para fazer o barbante, beneficiar lá na roça, trazer, polir; e nove máquinas para fazer o barbante. Quer dizer, eu só podia continuar com esse trabalho com umas 40 máquinas ou 50, mas, se não há auxílio do Governo, eu vou rodando com as minhas mesmo. E ele que seja bem-vindo, que seja bem aparecido, que seja bom governo. [...] que foi preciso sacrificar a minha casa morada, o meu armazém, que... Há 20 e tantos anos que eu negociava. Aí é o seguinte, vendi minha fazenda, vendi o meu gado, fiquei somente com a fazenda Coité, mas trabalhando com boa vontade, pelo nordeste, pelo Brasil, pela minha boa vontade, pela qualidade de nordestino, um verdadeiro tipo de cearense forte.

O empresário, que acreditou no projeto de 1962, visivelmente tenso, apresenta um discurso nervoso, explicando por que a indústria da mandioca já não rende tanto quanto antes.

Mudanças na lei, que diminuiu o percentual de mistura da raspa de mandioca ao trigo, provocaram prejuízos por dois anos seguidos, levando a empresa a fechar as portas. O documentário, aqui, denuncia uma prática ainda comum no Brasil: a dependência da iniciativa privada da interferência estatal para solucionar seus problemas.

O contraste entre o discurso do lavrador e os do fazendeiro e do empresário, o primeiro entrecortado e os outros dois bem articulados, é evidenciado também pela forma como são realizadas as entrevistas. Com o lavrador, na casa de farinha, o entrevistador faz as perguntas e estabelece a sequência do discurso. O coronel, por sua vez, é entrevistado em sua casa, sentado, só, e seu discurso é livre, sem interferência do entrevistador. O mesmo sucede quando da entrevista com o empresário na fábrica desativada. Ambos não necessitam de quem lhes guie a fala; ambos sabem o papel que lhes cabe na representação de si e de seus pares.

Na sequência em que ouvimos a voz *over* do fazendeiro, falando de seus prejuízos, se mistura a sua própria fala, gravada em som sincrônico. Ele está sentado, com um revólver sobre a mesa; de repente, saca a arma e dá três tiros. O som sincronizado sobe – nós o ouvimos chamar os trabalhadores – e é sobreposto pela música de Gilberto Gil.

Ainda no plano da economia, *Viva Cariri!* mostra, com imagens do trabalho manual em pequenas oficinas, uma de armas e uma pequena tecelagem, que o artesanato não tem mais futuro em Juazeiro, corroborando o discurso do narrador. Essas imagens não trazem mais do que som ambiente, compondo uma música ritmada pelo trabalho e pelo movimento coordenado de corpos nos teares. Na sequência da feira, os produtos industrializados já ocupam o lugar do que era fabricado manualmente. As alpercatas são substituídas pelas sandálias de plástico, cujas imagens são marcadas com um comercial de rádio:

A sandália que ela usa é Tamiko.
É a sandália que ele tem
É tudo uma questão de qualidade
Na verdade,
Usamos sandálias Tamiko também.

Sandálias Tamiko agora tem nova palmilha, perfumada, antiderrapante, que não quebra, não encolhe e nunca deforma.

Por fim, a industrialização aparece como uma promessa que ainda não se cumpriu. De um lado, a fala do empresário, recitada, aparentando ser ensaiada, quase decorada, no interior de uma fábrica vazia. De outro, imagens de uma indústria em plena operação e a da recepção a uma autoridade da área econômica do governo, que anuncia novos investimentos da região.

O eixo narrativo, com base no discurso sobre a economia, é entrecortado pelos “mistérios” que ainda sobrevivem no Nordeste, como linimento da miséria e contraponto ao progresso, sob a influência mística de padre Cícero. O discurso do sagrado ganha relevo em diversos momentos do documentário, suplantando o da economia. Logo no início, um homem, sentado em frente a uma casa, reza uma oração de padre Cícero. Após a fala do lavrador, vemos um homem orando, só, diante da cruz, e ouvimos em *over* beatas cantando uma oração ao padre Cícero. Entremeando as imagens das oficinas de artesanato, assistimos à entrevista com uma velha beata, guardiã de ex-votos. Finalmente, o discurso da industrialização tem como contraponto as imagens da multidão acompanhando o penitente Cícero Marques, que carrega a cruz até a igreja, na voz deste, na do padre, na do cantador e de na um locutor de rádio.

O plano com a velha beata, ocasião em que se percebe nitidamente a “presença” do entrevistador, é um exemplo de “crise de representação”, de acordo com Sérgio Santeiro (1978, p.83). A relação que se estabelece, do ponto de vista da beata, com o entrevistador, é de “sacerdote para fiel”: “ela é a voz da tradição e não pode sofrer sombra de contestação, mesmo involuntária e acidental”.

Essa contestação torna-se aparente, de novo sob o ponto de vista da beata, na insistência da repetição das perguntas. O entrevistador insiste em perguntar-lhe coisas que, aparentemente, já havia indagado antes da filmagem. A um dado momento, a velha, irritada, retira-se resmungando: “Não sabe que o padre Cícero está aqui. Você tá fraco. Não vou mais

te contar mais não. Não sabe que o padre Cícero é tudo...”. Uma segunda beata intervém, lembrando à primeira que é necessário ter paciência para ensinar aos que não sabem: “Não senhora, você sabe que eles são novato. O negócio é preciso ter paciência com eles. Ensinando, ensinando.” Para Santeiro (1978, p.85),

a repetição ordinariamente espontânea [porque é a forma que assume a transmissão da tradição], ao ser forçada pelo entrevistador, acusa uma troca de papéis, na medida em que o ouvinte, o que deve receber a tradição, interrompe a revelação. Ao fiel cabe apenas guardar o que ouve, sem tentar influir no andamento da revelação.

A intervenção da segunda beata, coerentemente, visa a retomar a repetição, como se ela não tivesse sido forçada, lembrando que se trata de ensinar aos que não sabem — que é a função básica do sacerdócio.

Observa-se, aqui, que é rompida a comunicação entre o sagrado e o profano, sentida apenas pelo sujeito do discurso, o sacerdote — no caso, pela primeira beata. A unidade só é restabelecida quando a segunda beata, de coadjuvante, é alçada à condição de protagonista.

Diz Santeiro:

Ao estragar a cena, o sacerdote põe em dúvida a própria encenação, ou seja, admitiu a hipótese da contestação da revelação. E, de fato, mesmo que houvesse incredulidade, latente na repetição forçada, ela atingiria apenas o porta-voz e nunca a própria verdade revelada.

Na sequência do penitente, o cantador assume as funções do narrador e explica, em versos, a situação:

Contando um caso verídico
Pra escrever me desculpe
Com ordem do socorrido
e proteção de Jesus
Para evitar o abuso
Dizendo a quem está confuso
Quem é o homem na cruz.

Mas não se furta a associá-la a um ato econômico: “Cumprindo sua promessa / Como quem paga um imposto”. As vozes do padre e do penitente, por sua vez, se revezam para dar conta de reforçar caráter sagrado do ato, que não é mostrado linearmente. As imagens são do interior da igreja lotada e da multidão nas ruas, acompanhando o penitente. A não-linearidade tem seu auge no final, numa sequência *reversed*, na qual a multidão caminha para trás.

No plano da imagem, também se sobressai um discurso do sagrado cuja temática é a morte. Justo no começo do documentário, há uma cena em que um morto está sendo carregado por dois homens. Já na cidade, a imagem de familiares e amigos em torno do caixão aberto, posando para uma fotografia, recupera o tema da morte. A mesma sequência retorna pouco antes de acabar o filme, seguida pela imagem do caixão diante da estátua de padre Cícero, e da cena do enterro, que prossegue até a cobertura da cova. Nenhuma dessas sequências tem som. O pesado silêncio reforça a dramaticidade das imagens. A morte é mostrada aqui como familiar para a cultura retratada, e aceita com naturalidade pela comunidade. Ela não pode ser dissociada do cotidiano. A morte é a metáfora do próprio destino das tradições e valores da cultura popular, segundo a ótica do cineasta.

Extrapolando a condição de um mero registro, *Viva Cariri!* se alça à condição de uma criação ao mesmo tempo documental e autoral, na qual a montagem é em si mesma criadora de significados. Os planos da multidão que caminha atrás do penitente, mostrado ao revés, como se a procissão andasse para trás, com uma trilha sonora composta de sons de batalha, tiros e gritos, e a dos operários que constroem a estátua de Padre Cícero, apresentado de forma não-cronológica, são usados como elementos ficcionais que desconstroem a linguagem tradicional do documentário, rompendo com o naturalismo e o realismo e realizando uma crítica aos fatos que documentam. Não obstante *Viva Cariri!* apresentar uma narrativa básica pretensamente linear, aqui a continuidade temporal e a organicidade características dos demais filmes é suspensa. Em seu lugar, fragmentos discursivos, verbais e visuais, como o do plano do ferreiro, na abertura, passando pelo do socador de pilão, no meio, e chegando ao da velha comendo farinha, no final, reforçam a fragmentação e a dramaticidade de um cotidiano desprovido de modernidade que, ainda hoje, está longe de deixar de existir.

4.2 A busca da identidade argentina na cultura popular

Jorge Prelorán, nascido em 1933, em Buenos Aires, mudou-se para os Estados Unidos em 1955, duas semanas antes do golpe, para dar continuidade aos estudos em arquitetura, iniciado um ano antes em sua cidade natal, dos quais desiste em poucos meses. Convocado pelo exército, é mandado para a Alemanha, onde vive por dois anos. Volta para a Califórnia e inicia o curso de cinema da UCLA (University of California, Los Angeles), graduando-se em 1961. Nesse mesmo ano, com o apoio da Fundação Tinker, de Nova York, e ao lado do colega de universidade Horst Cerni, realiza cinco documentários sobre os gaúchos, um na Colômbia e quatro na Argentina – *El llanero colombiano*, *El gaucho argentino hoy*, *El gaucho de los pampas*, *El gaucho salteño* e *El gaucho correntino* – além de dois outros, de caráter educacional, sobre a Patagônia. Todos são produzidos da forma tradicional, com um narrador – Emilio de Torre, locutor de “A voz da América” – descrevendo e explicando os costumes e estilos de vida da população em cada uma das diferentes regiões. A partir dessa experiência, nas palavras de Remedi ([200-]), “Prelorán se convierte en un documentalista viajero, que busca encontrar las piezas de un mosaico complejo: la identidad nacional”.

Dois anos depois, em 1963, na condição de assessor de audiovisual da Reitoria da Universidade Nacional de Tucumán, cargo que exercerá até 1969, produz documentários de caráter científico e séries didáticas. Paralelamente, em 1965, com o apoio dessa universidade, começa a trabalhar para o Fondo Nacional de las Artes, no projeto “Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas”, a convite do folclorista Raúl Cortázar, que realizara uma série de estudos sobre o folclore argentino, nos quais, sob a

influência de Malinowsky e Robert Redfield⁷¹, adotara uma concepção antropológica, “centrada sobre un contexto global de la cultura y la importancia del trabajo de campo sistemático y prolongado” (TAQUINI, 1994, p.16).

O projeto é inspirado nas pesquisas realizadas na década de 50 pelo folclorista argentino Félix Coluccio e tinha por objetivo documentar cerimônias e atividades artesanais da cultura popular, acompanhando o calendário de festividades religiosas e de feiras do noroeste do país, “y rescatar así cosas auténticamente argentinas para mostrar a los demás argentino” (PRELORÁN, 1987, p.22) :

Nuestro país es increíble, del trópico al frío, y tenemos una gran variedad de argentinos. Tengo la certeza de que si uno pudiera conocer la forma de vida de un jangadero de Paraná, un pescador de Mar del Plata, un ovejero de la Patagonia, un minero de Catamarca, un puneño, un jinete de Corrientes... además de las realidades urbanas en las grandes ciudades o los pequeños pueblos, entonces recién conoceríamos qué es el ser argentino (idem, p.24).

No total, são realizados 19 documentários: *Máximo Rojas, montuero criollo*, sobre o processo artesanal de fabricação de arreios; *Trapiches caseros*, sobre antigos modos de produção de mel de cana; *Feria en Sinamoca*, na qual, segundo os habitantes locais, se concentra a maior quantidade de sulkies, uma carroça de passeio com duas rodas, do país; *Casabindo*, o primeiro povoado fundado pelos conquistadores espanhóis na Argentina e onde se realiza a única tourada do país; *El Tinkunako*, palavra que significa encontro, nesse caso entre a cultura indígena e a espanhola, na cidade de La Rioja, nos festejos de Ano Novo, em 1965; *Viernes Santo en Yavi*, sobre a liturgia católica celebrada pelos indígenas da região desde os tempos de Colônia; *Purnamarca*, sobre as festividades para celebrar Santa Rosa de

⁷¹ Robert Redfield (1897-1958) desenvolveu, na década de 1940, um modelo de estudos de comunidades tradicionais conhecido como “continuum folk-urbano”. De acordo com Amaral (1992, p.29), ele “opunha uma sociedade ‘folk’ a uma urbana e acreditava que existissem variações contínuas entre elas, aumentando ou diminuindo de um pólo para outro de seu continuum. [...] A urbanização enfraqueceria ou destruiria os firmes laços que ele pensava que integrassem os homens em uma sociedade rural e criava uma cultura urbana caracterizada pela fragmentação de papéis sociais e um comportamento mais secular e individualista”.

Lima, patrona no povoado, em 1966; *Salta y su fiesta grande*, sobre a peregrinação de uma família de devotos na festa do Señor de los Milagros; *Un tejedor de Tilcara*, sobre o processo horizontal de tecelagem, introduzido pelos espanhóis (os indígenas usavam um tear vertical), na Quebrada de Humahuaca; *Artesanías santiagueñas*, sobre o artesanato em cerâmica, tecido, madeira e palha de milho na província de Santiago del Estero, em 1967; *Señalada en Juella*, sobre a cerimônia pré-incaica de marcação (“señalada”) de ovelhas e cabras, com a qual se celebra La Pachamama (Mãe Terra), durante a época do Carnaval; e *Fiestas en Volcán Higuera*, sobre a festa de San Santiago e sua mãe, Santa Ana, em 1968. Mais os que analiso neste trabalho: *Quilino* e *Ocurrido en Hualfín* – co-dirigido por Raymundo Gleyzer, e *Chucalezna*, (em 1966), *La feria de Yavi* (em 1967), *Iruya* (em 1968), *Medardo Pantoja, pintor* e *Hermógenes Cayo* (em 1969), o único que não é curta-metragem.

Todo o trabalho foi realizado por Prelorán, acompanhado de um ou dois assistentes em cada viagem e com o equipamento mínimo necessário para o trabalho de campo; sua câmera Bollex de 16 mm a corda, um gravador e uma teleobjetiva. As limitações técnicas da câmera – o excesso de ruído que impedia a gravação de som direto e o fato de permitir tomadas de apenas 20 segundos – vão determinar alguns dos elementos marcantes de sua produção: ausência de som sincrônico e o ritmo na montagem. Além do não sincronismo de imagem e som, na edição de alguns documentários, como *Chucalezna* e *Medardo Pantoja*, o cineasta vai ignorar também as regras de continuidade e linearidade espaço-temporal, associando cenas sem relação direta entre si para produzir efeitos de sentido diferenciados.

Apesar da base teórica, de cunho antropológico, que permeia o Relevamiento documental, Prelorán tem liberdade para impor na produção a sua visão de cineasta e, no decorrer do projeto, aprimora seu estilo, adotando modificações tanto na dimensão estética quanto na narrativa. No primeiro caso, sai de planos de conjunto para primeiros planos, ou seja, deixa tomadas de grupos de pessoas para acercar-se cada vez mais de personagens

individuais. No plano da narrativa, passa de uma abordagem convencional para uma mais espontânea e intimista, com a utilização vozes, ou mesmo de textos, de habitantes da localidade. Na dimensão narrativa, a mudança se verifica pela primeira vez em *Chucalezna*, filme em que se ouve a voz das crianças pintoras conversando entre si. Essa estratégia será aprimorada em 1967, com *Artesanías santiagueñas*, em que tanto o texto quanto a voz são de Nicandro Pereyra, um poeta santigueño. Nesse documentário, segundo o cineasta, “las tomas visuales resultaban más intimistas, de modo que a película resultó más una observación de cómo trabajaban artesanos que una explicación de cómo se hacen las cosas” (PRELORÁN, 1987, p.24).

Uma segunda mudança se deu quando da realização de *Fiestas en Volcán Higueras*, no ano seguinte. Depois de o filme montado, Prelorán queria que uma pessoa da região escrevesse o texto e fizesse a locução do documentário, mas nenhum dos seus conhecidos antropólogos soube indicar alguém. Por sugestão de Leda Valladares, assessora musical do Relevamiento, procurou Anastasio Quiroga, um puneño que vivia em Buenos Aires há muitos anos e que trabalhava como locutor em um programa de rádio sobre a cultura popular do noroeste do país. Trancaram-se em um estúdio de som e, durante a projeção do filme, o cineasta perguntava-lhe sobre o que via. O processo se repetiu três vezes; Prelorán escolheu a melhor das três narrações para compor o documentário. Quiroga irá depois fazer também a voz de Don Temístocles, na versão de *Ocurrido en Hualfín* que analiso.

A última mudança ocorre com *Hermógenes Cayo*, dando um contorno definitivo ao estilo próprio de Prelorán, que vai ser adotado em vários outros documentários seus da década de 70: biografias fílmicas de pessoas com nome e sobrenome, e com quem se relaciona intimamente, que viriam a ser chamadas de “etnobiografias”. O cineasta conheceu Hermógenes por acaso, em fins de 1965; e nos três primeiros encontros, em um espaço de seis meses, não filmou nada: apenas conversavam. Depois, gravou alguns depoimentos dele, em

sessões que não passavam de uma hora, para então estabelecer um método de trabalho: gravar entrevistas antes de filmar e se basear nelas para definir o que deve ser filmado a seguir. Como se tratava de documentar o cotidiano da família, o santeiro também dava sugestões sobre o que o cineasta deveria filmar. Esse processo durou, no total, um ano e meio, até a morte da personagem.

As influências que geraram esse estilo próprio são apontadas de forma diferenciada por diferentes analistas. Jorge Ruffinelli (2003, p.166) vê na obra de Prelorán uma “indiscutível influência” das técnicas de observação participante do documentarista Robert Flaherty e do estilo de “pesquisa social” instaurado por Fernando Birri, com *Tire Dié*. Para Graciela Taquini (1994, p.18), a influência de Birri pode ser observada principalmente em *Quilino* e *Ocurrido en Hualfín*, em que “la denuncia es más contundente, y se descubre el conflicto, que incorpora mayor peso dramático”. Colombres (1985, p.26-27) considera que a obra de Prelorán “es sobre todo una aventura de la comunicación humana a través del cine, en que la cámara, más que un elemento mediador, es un tercer ojo que amplía la percepción”, na linha do “documental directo” de Jean Rouch:

Se podría decir que Prelorán es nuestro Rouch. Si bien su obra no es tan vasta como la del francés (andaría por los 50 filmes) y no aportó mayores innovaciones técnicas a la historia del cine, fue más lejos que aquel en su búsqueda del testimonio puro. La dignidad de sus resultados no es un mero producto del azar, sino de un largo conflicto consigo mismo, a medida que fue creciendo su pasión por los mundos marginales. De temperamento humilde, y más libre que Rouch de prejuicios metropolitanos de superioridad, de los condicionamientos del poder político y de todo afán de prestigio personal, se negó a ser el hijo mimado de un sistema para someterse voluntariamente al exilio de sus personajes, a la soledad y el desarraigo.

Concordo com Taquini com relação ao viés político de *Quilino* e *Ocurrido en Hualfín*, mas, como veremos, ele é resultado de duas diferentes concepções de documentário distintas, embora complementares: a de Gleyzer, que via no cinema um instrumento de denúncia, e a de Prelorán, para quem documentário é sobretudo arte, expressa por uma linguagem cinematográfica que implica uma estrutura dramática. Vale aqui uma ressalva. Apesar de

desdenhar o uso político do cinema, Prelorán, em razão da temática escolhida, assume também um posicionamento diante da realidade:

Estoy del lado del que recibe los azotes. Sin embargo, intento hacer un cine sutil, de unas cuantas verdades, para que el espectador si sienta movlizado a realizar aportes. Uno de los elementos que más me importa es la emoción. Utilizar la emoción más que la fría y calculada mirada intelectual (PRELORÁN, 1985, p.112).

Com relação à possível influência de Flaherty, apontada por Ruffinelli, ela se limita à interação com a personagem. Flaherty buscava, ao encenar as ações filmadas, alcançar uma representação neutra, naturalista da vida dos nativos; Prelorán, ao contrário, na medida em que assume as limitações de seu equipamento, constrói a realidade na mesa de edição. Sua estratégia fílmica também fica distante, em alguns pontos, da de Rouch. Este acreditava na necessidade de incorporar, na narrativa, perspectivas subjetivas, tanto do autor, que faz parte da cena, quanto da personagem filmada. Já Prelorán assume claramente a sua subjetividade com *Hermógenes*, mas a partir da subjetividade da personagem.

Esses filmes foram apresentados, pela primeira vez, em novembro de 1969, em uma mostra realizada no teatro San Martín, em Buenos Aires. Desde então, são apresentados somente em cinematecas, institutos culturais, centros educacionais e escolas. De acordo com Humberto Ríos (1985a, p.106), Prelorán se nega a exibi-los comercialmente.

Os documentários analisados a seguir são representativos das transformações ocorridas nos modos de produção e realização de Prelorán. Como nos de Geraldo Sarno, vão além do objetivo inicial, que é o de registrar manifestações da cultura popular. Porém, o diálogo não será entre entrevistador e entrevistado, mas entre o entrevistado e o público que assiste ao filme, mediado pelo cineasta.

4.2.1 *Quilino*

Um trem acaba de parar em Quilino, a caminho da Bolívia. A câmera nos mostra o nome da cidade, escrito numa placa da estação. Mulheres e crianças se esforçam para vender artesanato para os passageiros, que examinam as peças de dentro do trem, sem descerem de suas cabines. De cima dos vagões, os viajantes observam as pessoas na plataforma e avaliam as mercadorias que elas oferecem. Poucos entre os vendedores da estação chegam a fechar algum negócio. Bem pouca coisa é efetivamente comprada: algumas frutas, um tanto de queijo, uma ou outra peça de artesanato. O trem parte. Os que ficam, de olhos tristes, observam o trem se distanciando cada vez mais.

Um mapa localiza Quilino no noroeste argentino, às margens da ferrovia que vai de Buenos Aires a La Paz. O narrador conta que aquela região um dia já foi rica e fértil, quando era habitada pelos Sanavirones, de quem os habitantes atuais descendem. Conta ainda que seus ascendentes haviam, em seu tempo, criado uma rede de irrigação surpreendentemente complexa. O espectador vê desenhos que ilustram essa época de pujança. E ouve o narrador comentar que aquele hoje é um lugar “somnoliento y casi abandonado”. Uma bola de papel rola pelo chão ressequido, levada pelo vento.

A partir daí, a dimensão da narrativa se estrutura na forma de um diálogo, em tom coloquial, com uma das habitantes de Quilino, de nome Stella Alberti, como informado nos créditos. A primeira voz, a do narrador, é a do próprio Prelorán, que pouco fala: ele apenas comenta ou reforça a fala na outra voz, a da informante. Acompanhando o som dessa segunda voz, o espectador visita o passado, e conhece melhor o presente daquele lugar.

Alberti conta que, junto com a estrada de ferro, o progresso chegou à região, onde a água era, então, abundante:

Todas las industrias tenían sus bombas de agua y la gente del pueblo que podía tenía su molino propio en el patio mismo de la casa [...] era una ciudad bien activa [...] había almacenes [...] hasta tenían una fábrica de pasta [...] Había mucho trabajo para todos.

O progresso era movido a carvão. Quando não sobraram mais árvores para queimar na região, o progresso se mudou dali: “Cuando ya habían talado todos los arboles de la zona y no quedaba ya leña para acá trasladaron los talleres del ferrocarril allá al fondo, a un pueblo cercano que creció mucho y Quilino poco a poco se fue muriendo”.

O artesanato passou a ser um modo de vida, a única fonte de renda para aqueles que não se deslocaram em busca de trabalho. Enquanto os homens do povoado buscavam trabalho agrícola em Tucumán e Córdoba, a população que sobrou em Quilino, composta quase que exclusivamente de mulheres e crianças, complementava a renda vendendo sua arte popular para os turistas. Uma arte que também é utilitária – todos os objetos são utilidades domésticas com decoração caprichada, como bomboneiras e esteiras – mas “los turistas las compran para adorno”, para espanto de Stella. A sobrevivência dos habitantes de Quilino não é fácil. Como há muita concorrência, o preço por que as peças são vendidas abaixa cada vez mais. Mas o preço dos alimentos não pára de subir. Num rápido diálogo, fica-se sabendo que uma bomboneira, que corresponde a meio dia de trabalho, é vendida por dois pesos, o equivalente a dois pães e uma dúzia de maçãs.

A denúncia da miséria e do abandono com que vive a população local perpassa todo o documentário, e há também espaço para a denúncia política explícita. Uma seqüência mostra a distribuição gratuita de leite por um funcionário do governo, em época de eleição. Stella frisa que não quer caridade, quer trabalho:

Pero eso pasa solamente para las elecciones, bueno al menos cada 4 años tenemos leche gratis; pero vea Sr. Yo no estoy pidiendo porque nosotras no necesitamos que nos regalen nada. A nosotros no nos gusta trabajar y estamos orgullosos de lo que hacemos. Lo que necesitamos acá es vender. Si el tren de la tarde parara venderíamos todo, tendríamos mucho trabajo y estaríamos bien.

Na dimensão da imagem, planos curtos dão ritmo ao documentário. Por vezes, imagens ilustram as falas: o mapa, a Quilino industrializada, no início do século XX, as mãos

trançando a palha, o leque sendo confeccionado, a menina fazendo uma esteira, o fruto do *tasi*, de cujo interior é retirado o algodão usado para enfeitar as peças, o funcionário distribuindo leite em época de eleição. Por vezes, as imagens dizem mais que as vozes, expressam sentimentos e registram as emoções suscitadas pela situação. A desolação, com o fim da era do carvão, está estampada no esforço do menino que precisa andar até bem longe para buscar água, até um poço distante; na rua central do povoado, completamente deserta; na pequena venda de beira de estrada, repleta de peças coloridas de artesanato, mas sem fregueses; nos olhares sem esperança; e na imagem final, de uma velha senhora que, desamparada, vê, da plataforma, o trem passar.

Em três momentos, a utilização do recurso de fusão de imagens nos mostra que, mais que um simples registro visual de uma realidade, documentário é cinema: o fundo do poço se transforma no fundo de um balde, com palhas de molho; uma menina se transforma em velha, ao som das palavras: “¿Para que poner tanto trabajo en esto? Uno trabaja y se pasan los años”; ao final, na janela do trem em velocidade, surgem rápidas imagens de fotos de rostos dos habitantes, lembrando o espectador, como afirma Werner (2002), “que aquellos a quienes la modernidad abandona, siguen teniendo rostros humanos”.

A trilha sonora é econômica. No fundo, como nos demais documentários do Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas, músicas regionais ao violão. Vez ou outra, um som ambiente: o vento, o barulho do trem, o motor de um carro de passagem, que não pára de rodar.

Quilino é um documentário sobre a espera, a espera pelo trem, a espera por um futuro que nunca chegará: “El tren de la tarde puede que pare; a veces para”.

4.2.2 Ocorrido en Hualfin

Ocorrido en Hualfin é uma trilogia que “documenta a tres generaciones que conviven en la familia del Valle Hualfin, provincia de Catamarca”, formada por três curtas: *Cuando quede silencio el viento*, *Greda* e *Elinda del Valle*, este último indisponível para análise⁷². Dos documentários realizados por Prelorán, este, também co-dirigido por Raymundo Gleyzer, é o que tem o conteúdo mais explícito de denúncia social e política.

Filmados em preto-e-branco, com exceção de *Elinda del Valle*, os curtas valorizam pequenas histórias individuais e o cancionero popular, registrando o drama das vidas dos habitantes do vale de Hualfin, no noroeste argentino, uma região pobre e desértica, por meio de depoimentos de membros de uma família local. As vozes que se ouvem, além das do narrador, não são as das personagens: são dramatizadas em estúdio, o que nada tira da força do relato que o filme se propõe a fazer.

Na primeira parte, *Cuando quede silencio el viento*, o narrador, Anastasio Quiroga, cuja voz só aparece, em tom solene, no início do documentário, relaciona a miséria local à derrota dos índios Calchaquies para os espanhóis: “Aquí está aún su sangre, y su derrota perdura en los habitantes del valle. Aquí han quedado los restos de un pueblo vencido”. A dor

⁷² Único colorido, este episódio foi censurado pelo governo militar do *Proceso* por fazer uma referência à Eva Perón. Nem o Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales (INCAA), que me forneceu a maioria dos filmes de Prelorán, nem o Fondo Nacional de las Artes dispõem de cópias. Rufinelli (2003, p.168) assim descreve este curta: “narra la vida de Antonia y su hija Elinda (la nieta de Temístocles). Nuevamente, como en los personajes anteriores, Antonia es la mujer madura, sufrida, a quien su marido dejó cinco años atrás para trabajar en una zafra y no volvió más. La vida de Antonia está tratada con mayor complejidad que las de Temístocles y Justina. Al menos ella tiene varios hijos, que ha criado sin haberse visto obligada a darlos en adopción, y espera que al menos su hija Elinda sea un día maestra. También la visita alguna vez un vecino, Galo, quien le pide que se vaya a vivir con él, prometiéndola ayudarla a cuidar de sus hijos (absurdamente, Antonia aún espera el regreso de su marido). El documental termina después de una tormenta cuyas lluvias, tan escasas durante largos meses de sequía, provocan inundaciones. Las casas, de techos de quinchá, están llenas de goteras por donde la lluvia se mete sin misericordia. Tampoco hay misericordia para las vidas de estos personajes. El narrador afirma, al final, que ‘Elinda nunca será maestra’. Por ser la menor, deberá quedarse en Hualfin y ayudar a hilar a su madre.”

dessa derrota aparece nos versos da literatura popular, que refletem também a angústia e tristeza cotidiana dos esquecidos da modernidade.

Don Temístocles é apresentado. Com 84 anos, trabalhou como “tropero de arriar tropas e iniciar viajes”. Aos 15, foi cortador de cana, um trabalho degradante e mal pago, no qual era submetido à violência dos capatazes, a qual lhe deixou resquícios indeléveis: “Don Temístocle Figueroa está hoy completamente ciego”.

O depoimento de Temístocles, agora dramatizado pelo narrador, é o relato de uma vida degradada pelo trabalho na colheita da cana e pela violência. Todos saíam em busca de trabalho, mas nem todos encontravam; os que voltavam não podiam fazer mais que atuar na lavoura em Hualfin, como mão-de-obra avulsa em terras que não lhes pertenciam.

Y nos castigaban. A cualquiera, lo latigueaban, y se estaba parado, ya le dolía a uno, le mete los azotes porque no trabajaba. Nos pagaban mal, nos trataban mal, dormíamos de seis, siete amontonados en el cuarto y ya a las 2, 3 de la mañana nos íbamos, siendo que uno podía ver algo las cañas ya trabajábamos. [...] Ellos son de aquí, y aquí tienen que volverse, claro que no todos, vuelven algunos, los que tienen con qué; algunos porque no tienen como venirse tienen que trabajar hasta que tengan con que. [...] Aquí me esperaba el trabajo en las labranzas.

Claro que la tierra no era nuestra, era partida, y de ahí lo triste porque el trabajo no rendía, la mitad de la cosecha iba para D. Tavares, que era el dueño de todo eso.

Don Figueroa, hoje cego, não pode mais trabalhar. Sua solidão só pode encontrar correspondência nos versos do cancionero popular, que denotam a dimensão trágica de uma vida que não encontra sentido em si mesma, recitadas pelo narrador:

No hay corazón como el mío
para sufrir una pena,
corazón que sufre y calla
no se encuentra donde quiera,
venga y lloremos juntos, corazón.

Quisiera ser como el perro
para no saber sentir
que el perro no siente agravio
todo se le va al dormir.

Ya viene la triste noche
pa' a mí que ando penando
duerman los que sueño tengan

yo los velaré llorando,

Cae la tarde, que triste se va

As imagens, em preto-e-branco, valorizam o drama, com contrastes de luz e sombras, e ilustram o que é narrado: a vida e os sentimentos de um habitante de uma região sofrida e miserável. Uma menina acorda Temístocles, que dorme ao relento. Ele se levanta, entra na casa e toma o mate que ela lhe serve. O depoimento sobre o trabalho no canavial é ilustrado por imagens correspondentes. Após a cana ser colhida, a palha é queimada; ouve-se o som da palha crepitando. A menina leva uma vasilha d'água para Temístocles, que lava o rosto. Depois, eles saem; ela o guia; imagens em close da mão, da bengala, da sombra de ambos no chão. Chegam à casa de Antonia, aonde ele havia pedido para ser guiado. No interior da casa, ele se assenta. Planos do trabalho de Antonia em um tear. Corte para dentro da casa, onde todos, o velho e as mulheres estão ceando. Enquanto se assiste à ceia, ouve-se o relato de Temístocles sobre como era a refeição nos tempos em que cortava cana. Imagens de homens arando a terra e, ao fundo, o som de músicas folclóricas. Close de um cachorro deitado ao sol e, depois, do rosto de Temístocles, castigado pelo tempo. O documentário é finalizado com um verso da literatura popular, que surge na tela:

Ojos negros de mi vida
No lloréis sangre rosada
Llorarás cuando me muera
Sangre pura y colorada

A segunda parte, *Greda*, mostra a vida de Dona Justina, cunhada de Temístocles, que sobrevive fazendo e vendendo panelas de barro. Ela é apresentada em poucas palavras pelo narrador, que não aparece mais no decorrer do filme:

Para Dona Justina Castro de Figueroa, ollera de San Fernando, el trabajo de hacer ollas es un trabajo ingrato, hace doler la cabeza y el reuma la mortifica.

O relato que se ouve a seguir é sobre sua experiência de vida, gravado em um estúdio, na voz de outra pessoa (Margarita Palacios). Ficamos sabendo que ela aprendeu seu ofício

observando as mulheres mais velhas do povoado: “antes que nadie me enseñara, yo porque veía nomás las cosas”. Ela não sabe ler nem escrever – “Bueno, había una escuela junto a las casas, pero a mí no me han echado a la escuela, no me han hecho conocer ninguna cosa, nada, nada solamente me han hecho conocer el trabajo –, mas tem a sabedoria que lhe foi permitido acumular, a da experiência da vida.

As imagens mostram sua atividade artesanal, o processo de elaboração das panelas e vasilhas de barro; a visita de Temístocles, pontuada pela lamentação dela sobre a cegueira do cunhado; a visita de vizinhos, que querem levar suas panelas, trocadas por “hierbitas”, “por que plata no...”.

O processo de produção artesanal é registrado em seu todo, desde a preparação inicial, o preparo do barro, até o seu cozimento em um buraco no chão, onde o fogo é aceso “cuando queda silencio el viento” (o título do primeiro curta). Vemos também a “venda” das vasilhas para os vizinhos. Os desenhos que as ornaram são mostrados em detalhes, mas, como salienta Rufinelli (2003, p.168): “aunque en algún momento Justina admira la complejidad de algunas ollas ajenas, y sus diseños, no es ‘arte’ lo que busca sino la más simple construcción de vasijas de barro para la venta (o para el canje por otros utensilios sencillos como los suyos)”.

Depois, vem a despedida. Rosa, uma das filhas de Justina, está de partida para Buenos Aires. Com recursos tão escassos, não há como sustentar a todos:

Mañana se va la Rosa, ¿Cómo la tratará Buenos Aires? Aquí ya no tiene más cómo valerse para mantener a los hijos, y a mí, ya sólo me queda la Antonia. Nueve se han ido, tres se han muerto, seis en Buenos Aires.

Imagens de pessoas dançando uma música folclórica são seguidas das imagens da despedida. A família está triste. A bagagem de Rosa é colocada no lombo de um cavalo, conduzido por um menino. Rosa aparece entrando no ônibus. Uma câmera subjetiva, do ponto de vista de alguém de dentro do ônibus, registra o afastamento do veículo. Ao final, uma surpresa em documentários: um corte temporal. Já se passou quase um ano, Justina aparece ao

pilão, com o olhar perdido no horizonte, uma imagem muito semelhante à do final de *Viva Cariri!*, de Geraldo Sarno. Ao fundo, se ouve o som das batidas do apiloamento e a fala de Justina: “Ya va para el año que se fue la Rosa y no sé más nada de ella ¿Dónde estará? Talvez esté al lado suyo... mi Rosa.”

4.2.3 *Chucalezna*

Chucalezna e *Medardo Pantoja* se assemelham. Ambos dão a conhecer um processo de representação da arte popular, sua temática e as referências simbólicas que expressam, as da natureza e as do universo imagético.

No primeiro, crianças de uma escola rural de Chucalezna, pequeno povoado, localizado no departamento de Humahuaca, noroeste argentino⁷³, conversam, em *over*, sobre a sua arte, enquanto pintam. Os motivos são a vegetação local, os animais, as casas da vila. Indagam-se, em tom de brincadeira, sobre o que fazem, o que querem representar, e criticam os desenhos dos outros, afirmando que parecem outra coisa:

- Lo único que no me gusta es que estos sauces parece que no son sauces, parece que son peinados de unas chicas.
- No, son sauces.
- Pero eso parece una melena, che.
- ¡Cómo!, peinado. Son sauces.
- [...]
- Un mantel parece este.
- ¿Cómo un mantel? Son churquis⁷⁴.
- Los churquis no son así pues, y tampoco se crían en una quinta de churquis.
- ¿Cómo que no? Si los churquis se crían en todas partes.
- Se crían, yo se que se crían, pero los sacan en poco tiempo antes que crezcan.
- Pero vos sabes que donde quiera se crían churquis pues, lo sirven mucho más que cedro, y que sé yo el churqui.
- Los churquis sirven para la cerca, pero no para la quinta.

⁷³ Criado no final da década de 1950, o Taller de Niños Pintores y Alfareros de Chucalezna existe até hoje.

⁷⁴ O churqui (*Prosopis ferox*) é uma árvore espinhosa de dois a quatro metros de altura, comum na região.

- Y bueno, sólo Dios sabe.
- [...]
- Y eso ¿es una gallina o qué?
- Es un cóndor.
- Es un cóndor, ese está bonito, para que.
- Pero las llamitas no están bonitas.
- Mira esta llama, ve, el número cuatro al revés.

Um deles se defende lançando mão da “liberdade de representação artística”: “Che, después de todo, cada pintor tiene su modelo de pintar”; ou seja, cada um pinta do jeito que quiser. Os motivos da pintura não se resumem aos temas da natureza. O mito também está presente: num dos quadros, está representado o deus Coquena, protetor dos animais. A professora falara dele, e é a voz dela que narra o mito em toda a sua extensão. No imaginário das crianças, a presença do deus é uma constante: “Coquena no me vas a comer. Coquena, sabe Dios si existe o no...”

Concordo com Werner (2002), para quem:

como gran parte del material sonoro está en la forma de entrevistas grabadas antes de iniciarse la filmación, las voces no sincronizadas tienen una dimensión más profunda y se desenvuelven a un ritmo más lento, más como estados de ánimo que como hechos, que si hubieran sido registradas en el momento de la filmación.

Como se depreende das palavras de Werner, as imagens nem sempre correspondem ao que se ouve. Closes das telas e do rosto das crianças são entremeados por planos gerais que mostram as crianças pintando em telas pregadas em paredes ou muros de casas do povoado. A montagem fecha um ciclo de um dia. No início, o sol nascendo e iluminando o campo, de forma acelerada; no final, o poente, no mesmo local. Os planos são curtos, para dar conta dessa temporalidade não natural. As crianças aparecem em seus afazeres: trabalhando ao lado dos pais no campo, tirando leite; ao soar o sino da escola, param o que estão fazendo e correm para a aula. Aparecem sentadas em suas carteiras, escrevendo; depois, nas ruas, pintando. Há fusões dos motivos das pinturas com o seu correspondente na natureza. O sino toca, a aula acaba, e as crianças retornam para os seus lares.

O diálogo entre as crianças e a sucessão das imagens é pontuado por música folclórica, por longos silêncios, pelo som ambiente: a água no córrego, o vento, o relincho de um cavalo, o cacarejar de galinhas, o chamamento dos pássaros nos céus e o apito do trem, cujas tomadas, uma intromissão da modernidade na paisagem, se sobrepõem às de um menino que, sentado num monte que dá vista para o vale, está esculpindo uma pedra.

4.2.4 *Medardo Pantoja*

Em *Medardo Pantoja*⁷⁵, não há narradores, só imagens; a trilha sonora é composta, também aqui, por músicas com temas regionais (composta por Leda Valladares e Rodrigo Montero) e som ambiente.

Na abertura, vemos panorâmicas da região, com suas montanhas e sua vegetação, e closes de plantas, de flores e de uma abelha escavando um buraco no chão. Entra o título e, a partir daí, a câmera vai mergulhar nos quadros do pintor – “El tropico”, “Tilcara”, “Quebrada de Humahuaca”, “Yavi” – e detalhá-los com planos rápidos, pontuados pela música, e fusões com imagens dos locais que representam. O pintor aparece em ação, pintando junto à população local, concentrada numa feira, o quadro “Feria de Yavi”.

Após o detalhamento da pintura “Calilegua”, com sons de animais ao fundo, uma xilogravura surge na tela. Depois de ter mostrado o Pantoja pintor, é a vez de mostrar o Pantoja xilógrafo, na lida, em sua oficina. Ao fundo, o som no cinzel na madeira, do rolo de tinta, de ferros que batem. Entra uma imagem de um cortador de cana, a da xilogravura denominada “La Zafra”. No entalhe da madeira, estão desenhados homens que olham para o céu, em oração. Imagens do céu, de pássaros: uma nova obra, a pintura “Basulares”.

⁷⁵ Medardo Pantoja (1906-1976), pintor e xilógrafo, nasceu em Tilcara e, depois de estudar artes em Santa Fé e em Buenos Aires, radicou-se em Jujuy, onde ensinou desenhos e artes na Facultad de Arte de San Miguel de Tucuman.

Finalmente, é mostrada a pintura “Carnaval”, cuja imagem é fundida a imagens de registro da própria festa popular nela representada, com suas máscaras e cantos.

Neste documentário, como no anterior, o artista popular surge com representante do local onde vive, das pessoas que o rodeiam.

4.2.5 *La Feria de Yavi*

Este documentário, sobre uma feira realizada durante a Páscoa, abre com a voz de Prelorán, por sobre a imagem de um mapa da América Latina, localizando Yavi, uma pequena vila na província de Jujuy:

En las desoladas mesetas del altiplano andino, entre Bolivia y Argentina, se recorren kilómetros de parajes desérticos sin encontrar señales de vida humana, pero cada tanto, en alguna quebrada perdida aparece un poblado como espejismo mágico. Tal es el caso de Yavi, importante asentamiento en la confluencia de antiguos caminos incaicos.

Panorâmicas mostram aspectos do vale, depois um pequeno riacho e pessoas e mulas a caminho da feira. Quem passa a contar a história, em tom coloquial, e com sotaque jujeño, é um outro narrador, que parece se dirigir a quem está assistindo ao documentário, como se estivessem conversando, lado a lado: “Hace cuatro días que ando viajando tras mis burritos. Un poco cansador el viaje por la Puna ¿sabe? Pura piedra pura arena, y no hay agua más que en algunas quebraditas. Apúrate burro, ya estamos llegando por fin a Yavi.” Ao fundo, som ambiente não-sincrônico e música folclórica acompanham a narração.

No seu discurso são delineados os valores da cultura da região, com menções ao artesanato e aos utensílios. Ganha destaque o burro que o conduziu à feira. “El burro es todo para nosotros ¿sabe? Para los viajes, para traer agua de los ojitos, con él trajinamos la leña, la carga, también llevan los changos a la escuela.” As pessoas vieram às compras, diz ele, mas não querem levar qualquer mercadoria nem pagar qualquer preço: “Estas mujeres son iguales que guagua mañosa, buscan y buscan hasta encontrar la ollita alquilo más barata”.

E há espaço para comentar e lamentar as mudanças negativas trazidas pela passagem do tempo. Antes, frutas e verduras eram trocadas por tecidos; hoje poucos praticam o escambo; as sandálias também já não são as mesmas: as de agora recebem solado de borracha:

Ya no, pero antes toditos se truqueaban, no se compraban las cosas con plata, sino que el que venía de los cerros traía sus tejidos y los cambiaba por el de los valles que traían frutas y verduras, todo hacía, todo por trueque. Hoy ya no, algunos nomás quedan [...] y vean lo que hacen las ojudas, estos modernos en vez de cuero de chivo le ponen goma de auto, había sido como ciempiés la señora para necesitar tanta jota.

A feira recebe gente e produtos de diversos lugares, da Argentina e da Bolívia. São comercializados frutas, verduras, condimentos, cestas, panelas de barro. As pessoas, principalmente as mulheres, usam roupas típicas, identificando claramente para a comunidade não só de onde vêm, mas seu estado civil e sua classe social: “por el sombrero es fácil conocer, si han venido bien enfloradas, las casadas, florcita a la derecha, las solteras florcita a la izquierda, señal que han de andar buscando un churo ¡Qué lindo que lucen las mozas! Adornadas con tantas cosas”.

Mas a feira acaba. “Se acabó pronto la fruta ¡eh!” E todos regressam aos seus lugares, para cuidar das ovelhas, para cuidar da vida, para esperar a festa mais à noite.

As imagens acompanham e ilustram o discurso. Amplas tomadas mostram o movimento na feira. Planos mais próximos detalham os produtos e o rosto dos visitantes. O tempo é cinematográfico: em pouco menos de 10 minutos, acompanha-se um dia de feira.

4.2.6 *Iruya*

Iruya se inicia com a voz de Prelorán. Tal qual ocorre em *La Feria de Yavi*, um mapa localiza a cidade.

A principios del siglo XX, con el advenimiento del ferrocarril a lo largo de la quebrada de Humahuaca, el camino por la Cordillera de Zenta dejó de tener importancia, lo cual convirtió a Iruya en un pueblo detenido en el tiempo.

Em seguida, imagens do vale trazem consigo uma outra voz, a de um outro narrador, com sotaque regional, que faz as vezes de cicerone, como se acompanhasse um visitante estrangeiro. Ele explica como foram construídas as casas, mostra os habitantes locais, tece comentários e comparações: “Casi, casi parecen cóndores esta gente, viviendo arriba en la punta de los cerros, ahí donde los bañan vertientes para que puedan vivir.” Ao mesmo tempo, salienta que as pessoas estão se preparando para uma grande festa. Peregrinos chegam, trazendo imagens de santos e da Virgem “para participar en la misa grande, la procesión de mañana, el segundo domingo de octubre, dedicado siempre a la Virgencita del Rosario”, patrona da cidade.

Iruya recebe visitantes de várias regiões que trocam produtos entre si, ou os vendem, em uma movimentada feira. Enquanto não começa a procissão, os jovens vestem fantasias para a festa do Negro Mandinga – uma de Negro, uma de cavalo, para ser montado por “gente decente”, uma de touro, que representa o bem, uma de militar: “Teniente, coronel, jefe de la batuta”, como explica o narrador, lendo um cartaz que é afixado no peito do jovem – e saem a “mandiguar”.

O narrador explica a importância da festa religiosa. É uma grande honra ser escolhido para carregar a Virgem, cuja imagem percorre as ruas do vilarejo “para que ella los bendiga, para que el pueblo no tenga mala suerte, para que no hayan pestes, para que no caigan rayos, centellas, para que no ocurra ninguna clase de mal en el pueblo”. Jovens com máscaras vão para frente da igreja e dançam, “es como si bailaran en honor a la Virgen para que les de permiso para empezar la fiesta pues.” O narrador lamenta que já não haja mais espaço para esse tipo de manifestação popular.

Qué pena que estas cosas ya se estén perdiendo, seguramente esto sí hay en otros pueblos del Altiplano hace muchos años atrás pero ya no se ve. Esto sólo se ve en Iruya, es fiesta anual de la Virgencita ¡Qué lindo no!

Recebida a “autorização” da Virgem, os jovens dão início à festa do Negro Mandinga, propriamente dita. O narrador explica cada passo dela, detalhando o que representam as personagens e, ao mesmo tempo, dela participa: “¡Torito!, ¡Torito sea buenito y no me cornee torito!”. O Negro morre, chifrado pelo touro. Começa o baile; depois, ao entardecer, as pessoas começam a se retirar. Alguns voltam para a feira, outros procuram onde comer e beber. O narrador também pede a participação de quem assiste. “¡Este runa, mire! Con su geta como riñón ha tomado alguito de más, se me hace ¿no?”, diz, com voz de bêbado.

O narrador anuncia o fim da festa: “Ya al día siguiente, tempranito nomás, cargan sus burritos, sus cositas, ya se van yendo algunos muy lejos, lejos, lejos y se llevan recuerdos lindos difícil de olvidar, hasta que llegue la fiesta del año próximo, linda fiesta la de la Virgencita.”

As imagens ilustram a fala e, tal qual o narrador, por vezes, a câmera parece participar do que acontece diante dela. Nos planos da dança dos jovens, tanto o touro quanto o Negro Mandinga investem contra a câmera, que se afasta, baila e rodopia como as pessoas. Na edição e na montagem, Prelorán opta pela não-linearidade. A cerimônia dos jovens acontece do dia anterior ao da procissão, mas ambos os eventos são justapostos, criando uma nova unidade temporal. No plano sonoro, músicas tradicionais dão lugar, na maior parte do tempo, a gravações não-sincrônicas de pessoas falando, a risos, gritos, fogos de artifício, sinos, flautas e ao som peculiar do erke, uma corneta cerimonial fabricada com uma longa cana.

4.2.7 *Hermógenes Cayo*

Antes do início do documentário, um aviso aparece na tela: “Los personajes y hechos de esta película son verídicos y fueron documentados durante los años 1966 y 1967 en Miraflores de la Candelaria y sus alrededores. Altiplano jujeño. Provincia de Jujuy. República Argentina.”.

O alerta de que as personagens são verdadeiros pode ser explicado pela complexidade de Hermógenes Cayo. Numa região esquecida pelo mundo, está esse homem que filosofa sobre a vida e que é um artista popular completo: esculpe, pinta, canta, toca. Ele é um imagineiro ou santeiro: faz imagens de santos.

Não há mapas, nem surge a voz de Prelorán. A região é descrita em frases econômicas, que acompanham imagens panorâmicas de suas paisagens áridas. “Vientos fuertes, soledad... ¡El altiplano, pues!, ¡bien alto! Tojales, piedras... y nada más.”

É Hermógenes quem conta sua própria história: “Yo soy Hermógenes Cayo”, diz. Não existe a informação de que a voz seja de outro⁷⁶. A segunda voz que se ouve é a de Aurélia, sua esposa. Na trilha sonora, sons não-sincrônicos – o do vento, o de instrumentos musicais, o de vozes de crianças, o do trem em movimento, o de pessoas orando e cantando – acompanham determinados planos. O depoimento é completado pelas imagens panorâmicas da região e pelo registro dos afazeres cotidianos de seus habitantes, mas sempre mantendo uma relativa independência ao discurso.

Hermógenes e Aurélia falam de sua rotina diária: cuidar das suas ovelhas, fiar, tecer. Tudo para uso doméstico. As ovelhas fornecem sua lã, não são para corte. Eles comem frango e milho, diz ela, que também cuida dos filhos. E buscam água, uma tarefa diária e de todos, perto de uma árvore, a meia légua de distância⁷⁷. A distância é grande. Um dos filhos vai buscá-la, a câmera o acompanha até o retorno. Como que respondendo a uma pergunta, em uma das poucas vezes em que a fala passa a impressão de ter sido instigada por uma pergunta direta, o santeiro explica: “Y bueno, porque claro, ¡aquí había estado hecha la casa! Tiene que

⁷⁶ Rufinelli (2003, p.170) informa que “la voz de Hermógenes hubo de ser sustituida por la de Anastasio Quiroga, pero el relato, o las intervenciones orales del personaje son reputadamente fieles y verídicas”. Nada consta sobre isso nos créditos da versão que utilizo para análise, cedida pelo próprio realizador.

⁷⁷ 1 légua = 5.572 metros.

estar aquí, ¿y qué?, ¿vamos a trasladar la casa al lado de la vertiente? Aquí la habían hecho los antecesores de antes, ¡y tiene que estar aquí la casa!”. A tradição determina o destino.

Ele gosta de construir oratórios, ricamente adornados e pintados, “cuestión de cosas religiosas, ésa es la afición, mía nomás... Claro, ya Dios le habrá designado pa’ que sea con esa profesión. Seguramente”... E de esculpir imagens em pedaços de madeira de cardón, um tipo de cacto, que traz de perto de Casabindo, um lugar oito léguas ao norte de sua casa.

Es de raíz de cardón. Hay que tallarlo, aserrar... Son pieza a pieza, porque entero no se puede hacer. Ahora sabe, ¿si la madera es más grande?, también se lo hace de una sola pieza, según la estatura de la imagen que uno quiere hacer. Pero es más costoso... Así es.

Todo o processo – a pintura do oratório e o entalhe – é mostrado em detalhes, com imagens em primeiríssimos planos das peças, do rosto sulcado pelo tempo e das mãos calosas e já envelhecidas do artesão, entremeadas por imagens do seu dia-a-dia e de uma pintura de Cristo. No início, ele está tecendo no tear da família; sua mulher e os filhos estão cuidando das ovelhas e tosquiando uma delas. Enquanto está lixando a madeira, o cachorro late. Ele pára, levanta-se e olha para o horizonte, buscando as razões do latido.

Hermógenes prefere seu ofício a festas. “¡Cuando era joven andaba rápido al carnaval! Ahora no... No no no no... ¡Carnaval es del diablo!”. Aurélia concorda, as imagens que ilustram essa sequência corroboram a afirmação: vaqueiros em plena festa, bebendo, importunando as mulheres.

Ele volta a trabalhar no Cristo e fala de si, de sua profissão, “Yo soy santero”, uma atividade que está se extinguindo. Y ya no hacen estas cosas que yo hago... Eso ya no hacen...”. As referências das peças, busca nos livros: “Según las leyendas de las historias que cuentan los libros, a *eso* me baso yo.” De resto, aprendeu sozinho:

¡Nadie me enseñó a mí! De por sí, de por sí, de por sí... Dende que era niño de escuela pintaba yo ya... ¡Me gustaba mucho!, y seguí y seguí y seguí, seguí, seguí así sucesivamente. En tanto me ha gustado más y más y más y más y más... hasta que por fin como estoy en la hora actual: ¡el trabajo que más me gusta!

Vive entre os livros e suas obras, “¡y también con mi armonio, pues!”. Em discurso indireto, relata os diálogos que manteve quando se ofereceu para consertar uma harmônica, que estava em mal estado. Orgulhoso, explica que a remontou peça a peça. Aprendeu e fez a sua: “Entonces me he fijado cómo había sido... Y de ahí ya todo para armar éste, ¡y listo! Basta ser aficionado, y pensando, pensando... ¡se llegan a inventar máquinas!”.

Enquanto ele conta a história, as imagens, captadas em ângulos inusitados, mostram a oficina de trabalho do artesão. A câmera passeia pelas prateleiras, abarrotadas de instrumentos para o entalhe e a pintura, de Cristos e Virgens em madeira. Ele solenemente abre a harmônica, limpa, pega uma partitura e começa a tocar. Ouve-se a música. Seus dedos sobre as teclas, e os seus pés, vestidos em surradas alpercatas sobre os pedais, aparecem em primeiro plano. A sequência é longa, e o grande contraste de luz e sombras aumenta-lhe a força dramática.

Ele conta que é com essa música que saúda a Virgem Santíssima, a “Virgen de Luján”, da qual é devoto desde que foi reclamar a posse da terra. Essa viagem a pé, realizada na década de 40 por 174 camponeses, recebeu o nome de “Malón de la Paz por las Rutas de la Patria”. Antes do retorno a Miraflores, ele aproveitou para visitar a basílica de Lujan.

A mí me ha encantado bastante ver aquella hermosa basílica. No hay aquí un templo tan famoso como tiene la República Argentina. Al ver sus hermosas torres... ¡y sus vitraux! Y tantas joyas de oro y plata que están en sus paredes...

Y la Virgen, tan preciosa, ¡es hermosa! Es una estatura de como media vara. Está vestida con ropa de género y bien chispeado su manto, ¡con todo piedras preciosas! ¡Y su corona es de oro! Tiene un camarín, y tiene un templete movable que se mueve pa’ cualquier lado que lo quiere el pueblo.

Buenos Aires también o impresionara.

Más que agua y cielo, ¡se pierde para allá! Me gustaba ver cómo llegaban los barcos [...] Ah, el aire de allá es otra clase de aire... ¡aire de humedad! Siento un frío de humedad... es el que más me embroma a mí.

Alguns anos mais tarde, conseguiram a posse da terra. A caravana teve sucesso, mas para Hermógenes, o ponto alto foi ter visto a Virgem na viagem de volta. Ele canta em louvor

a ela. Fotos de arquivo de Malón ilustram toda a história do Malón, da Virgem de Luján, de Buenos Aires e do porto, da cidade à noite. Seguem imagens de um trem a caminho do noroeste – a paisagem muda, torna-se cada vez mais árida –, que se fundem à de uma pintura em tudo similar à paisagem, porém com uma santa por sobre um dos vagões.

Ao voltar da viagem, Hermógenes aprimorou seus oratórios, utilizando referências arquitetônicas da basílica. Também ficou mais religioso. Diz que assiste todos os ministros religiosos da região e, na ausência deles, “bautizo, voy a rezar para los moribundos y ayudar a bien morir; dirijo el rezo de las novenas... pinto el calvario.” Nas pinturas da Via Crucis que faz, chega a colocar frases em latim, que copia de livros.

Aurélia, órfã, não conheceu seu pai. Hermógenes tampouco conheceu o seu, e não sabe dizer se o pai está ou não vivo. O casal está junto há mais de 10 anos. Não são casados. Ele “no se dignaba...”, conta ela. O concubinato entra em choque com a religiosidade do artesão.

Y siendo devoto y pintor y todo, que está comprendido de todo,
—¡No es válido que usted viva así!, me decían.
—Viven acompañados y no les es meritorio sacar a la Santísima Virgen hasta mientras no cumplan con la Santa Iglesia – me decían.
Reguli... regularizar la vida. Una vez regu... regularizado, entonces sí.
Hasta que por fin y al cabo se hemos decidido casarnos

Para os preparativos, Hermógenes foi com o filho a Abra Pampa:

Pero dicen que cuando ya está la luna en cuarto menguante, ¿allá arriba?, ya no se puede viajar... ¡Yo, cuando quiero, viajo nomás!, pero no me pasa nada; porque ante todo es tener fe en Dios y la Santísima Virgen, y uno puede viajar tranquilo.

São mostradas imagens da viagem de ambos, a pé, sob o sol. Bem como da chegada ao povoado, e das compras: um par de alianças e alguns metros de pano azul escuro. Depois, do filho, olhando admirado para um trem na estação; e do trem, já em seu caminho, cortando o vale, o povoado ao longe. Esta se funde com uma pintura semelhante feita por Hermógenes.

O artesão reproduz os diálogos com os vendedores e com o filho na estação e fala de sua pintura (novamente, respondendo ao entrevistador):

Claro, yo puedo pintarle así cualquier cosa a la distancia, o algún pueblo... Me pongo a la distancia y desde ahí lo dibujo al pueblo tal cual como está, con un lápiz. Y después de ahí, ya le doy el colorido con pintura... Así es.

De volta à casa, começam os preparativos para o casamento. Ele mesmo faz a sua calça com o tecido que comprou: “¡Pa’ casarse hay que andar churro⁷⁸! Total, una vez en la vida nomás... Es costoso, pero hay que hacerlo...”. O rosário de madeira, que, como se verá, envolve os noivos ao fim da cerimônia, ele já fez há tempos; e as botas (velhas e desgastadas) “¡son pa’ las fiestas nomás!”

O casamento é no dia seguinte. Pela manhã, ele chama os vizinhos e amigos para que o acompanhem no “misachico⁷⁹ de mi virgencita a Cochinoca. Hay que adorar a la Virgencita, pa’ que me mire, pues...”. A procissão é antecidida por cantos e danças folclóricas. Os dançarinos, com roupas típicas e chapéu que imita um touro, a acompanham, dançando e cantando. Chegam ao povoado e a cerimônia tem início. É filmada de vários ângulos e em detalhes. Ouve-se a voz do padre, realizando o casamento. Depois, a festa continua nas ruas, com mais uma procissão liderada pelo filho do casal, que leva nas mãos um Cristo entalhado pelo pai. Há dança e canto, ao som de instrumentos regionais, entre eles um erke⁸⁰.

Silêncio. Planos de um homem no ossuário de um cemitério; do cemitério, dos túmulos, de coroas de flores. Ouve-se a voz de Hermógenes:

El hombre común, el obispo, el Papa, el rey... son todos iguales ante la muerte. Pero... hay diferencia.
Algunos que han muerto de muerte casual... de desgracias... quemados... muertos por rayos... helados por el frío de la montaña... esos son los preferidos de Dios.

⁷⁸ Termo lunfardo para belo, formoso.

⁷⁹ Pequena procissão que carrega um oratório.

⁸⁰ Corneta cerimonial feita com uma longa cana (medindo de três a sete metros).

As festas terminam. Ele volta ao seu trabalho. Está na oficina, pintando um Cristo de madeira, ainda em fase inicial. Fica-se sabendo da sua única frustração: não ter usado em sua obra uma madeira mais dura, para que durasse mais:

Pero siempre cardón, siempre cardón... Lindo fuera trabajar en madera dura... quebracho, churqui... ¡así aguanta más la obra! Habría que tallarlo en la veta, pulirlo... Todo madera. No, no ha de ser... no ha de ser...

Uma cartela informa na tela: “Hermógenes murió a los 60 años de pulmonía”. A seguir, o plano do túmulo, cercado de pedras, com uma coroa de flores. Na banda sonora, o som do vento e a voz de Aurélia: “Y lo enterramos, pues... con los que nos acompañan. Don Timoteo... y nada más. Otra señora de ahí... y nada más.”

Hermógenes Cayo está estruturado em quatro unidades narrativas: o cotidiano, a religiosidade e a arte, o contato com mundo exterior – “Malón pela Paz”, visita a Buenos Aires e Luján – e o casamento – preparativos e cerimônia. A segunda unidade permeia as demais e estabelece o eixo do documentário. Não há espaço para denúncias sociais explícitas ou para o conflito, mas permanecem presentes as dicotomias cidade *versus* campo, moderno *versus* tradicional, características do Nuevo Cine Latinoamericano.

De maneira geral, em cada uma das unidades, o tempo transcorre de maneira linear; com exceção do *flash back*, há poucas inversões temporais. No entanto, a recorrência às tomadas de Hermógenes trabalhando no Cristo de madeira imprime certa circularidade à dimensão das imagens e dá proeminência à relação entre a religiosidade e a arte no depoimento.

Hermógenes Cayo define uma clivagem na obra de Prelorán. Sua estratégia fílmica é a de se ancorar no depoimento da personagem: subjetivando o relato em over, pela primeira vez em sua obra. Essa subjetivação singulariza o discurso e o outro: a personagem fala de si para os outros, de seu lugar. Não importa aqui se a voz que se ouve é realmente a dele ou não: é ele quem fala.

5 A CONSTRUÇÃO DO OUTRO COMO PERSONAGEM

Depois de ter apresentado o método de trabalho de Geraldo Sarno e de Jorge Prelorán e de ter analisado as unidades autônomas e as estruturas de significado a partir das quais os filmes ganham inteligibilidade, nesta seção trato de identificar como a concepção de outro é construída por eles. Essa construção se efetiva, no meu entender, a partir da estratégia fílmica adotada, do olhar do realizador, da maneira como a interação com o outro é estabelecida.

5.1 O outro em Sarno e Prelorán

Tanto os documentários de Sarno, da série A Condição Brasileira, quanto os de Prelorán, do Relevamiento, são conformados por uma concepção dualista, muito em voga à época. Segundo tal concepção, a modernidade e o tradicional estão em posições opostas no escalonamento do processo histórico; o progresso, representado pelos meios de comunicação de massa, ao promover um maior intercâmbio entre as culturas “moderna” e “tradicional”, em vez de conduzi-las a uma síntese, provocaria a “morte” desta última. Para os cineastas, as manifestações culturais populares, bem como todo e qualquer conhecimento popular, constituíam um bem em si, com valor de objeto de um estudo e de um registro que se quer jornalístico e, por isso mesmo, “neutro”, útil para informar e embasar um discurso didático, dirigido às classes médias e urbanas, o destinatário da mensagem. Nesse modelo “político-didático”, cabe ao cineasta, por meio do registro documental dessas manifestações da cultura

popular, explicar por que isso acontece, no caso brasileiro, ou reforçar seu valor como elemento de identidade, no caso do argentino. Mas, apesar de falarem por si, em conjunto e em confronto, os filmes trazem à tona ainda novas significações, não previstas pelos cineastas.

Em Sarno, a dicotomia cultura moderna *versus* cultura popular é sempre explicitada. Ela é apresentada por duas narrações que se entrecruzam, a do narrador e a dos artesãos, manifestando um conflito entre os dois saberes – o do intelectual e o da experiência, ou o teórico-racional e o prático, com o primeiro se impondo sobre o segundo. Ao mesmo tempo, as imagens revelam realidades distintas daquelas a que o público está acostumado, expondo as marcas do subdesenvolvimento, que eram escamoteadas pelo discurso oficial da época. Ao trazer à vista de todos uma cara do Brasil que até então permanecia oculta, os filmes põem às claras as contradições internas do País, assumindo um tom político de denúncia que, pelo menos explicitamente, não havia sido almejado.

A dimensão política acaba se imiscuindo nos curtas de Sarno sorrateiramente, por meio de uma fala do artesão, pelo milagre que é invocado para compensar a negligência do Estado quanto à saúde pública, pelos laços que unem o artesão ao seu público, pela espontaneidade do português falado dos romeiros. Essa dimensão política está latente na feira, na praça, nas ruas. Embora se esteja falando da cultura popular como condenada a desaparecer na modernidade, embora se fale na “destituição de sua autenticidade”, ou, talvez, por isso mesmo, a cultura “popular” ganha um matiz político.

No extremo oposto, um sentido político explícito e claramente consciente e intencional é associado à cultura popular em *Quilino* e em *Ocorrido en Hualfin*, de Prelorán e Gleyzer. No conjunto de documentários analisados, esses dois são os únicos em que as causas da miséria e da marginalização das personagens são evocadas de maneira ideologizada e

apresentadas como o resultado de relações trabalhistas aviltantes. O tom pessimista e de lamento da narração é reforçado pelo conteúdo trágico do cancionero popular.

Mas é antes no campo da cultura que no da política que esses documentários se afirmam, ao alternarem o direcionamento narrativo entre duas diferentes concepções de mundo: a do rural em oposição à do urbano, a do “tradicional” em oposição à do “moderno”. Frequentemente, nos documentários, imagem e narrativa são desconectados: uma representa uma concepção de mundo que permanece, a da cultura popular, valorizando-a, e o outro representa essa concepção em termos evolutivos, como resíduo de um passado que será superado. No confronto e no diálogo que se estabelecem entre esses distintos discursos oponentes simultâneos, são gerados novos e múltiplos significados, à revelia dos cineastas. Embora a narrativa e a imagem se sobreponham nos planos do filme, o resultado do embate entre as diferentes concepções que eles veiculam é uma interpenetração de elementos provenientes das diferentes culturas, não uma sobreposição. Mas como isso se efetiva? Que dinâmica se instaura entre a cultura do cineasta e a do “objeto” de registro? Uma única resposta não poderia servir igualmente a todos os filmes em análise. É preciso examiná-los em separado para responder a essa indagação.

Podemos agrupar *A Cantoria*, *Jornal do Sertão*, *Iruya* e *La FERIA de Yavi*, que adotam procedimentos clássicos do documentarismo. A dimensão visual se subordina à narrativa do cineasta, que, por sua vez, recebe um tratamento didático. Apesar das diferenças de tom, que varia do solene ao coloquial, nesses quatro documentários os discursos se limitam a descrever o que é registrado pela câmera. Neles, o outro é colocado à distância e objetivado. A fala do narrador é também preparada de forma a produzir efeitos de “verdade” ou de neutralidade: ela opina sobre o que as imagens mostram, nos dois primeiros, e explica o que se vê nas imagens, nos demais.

Um outro grupo é o formado por *Vitalino/Lampião* e *Os Imaginários*, de Sarno, e *Chucalezna* e *Medardo Pantoja*, de Prelorán. Esses filmes apresentam a arte popular por meio do registro do artesão em seu ofício. Em todos, a atividade artesanal é mostrada em seu processo de produção e em relação ao universo imagético que lhe dá sentido. Com isso, rompe-se com a postura positivista que grassava até então, a qual apresentaria as manifestações culturais populares retiradas do tempo e do espaço em que foram gestadas, descontextualizando-as. Ao circunscrever a arte ao cotidiano do artista, os cineastas a valorizam e conferem significado à ação. No plano narrativo dos dois primeiros filmes, no entanto, o ponto de vista explicitado pelo narrador – o de que artesanato não é arte, não é criação, na acepção “culta” do termo, mas é apenas a materialização de algo que já está dado externamente – entra em conflito com o explicitado pela fala dos artesãos. Prelorán, por sua vez, evita o enfrentamento ao elidir a figura do narrador em *Medardo Pantoja* e em *Chucalezna*, nos quais, respectivamente, tudo o que se ouve são músicas tradicionais e uma conversa entre as crianças pintoras.

Sobre a interpenetração entre o discurso veiculado pela imagem e o veiculado pela fala pode ocorrer ainda a superposição de um terceiro discurso, o dos cantadores, que oferece um contraponto, desvelando a “lucidez trágica” da cultura popular, como afirmei na análise de *Vitalino/Lampião*; esse contraponto também está presente nos versos cantados por Don Temístocles, em *Ocorrido en Hualfin*.

Uma variante dessa tríade de vozes pode ser identificada em *Padre Cícero* e, mais fortemente ainda, em *Viva Cariri!*. Nesses filmes, é a estrutura dramática adotada no processo de montagem que, ao se afastar da continuidade da ação, sobrepõem-se à fala do narrador e à dos entrevistados. A estrutura de montagem das seqüências dá abertura para variadas interpretações. Os filmes deixam de ser meros registros para se aproximarem da ficção. Uma ficção com fragmentos da realidade, mimetizando a “impureza” própria das manifestações da

cultura popular, a qual se vale de elementos de outras culturas para se manter viva. A própria linha discursiva do cineasta, expressa na fala do narrador, se fragmenta pela constante associação dos versos dos cantadores à força das imagens.

Vale ressaltar que se, por um lado, *Viva Cariri!* tende à generalização e à categorização, por outro lado não oferece um retrato acabado e definitivo do nordestino. Os depoimentos subjetivos das personagens reforçam sua relação com o mundo material e simbólico da religião. A polifonia narrativa é acrescida à descontinuidade no plano visual, tornando difusa e fragmentada a construção da identidade do outro.

Viva Cariri!, como os demais filmes até agora citados, tende a apresentar o outro de um ponto de vista generalizante. *Vitalino/Lampião*, em que há uma superposição de três narrativas, ilustra bem como essa generalização é construída. Nesse documentário, a personagem é filmada em seu ofício, de ceramista. A câmera detalha em close o seu processo de trabalho, moldando a figura de Lampião em barro. O narrador, uma voz que não tem rosto, deixa entrever em sua fala uma concepção de arte da qual está excluída a arte popular.

No princípio, era o mito a povoar a consciência de todos. Só depois vem a ação que deve fixar no barro a forma desse mito [...] Ato individual, repetido em cada gesto responsável e solitário, arte aqui é sinônimo de agir, de fazer, de dar forma e não de conceber. A concepção do tema é uma tarefa coletiva, obra de todos quando se constrói o mito

Além de dissociar o “fazer que dá forma” (o repetido em cada gesto responsável e solitário do artesão, um mero reproduzidor de uma consciência coletiva) do “fazer que concebe” (a gênese criativa do artista individual), ao destacar a importância do artesanato, valorizando o artesão como “intérprete tradicional da sociedade a que pertence”, o narrador conclui ainda que o artesanato já não faz parte da modernidade, que é um tipo arcaico de produção, em fase de superação. Ressalta ainda que esse fato é desconhecido pelo artesão: “O artista popular não sabe que é já é tarde demais, que seu produto terá cada vez menos lugar no novo mercado”. A voz do narrador apresenta o artesão que desconhece sua própria realidade, sem consciência de

seu momento histórico e sem defesa contra mudanças históricas tão indesejadas como inevitáveis e inadiáveis. Essa voz narrativa detém um saber que o artesão-personagem não possui. Esse saber exclusivo autoriza a voz narrativa a apresentar o produto do artesanato como desprovido de originalidade, e, portanto, do “verdadeiro” valor criativo da obra de arte. A voz narrativa se entende acima das armadilhas ideológicas que levam a personagem a avaliar erroneamente tanto o valor artístico imanente de seu artesanato quanto a possibilidade de coexistência entre esse modo de produção, já ultrapassado, e os avanços da cultura de massa. A voz narrativa é uma voz culta, libertada da ilusão e da ignorância pelo acesso à formação (escolar) e à informação.

Estranho ao mundo que apresenta nas imagens e distante da personagem que aparece o tempo todo na tela, o narrador não a enxerga, não percebe sua especificidade. Vitalino não é apresentado. Não é a identidade dele o objeto do discurso. Vitalino é apenas um exemplo retórico, uma figurativização da concepção de mundo a que o narrador dá voz. O narrador não fala do artista Vitalino, mas de um artista popular abstrato, sem rosto ou individualidade. O tema é a arte popular, que, exatamente por seu baixo valor artístico, sempre foi renegada; é para essa arte genuína e empobrecida de originalidade que o documentarista quer chamar a atenção; seu objetivo é o de mostrar que ela está destinada a desaparecer. Trata-se de uma denúncia irrepreensível e irreprimível, mas da denúncia de um fato inapelável, irreversível, fadado a acontecer, por mais triste e indesejado que ele seja. Há um tom melancólico no filme, que se define como um tristonho registro do grito de morte dos últimos representantes de uma espécie em extinção. O tom, didático, é sustentado pela autoridade de uma saber “científico” que escapa à personagem. Não se conduz o espectador a uma reflexão, mas apenas se apresentam a ele certezas, uma “verdade” inquestionável, uma conclusão inexorável. O espectador fica reduzido a acompanhar o raciocínio do narrador, para concluir junto com ele que o triste final do artesanato está muito próximo.

Em relação à concepção de arte, o discurso do narrador conflita radicalmente com o da personagem, a qual valoriza sua arte, descrevendo cada peça de sua lavra como única, em contraposição à produção que é feita em série. Além disso, Vitalino vê seu ofício como a continuidade do trabalho que vinha sendo feito pelo pai, como um segredo sublime transmitido de geração em geração, e como um meio de sobrevivência privilegiado. Em seu discurso, também demonstra ter consciência dos problemas que a modernidade gera para o seu tipo de trabalho, embora, diferentemente do narrador, a personagem deixe ver que alimenta esperanças de reverter a situação.

A situação de vendas é péssima, na minha opinião, e talvez de mais alguns de meus colegas de arte, porque só está nos mantendo uma tradição, uma coisa, agora quase sem condições de continuar [...] o artista tem que sentir isso, tomar uma providência necessária agora enquanto é tempo, porque depois talvez seja tarde demais.

Vale salientar que, no momento mesmo em que escapa a idéia da necessidade de tomar uma atitude para bloquear o avanço da massificação, Vitalino fala de sua arte, de seu ofício, mas nunca de si mesmo, situando-se como um dentre os seus colegas de arte. Quase sempre, ele também se coloca como uma imagem do artesão à época, em vez de se apresentar como uma pessoa ímpar, com suas peculiaridades próprias. A exceção fica por conta das referências ao seu próprio nome feitas por ele quando menciona o carimbo com que marca suas peças, também mostrado nas imagens, e também por conta das referências ao pai: “[Quero] continuar no estilo de trabalho de meu pai, que era o verdadeiro, a verdadeira cerâmica [...] Ele tinha o dom da natureza que nenhum outro não tem”. Nessa fala, fica patente que ele julga os massificadores como imitadores, fabricantes de um produto comercial, de segunda categoria, mas se considera um representante da “verdadeira cerâmica”, uma modalidade superior, autêntica de expressão artística.

O documentário abre espaço para um terceiro discurso, o do cantador, que fala do mito que se construiu sobre Lampião. Mas apenas como recurso dramático, para pontuar a

elaboração da figura em barro e para corroborar a definição de arte popular apresentada pelo narrador. A história cantada de Lampião é a imagem do mito que, nas palavras do narrador, primeiro povoa a consciência de todos, para só depois ser fixado no barro por um ato individual que nada concebe, mas que apenas reproduz.

Vitalino é inquestionavelmente o protagonista: sua imagem perpassa todo o filme. Ouve-se Vitalino, sua voz é identificada. Ele é um, é Vitalino, mas não é construído em sua singularidade. Ele é apenas uma personagem entre as muitas que poderiam representar o mesmo papel: o de artesão, o de exemplar de uma categoria social no conjunto das relações de trabalho. O filme, enfim, não é sobre Vitalino, mas sobre qual será o destino do ofício exercido por Vitalino, após o advento da industrialização de da cultura de massa.

De maneira oposta, a singularidade ganha destaque em *Hermógenes Cayo*. O filme apresenta uma personagem sem igual, que interage de maneira muito particular com a realidade que a cerca. O marcante isolamento de Hermógenes, que mora longe de povoados, e sua resolução de manter-se distante de festas populares, como o carnaval, um dos mais importantes eventos populares da região, são sublinhados pelo fato de o documentário não mostrar o seu relacionamento com outras pessoas. Esse recorte talvez não permita uma visão completa dos elementos que formam sua identidade, como gostariam os antropólogos; mas uma possível redução do escopo do documentário a uma das facetas da personalidade de Hermógenes, resultante do modo como o filme é construído, não diminui sua força.

No documentário *Hermógenes Cayo*, não há uma voz *over* que explique quem é o protagonista; é a própria personagem que fala de si, de sua arte, de sua fé, de suas descobertas, de seu casamento com Aurélia, com quem vivia há anos, de seus filhos, da morte e de como tudo isso se relaciona ao seu cotidiano e à sua vida. Esse documentário sai do tom dos demais, pois se trata de um testemunho de vida dado pela própria personagem que a viveu. Em alguns

momentos do filme, ouve-se também a voz de sua mulher, mas apenas para corroborar ou complementar rapidamente aquilo que Hermógenes conta.

O trabalho doméstico preenche o dia da personagem-tema – “Aquí, ni bien me levanto, ver los quehaceres domésticos de mi casa. Ir a traer agua... eso es. [...] Hilar, para hacer los tejidos que uno acostumbra [...] Traer agua...” – mas não diminui o esmero e o perfeccionismo com que ela se dedica à sua arte: a confecção de figuras religiosas em madeira, oratórios, pinturas. O saber é apresentado como valioso e distintivo, mesmo sendo, em parte, o fruto da experiência – o artista é autodidata: ele aprendeu a pintar sozinho e sozinho construiu uma harmônica – e, em parte, também oriundo de livros que ele mantém em sua oficina e que lhe servem de referência para a elaboração das peças.

¡Nadie me enseñó a mí! De por sí, de por sí, de por sí... Dende que era niño de escuela pintaba yo ya... ¡Me gustaba mucho!, y seguí y seguí y seguí, seguí, seguí así sucesivamente. En tanto me ha gustado más y más y más y más y más... hasta que por fin como estoy en la hora actual: ¡el trabajo que más me gusta!
[....]
Así vivo yo con mis libros, con mis obras... ¡y también con mi armonio, pues!

A concepção de mundo de Hermógenes tem por base a religião, que acaba por determinar, inclusive, a sua arte. Não seria lícito presumir que o realizador compartilha dessa religiosidade. Ela é a marca diferencial do outro, não um traço comum entre cineasta e personagem. O filme não condena a religiosidade, nem se exime ostensivamente de participar dela; muito embora não a exalte, o realizador a respeita. A narrativa localiza no tempo e no espaço o modo pelo qual a religiosidade passou a fazer parte da vida da personagem. Hermógenes tem sim uma história que o define como pessoa e como artista, e, como tal, ele é um fruto de ações do passado, que moldam sua personalidade e determinam sua relação com tudo o que o cerca. Mas há outras dimensões: para além do molde histórico social que o forjou, há singularidades nessa pessoa que a destacam de seu meio. Essas marcas distintivas o tornam singularmente interessante. Ele conta o que lhe aconteceu da mesma forma que os

contadores de histórias o fazem. Neste caso, o saber transmitido pela oralidade é um valor positivo, precioso, tal como era, para Vitalino, o ofício que o pai lhe transmitiu; mas a que o narrador-realizador de *Viva Cariri!* associava um valor negativo.

Hermógenes participara, na década de 40, do “Malón de la Paz por las Rutas de la Patria”, acompanhando os camponeses numa caminhada até Buenos Aires para reivindicar a posse da terra. Conseguiram, mas o que marcou nessa viagem foi uma visita à Luján, de cuja padroeira se tornou devoto:

A mí me ha encantado bastante ver aquella hermosa basílica. No hay aquí un templo tan famoso como tiene la República Argentina. Al ver sus hermosas torres... ¡y sus *vitraux*! Y tantas joyas de oro y plata que están en sus paredes...

Y la Virgen, tan preciosa, ¡es hermosa! Es una estatura de como media vara. Está vestida con ropa de género y bien chispeado su manto, ¡con todo piedras preciosas! ¡Y su corona es de oro! Tiene un camarín, y tiene un templete movable que se mueve pa’ cualquier lado que lo quiere el pueblo.

[...]

Y después de dos años, recién nos han concedido las tierras. Pero igual, ¡yo venía más contento que nunca!, porque traía la Santísima Virgen, ¡el único tesoro más precioso que ni tierras ni que nada! Desde ahí soy devoto de la Virgen Santísima. Yo soy el esclavo.

Ele é, então, uma testemunha de sua própria história e da de seu país. Mas o movimento social não é dissecado em separado de sua história pessoal de vida. Fica-se sabendo também que ele não conheceu o pai, tal qual sua mulher, por que resolveu se casar e até mesmo qual é a sua visão sobre a morte. São detalhes que ajudam a dar um contorno mais preciso à unicidade de sua personalidade.

Y siendo devoto y pintor y todo, que está comprendido de todo,

—¡No es válido que usted viva así!, me decían.

— Viven acompañados y no les es meritorio sacar a la Santísima Virgen hasta mientras no cumplan con la Santa Iglesia – me decían.

Reguli... regularizar la vida. Una vez regu... regularizado, entonces sí.

Hasta que por fin y al cabo se hemos decidido casarnos, y de ahí habrá que viajar a Abra Pampa, pues, pa’ preparar todo lo que necesitamos.

[...]

El hombre común, el obispo, el Papa, el rey... son todos iguales ante la muerte. Pero... hay diferencia.

Algunos que han muerto de muerte casual... de desgracias... quemados... muertos por rayos... helados por el frío de la montaña... *esos* son los preferidos de Dios.

Son almas milagrosas, cerquitas de Él...

A personagem é construída pela dimensão narrativa, pelo modo como são encadeados os trechos dos diversos depoimentos de Hermógenes gravados pelo cineasta. As imagens nem sempre acompanham ou refletem o que é dito e, nesse sentido, acabam servindo de contraponto dramático e referencial. Por exemplo, os planos sucessivos da paisagem desértica da região, pontuados por um diminuto Hermógenes, a caminho de algum lugar, denotam a solidão e o isolamento vividos pela própria personagem; e os do interior da igreja de Luján acentuam a religiosidade que cerca e define a vida dessa personagem. Da mesma maneira, os closes no rosto, nas mãos e pés da personagem revelam as marcas do tempo e do trabalho incessante na labuta diária.

Pode-se dizer, portanto, que tanto *Hermógenes Cayo* quanto *Vitalino/Lampião* mostram o artesão sertanejo, isolado em sua arte, como seu outro. Para ambos os cineastas, esse é um tema documentável e passível de ser mostrado ao público. Contudo, as abordagens são opostas, no sentido de que o filme de Sarno fala do artesanato num tom abstrato, distanciado, com um sotaque quase acadêmico-científico; e o de Prelorán tem um outro colorido, em que é permitido à personagem mostrar sua humanidade.

A meu ver, a análise desses trechos é uma amostragem das confluências entre as obras de ambos os documentaristas e, paradoxalmente, do alcance das marcas pessoais que separam o trabalho de um do trabalho do outro nesse conjunto de documentários. Nem Sarno nem Prelorán são meros frutos de seu tempo. Embora se possa identificar no coletivo formado por eles marcas do momento histórico de seus respectivos ambientes geográficos e culturais, seu trabalho tem também o cunho da unicidade do artista, distinguindo seus filmes com a transcendência artística que faz deles interessantes como documento e como obra de arte, mesmo quase 50 anos depois.

Nos filmes analisados, independentemente do agrupamento feito com eles, o outro é construído e determinado fundamentalmente pela estratégia fílmica adotada. Na realização de *Hermógenes Cayo Prelorán*, por exemplo, gravou em registro de voz uma entrevista com a personagem, para colher algumas de suas histórias; depois, a filmou e gravou alternadamente, para eliminar mais tarde sua presença (a dele, cineasta) em cena, num longo processo de convivência que se sustentou no tempo, durando o necessário para que se pudesse estabelecer uma relação de amizade, confiança e afeto mútuos. O eixo desse documentário serão as divagações do protagonista, expressas em toda a sua subjetividade.

Já nos curtas, tanto os Prelorán como os de Sarno, com a exceção de em *Padre Cícero*, cuja temática é mais ampla, não há espaço para a individuação do outro; é como pluralidade que o outro ganha relevo. Os artesãos têm nome, são identificados e, às vezes, uma ponta de sua subjetividade é revelada; mas as personagens tornam-se abstrações de si mesmas e da categoria social que representam.

Apesar de usarem estratégias distintas, contrastantes, ambos os cineastas acabam por reafirmar a sua própria identidade “cosmopolita” ao contrapô-la à realidade do outro para dar sentido à sua própria vida, dramatizando-a. Em outras palavras, ambos entendem o mundo e o outro por meio do conhecimento de si mesmos e passam a conhecer a si conhecendo o outro.

Construir la imagen de “los otros” conduce inevitablemente a reflexionar sobre la propia identidad. “Los otros” son posibles y necesarios para que podamos identificarnos. La imagen de “nosotros” dependerá de la estrategia y la manera utilizada en la construcción de “los otros”. En la imagen del exotismo y del “otro” como objeto pasivo e inferior, se evidenciará un racismo etnocentrista de orígenes evolucionistas; en la consideración del “otro” como persona y la incorporación de su punto de vista, estaremos frente a las ideas relativistas y sus limitaciones; y donde los “otros” y el realizador mientras construyen una imagen conjunta se están construyendo a sí mismos, identificaremos las concepciones críticas, constructivistas y reflexivas que nos alejan del “realismo ingenuo” y sus consecuencias. (JURE, 2000).

Em *Viva Cariri!* não há a criação de uma imagem conjunta formada pela soma dos “outros” com o realizador, tal como fica evidente em *Hermógenes Cayo*. Naquele documentário, a descoberta de si mesmo, a reinvenção de si como cineasta, se dá pela imagem, no processo de montagem, e não no momento da filmagem:

Partir da imagem e não da câmera, eis a antítese que permitiu romper com a linearidade do discurso. E, no caso de *Viva Cariri!*, inaugurar talvez uma linguagem épica do documentário, uma ruptura com o naturalismo que subjugava o filme documentário desde o cinema direto.

Parece-me agora ser possível afirmar que o realismo de um modo geral, e o Neo-realismo em particular, seriam um cinema de câmera, no qual o realizador cria o seu discurso a partir de um único ponto de vista, o da câmera. E que um certo tipo de *cinema épico*, de corte eisensteiniano por exemplo, seria, por antítese, um cinema de imagem. (SARNO, 1995, p.9, grifo do autor)

É justamente a montagem de Sarno e a forma com que Prelorán se relaciona com sua personagem que destacam seus documentários como ímpares em relação ao conjunto do que foi produzido na década de 60. De comum a ambos, há um afastamento das formas convencionais do discurso politizante, comum à época, e a adoção de recursos e de uma estrutura dramática da linguagem cinematográfica que torna difícil, por exemplo, categorizar suas estratégias fílmicas de acordo com o proposto por Nichols. *Viva Cariri!* adota o modo participativo, mas é também poético e traz elementos do modo performático. *Hermógenes Cayo* é uma síntese do observativo e do participativo, com elementos do poético. Na verdade, eles fazem cinema: buscam o inefável, mais que o documentável. Ao priorizar, na lógica dramatúrgica, a subjetividade do cineasta, no caso de Sarno, e a subjetividade do outro, no de Prelorán, os realizadores antecipam questões que, no campo do documentário, só voltarão ao debate nos anos 90.

Finalmente, a comparação entre os filmes deixa claro que o grau de interação entre o documentarista e o entrevistado não depende do tipo de aparato técnico utilizado, não varia conforme o equipamento permita ou não captar imagem e som sincronizados; depende, isso sim, do método de produção adotado. Prelorán, ao realizar *Hermógenes Cayo*, gravou as

entrevistas e captou as imagens em momentos diferentes; mesmo assim, a sua interação com a personagem ganha em dimensão humana e em profundidade.

6 CONCLUSÕES

Se tivesse de escolher uma única frase para resumir a justificativa e a diretriz da produção dos documentários aqui analisados, encontraria duas fortes candidatas: “dar voz ao outro”, o mote do cinema-verdade, ou “dar voz a los que no la tienen”, nas palavras de Prelorán. Cada uma delas é uma frase emblemática cujo sentido, em primeiro lugar, não pode ser desvinculado do contexto social e histórico no qual é utilizada. Defini-las a partir das posições de poder que suscita seria simplificar demais a questão. Está claro que, para alguém dar voz a outro alguém, quem a concede precisa, por um lado, ter o poder para tanto; e quem a recebe, o outro, por sua vez, precisa não ter o poder de fazer ouvir sua voz sem a concessão e a anuência de quem lhe outorga (temporariamente) esse poder. Sem esquecer que não se pode dar voz a quem já a tem, é imperativo, entretanto, verificar como esse canal de expressão do “oprimido” é aberto, como ele é utilizado e como essa voz é editada. O propósito desta tese é estabelecer que há mais de uma estratégia para “dar voz ao outro”, e que nem todas têm o mesmo valor como produto cultural.

Ao buscarem “dar voz ao outro”, Sarno e Prelorán, de certa forma, refletiram em sua obra a tendência da produção cinematográfica à época da realização de suas obras, redimensionando-a. De acordo com Marilena Chauí (1994, p.108, grifos da autora), nesse período, “não só encontramos o Povo como objeto de um discurso – discurso sobre o Povo e para o Povo – e como sujeito desse discurso – do Povo –, como ainda encontramos o movimento invisível que conduz dos primeiros ao resultado final, isto é, *uma fala que diz o povo*”. Antonio Candido (1989, p. 141-142), em sua análise das condições da difusão da

literatura na América Latina, identifica, na ficção regionalista dos anos 50 e 60, a gênese desse resgate do popular – já latente na década de 30. Segundo ele, o regionalismo abandona a amenidade e a curiosidade com que antes abordava o “homem rústico” e se volta para a realidade local. Surge, na literatura, uma consciência, por parte do intelectual, daquilo que havia de mascaramento no encanto do pitoresco. O cinema latino-americano vivencia um processo similar a partir dos anos 50.

Sarno e Prelorán fizeram mais que refletir em sua obra uma nova fase do regionalismo. Esses documentaristas inovam ao inaugurar uma nova relação entre o cineasta e o outro. Nasceu da inovação sensível no trabalho desses documentaristas a questão condutora desta tese, que, em sua maior amplitude, é a seguinte: que tipo de relação pode surgir de um encontro assim, para além da patente assimetria de poderes entre o documentarista e o outro? Antes de responder a essa indagação, faz-se necessário identificar, analisando o mecanismo da entrevista no documentário, como o “dar a voz” se processa.

Bill Nichols (2005, p.160) propõe uma distinção entre a entrevista, a conversa corriqueira e o interrogatório. A conversa corriqueira é aquela informal, solta, não mediada por câmera ou outro aparelho de gravação. O interrogatório (haja registro ou não por aparelhos) se caracteriza por uma pressão por parte do entrevistador para extrair do entrevistado as respostas que deseja receber. O interrogatório pressupõe uma relação desequilibrada de poder, em que o entrevistado é a parte mais fraca. A entrevista obedece a um quadro institucional, no qual está inserida – o do “encontro social” –, e a protocolos específicos, que a estruturam. No documentário, a entrevista é usada para juntar diferentes relatos, com predominância da voz em primeira pessoa, predominância essa que perdura pela estrutura global do filme. “Como espectadores, temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante, que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção” (idem, p.162). Ainda que não

vejamos ou escutemos o entrevistador, como em muitas das cenas dos documentários aqui analisados, tanto em situações construídas, nas quais o entrevistado responde as perguntas diretamente à câmera, como naquelas em que a sua voz é captada em meio a outras, o diálogo nunca deixa de existir.

As distinções apontadas por Nichols são perceptíveis nos documentários, mas não são complementares. A presença do aparato técnico separa a entrevista da conversa informal. Mas a diferença entre entrevista e interrogatório é da ordem da atitude. No interrogatório, a posição de quem tem o poder está previamente estabelecida. Do ponto de vista lógico, é possível conceber um interrogatório que seja também uma conversa informal, já que é possível exercer constrangimento no interlocutor sem a mediação de aparelhos de registro de som ou de imagem. Também é perfeitamente concebível uma entrevista-interrogatório, caracterizando, no caso, o abuso de poder sobre o entrevistado em presença de equipamentos de registro de som ou imagem. Os critérios, de ordens diferentes, não formam classes estanques: é possível que um mesmo documentário atenda a dois dos critérios de classificação ao mesmo tempo. Diante desse fato, é questionável que a entrevista possibilite, na definição dada, como o autor entende, uma maior aproximação entre o entrevistador e o entrevistado, ou mesmo um diálogo mais sensível.

Concordamos com Bernardet quando ele afirma que a entrevista, em grande parte dos documentários brasileiros da atualidade, e eu acrescentaria, mesmo nos documentários políticos da década de 60, nos remete mais ao cineasta entrevistador do que ao entrevistado (BERNARDET, 2003, p. 286), na medida em que aquele se transforma em centro de convergência dos olhares do entrevistado e assume o papel de protagonista. Esse viés transparece também quando o entrevistador transforma a busca da “verdade” em objetivo único, esquecendo-se de que o entrevistado só pode dar a sua (dele) explicação da verdade. Uma verdade sempre construída no momento em que é relatada.

Outra afirmação de Nichols sobre a qual vale demorar é a de que o discurso em primeira pessoa, predominante no modo participativo, colabora para que o espectador perceba o encontro como um momento “carregado de emoção”. “Dar voz ao outro” é um eficiente recurso para a produção de efeitos de subjetividade. Quando uma pessoa na tela fala de si, de suas experiências, produz-se uma “aparente” duplicação da identidade, semelhante à que ocorre na história oral. De acordo com o historiador José Carlos Meihy (2002, p.115-120), há o “eu” do narrador, agente condutor da experiência pessoal, e o “eu” que assume a análise da entrevista, que, no caso do documentário, é o papel do realizador, ao fazer a montagem. Essa aparente contradição pode ser “resolvida” no momento em que o entrevistador assume um papel de mediador, durante o encontro, para depois, anular sua mediação em favor de um destaque ao entrevistado, na montagem, ocultando ao espectador os sinais de sua interferência.

Para tratar da carga emocional associada a uma produção em que se pratica “dar voz ao outro”, antes de tudo a entrevista deve ser entendida como uma técnica que produz efeitos de sentido. Mesmo que apareça como um monólogo, a “voz do outro” foi buscada, provocada e obtida por meio de um diálogo, que pode estar omitido ou não no filme. A entrevista é um mecanismo de troca de subjetividades, em que um dos elementos envolvidos, o entrevistador, se “abre” para receber o outro. O que está em jogo não é o saber objetivo, positivo e fechado em si mesmo, mas são sentimentos, sensações, visões de mundo diferentes e singulares: enfim, interpretações da verdade. E a quem as interpretações são dirigidas?

Ao público. A câmera guarda o lugar do público. A imagem, a fala, os gestos, tudo passará sob o crivo do olhar público. Consciente disso, o entrevistado vai se conduzir de acordo, assumindo um papel e exibindo a faceta que, consciente ou inconscientemente, julga ser mais apropriada para quem vai assisti-lo. Ciente de que será visto, o entrevistado se assume como personagem.

Entrevistados-personagens são contraditórios e complexos, e é dessa complexidade que se origina o interesse que provocam no público. A personagem é construída, como diz Xavier, pela “sua própria narração em relação ao seu passado; ela se constrói narrando a própria história e ela se constrói na atitude que ela tem diante de câmera e entrevistador” (XAVIER; BERNARDET, 2003). Indo além, os diálogos são apenas *representações de diálogos*. Não há roteiro preestabelecido, mas o entrevistador estimula a resposta do entrevistado. Ao fim, é o realizador que vai selecionar as citações que vão compor o filme. Ao fazê-lo, o realizador lhes dá uma contigüidade e linearidade que antes não tinham, articulando-as numa rede de sentidos que corresponde à sua própria visão de mundo.

Em suma, é preciso ter em mente que a objetividade do documentário, ou mesmo a subjetividade “espontânea” do entrevistado, são construções de sentido. As entrevistas são, para o documentário, o que o roteiro dramático é para a ficção: a essência do drama. É na relativa imprevisibilidade de uma ação dramática sem roteiro que fragmentos de fala se unem à expressividade de silêncios, à discrepância entre sensações e sentimentos, às avaliações desatinadas e a gestos impulsivos, gerando o sentido. Se os documentários forem desmontados como construções de sentido, ficará patente que as entrevistas, não obstante a aparência, não são fragmentos “realistas” do discurso de pessoas reais que aparecem na tela, mas são fragmentos do discurso de personagens criadas e delineadas pelo e no encontro com o cineasta, em presença da câmera.

Como Moreira Salles (2005, p.67), postulo que “documentários não são exatamente sobre os outros, mas sobre como documentaristas mostram os outros. A representação de qualquer coisa é a criação de outra coisa. No caso, esta outra coisa é um personagem”. São o entrevistador e o entrevistado, como personagens, que entram em relação. A interação a que chamamos “entrevista” tem por base um encontro entre aquele “eu” e o “outro”, identidades assumidas no documentário, no exercício de papéis cuja oposição gera o discurso.

Independentemente da atitude, da ideologia ou da escola estética a que pertença o documentarista, como qualquer diálogo, aquele que se estabelece no filme entre o “eu” e o “outro” é fundado em papéis discursivos distintos: se há voz, quem a usa codifica, e quem a ouve decifra e interpreta. O fato de o entrevistador e o entrevistado trocarem de papéis discursivos no decorrer do diálogo não elimina a necessidade de construir os turnos da conversa sobre essa clara divisão de papéis. Além de tal diferenciação instrumental, necessária à concessão dos turnos de fala, há óbvias diferenças culturais, sociais, ideológicas, de posição de poder etc. entre o “eu” e o “outro”.

A diferença não constitui um impedimento para a identificação. Como afirma Roberto DaMatta (2000, p.24), malgrado as diferenças, ou talvez justamente graças a elas, nós sempre nos reconhecemos nos outros. A identidade só pode ser construída por contrastes: ao me deparar com o outro, se, em lugar de buscar explicá-lo, eu buscar compreendê-lo, terminarei por reconhecê-lo e, por contraste, por reconhecer a mim mesmo. O “eu” vai se constituir na troca, ou no diálogo com o outro. Verei a mim mesmo como aquilo que eu e o outro temos em comum e também como aquilo que há em mim, mas não reconheço no outro.

As dimensões simbólicas da ação social e a lógica informal da vida real somente são compreendidas no diálogo, em interação com o outro. Da constante articulação ou confrontação entre entrevistador e entrevistado nasce um saber negociado, que integra o saber de um ao saber do outro. E as dimensões simbólicas geradas pelos documentários aqui examinados são muito ricas.

A produção de sentido não emana exclusivamente dos entrevistados, dado que o enquadramento, a posição da câmera, a iluminação etc. produzem sentido. As personagens são lançadas em um confronto do qual sobressaem diferentes pontos de vista, visões de mundo, linguagens, formas expressivas, percepções, apreciações e ações. São as

incongruências entre os universos sociais e imagéticos dos entrevistadores, de um lado, e dos entrevistados, de outro, que afloram nos documentários de Sarno e de Prelorán.

A questão de como se dá o encontro entre o cineasta-entrevistador e o outro-entrevistado está em debate desde a década de 50, com as primeiras experiências de Jean Rouch, como vimos na seção 2. A busca de uma realidade pretensamente exterior à filmagem deu lugar ao entendimento dessa realidade como construção social: as imagens registradas são resultados do encontro entre culturas, e o encontro é a “realidade” que se registra, num processo de interação entre entrevistador e entrevistado.

Nesse sentido, pode-se afirmar que, se há uma “verdade”, ela está sendo construída pelo olhar do cineasta à medida que o documentário vai sendo montado, e não antes. Num documentário, diferentemente do que ocorre em peças de ficção, o roteiro serve apenas como linha mestra no ato da filmagem, pois, como lembra Sarno (1979, p.8), “o real é muito mais amplo e complexo do que o conhecimento que se tem dele”. A câmera e o gravador flagram apenas uma parcela do que é visto ou vivido. Assim, uma vez realizado o filme, ele sempre ficará aquém da soma de conhecimentos que se acumulou durante a filmagem.

A peleja entre a câmera e o real, na construção do filme não ficcional, parece-me a busca de organizar elementos no espaço. Explico: filma-se o plano, relacionando-o com os que o antecederam, com o que será filmado após; estrutura-se uma seqüência. Está preenchido um espaço. A ordenação final desses espaços preenchidos é uma tarefa de montagem. Só a intuição tem o poder mestre de aventurar-se a prever, enquanto se filma, a ordenação temporal das seqüências e de seus múltiplos elementos internos.

Por que o cineasta se dá o direito de reordenar de forma exemplar fragmentos de uma vida real? Duas posturas típicas e excludentes podem advir dessa situação, uma de afastamento, a outra de aproximação, as duas determinadas pelo modo como a relação de poder entre documentarista e documentado é estabelecida.

Na de afastamento, esse poder não é colocado em questão. O realizador usa das imagens e das entrevistas apenas para confirmar suas próprias hipóteses sobre um tema. A

câmera é um mero instrumento de registro, que permite conhecer e dar a conhecer assuntos. Na de aproximação, o realizador assume que o poder está em suas mãos, mas deixa-o em suspenso, negocia-o durante o encontro com o outro; o que interessa a ele não é apenas o produto final, mas também o processo de produção.

A maneira como a cena é montada e como o processo de interação e empatia com o outro são estabelecidos pelo cineasta determinam o resultado desse encontro. Ao transformar o outro em personagem, dando a conhecer suas angústias, dúvidas e alegrias, o documentário o expõe publicamente, produzindo, desse modo, conseqüências na vida do outro que o realizador precisa levar em conta. Como apontado por Joris Ivens, essa especificidade do documentarismo o distingue do cinema de ficção: no documentário, o outro não se basta como personagem, ele tem uma vida independente do filme. Daí a relação entrevistador-entrevistado ganhar outra estatura ética no documentário.

Sob essa ótica, documentários constituem um discurso sobre a “realidade” privilegiado, que possibilita acompanhar as mudanças de uma sociedade e deslindar o entrelaçamento de vidas singulares com o coletivo e o do cotidiano com a história. Como disse o realizador e pesquisador australiano Russell Porter (2005, p. 47), “é através desse tipo de trabalho [o do documentarista], mais ativamente do que por qualquer outro meio, que conseguimos entender que, apesar de toda a nossa diversidade de modos de ser, a verdade documental do outro, a sua história, é também a minha”.

Voltados para as mudanças em curso na sua época, Prelorán e Sarno atualizam os vínculos que nos unem, como grupo social e como nação. Na comparação entre o conjunto dos documentários de um e o do outro cineasta, os vínculos entre Brasil e Argentina são mais facilmente percebidos. E compreender mais profundamente esses vínculos leva a melhor entender questões fundamentais para a América Latina contemporânea.

A relação identidade/ alteridade assume diversas faces. Entre elas, podemos citar o conflito de interesses e culturas entre países, na era da globalização; ou o conflito entre o imperativo de integração nacional e o desejo de preservar a cultura popular e a local; ou, ainda, o conflito entre o projeto de integração da América Latina e as vocações nacionais. Todas essas são questões contundentes hoje, tanto no Brasil quanto na Argentina, e mesmo nos demais países da América do Sul. Essas questões tão contemporâneas já se insinuavam nos documentários realizados pelo Nuevo Cine Latinoamericano, notadamente nas obras de Sarno e de Prelorán, tendo sido tratadas, por esses cineastas, de maneira bastante peculiar. Todas essas razões reforçam a premência de se analisar criteriosamente o conjunto das obras dos documentaristas dos dois países e da América Latina, até o momento, muito pouco estudado. Esta tese se propõe como uma contribuição para esse projeto maior. Ela faz mais sentido como parte integrante de um trabalho mais extenso e completo, que só pode ser levado a cabo se assumido por uma coletividade acadêmica.

REFERÊNCIAS

Livros, teses e artigos de periódicos

AMARAL, Rita. **Povo-de-santo, povo de festa. O estilo de vida dos adeptos do candomblé paulista**. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1992.

ARDÉVOL, Elisenda. Dónde está el cine etnográfico en España? In: CATALÁ, J.M; CERDÁN J.; TORREIRO, C. (coord.) **Imagen, memoria y fascinación**. Notas sobre el documental en España. Madrid: Ocho y medio, 2001.

BARNOUW, Erik. **El documental: historia y estilos**. Trad. Alfredo Báez. Barcelona: Gedisa Editorial, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagem do povo**. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

BERNARDET, Jean-Claude. **Trajetória crítica**. São Paulo: Liv. Edit. Polis, 1978.

BERTONE, R. **Lenguaje, memoria y método como ejes de la formación del documentalista**. Trabalho apresentado no Seminario de Semiótica del Arte Escuela de Comunicación Social, Universidad Nacional de Rosario, febrero de 2003. Disponível em: <<http://www.documentalistas.org.ar>>. Acesso em: 19.07.2004.

BRESCHAND, Jean. **El documental. La otra cara del cine**. Traducción de Carles Roche. Barcelona: Paidós, 2004.

BIRRI, Fernando. Cine y subdesarrollo. (1962). In: **Hojas de cine**. Testemonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública / Univ. Autonomía Metropolitana / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. p.17-22.

BIRRI, Fernando. El manifesto de Santa Fe (1962). In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.) **Cine documental en América Latina**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003. p. 456-457.

CAICEDO, Juan Diego. Apuntes sobre el género documental y el documental en Colombia: segunda parte. **Kinetoscopio**, n.49, Medellín, 1999, p.86-90.

CANDIDO, Antonio Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo, Ática, 1989, p.140-162.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1964.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do cinema**. Tradução de Carlos Nélon Coutinho. 2. ed. (rev. e ampl.). São Paulo: Brasiliense, 1990.

CAVALCANTI, Alberto. Não: quatorze maneiras de dizer sim ao documentário. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. n.8. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, 1997. p.67-69.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. 6^a ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

COLOMBRES, Adolfo (comp. y prólogo). **Cine, antyropologia y colonialismo**. Buenos Aires: Ediciones del sol/CLACSO, 1985.

CORBISIER, Roland. **Formação e problema da cultura brasileira**. Rio de Janeiro: ISEB, 1958.

D'ALMEIDA, Alfredo Dias. **O cinema de não-ficção da Argentina e o do Brasil na década de 60: similaridades no olhar**. Trabalho apresentado no XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom. Rio de Janeiro: UERJ, set. 2005. CD-ROM. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1232-1.pdf>>. 2005a.

D'ALMEIDA, Alfredo Dias. **Os documentários brasileiros e argentinos na década de 60: encontros e desencontros**. In: Trabalho apresentado no IX Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-americana de Comunicação, Celacom, maio 2005, São Bernardo do Campo. CD-ROM, 2005b.

D'ALMEIDA, Alfredo Dias. **Caravana Farkas (1968/1970): a cultura popular (re)interpretada pelo filme documentário**. 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2003.

DAMATTA, Roberto. **Relativizando: uma introdução à antropologia social**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**. Tradição e transformação do documentário. 3.ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

DA-RIN, Sílvio. Autoreflexividade no documentário. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. n. 8. Rio de Janeiro, nov./dez. 1997.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. Revisão filosófica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DI TELLA, Andrés. O documentário e eu. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.68-81.

DÍAZ, Silvina. La construcción de la marginalidad en el cine argentino: la *generación del 60* y el cine de los 90. In: LUSNICH, Ana Laura (editora). **Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano**. Buenos Aires. Editorial Bilblos, 2005, p.111-122.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FÁVERO, Osmar (org.). **Cultura Popular e Educação Popular: Memória dos Anos 60**, Rio de Janeiro, Graal, 1983.

FLAHERTY, R. La función del documental. COLOMBRES, Adolfo (comp. y prólogo). **Cine, antropología y colonialismo**. Buenos Aires: Ediciones del sol/CLACSO, 1985. p.57-60.

FORTES, Renata Alves de Paiva. **A obra documentária de João Batista de Andrade**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, 2007.

FOUCAULT, Michel. **El orden del discurso**. Trad. de Alberto González Troyano. 2. ed. Barcelona: Tusquets, 1983.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis, RJ: Vozes/ Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972.

FRANCE, Claudine (org.) **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

FRANCO, Marília. **Escola audiovisual**. Tese (Doutorado em Arte) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1988.

FREIRE, Marcius. Jean Rouch ou o filme documentário como autobiografia. Uma introdução. In: CATANI, Afrânio et al. (orgs.). **Estudos Socine de Cinema**: ano V. São Paulo: Editora Panorama, 2003, p. 19-26.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema. Repercussões em caixa de eco ideológica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**. Trad. Ana R. Lessa e Heloisa P. Cintrão. 4. ed. São Paulo: Edusp. 2003.

GARCÍA ESPINOSA, Julio. Por un cine imperfecto. 1969. In: **Hojas de Cine**. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. vol. III (Centroamérica y el Caribe). México, D.F.: Secretaría de Educación Pública/ Universidad Autónoma Metropolitana/ Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. Colección Cultura Universitaria, Serie/Ensayo. p. 63-77.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GETINO, Octávio. **Cine argentino: entre lo posible y lo deseable**. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 1998.

GIL OLIVO, Ramón. El Nuevo Cine Latino americano (1955-1973): fuentes para un lenguaje. **Comunicación y Sociedad**, n. 16-17, Guadalajara: CEIC / Universidad de Guadalajara, septiembre 1992 – abril 1993, p.105-126.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. 4ª ed. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

GRAMSCI, Antonio. **Concepção dialética da história**. 3ª ed. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GRIERSON, John. Primeiros princípios do documentário. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. n.8. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, 1997. p.65-66.

GRIERSON, John. “Flarhety’s Poetic Moana”. The New York Sun, Febr. 08 1926. In: JACOBS, Lewis (ed.) **The documentary tradition**, 2nd ed., New York, London: W.W. Norton & Company, 1979, p.25-26.

HEIDER, Karl. Uma história do filme etnográfico. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**, n. 1 .1995, p.31-54.

HERZOG, Vladimir; MUNIZ, Sérgio. **Il documentario sociale brasiliano**: sue origini e sue tendenze. XII Colloquio Internazionale sul Film Etnografico e Sociologico. Firenze, 10-12 febbraio, 1966. Traduzione provvisoria dall’originale portoghese.

INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS. Histórico, organização, realizações (1953-1976). IEB/Universidade de São Paulo, 1976.

IVENS, Joris. In: AAVV. **Olhar de Ulisses**. O homem com a câmera. vol. 1, Porto: Ed. Porto 2001 / Capital Européia da Cultura, 2001, p.71.

IVENS, Joris. O não espectador do cotidiano (trecho de palestra – década de 1950). **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. n. 8. Rio de Janeiro, nov./dez. 1997, p.101-102.

JORDAN, Pierre. Primeiros contatos, primeiros olhares. **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro: NAI/UERJ, n.9/2, 1995.

JURE, Cristian. La construcción de la alteridad a través de las imágenes. **Ciudad Arqueologica**. Congresso Virtual 2000. Disponível em:
<http://www.naya.org.ar/congreso2000/ponencias/Cristian_Jure.htm> Acesso em: 20.07.2004.

LIMA, Mônica Cristina Araújo. **Fernando Birri: criação e resistência do cinema novo na América Latina**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, 2005.

LEACOCK, Richard. For an uncontrolled cinema. **Film Culture**. No. 22-23, New York, Summer 1961, p.23-25. Disponível em: <http://www.ubu.com/papers/leacock_richard-uncontrolled_cinema.html>. Acesso em: 03.maio.2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

LIBERTAR-SE da câmara de forma vazia. Transcrição de debate entre Carlos Augusto Calil, Thomaz Farkas, Sérgio Muniz e Geraldo Sarno, realizado sob a coordenação de Amir Labaki, no VI É tudo verdade — Festival Internacional de Cinema Documentário. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. n.28, Rio de Janeiro, mar./abr. 2001. p.7-37.

LUCAS, Meize R. de L. **Caravana Farkas — itinerários do documentário brasileiro**. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

MacDOUGALL, David. **Trancultural Cinema**. Princeton: Princeton University Press, 1998.

MALINOWSKI, Bronislaw Kasper. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. Trad. de Anton P. Carr e Lígia Aparecida Cardieri Mendonça. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores: Malinowski).

MARANGHELLO, César. **Breve historia del cine argentino**. Barcelona: Laertes, 2005.

MARCORELLES, Louis. **Une esthétique du réel, le cinéma direct**. Unesco, 1963.

MARSOLAIS, Gilles. **L'aventure du cinéma direct**. Paris: Éditions Serghers, 1974.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

MEIHY, José Carlos S.B. **Manual de história oral**. 4.ed (rev. e ampl.). São Paulo: Ed. Loyola, 2002.

MENEZES, Paulo. O nascimento do cinema documental e o processo não civilizador. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru, SP: Edusc, 2005. p.73-127

MONT-MÓR, Patrícia. Tendências do documentário etnográfico. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004. p. 97-116.

MONT-MÓR, Patrícia. Descrevendo culturas: etnografia e cinema no Brasil. **Cadernos de Antropologia e Imagem**. n.1. Rio de Janeiro: NAI/UERJ, 1995.

MORIN, Edgard; ROUCH, Jean. **Crônica de um verão**: textos. Tradução de Heloísa Martins da Costa. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2005.

MORIN, Edgard; ROUCH, Jean. **Chronique d'un été**. Sinopsis. 1961-1962. In: BRESCHAND, Jean. **El documental. La otra cara del cine**. Traducción de Carles Roche. Barcelona: Paidós, 2004.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933/1974)**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1980.

NAVARRO, Vinicius do Valle. **Ordinary acts: performance in nonfiction film, 1960-1967**. Thesis (Ph.D) – Department of Cinema Studies, New York University, 2005.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad**. Traducción de Josexto Cerdán y Eduardo Iriarte. Barcelona: Paidós, 1997.

NÚÑEZ, Fabián. O pensamento de Frantz Fanon no cinema latino-americano. In: MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de. **Estudos de Cinema Socine**. v. VII, São Paulo: Annablume, Socine, 2006, p.61-67.

ORELL GARCÍA, Marcia. **Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano**. Valparaíso. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso / Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2006.

ORTIZ, Joana Montero. **Um olhar sobre o outro: a perspectiva sobre outras culturas na obra de Robert Flaherty**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2007.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. **A consciência fragmentada**. Ensaios de cultura popular e religião. São Paulo, Paz e Terra, 1980.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.) **Cine documental en América Latina**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas, SP, Papirus, 2000, p. 112

PENAFRIA, Manuela. O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico. **Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM**, vol. 1, Covilhã, Portugal: Universidade da Beira Interior, abril 2004a. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf>>. Acesso em: 24 maio 2006.

PIAULT, Marc-Henri. **Anthropologie et Cinéma**. Paris: Nathan, 2000.

POESIA, DISLEXIA E CÂMERA NA MÃO. Uma conversa com Jean Rouch. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. n.8. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, 1997. p.7-38.

PORTER, Russel. Sobre documentários e sapatos. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PRELORÁN, Jorge. “Dar voz a los que no la tienen”. In: ROSSI, Juan José. **El cine etnobiográfico de Jorge Prelorán**. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda, 1987, p.21-29.

PRELORÁN, Jorge. Prelorán habla de Prelorán. In: COLOMBRES, Adolfo (comp. y prólogo). **Cine, antyropologia y colonialismo**. Buenos Aires: Ediciones del sol/CLACSO, 1985a., p.110-119.

RAMOS, Clara Leonel. **As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2007.

RAMOS, A.Guerreiro. **O problema nacional brasileiro**. Rio de Janeiro, RJ: Saga,1960.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema, vol. II**: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Ed. Senac, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa e CATANI, Afrânio. **Estudos de Cinema SOCINE 2000**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001. p.192-207.

RÍOS, Humberto. El cine no etnológico o el testimonio social de Jorge Prelorán. In: COLOMBRES, Adolfo (comp. y prólogo). **Cine, antyropologia y colonialismo**. Buenos Aires: Ediciones del sol/CLACSO, 1985a., p.105-110.

ROCHA, Glauber. O Cinema Novo. In: **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

RODRIGUES, Cristiano José. **Tecnologia e sentido : um estudo da influência de três inovações tecnológicas no documentário brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Multimeio) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2005.

ROSSI, Juan José. **El cine etnobiográfico de Jorge Prelorán**. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda, 1987.

ROTHA, Paul. **Documentary Film**. Londres: Faber and Faber, 1936.

ROUCH, Jean. ¿El cine del futuro?. 1962. In: COLOMBRES, Adolfo (comp. y prólogo). **Cine, antyropologia y colonialismo**. Buenos Aires: Ediciones del sol/CLACSO, 1985, p. 69-78.

RUBY, Jay. **Picturing Culture**. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

RUFFINELLI, Jorge. Jorge Prelorán. In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.) **Cine documental en América Latina**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003. p.164-178.

RUFFINELLI, Jorge. América Latina: notas para un viaje imaginario. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. n. 9. Rio de Janeiro, jan./fev. 1998, p.41-84.

RUSPOLI, Mario. Cinema Direto. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. n.8. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, 1997. p.35-36.

RUSPOLI, Mario. Lé cinéma et la verité. **Artsept**, n. 2, Paris, avr./jui. 1963.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, Joseé de Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2005. p.57-71.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

SANTEIRO, Sérgio. A voz do dono. Conceito de dramaturgia natural. **Filme cultura**, Rio de Janeiro, n. 30, ago. 1978. p.80-85.

SARNO, Geraldo. **Glauber Rocha e o cinema latino-americano**. Rio de Janeiro: CIEC - Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos da Escola de Comunicação da UFRJ / Rio Filme / Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1995.

SARNO, Geraldo. Às margens do cinema. In: SARNO, Geraldo; SENNA, Orlando. **Coronel Delmiro Gouveia**: roteiro premiado no Festival de Brasília 1978. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1979. p.7-8.

SARNO, Geraldo. Entrevista. **Quarta Mostra Internazionale del Nuovo Cinema**. Pesaro: Istituto dello Spettacolo, jun. 1968. Cópia de original datilografado.

SCHARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. Tese (Doutorado) – Departamento de História, Unicamp, 2000.

SOLANAS, Fernando E.; GETINO, Octavio. **Cine, cultura y descolonización**. Buenos Aires: Siglo Veinteunno, 1973.

SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio. Hacia un tercer cine, 1969. In: **Hojas de cine**. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública / Univ. Autónoma Metropolitana / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. p.29-62.

SORENSEN, Diana. **El Facundo y la construcción de la cultura argentina**. Rosario, Argentina. Beatriz Viterbo, 1998.

SVAMPA, Maristella. **El dilema argentino: civilización o barbarie**. De Sarmiento al revisionismo peronista. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1994.

SZTUMAN, Renato. Jean Rouch: um antropólogo cineasta. In: CAIUBY, Sylvia et al. (orgs). **Escrituras da imagem**. São Paulo: Fapesp / Edusp, 2004, p.49-62.

TACCA, Fernando de. Luiz Thomaz Reis: etnografias fílmicas estratégicas. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004. p. 97-116.

TACCA, Fernando de. **O feitiço abstrato: do etnográfico ao estratégico. A imagem da Comissão Rondon**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1999.

TACCA, Fernando de. O pioneirismo de Thomaz Reis. **Diálogos Antropológicos/Dossiê Imagem**. Porto Alegre: Laboratório de Antropologia Visual/UFRGS.1998.

TAL, Tzvi. **Cine, colonialismo cultural y lucha política: construcción de identidades nacionales en Argentina y Brasil**. Una visión comparativa del Cine de la Liberación y el Cinema Novo. Tese (Ph.D) – Escuela de Historia para Graduados, Universidad de Tel Aviv. 2001. Resumo disponível em: <<http://www.tau.ac.il>>. Acesso em: 14.07.2004.

TAQUINI, Graciela. **Jorge Prelorán**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina / Instituto Nacional de Cinematografía, 1994.

TUDO É VERDADE: Libertar-se da câmera na forma vazia. Debate entre Carlos Augusto Calil, Thomaz Farkas, Sérgio Muniz e Geraldo Sarno. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. n.28, Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, março/abril 2001, p.7-37.

VEAUTE, Adrián. Sesgar el discurso civilizado. Una aproximación a la idea de barbarie en el cine argentino. In: LUSNICH, Ana Laura (editora). **Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano**. Buenos Aires. Editorial Bilblos, 2005, p. 99-110.

VELLOSO, Monica Pimenta. A dupla face de Jano: romantismo e populismo. In GOMES, Angela de Castro (org.). **O Brasil de JK**. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1991.

VERTOV, Dziga. Manifestos: Nós (1919); Resolução do Conselho dos Três (1923); Nascimento do Cine-Olho (1924); Extrato do ABC dos Kinocs (1929). Tradução de Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal / Embrafilmes, 1983, p. 245-266.

VIGO, Jean. Um ponto de vista documentado (1931). **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. n.9. Rio de Janeiro, jan./fev. 1998, p.178.

WISTON, Brian. 1993.The documentary film as scientific inscription. In: RENOV, Michael (ed.). **Theorizing documentary**. New York/London: Routledge, 1993.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Artigos de jornais e revistas

AVELLAR, José Carlos. 1970: uma odisséia no sertão. Revista **Filme Cultura**, n.16, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Cinema (INC), set./out. 1970. p.21.

CAPOVILLA, Maurice. As criaturas de Capovilla. Entrevista concedida a Geraldo Mayrink. Revista **Filme Cultura**. n.17, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Cinema (INC), nov./dez. 1970, p.36-41.

DOCUMENTANDO como vivem os brasileiros (entrevista com Thomaz Farkas). **Opinião**. n. 70. Rio de Janeiro, março 1974. p.20.

FREIRE, Marcius. Fronteiras imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração de exótico e a representação do outro. **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia**, n.28, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005, p.107-114.

GRELIER, Robert. Entretien: Jose Carlos Avellar, Sergio Muniz, Geraldo Sarno. **La revue du cinéma – image et son**. Paris: UFOLEIS, n.270, mar. 1973, p.24-36.

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do manifesto do CPC. **Arte em Revista: anos 60**. Ano 1. n.1, São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea/Kayrós. jan./mar. 1979, p.67-79.

MESQUITA, Claudia. A Caravana Farkas e nós. **Sinopse: revista de cinema**, n.11, São Paulo: CINUSP “Paulo Emílio”, set. 2006, p.2-9.

MONT-MÓR, Patrícia. Sobre antropologia e imagem. **Boletim da ABA**. n.31, 1999.

MUNIZ, Sérgio. Cinema direto – anotações. **Mirante das Artes**. n.1, São Paulo, jan./fev. 1967.

PENAFRIA, Manuela. O documentarismo no cinema. Revista **Ícone**. vol.1, n.7. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, jul. 2004b, p.61-72. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf>>. Acesso em: 31 jul. 2007.

RÍOS, Humberto. Raymundo Gleyzer: una obstinada esperanza. **Cinelibros**, n.5. Montevideo: Cinemateca Uruguaya, 1985b.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. **Arte em Revista: anos 60**. Ano 1. n.1, São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea/Kayrós. jan./mar. 1979, p.15-17.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. Uma situação colonial (1960). **Arte em Revista: anos 60**. Ano 1. n.1, São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea/Kayrós. jan./mar. 1979, p.11-14.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro. 1974. In: MOSTRA E SIMPÓSIO do filme documental brasileiro. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1977, p.32-33.

SANJINÉS, Jorge. Entrevista en Isaac León Frias. **Cuadernos de Cine**. Los años de la conmoción (1976/1973). Entrevistas con realizadores sudamericanos. n. 28, México: UNAM, 1979.

SARNO, Geraldo. Quatro notas (e um depoimento) sobre o documentário. **Filme cultura**, Rio de Janeiro, n. 44, abr.-ago. 1984. p. 61-64.

SARNO, Geraldo. Cinema direto. São Paulo: **Revista IEB**. n.1, 1966, p.176.

STOEHLER, Verónica. Cine sobre gente, gente sobre cine. Entre el documental televisivo y el académico. Suecia: Halmstad University / The Swedish Foundation for International Cooperation in Research and Higher Education. 2003. **Razón y Palabra**. Disponível em: <<http://www.razonypalabra.org.mx>>. Acesso em: 13 set. 2007.

TAL, Tzvi. Imaginando ditaduras – Memoria histórica y narrativa en películas del cono sur. In: **Letras**. n. 16, Universidade Federal de Santa María, RS, 2000. p. 257-296.

VELHO, Gilberto. Memória e identidade. In: **Tempo Brasileiro**. n. 95, Rio de Janeiro, out.-dez. 1988, p.124-125.

WERNER, Louis. Cineast of the human angle. (English edition) / Jorge Prelorán y su arte. (Spanish edition) **Americas Magazine**. Washington, D.C.: Organization of American States. July/August 2002. Disponível em: <http://www.americas.oas.org/jul02_art46.htm> Acesso em: 05.07.2007.

ZAVATTINI. Algumas idéias sobre cinema. **Revista do Cinema**, n.2, Belo Horizonte, maio 1954, p.5.

Revistas digitais e artigos da internet

FRANCO, Marília. Documentaristas internacionais. Biofilmografias sintéticas.[200-] **Aruanda.lab.doc**. Site do Laboratório de pesquisas e análises sobre métodos de produção audiovisual de não-ficção. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda>>. Acesso em 21. mar. 2004.

GRIERSON Archive. 15 June 2006. University of Stirling, Scotland, UK. Disponível em: <<http://www.is.stir.ac.uk/libraries/collections/spcoll/media/grierson.php>>. Acesso em: 04.09.2007.

IVENS, Joris. On the method of the documentary film — in particular the film *komsomol*. 1932. Translated from the German by Kees Bakker. **European Foundation Joris Ivens**. Joris

Ivens Archives, Inv. nr. JIA 190. Disponível em: <<http://www.iven.nl/>>. Acesso em 10 maio 2008.

MANIFIESTO de los Cineastas de la Unidad Popular. 1970. Disponível em: <<http://sergiotrabucco.wordpress.com/2007/08/05/manifiesto-de-los-cineastas-de-la-unidad-popular-1970/>>. Acesso em: 16.maio.2007.

NEVES, David. A descoberta da espontaneidade (breve histórico do cinema-direto no Brasil). 1966. **Contracampo revista de cinema**. maio. 2002. Disponível em <<http://www.contracampo.he.com.br/31/cinemadiretobrasil.htm>>. Acesso em: 04.07.2003.

PENAFRIA, Manuela. O documentário segundo Kracauer. **Doc On-line: Revista Digital de Cinema Documentário**. n.3, dezembro 2007. p.174-194. Disponível em: <www.doc.ubi.pt> . Acesso em: 13 fev. 2008.

PRELORÁN, Jorge. Prelorán habla de Prelorán. **Los Documentalistas**. 2002. Disponível em: <<http://www.documentalistas.org.ar>>. Acesso em: 25.07.2004.

REMEDÍ, Claudio. **Apuntes para una historia del cine documental Argentino**. [200-] In: DOCA – Documentalistas Argentinos (Portal). Disponível em: <<http://www.docacine.com.ar/HISTORIAARGEN.htm>>. Acesso em: 15.07.2007.

RUFFINELLI, Jorge **Los comienzos de Fernando Birri**. Disponível em <<http://www-sul.stanford.edu/depts/hasrg/latinam/Birri/ruffinelli.html>> Acesso em 28.03.2005.

SANJINÉS, Jorge. **Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano**: la herencia, las coincidencias y las diferencias. El Ojo que Piensa – Revista Virtual de Cine Iberoamericano, n.0, Guadalajara, Jalisco, México, agosto 2003. Disponível em: <http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero00/veryana/07_neorrealismo.html> Acesso em: 21.jul.2005.

TAL, Tzvi. Cine político y lucha cultural en Argentina y Brasil: Una visión comparativa del Cine de la Liberación y el Cinema Novo. **Film On-line**, 44, 2001. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~tzvi/ARTICLES/novlib.htm>>. Acesso em: 22.07.2004.

XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude. Debate realizado no Centro Cultural São Paulo. 15.05.2003. **Contracampo**. n.53. Transcrito por Cleber Eduardo. set. 2003. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/53/ismailbernardet.htm>> Acesso em: 04.04.2006.

Depoimentos

FARKAS, Thomaz. Entrevista a Alex Viany. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna/Arquivo da Cinemateca. Original datilografado. 1971.

MUNIZ, Sérgio. Ponto de partida: toda visão é parcial. **Cadernos de RTV-1**. Faculdade de Comunicação Multimídia da Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, out. 2000. Entrevista concedida a Nanci Barbosa.

SARNO, Geraldo: **Geraldo Sarno**: depoimento [setembro 2003]. Entrevistada concedida a Alfredo Dias D'Almeida.

Filmes

Actas de Marusia. Miguel Littín, 1975, (110min), son., color., 35 mm. ficção

Araya. Margot Benacerraf, Venezuela, 1959. (90 min), son., p/b, 35 mm.

Arraial do Cabo. Paulo César Saraceni, Brasil, 1959. (17min), son., p/b, 35 mm

Artesanías santiagueñas. Jorge Prelorán, Argentina, 1967. (17min), son., color., 16 mm.

Aruanda. Linduarte Noronha, 1960. (22 min), son., p/b, 35 mm.

Aspectos do Ceará. Adhemar Albuquerque, Brasil, 1925. (?)

Auto da Vitória de Anchieta. Geraldo Sarno, Brasil, 1966. (?), 16 mm.

Batalha do Chile, A. Patricio Guzmán, Cuba/ Chile/ França/ Venezuela, 1975-1979. (272min), son., p/b., 35 mm.

Berlim, sinfonia de uma grande cidade (Berlin: die Sinfonie der Großstadt). Walther Ruttmann Alemanha, 1927. (69 min), mudo, p/b, 35 mm.

Beste, A. Sérgio Muniz, Brasil, 1969/70 (16min) son., color., 16 mm.

Borinage (Misère au Borinage). Joris Ivens e Henry Storck, Bélgica, 1934. (34 min), mudo, p/b, 35 mm.

Camilo Torres. Diego León Giraldo, Colombia, 1967, (?).

Camino hacia la muerte del viejo Reales. Gerardo Vallejo, Argentina, 1968. (90min), son., p/b, 35 mm.

Campesinos e planas: testimonio de un etnocidio. Jorge Silva e Marta Rodríguez, Colombia, 1975, (37min), son., p/b, 16 mm.

Cantoria, A. Geraldo Sarno, Brasil, 1969. (14min30seg), son., color., 16 mm, 16 mm., ampliado 35mm .

Cão andaluz, Um (Un chien andalou), Luis Buñuel, França, 1929. (16min), mudo, p/b, 35 mm.

Casa de farinha. Geraldo Sarno, Brasil, 1969/70. (13min.), son., color., 16 mm.

Casabindo. Jorge Prelorán, Argentina, 1965. (17min), son., color., 16 mm.

Casamiento de negro. Sergio Bravo, Chile, 1964. son., p/b, 16 mm

Ceramiqueros de tras la sierra. Raymundo Gleyzer, Argentina, 1966. (20min), son., p/b, 16 mm.

Chacal de Nahueltoro, O. Miguel Littín, Chile, 1969. (95min), son., p/b, 35 mm. ficção

- Chircales. Jorge Silva e Marta Rodríguez, Colombia, 1966-1972. (42min), son., p/b, 35 mm.
- Chucalezna. Jorge Prelorán, Argentina, 1966. (15min), son., color., 16 mm.
- Chuva (Regen). Joris Ivens, Holanda, 1929. (12min), mudo, p/b, 35 mm.
- Ciclo, El. Raimundo Gleyzer, Argentina, 1964. (10min), son., p/b, 16 mm. ficção.
- Ciel, la terre, Le. Jori Ivens, Vietnã / França, 1966. (30min), son., p/b, 35 mm.
- Coal face. Alberto Cavalcanti, Grã-Bretanha, 1936. (12min), son., p/b, 16 mm.
- Colombia 70. Carlos Álvarez, Colombia, 1970, (12 min), son., color., 35 mm.
- Crack, El. José Martínez Suárez, Argentina, 1960. (81 min), son., color., 35 mm.
- Crônica de um verão (Chronique d'un été). Rouch e Morin França, 1961. (90min), son., p/b, 16 mm.
- Dead birds. Robert Gardner, Estados Unidos, 1963. (85min), son., color., 35 mm.
- Decisión, La. José Massip, Cuba, 1964. (?), son., p/b., (?)
- Deus e o diabo na terra do Sol. Glauber Rocha, Brasil, 1964. (115min), son., p/b, 35 mm.
- Drifters. John Grierson, Grã-Bretanha, 1929. (40min), mudo, p/b, 35 mm.
- Encouraçado Potemkin, O. (Bronenosetz Potemkine). Eisenstein, URSS, 1925. (66min), mudo, p/b, 35 mm.
- Engenho, O. Geraldo Sarno, Brasil, 1970. (9min30seg), son., solor., 16 mm., ampliado 35mm.
- Erva bruxa. Paulo Gil Soares, Brasil, 1969/70. (20min), son., color., 16 mm.
- Eu, um negro (Moi, un noir). Jean Rouch, França, 1958. (70min), son., color., 16 mm.
- Face of Britain. The. Paul Rotha, Grã-Bretanha, 1934/35. (19min), son., p/b, p/b, 35 mm.
- Faena. Humberto Ríos, Argentina, 1960. (12 min), son., p/b, 35 mm.
- Familiar, El. Octávio Getino, Argentina, 1972. (100min), son., color., 35 mm.
- Feria de Yavi, La. Jorge Prelorán, Argentina, 1967. (9min), son., color., 16 mm.
- Feria en Sinamoca. Jorge Prelorán, Argentina, 1965. (9min.), son., color., 16 mm.
- Fiestas en Volcán Higueras. Jorge Prelorán, Argentina, 1968. (19min), son., color., 16 mm.
- Frei Damião: trombeta dos aflitos, martelo dos herejes. Paulo Gil Soares, Brasil, 1970. (20min.) son., color., 16 mm, ampliado 35mm .
- Fuzis, Os. Ruy Guerra, Brasil, 1963. (80min), son., p/b, 35 mm.
- Gaúcho argentino hoy, El. Jorge Prelorán, Argentina, 1963. (30min), son., color., 16 mm.
- Gaúcho correntino El. Jorge Prelorán, Argentina, 1963. (45min), son., color., 16 mm.
- Gaúcho de los pampas, El. Jorge Prelorán, Argentina, 1963. (55min), son., color., 16 mm.
- Gaúcho salteño El. Jorge Prelorán, Argentina, 1963. (50min), son., color. e p/b, 16 mm.
- Grass: A Nation's Battle for Life. Merian Cooper e Ernest Schoedsack, Estados Unidos, 1925. (71 min), mudo, p/b, 35 mm.
- Hermógenes Cayo. Jorge Prelorán, Argentina, 1969. (51min), son., color., 16 mm.
- Hijos del subdesarrollo, Los. Carlos Álvarez Colombia, 1975, 45min, son..

- Homem com a câmera, O (Chelovek s kinoapparatom). Dziga Vertov, URSS, 1929. (67min), mudo, p/b, 35 mm.
- homem de Aran, O (Man of Aran). Flaherty, Grã-Bretanha, 1932/34. (75min), son., p/b, 35 mm.
- Homem de couro, O. Paulo Gil Soares, Brasil, 1969/70 (20min30seg), son., color., 16 mm.
- Hora de los hornos, La. Fernando Solanas, Argentina, 1966/1968. (328min), son., p/b, 35 mm.
- Housing problems. Edgar Anstey e Arthur Elton, Grã-Bretanha, 1935, (15min), son., p/b, 35 mm.
- Hunters, The. Robert Gardner e John Marshall, Estados Unidos, 1958. (72min), son., color, 35 mm.
- Imaginários. Os. Geraldo Sarno, Brasil, 1970/ (10min), p/b., color., 16 mm.
- Inundados, Los. Fernando Birri, Argentina, 1961. (37min), son., p/b, 35 mm.
- Iruya. Jorge Prelorán, Argentina, 1968.(19min), son., color., 16 mm.
- Jaguar. Jean Rouch, França, 1967. (110min), son., color., 16 mm.
- Jaramataia. Paulo Gil Soares, Brasil, 1970. (20min30seg.), son., color., 16 mm, ampliado 35mm .
- Jornal do sertão. Geraldo Sarno, Brasil, 1970. (13min30seg), son., p/b, 16 mm, ampliado 35mm .
- Juazeiro do Padre Cícero, O. Adhemar Albuquerque, Brasil, 1925. [?]
- Liberdade de imprensa. João Batista de Andrade, 1967. (25min), son., color., 16 mm
- Llanero colombiano, El. Jorge Prelorán, Argentina, 1961. (25min), son., color., 16 mm.
- Maioria absoluta. Leon Hirszman, Brasil, 1964. (20 min), son., p/b, 35 mm.
- Mão do homem, A. Paulo Gil Soares, Brasil, 1969/70. (18min), son., color., 16 mm, ampliado 35mm .
- Marcha del carbón, La. Sergio Bravo, Chile, 1963. son., p/b, 16 mm
- Máximo Rojas, montuero criollo. Jorge Prelorán, Argentina, 1965. (16min), son., color., 16 mm.
- Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan. Raymundo Gleyzer, Argentina, 1974. (20min), son., p/b, 16 mm.
- Medardo Pantoja, pintor. Jorge Prelorán, Argentina, 1969. (12min) son., color., 16 mm.
- Memorias del subdesarrollo. Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1968, (97min), son., p/b, 35 mm.
- Memórias do cangaço. Paulo Gil Soares, Brasil, 1965. (30min), son., p/b, 35 mm.
- Mestres loucos, Os (Les maîtres fous), Jean Rouch, França, 1955. (35min), son., color., 16 mm.
- México, la revolución congelada. Raymundo Gleyzer, Estados Unidos, 1970. (66min), son., color., 16 mm.
- Mimbre. Sergio Bravo, Chile, 1957. (10min), son., p/b, 16 mm.

- Moana (Moana: A Romance of the Golden Age). Robert Flaherty, Estados Unidos, 1926. (85min), mudo, p/b, 35 mm.
- Morte do boi, A. Paulo Gil Soares, Brasil, 1970. (10min), son., color., 16 mm., ampliado 35mm .
- Nanook, o esquimó (Nanook of the North). Robert Flaherty, 1922. (75min) mudo, p/b, 35 mm.
- Negoción, El. Simón Feldman, Argentina, 1959. (70 min), son., color., 35 mm.
- Night mail. Basil Wright e Harry Watt, Grã-Bretanha, 1936. (24 min), son., p/b, 35 mm.
- Nossa escola de samba. Manuel Horácio Gimenez, Brasil, 1965. (30min), son., p/b, 16 mm, ampl. 35 mm.
- Nova terra (Nieuwe Gronden). Joris Ivens, Holanda, 1934. (30min), son., p/b, 35 mm.
- Now! Santiago Álvarez, Cuba, 1965, (6min). son., p/b, 35 mm.
- Ocurrido en Hualfín (Cuando quede silencio el viento, Greda). Jorge Prelorán e Raymundo Gleyzer, Argentina, 1966. (25min), son., p/b., 16 mm.
- Padre Cícero. Geraldo Sarno, Brasil, 1970. (10min), son., color e p/b, 16 mm.
- País de São Saruê, O. Vladimir Carvalho, Brasil, 1966/1971. (90min), p/b, 35 mm.
- Pessoa é para o que nasce, A. Roberto Berliner, Brasil, 1998 (6min), son., color., 35 mm.
- Ponte, A (De Brug). Joris Ivens , Holanda, 1928. (11min), mudo, p/b, 35 mm.
- Primárias (Primary). Robert Drew e Richard Leacock, Estados Unidos, 1960. (60 min), son., p/b, 16 mm.
- Propos de Nice, A. Jean Vigo, França, 1929. (25min), mudo, p/b, 35 mm.
- Purnamarca. Jorge Prelorán, Argentina, 1966. (14min), son., color., 16 mm.
- Que és la democracia. Carlos Álvarez, Colombia, 1971.
- Quilino. Jorge Prelorán e Raymundo Gleyzer, Argentina, 1966. (16min), son., color., 16 mm.
- Rastejador, O. Sérgio Muniz, Brasil, 1970. son., color., 16 mm, ampliado 35 mm
- Raymundo. Ernesto Ardito e Virna Molina, Argentina, 2002.(127min), son., color, Betacam.
- Redor do Brasil, Ao – aspectos do interior e das fronteiras brasileiras. Luiz Thomas Reis, Brasil, 1932. (67min), mudo, p/b, 35 mm.
- Região: Cariri. Geraldo Sarno, Brasil, 1970. (10min), color. e p/b, 16mm, ampliado 35mm .
- Revolución. Jorge Sanjinés, Bolívia, 1963. (10min), son., color., 16 mm.
- Rien que les heures. Alberto Cavalcanti, França, 1926. (45min), mudo, p/b, 35 mm.
- Rituaes e festas Bororo. Luiz Thomas Reis, Brasil, 1917. (17min), mudo, p/b, 35 mm.
- Salta y su fiesta grande. Jorge Prelorán, Argentina, 1967. (23min), son., color., 16 mm.
- Sangre de Condor (Yawar Mallku). Jorge Sanjinés, Bolívia, 1969. (85min), son., p/b, 35 mm.
- São Paulo – sinfonia da metrópole. Rodolfo Rex Lustig e Adalberto Kemeny, Brasil, 1929. (90 min), mudo, p/b, 35 mm.
- Señalada en Juella. Jorge Prelorán, Argentina, 1968. (24min), son., color., 16 mm.

- Song of Ceylon. Basil Wright, Grã-Bretanha, 1933/34, (37min), son., p/b, 35 mm.
- Song of Heroes, The (Komsomol), Joris Ivens, URSS, 1932. (50min), son., p/b, 35 mm.
- Subterrâneos do futebol. Maurice Capovilla, Brasil, 1965. (30min), son., p/b, 16 mm, ampl. 35 mm.
- Tabu. Robert Flaherty e F.W. Murnau, Estados Unidos, 1928/31. (84 min), son., p/b, 35 mm.
- Tejedor de Tilcara, Un. Jorge Prelorán, Argentina, 1967. (18min) , son., color., 16 mm.
- Terra em transe. Glauber Rocha, Brasil, 1967. (106 min), son., p/b, 35 mm.
- Terrorista, El. Daniel Cherniavsky, Argentina, 1963. (77 min), son., p/b, 35 mm.
- Tierra quema, La. Raymundo Gleyzer, Argentina, 1964. (12min), son., p/b, 16 mm.
- Tinkunako, El. Jorge Prelorán, Argentina, 1965. (16min), son., color., 16 mm.
- Tire dié. Fernando Birri Argentina, 1958/60. (33min), son., p/b, 35 mm.
- Traidores, Los. Raymundo Gleyzer, 1973. (105min), son., color., 16 mm. ficção.
- Ukamau. Jorge Sanjinés, Bolívia, 1966. (75min), son., p/b, 35 mm.
- Vaquejada, A. Paulo Gil Soares, Brasil, 1970. (10min.), son., color., 16 mm, ampliado 35 mm.
- Vidas secas. Néelson Pereira dos Santos, Brasil, 1963. (103min), son., p/b, 35 mm.
- Viernes Santo en Yavi. Jorge Prelorán, Argentina, 1966. (20min), son., color., 16 mm.
- Viramundo. Geraldo Sarno, Brasil, 1965. (40min), son., p/b, 16 mm, ampl. 35 mm.
- Visão de Juazeiro. Eduardo Escorel, Brasil, 1970. (20min.), son., color., 16 mm .
- Vitalino/Lampião. Geraldo Sarno, Brasil, 1969. (9min), son., color., 16 mm.
- Viva Cariri! Geraldo Sarno, Brasil, 1970. (36min), son., color. e p/b., 16 mm., ampliado 35 mm.
- White shadows in the South Seas. Robert Flaherty e W.S. Van Dyke, Estados Unidos, 1927/28. (88min), son., p/b, 35 mm.
- Zuiderzee. Joris Ivens, Holanda, 1930. (40 min), mudo, p/b, 35 mm.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Filmografias

Geraldo Sarno

Mutirão em Novo Sol (1963, co-dir. Orlando Senna); Viramundo (1964/65, incluído no longa-metragem Brasil Verdade, de 1968); Auto da Vitória (1966); Dramática popular (1968); A cantoria (1969); Região Cariri (1969); O Engenho (1969); Vitalino Lampião (1969); Os imaginários (1969); Jornal do Sertão (1970); Casa de farinha; Padre Cícero (1969); Viva Cariri! (1969/70); Monteiro Lobato (1971, co-dir. Ana Carolina); Petroquímica na Bahia (1972); Semana de Arte Moderna (1972); Um mundo novo (1972); O picapau amarelo (1973, ficção); Casa grande & senzala (1974); Segunda-Feira (1974); Espaço Sagrado (1976); Iaô (1976); Coronel Delmiro Gouveia (1977, ficção); Plantar nas estrelas (1979); Eu carrego um sertão dentro de mim (1980); Transporte de massa, Desespero do povo (1980); O coco de Macalé (1982, Vídeo); A terra queima; Pankararê (1984); Deus é um fogo (1987); Zona de fronteira (1992, Vídeo); O processo de criação no cinema brasileiro (2000/2001, série de vídeos).

Jorge Prelorán

Venganza (Argentina, 1954); Mackinac Island (Argentina, 1955); A las Tres (Argentina, 1956); The Unvictorious One (El perdedor; Alemania, 1957); This is UCLA ? (Estados Unidos, 1959); Soba Man (dirección de Donald Wrye, fotografía de Jorge Prelorán, Estados Unidos, 1960); Delirium Tremens (Estados Unidos, 1960); Reserve in Action (Alemania, 1960); Muerte, no seas orgullosa (Estados Unidos, 1961); Llanero colombiano (Argentina, 1962); El gaucho argentino, hoy (Argentina, 1962); El gaucho de los pampas (Argentina, 1962); El gaucho salteño (Argentina, 1962); El jinete correntino (Argentina, 1962); Costas patagónicas (Argentina, 1963); Costumbres neuquinas (Argentina, 1963); Potencial dinámico de la República Argentina (Argentina, 1964); Anfibios, reproducción y desarrollo (Argentina, 1964); El estudio de las plantas (Argentina, 1964); La biología experimental (Argentina, 1965); Reptiles fósiles de la Argentina (Argentina, 1965); Dinosaurios (Argentina, 1965); Máximo Rojas, monturero criollo (Argentina, 1965, incluida más tarde en Vale Fértil, 1972); Claudia (Argentina, 1966); Purmamarca (Argentina, 1966); Trapiches caseros (Argentina, 1966); Feria en Simoca (Argentina, 1966); Quilino (codir. de Raymundo Gleyzer, 1966), Ocurrido en Hualfin (co-direc. de Raymundo Gleyzer, 1966); Viernes Santo en Yavi (Argentina, 1966, incluida más tarde en La iglesia en Yavi, 1977); Chucalezna (Argentina, 1966); Casabindo (Argentina, 1967); El Tinkunako (Argentina, 1967); Salta y su fiesta grande (Argentina, 1967); Un tejedor de Tilcara (Argentina, 1967); La feria de Yavi (Argentina, 1967); Artesanías santiagueñas (Argentina, 1968); Medardo Pantoja, pintor (Argentina, 1968); Iruya (Argentina, 1968); Señalada en Juella (Argentina, 1968); Fiestas en Volcán Higuera (Argentina, 1969); Hermógenes Cayo (Imaginero) (Argentina, 1969); El grano doTado (Argentina, 1971); Remate en estancia (Argentina, 1971); Manos pintadas (Argentina, 1971); Araucanos de Ruca Choroy (rebatizada como Damacio Caitruz) (Argentina, 1971);

Valle Fértil (Argentina, -1972); El picaflor de cola larga (direc. de Francisco Contino, prod. e mont. Jorge Prelorán, Argentina, 1971); Los Ona: Vida y muerte en Tierra del Fuego (direc. de Ana Montes de González, fot. de Jorge Prelorán, Argentina, 1973); Cochengo Miranda (Argentina, 1974); Los warao / La gente guarauna (Venezuela, 1975); La iglesia de Yavi (Argentina, 1977); La máquina (Argentina, 1978); Los hijos de Zerda (Argentina, 1978); Luther Metke at 94 (Estados Unidos, 1979); Castelao (Estados Unidos, 1980); Héctor Di Mauro titiritero (Argentina, 1981); Mi tía Nora (Ecuador, 1983, ficção); Zulay frente al siglo XXI (co-dir. de Mabel Prelorán e Zulay Saravino), Ecuador/ Estados Unidos, 1992); Patagonia en busca de su remoto pasado (Argentina, 1992); Obsesive / Obsesivo (Argentina, 1994).

APÊNDICE B – Transcrições dos filmes analisados

A Cantoria

Música em BG

Letreiros: À MEMÓRIA DE CAVALCANTI PROENÇA.

Loc. OVER (começa antes do final dos letreros): Hábito dos antigos fazendeiros do sertão era convidar os mais afamados cantadores para uma disputa poética, o desafio. Usava-se a quadra como gênero mais comum.

Com o tempo, abandonou-se a quadra e multiplicaram-se os gêneros em mais de uma dezena.

Cantavam acima do tom em que as violas estão afinadas.

Consciente de seu valor numa sociedade em que a profissão poética dava “status” social, o cantador é tanto mais aceito por sua assistência quanto mais se mantém fiel às formas tradicionais do canto e do improviso. Não será nunca um inovador dessas formas, assim como sua arte não transgredirá os valores éticos dessa sociedade. Por isso, a sua arte só sobrevive na medida em que se adapta ao meio social do qual é uma expressão.

Em maio de 1969, na Fazenda Três Irmãos, Caruaru, Pernambuco, Lourival Batista e Severino Pinto, dois cantadores de profissão, encontraram-se para um desafio.

Este filme documenta alguns momentos da cantoria.

(Cantoria)

Letreiro anuncia “Os cantadores”

Severino: Eu quando era vaqueiro, vi dois cantadores cantarem, um era o sogro de Lourival, Antonio Marinho, outro Manuel Clementino. Fiquei naquela ilusão.

Depois andei por aquele mundo do sertão, tocando gado e vendendo no Piauí, naquele tempo, e em Rio Branco, hoje Arco Verde...

Tive um tempo na polícia, dois anos, quando saí, chegando no município de onde eu sou, havia uma cantoria de Mané Clementino e o sogro desse aqui. Eu fui ouvir a cantoria e, lá, fui dizer também daquele jeito eu também canto, se era daquele jeito eu também canto, e aí me botaram e para cantar sem eu saber.

Eles foram dizer que se eu continuasse, eu ia cantar muito. Eu me iludi com isso e continuei nisso até hoje.

Lourival: Ouvindo os cantadores vários, Zé Duda, Severino Pinto, Antonio Marinho, senti qualquer coisa, senti algo na idéia, que dava para aquilo. Contra a vontade de meu pai, que por sinal formou ou quatro filhas, naquela época era muito difícil, professoras estaduais.

Deixei de seguir o caminho, que era em Direito que ele queria. Com curso primário, comprei uma viola aos 17 anos, em 32, e até hoje, 37 anos de profissão.

Entrevistador (OFF): Quais foram os cantadores mais antigos, os melhores cantadores que a gente já teve?

Severino: Antonio Marinho, José de Lima, José Duda do Zumbi, João Ribeiro, os antigos foram esses aí. Foram, não, hein?

Lourival: Mané Raimundo

Severino: É, Manuel Raimundo de Barros.

Lourival: Manuel Galindo Bandeira.

Severino: Manuel Galindo Bandeira.

Entrevistador: Está satisfeito com a profissão, você?

Lourival: Estou porque estou vivo (risos). Constituí família. Se não tenho o supérfluo, mas arrumo o necessário. As sobras não interessam porque também ficam, né? Estou satisfeito. Filha de 20 anos, de quatro. Já tenho filha formada. E sempre sendo um cantador. Se fosse um bacharel, talvez fosse medíocre, e só fosse conhecido num ambiente restringido. E como cantador, sou conhecido no Brasil todo. O prazer é esse. Não tenho ganância, nem inveja, nem ambição, nunca desejei mal. Minha viola dá prazer a quem me ouve. Minha satisfação é essa.

Entrevistador: E por que ficou na cantoria, Severino?

Severino: Porque não tinha outro meio de vida. Fiquei por ali.

Entrevistador: E, agora, porque continua?

Severino: Porque preciso.

Entrevistador: Se não precisasse, deixava?

Severino: Deixaria.

Entrevistador: Por quê?

Severino: Ninguém vai me forçar e tal... De ouvir os outros. Ouviria os outros. Ah! Isso eu não deixaria nunca. De ouvir os outros, não.

Cantoria continua...

Letreiro: FIM

Jornal do Sertão

(Música dos cantadores Lourival Batista e Severino Pinto)

Título e letreiros

(Cantadores continuam em BG)

Loc. (sempre OVER):

O Criado nos improvisos dos cantadores ou escrita para ser cantada nas feiras e fazendas, a literatura popular em versos é o jornal mais lido no sertão.

O autor do folheto, às vezes também cantador, como Severino Pinto, compõe segundo normas tradicionais. Utiliza-se com mais frequência da sextilha ou da décima, a que chamam martelo. Seus temas divulgam gestas medievais da tradição ibérica, gestas do cangaço, romances moralizantes, aventuras de heróis pícaros e o comentário e crítica de acontecimentos atuais.

O poema narrativo é antes composto oralmente e só depois escrito no papel ou ditado para alguém o escreva.

Sua divulgação se faz através de pequenas tipografias onde são impressos em papel jornal e revestidos por capa ilustrada por xilogravura. O editor adquire todos os direitos sobre a obra ao comprar os originais.

As tiragens alcançam, às vezes, centenas de milhares de exemplares, distribuídos por todo o Nordeste através de extensa rede de revendedores.

São estes que, espalhando-se por todas as feiras semanais das cidades do sertão, fazem chegar a uma população analfabeta e de baixo poder aquisitivo seu mais eficiente meio de ilustração cultural, o folheto de cordel.

(Cantador)

Expressão da tradição, divulgador de valores éticos sociais de uma sociedade fechada, o folheto não resiste à desintegração de seu mundo.

Com os novos meios de comunicação, o rádio, a TV, as estradas, a serviço da formação do mercado nacional único, rompe-se o isolamento do Nordeste.

Para que os produtos industrializados do Sul e do litoral sejam consumidos nesse mercado, faz-se necessário impor novos hábitos, modernos valores e novas formas de comportamento social.

O folheto é então reescrito, moderniza-se em capas coloridas, é impresso em São Paulo e trazido para as feiras nordestinas.

(Vendedor cantando)

Dessa forma, a literatura popular em versos reflui para antigos redutos ou adapta-se a novos valores urbanos a fim de disputar o mercado existente.

(Vendedor cantando)

Tu és aprendiz

de um canto de fora

mas aqui e agora

quero ser juiz

um projeto feito

Uh, eu não enjeito

Levo toda [incompreensível]

me acabo e não vou

não grito socorro

quando está sem jeito

(Cantador de rabeca)

Eu vi uma jóia perdida

Dois marinheiro ia caçar

Três embarcação no mar
e quatro piloto na lida
Cinco vapor de saída
Vi seis mulher de nobreza
avistei sete princesa
governando oito doutor
Vi nove governador
e dez capital de riqueza.

(Cantadoras cegas)

Loc.: A literatura oral refluí para o improvisado das profissões que assumem a miséria ou, ainda, vive nos raros exemplos das emboladas dos cantadores de coco.

(Emboladores – cantadores de coco)

(Dois irmãos cantadores, num desafio, diante de uma fazenda)
Vamos cantar um mourão
pra a poeira levantar

Segura as armas na mão
que eu quero me preparar.

A você eu não afeto
vou cortar-lhe um objeto
que a noiva não te deixar

Não queira exagerar
Nem me dá um rico afeto

Você não vai se casar
se eu cortar o objeto

Você é quem está dizendo
mas é quem está com medo
e no fim sou eu que completo

De vovô eu sou o neto
porém meu irmão não é

Eu recebi o afeto
e já rezei na Santa Sé

Eu sou neto diplomado
porém esse foi achado
na enchente da maré

Eu sei o senhor quem é
e tudo quanto de mim merece

Meu irmão eu perco a fé
por que você não esquece?

Às vezes, se quer exagerar

e na hora em que quer cantar
se exalta e o verso esquece

Meu irmão eu sei que nada ele conhece
é pequeno, é nojento, é muito feio
se intromete aqui no nosso meio
mas agora eu rezo a minha prece
É no giro ele nada estremece
é preciso deixá-lo estraçalhado
é pequeno e está encachaçado
Além disso, usou minha camisa
mas agora eu dou-lhe uma pisa
retalhando com o martelo agalopado.

Eu já não sei que ele é desaforado
que quer todo defeito em mim
mas eu sabendo que ele é ruim
estou muito na vida conformado
E Genário fazendeiro adequado
rogo até que ele ouve e observe
O Pedro não canta nem escreve
além de ruim é ordinário
e hoje aqui na fazenda de Genário
vai chorar, mas me paga tudo o que deve.

Eu sou o mestre que canta para você
sou um [incompreensível] no seu papel político
sou igual o Zé Fernandes, grande crítico
sou Roberto cantando iê-iê-iê
sou um J. Silvestre nascido na TV
sou a Rússia na bomba e no fuzil
você faz um martelo e eu faço mil
minha voz no nordeste é quem comanda
nem o Francisco Buarque de Holanda
tem a fama que eu tenho no Brasil.

Loc.: Com os novos meios de comunicação, consomem-se os novos mitos urbanos; com os produtos industrializados do sul, incorporam-se novos padrões de comportamento.

Para não desaparecer de todo, a literatura oral ajusta-se às novas necessidades de seu meio social ou reflui para os redutos mais distantes do sertão.

Aí, pode-se ainda encontrar, numa fazenda de pé de serra, o improviso dos cantadores como a mais eficiente e por vezes única forma de comunicação cultural elaborada.

É o jornal versado que até eles chega de quando em vez, na forma de versos improvisados, afugentando vagas inquietações e dando-lhes quase a certeza de que as coisas não mudaram tanto assim.

Em BG: Lourival Batista e Severino Pinto cantam:

E aqui é Caruaru
Lourival é do Egito
Eu estou neste distrito
Canto eu cantas tu
Eu estou vendo com olho nu
Porque tão rica visão

Gente me dando atenção
Nesta hora calma e rica
Vendo o que a gente publica
E lá vão dez pés ao quadrão.

Quem tem valor se multiplica
De acordo com a tabuada
Porque não lhe falta nada
Só para saber como fica...

(Cantadores)
E aqui é Caruaru
Lourival é do Egito
Eu estou nesse distrito
Canto eu canta tu
Estou vendo com olho nu
Por que tão rica a visão
Gente me dando atenção
Nesta hora calma e rica
Vendo o que a gente publica
E vamos dez pés ao quadrão.
Quem tem já se multiplica
De acordo a tabuada
Por que não lhe faça nada
Só para saber como fica
A tua idéia é tão rica
Quebrado ou de visão
Tão grande é o coração...

Letreiro: FIM

Padre Cícero

(Reza cantada por mulheres pede a bênção de padre Cícero)

Foto com o texto:

“Vou rogar a Nossa Senhora por Vocês. P. Cícero Romão Baptista”

Sobre a foto, os créditos

Loc.: A carreira do líder religioso padre Cícero tem início em 1872, quando, recém-ordenado, instalase na pequena vila do Juazeiro. Aí dedica-se inteiramente à catequese, organizando terços, novenas e procissões. Foi quando divulgou por todo o sertão a figura humilde de batina surrada e cajado à mão. A santidade o alcança quando a hóstia que dá em comunhão a uma de suas adeptas transforma-se em sangue, e começam a acorrer à pequena vila os romeiros, que se submetem à ordens do padre em troca de sua proteção e amparo. Seu domínio pessoal sobre os adeptos durou até 1934, época de sua morte.

Música (filme de arquivo)

Imagens arquivo: Filmes Artísticos Nacionais apresenta *Padre Cícero, o patriarca do Juazeiro*. Uma compilação cine-documental de Alexandre Wulfes.

Locutor do filme de arquivo: Exercendo a maior influência que um homem já manteve no seio das populações nordestinas, o espírito progressista e culto do padre Cícero dela se prevaleceu tão somente para a prática do bem.

Incentivador de todos os melhoramentos, o patriarca transformou Juazeiro, uma pequena aldeia, numa cidade moderna, habitada por cerca de 50 mil habitantes, com 8 mil casas aproximadamente, centro de uma extensa e laboriosa região agrícola.

(Música de banda)

Foco de um intenso e próspero comércio, empregou seus haveres na criação e manutenção de estabelecimentos, onde o asilo e a instrução são dadas aos desvalidos.

Espalhou esmolas a mãos cheias, dirigiu, consolou, aconselhou, enfim, apaziguou as desavenças. Pôs termo às lutas fraticidas, fomentou os trabalhos agrícolas, foi o anjo tutelar do Cariri.

Música nordestina (SYNC)

Locutor do filme de arquivo:...numa das mais inequívocas manifestações do povo dessa curiosa região, que se aglomerava para ver o seu governador e toda a sua numerosa comitiva, junto à qual estavam também jornalistas do Recife e do Rio de Janeiro.

Temos aqui um ligeiro aspecto da residência do padre Cícero, onde esteve hospedado o Governador do Estado e também o Comandante da Escola de Aprendizes de Marinheiro, de Fortaleza.

Numa das janelas, vê-se o famoso levita ao lado do ilustre hóspede, desembargador Moreira da Rocha. (Música de banda)

Loc. (em tom de reza): Foi embora o meu padrinho, a santa verdade pura, subiu aos céus e está sentado em seu trono de ventura, deixou nós internado neste mundo de amargura.

A fome, a peste e a guerra entrando em toda a nação, e demais o comunismo a maior perseguição, vindo já nos socorrer padrinho Cícero Romão.

Ó se meu padrinho Cícero a este mundo voltasse, arrebatasse o castigo, com o comunismo acabasse, nos botasse uma bênção e pro céu nos levasse, que prazer nós não teríamos se meu padrinho chegasse, visitasse Juazeiro e junto com nós ficasse, ajuntando-se aos romeiros e a todos abençoasse.

Se nós tivesse o prazer, e meu padrinho voltasse, consolasse os seus romeiros e a todos abençoasse, levantasse as mão pro céu e a bênção nos botasse, pedimos a Nossa Senhora pra sua vinda apressar, que o mundo está em balanço e precisa dele chegar, de fome, peste e guerra é quem pode nos livrar.

Locutor do filme de arquivo: A cidade toda festiva promoveu condigna recepção aos egrégios visitantes e, dentre as muitas solenidades programadas, constou a deste desfile de automóveis. O

número avultado desses veículos, então modernos, o grande número de pessoas bem vestidas, tudo isso na eloquência incisiva e cristalina destas cenas reais, põem por terra as lendas em torno da progressista cidade do sertão cearense, nessa época já bem longínqua, de seu laborioso e ordeiro povo e da obra espiritual, social e administrativa de seu prefeito, o padre Cícero Romão Baptista.

(Banda em BG)

Na solenidade, que deve estar bem viva na memória dos que tiveram a ventura de assisti-la, o povo da região ratificou seu agradecimento e sua veneração ao padre Cícero Romão Baptista, inaugurando a estátua que em sua homenagem mandara erigir.

Acompanhado da enorme massa popular que o aclama com inextinguível entusiasmo, o patriarca, ladeado pelos ilustres visitantes, entra na praça a fim de assistir à inauguração de seu monumento.

Cícero Romão Baptista fez de Juazeiro, que era um pequeno povoado dependente do Crato, um município autônomo, que celeremente tornou-se um dos mais prósperos e populosos do estado.

Como bem o disse o escritor Affonso de Carvalho: “Toda a vida o padre Cícero é um apostolado, em cujo desempenho não fez senão espalhar a semente do bem e dos campos, a fé e a confiança, o nome da pátria e o nome de Deus, a palavra da ordem e da regeneração.”

Música de banda sobe

Velha: Eu te chamei aqui, olha aqui, por causa que tem feitiçaria, vertendo sangue e aleijados. aí foi uma criatura, veio de fora e curou. Quando foi agora, saiu uma cobra e um sapo, o sapo pula, mas agora, mora aqui, mas agora, ele está quase bonzinho, ficou bom demais.

Olha o espaço aqui, você quer ver? Olha que tem aqui, olha acolá.

Se você está com fé, é o feiticheiro.

Olha. Isso tudo aqui. Este aqui, tá vendo?

(Tô vendo)

Agora veio uma pessoa, curou ele, agora está tudo voltando...

Mas agora está ficando bom, viu? Olha ali.

Juazeiro... coisa de ladrão, coisa de feiticheiro, coisa de bando de protestante.

Locutor do filme de arquivo: Aqui e ali, é visto ao lado do padre Cícero o deputado Floro Bartolomeu da Costa, ao tempo investido das funções de general honorário do exército, a fim de comandar os batalhões patrióticos, que naquela faixa do nordeste teriam de combater as colunas revolucionárias de Prestes e Miguel Costa...

Loc. (OVER): Em 1925, o padre inaugura a sua própria estátua na praça central da cidade. Em 25 como em 70, busca-se imortalizar junto às novas gerações a figura humilde do missionário de batina surrada e cajado à mão, como se imortalizassem os anseios e ilusões de sua multidão de adeptos.

Velha: Padre Cícero disse: “Quem seguir minha lei seguirá para o céu. Juazeiro vai ser perseguido.” Taí, foi o que ele disse.

Eu não tô perseguindo ele, não quero tirar Nossa Senhora e padre Cícero.

Vai mim quebrar ele... Vai ser um perigo.

Letreiros: FIM

Vitalino / Lampião

(sempre OVER)

Vitalino: Acho que se não tivesse o pessoal, o povo, vamos dizer o povo em geral, que não incentivasse, não valorizasse, não aceitasse aquilo, eu acho que não existiria arte. Somente o artista que desse valor à arte, acho que a arte era morte, não existia.

Título e letreiros sobre imagem de barro de Lampião

Cantador

Eu quero que Deus me ajude
pra eu bem ir encaminhado
falar sobre Lampião
e da forma que foi finado
a origem de seus crimes
que foi de tudo o culpado.

Loc.: No princípio, era o mito a povoar a consciência de todos. Só depois vem a ação que deve fixar no barro a forma desse mito. O barro...

Vitalino: É o massapê, né? É argila... mas aqui é o massapê, é o nosso barro de telha. Então o barro é simples; nós cava o barro, molha o barro um pouco, depois de molhada, amassa o barro e faz o boneco. É isso somente. Não tem mistura nenhuma no barro. É barro natural.

Loc.: No princípio, era o artesão, o mestre, com sua tenda, oficiais e aprendizes, guarda da tradição e dos mitos que pertencem a todos. Fora do templo, desconhecendo as mudanças que se passam em volta, o artesão é hoje um símbolo de pura ação prisioneira do passado.

Vitalino: Bom, é manual, né, porque faz tudo na mão, não tenho fôrma. Agora, tem um... como se diz, um certo tratamento que não preciso dizer o que é. Eu preciso de uma faquinha, um palito de pau, uma pena de galinha pra fazer estes efeitos e então a parte principal que é o carimbo, que é um carimbo do mesmo barro feito por mim também. Este carimbo que continua: "Vitalino Filho".

Quanto a produzir mais, não podemos, não, pelo seguinte, o nosso trabalho é manual e nós temos que fazer aquela conta. Ninguém pode... sabe como é, nós não temos fôrma nem modelo pra trabalhar, é tudo manual. Com fôrma ninguém é artista e todo mundo é artista. Porque a fôrma... Quem nunca viu um boneco de barro e nem sabe o que é, pegando na fôrma e pegando no barro pode fazer. A fôrma desenhada, vamos dizer, feita a cabeça do boneco. Forma o corpo e faz as cabeça tudo de fôrma. Então é de fabricar, vamos dizer, 50 e mesmo um cento de bonecos, de peças. Você olhar assim é tudo um só. Quer dizer que aí não é arte. É uma fôrma e tudo o que fizer fica igual.

Loc.: Ato individual, repetido em cada gesto responsável e solitário, arte aqui é sinônimo de agir, de fazer, de dar forma e não de conceber. A concepção do tema é uma tarefa coletiva, obras de todos quando se constrói o mito.

Cantador:

O vaqueiro, o cangaceiro
dos dois sei o perfil
são os homens destemidos
do nordeste do Brasil
o vaqueiro é a cavalo
e o bandido é no fuzil.

Loc. Entre a arte individual e a criação coletiva do mito, entre Vitalino e Lampião, cria-se uma relação através da qual a violência trágica de Lampião dá sentido e justifica o ato solitário do artesão.

Cantador:

Quem estava no poder
para ele não olhou
deu direito a quem não tinha
e a Lampião desprezou
eis o motivo por quê
tudo o que quis praticou.

Loc.: Dessa forma o artista popular torna-se intérprete tradicional da sociedade a que pertence e o produto de seu artesanato reflete não apenas o mito trágico criado pela consciência coletiva mas o próprio destino trágico de toda a violência gerada pelo Nordeste tradicional.

Música

Vitalino: E por isso eu achei que nós devia, minha família, eu com meus irmãos, devia continuar aquele ritmo, aquele estilo de trabalho de meu pai. Prefiro abandonar a arte do que modificar o trabalho. Quero continuar sendo aquele ritmo do trabalho dele, mostrando o que foi a arte dele para o mundo, como se diz. Mesmo assim, continuar no estilo de trabalho de meu pai, que era o verdadeiro, a verdadeira cerâmica, o verdadeiro trabalho era assim. Ele tinha o dom da natureza que nenhum outro não tem; e os outros todos vieram... Depois dele, eu considero tudo aluno, tudo discípulo dele, e o professor dele foi a natureza mesmo.

Cantador:

E a força pernambucana
para o sertão foi levada.
Essa se aproximou
da sua pobre morada
mataram até o pai dele
e lá não deixaram nada.

Botaram fogo ao cercado
e arrombaram o açude
e foi Lampião por isso
foi de uma outra atitude
pra ficar muito evidente
ele foi contra a virtude

Lampião praticou tudo
que brigou com a polícia.
Atacou vários fazendeiros
usou de marcha milícia
a matéria acabou
se resta somente a notícia.

Natural de Pernambuco
que em Nazaré nasceu.
O riacho do navio
Pois é lá o berço seu
outro igual a Lampião
e nunca mais apareceu.

Morreu e ficou escrita
e a bela propaganda.
Se vê em vários folhetos
seu retrato aonde anda
com um mosquetão na mão
e com dois sacos numa banda.

Na fazenda Lampião
foi morto assassinado.
Não foi pelo comandante
pelo fuzil do soldado.
para pagar o que fez
está hoje em terra tornado.

Vitalino: O artista trabalha porque o povo acha... porque tem aceitação, porque o povo gosta, porque o povo quer, né? Se fosse pra trabalhar pra ficar com todo o trabalho meu, eu parava, eu não ia trabalhar, pra quê, né? É por isso que eu falei: a arte não é do artista, é do povo. A situação de vendas é péssima, na minha opinião, e talvez de mais alguns de meus colegas de arte, porque só está nos mantendo uma tradição, uma coisa, agora quase sem condições de continuar. Comigo mesmo tem acontecido de eu pegar a feira, como é essa feirinha de Caruaru, que sempre é a minha feira, e eu não vender um boneco sequer. Isso aí é uma parte que o artista tem que sentir isso, tomar uma providência necessária agora enquanto é tempo, porque depois talvez seja tarde demais.

Loc.: O artista popular não sabe que é já é tarde demais, que seu produto terá cada vez menos lugar no novo mercado. No entanto, tanto sua vida como sua obra são o testemunho de uma consciência trágica que não se entrega.

Cantador:
A vida de Lampião
é bastante conhecida
assombrou a muita gente
perdeu da vida a medida
mas o que fez Lampião
tem razões na sua vida.

Letreiro: Fim.

Os Imaginários

(sempre OVER)

Título e letreiros: COM OS IMAGINÁRIOS JOSÉ FERREIRA, JOSÉ DUARTE, MANUEL LOPES E O GRAVADOR WALDERÊDO GONÇALVES.

Música de rabeca (continua em BG durante as próximas duas seqüências)

Loc.: Os romeiros que chegavam de todo o Nordeste ao Juazeiro do padre Cícero encontravam seu primeiros imaginários.

Cabia-lhes, desde o início, dar forma a personagens místicos ou violentos, cuja vida e comportamento eram tidos por todos como exemplares. Os imaginários não escolhiam seus modelos, aceitavam os modelos propostos pela coletividade. A eles cabia, apenas, materializar na madeira a imagem de personagens cujo comportamento humano era tido por todos como dívida de imitação e de admiração. Curvavam-se não apenas aos temas que lhes eram propostos pela nova comunidade, como deviam adequar sua habilidade manual ao gosto estético desse mercado.

Hoje, retratando ex-cangaceiros, como fazem José Duarte e José Ferreira, ou fazendo oratórios, como Manuel Lopes, os imaginários que sobram atendem a uma demanda crescente do turismo.

Difícilmente suas imagens são adquiridas pela população local ou pelos romeiros, que preferem os produtos de gesso.

Loc.: Com mestre Noza⁸¹, o mais conhecido dos imaginários, é fácil verificar sua submissão ao mercado.

Não mais usar a lixa nem tingir as imagens como era do gosto dos antigos romeiros. O talho a canivete, sem nenhum outro tratamento, é exigência fundamental de turistas em busca do que julgam ser mais rústico.

Dedicados a uma tarefa quase mecânica e atendendo ao seu novo mercado, os imaginários de hoje ainda trabalham com modelos e formas obsessivas do nordeste tradicional. Porém, hoje, muito mais que antes, sua tranqüilidade esconde uma profunda contradição: sua concepção individual do mundo nem sempre está de acordo com o significado real de sua própria ação, a imagem.

Música sacra

Walderêdo: Eu estudo a Bíblia, aí então, pelo que eu leio, desenho a figura correspondente ao que leio, e depois então faço então a interpetração sobre aquele quadro, né? Com respeito ao que interpreto é o seguinte: São João, com sua alta visão, preveu o futuro. Preveu que alia havia e há de vir inúmeras religiões, né? Um as adversárias das outras, né? Então, haveria de chegar um tempo em que todas as religiões se congregariam a uma só. Por exemplo, uma figura semelhante à pedra de jasper, correspondendo à igreja Católica, na qual foi montada sobre a pedra. E as demais, então... o Deus e seu trono, né?

Música:

Santo, Santo, Santo; Señor Dios del universo (bis).

(Música sacra em BG) Walderêdo: Não creio na existência da alma, nesse negócio de ter o céu e o inferno, o purgatório, não. Religião... religião, política e futebol... é só esse analgésico, um se dá com o outro... um se dá com o outro e o outro se dá com o outro e é assim, né?

⁸¹ Inocêncio Medeiros da Costa ou Inocêncio da Costa (1897?-1983), um dos mais antigos imaginários e xilogravistas do Nordeste.

Eu só creio na matéria e na natureza. É, o Deus único é a natureza, que faz e desfaz. Tudo se transformando em uma coisa e outra. Os corpos se transformam em inúmeros outros corpos. Depois, quem sustenta nossos corpos é esse átomo, né? O átomo, que é composto de milhares de megatons, né?

Música (iê-iê- iê)

Eu me enganei com ela,
que tentou me amar
e mentiu.

(bis)

Vem me dá-me, ô, ô,

Vem me dá-me.

(Música sacra em BG)

Walderêdo: E o senhor quer um quadro... “eu quero ver esse quadro do Apocalipse”... Eu vou fazer. A minha intenção é só fazer o quadro, entregar e receber meu dinheiro. Somente isso. É interesse do povo... o povo procura e eu que vivo disso, né, tenho que fazer, como meio de comércio, né? Só para, entende, a sobrevivência, né? Não é com a finalidade de propagar cada vez mais a religião, não.

Música (baião de Luiz Gonzaga)

E o repórter já que está me entrevistando
vá anotando pra botar no teu jornal:
que meu Nordeste está mudado,
registre isso que é para ficar documentado.

(coro) Que meu Nordeste está mudado,
registre isso que é para ficar documentado.

Caruaru tem sua universidade

Campina Grande tem até televisão

Jaboatão fabrica gente à vontade...

(Música sacra em BG, sobe no final) Walderêdo: Costumo usar a idéia como matriz, né? A gente costuma receber encomendas, né? Vamos dizer, na Universidade da Bahia, para a Universidade Federal do Ceará, né? No início, me falavam que eu teria direitos a uma... ao meus direitos autorais, né? Mas também nunca procurei, nunca cogitei nem saber como são esses direitos autorais. Nem se isso tá rendendo alguma coisa para o Almanaque, né? Mas só que eu me viro de toda forma, né? Só não vivo exclusivamente da xilogravura, não. Faço uma pintura de um prédio, um caiamento, uma fundição... mas se fosse viver só de xilogravura, minha família iria morrer de fome, né? O negócio é ... se acontecesse de eu viver por aí afora das exposições aqui, ali e acolá e vendendo cópias e mais cópias, então poderia ser que desse algum resultado financeiro. Mas isso eu nunca tentei... tenho medo do fracasso, né?

Música sacra em BG / fundida com o baião de Luiz Gonzaga, que sobe no final —

“E ainda diziam que o meu nordeste não ia pra frente... o meu Nordeste está mudado...” — e baixa novamente para dar lugar à música sacra).

Música (baião)

Música (baião) continua em BG: “o meu Nordeste está mudado, publique isso para ficar documentado...”

Walderêdo: Depois disso, olhei para a direita e a esquerda.... Aí então eu vi uma porta aberta e o primeiro som que ouvi foi um som de trombeta e uma voz a falar comigo, dizendo: “Sobe aqui e eu te mostrarei as coisas que devem acontecer depois dessa...” E logo fui arrebatado em espírito, e eis que

um trono que estava colocado no céu, e sobre o trono se achava alguém sentado. E quem estava sentado era de certo modo semelhante à pedra jaspe, à pedra sardônica; e em volta do trono estava um arco-íris, semelhante à vista a uma esmeralda. E ao redor do trono, outros 24 tronos menores, e sobre esses tronos 24 anciãos sentados cingidos de vestes brancas, e em suas cabeças coroas de ouro. E do trono saíam relâmpagos e vozes e trovões; e diante do trono ardiam sete lâmpadas, as quais são os sete espíritos de Deus. E em face do trono havia como que um mar de vidro, semelhante a um crista; e do meio do trono e ao redor do trono quatro animais cheios de olhos, por diante e por detrás.

Xiogravura com a palavra FIM

Viva Cariri!

Som de ferro sendo batido

Música

Título: VIVA CARIRI!

Letreiro: “ONDE SE REVELAM ALGUNS MISTÉRIOS QUE PORVENTURA TÊM NO NORDESTE”

Cantador (Viagem a São Saruê):

Doutor, mestre Pensamento
me disse um dia: — Você
Camilo, vá visitar
o País São Saruê
Pois é o melhor do lugar
que nesse mundo se vê.

Eu que desde pequenino
Que sempre ouvia falar
Neste tal São Saruê
Destinei-me a viajar
Com ordem do pensamento
Fui conhecer tal lugar.

Iniciei a viagem
As duas da madrugada
Tomei o carro da brisa
Passei pela alvorada
Junto do quebrar da barra
Eu vi a aurora abismada.

Mais adiante uma cidade
como nunca não vi igual
toda coberta de ouro
e forrada de cristal
lá não existe pobre
é tudo rico afinal.

A barra de ouro puro
servindo de placa eu vi
com as letras brilhante
chegando bem perto eu li
dizendo: São Saruê
é este o lugar aqui.

E eu avistei o povo
de tudo fiquei abismado
[...]

(SINC.) Homem 1: Isso era assim que ele dizia para o povo, para todos nós, naquele momento, agrupados em sua presença. Levantava-se da cadeira, punha as mãos assim, e todos nós se ajoelhava e ele dizia:

“Mãe de Deus e Mãe Nossa, Mãe Soberana, Nossa Senhora das Dores, de hoje para sempre, nós nos entregamos a vós, as nossas pessoas, os nossos filhos, os nossos família, tudo quanto é nosso. Tudo isso nós vos entregamos, por amor de Nosso Senhor Jesus, a quem juramos essa mesma entrega, que é total e sem reserva, mesmo que nos custe a morte. E vos tomamos por nossa mãe e nossa soberana, digo, por nossa mãe e nossa mestra, como nossa soberana, amém.”

Cantador:
Tudo lá é bem feito [...]

Loc. (OVER): O padre Cícero Romão Batista, cuja morte em 1934, encerrou uma complexa carreira de ativo líder político e de autor de milagres que o santificaram em vida, ainda hoje é venerado por romeiros que acorrem à cidade que criou. São trabalhadores rurais, lavradores e vaqueiros que aqui se concentram no Dia dos Mortos, para rogar sua interseção celestial na solução dos seus problemas terrenos. Veneram-no como a um santo, guardam de memória suas palavras piedosas e crêem em seu próximo retorno a esta vida, quando, um novo Messias, dos altos da cidade santa de Juazeiro, julgará os vivos e os mortos.

Loc.: Oásis situado na confluência dos sertões áridos de cinco estados do Nordeste, o Vale do Cariri reteve as primeiras levas de romeiros do padre Cícero e de retirantes acossados pela seca. A prevalência do minifúndio caracteriza a sua estrutura agrária, onde uma agricultura diversificada, embora primitiva quanto à técnica, disputa o domínio das baixadas e encostas férteis.

Loc (OFF): Quanto tempo leva para a mandioca ficar boa de poder tirar para trazer para cá e fazer a farinha?

Lavrador (SINC): Se plantar ela no mês de dezembro e ela sair boa, se não houver doenças, com dois anos faz. E se houver doenças, como no ano passado adoeceu... Tá aí os trabalhador como prova disso, todinho eles, a minha eu perdi a metade. Foram quatro meses de doença em cima dela, da mandioca. Quando a mandioca era para dar 50 quartos, deu 20, 22. Essa doença matou a mandioca [a quarta é uma medida usada no nordeste: corresponde a 72 litros].

Loc. (OFF): Que resultados o senhor teve quando foi vender essa mandioca depois?

Lavrador: Aí o resultado foi este, que eu já a comi e acabou. Como uma quarta, eu mais a família. Sobrou um pouco que serve para fazer uma “feirinha” que o senhor sabe, de oito em oito dias precisa, né? Leva uma parte, vende... passa pela feira... Quando pode faz, o que pode fazer. Pobre não faz a feira hoje em dia, faz?

Homem 2 (OFF): Ninguém não ganha, tem de tirar do que tem dentro de casa.

Lavrador: A família não pode ganhar, né, porque, se tirar, ninguém trata de pagar comida.

Música:

Salve meu Padinho Ciço
Lá em seu trono de glória
No céu está resplandecente
Junto com nossa Senhora

Meu padinho ouça nossas vozes
Entoando os seus louvores
(bis)

Rogai por nós lá no céu
A Santa Virgem das Dores

(SINC) Coronel fazendeiro: A nossa fazenda aqui são uma légua de fundo com meia légua de largura, aliás, uma légua, todo mundo sabe que são doze quilômetros de largura e meia légua são seis. Toda cercada de arame com quatro açudes, 40 mil covas de banana, 350 tarefas de agave, como chama o sisal. Eu estou com 16 máquinas para fazer o barbante, beneficiar lá na roça, trazer, polir; e nove máquinas para fazer o barbante. Quer dizer, eu só podia continuar com esse trabalho com umas 40 máquinas ou 50, mas, se não há auxílio do Governo, eu vou rodando com as minhas mesmo. E ele que seja bem-vindo, que seja bem aparecido, que seja bom governo.

OFF Coronel (ao fundo, continua a voz do coronel gravada em SINC): ...que foi preciso sacrificar a minha casa morada, o meu armazém, que... Há 20 e tantos anos que eu negociava. Aí é o seguinte, vendi minha fazenda, vendi o meu gado, fiquei somente com a fazenda Coité, mas trabalhando com boa vontade, pelo nordeste, pelo Brasil, pela minha boa vontade, pela qualidade de nordestino, um verdadeiro tipo de cearense forte.

(Sobe o som da SINC) Coronel (após os tiros): Ei cabo, chama os todos cabra que trabalha lá fora.

Música (Gilberto Gil)

Loc. (OVER): Juazeiro apresenta hoje a maior área urbana do interior do Estado do Ceará. A orientação pessoal e direta do padre Cícero, da qual é impossível destacar o coronel político do líder religioso e do maior proprietário da região, promoveu uma rápida urbanização que sobrepôs duas cidades, a mística e a econômica. Sua economia fixou-se numa febril atividade artesanal, que não apenas atendia as necessidades da região como chegou a tornar-se o principal centro de produção do interior do nordeste

Loc. (OVER): Desta forma, seus produtos, tanto quanto as orientações do coronel político e do apóstolo religioso padre Cícero, conquistaram o mercado nordestino.

Loc. (OVER): Com o surgimento de mercado em escala nacional, a sobrevivência do artesanato hoje é precária. Solapado pela melhoria dos transportes, pela integração dos consumidores marginais a uma economia mercantil e pela penetração do artigo industrializado, do sul e do litoral, refugia-se em improvisadas oficinas. Utilizando como matéria-prima a sucata e o lixo dos produtos consumidos na região, o trabalho manual dos artesãos não mais esconde sua definitiva decadência

SINC Velha: O conselho eu já dei tudinho, não dei neste instante? O conselho é... é o que eu disse pra governo de vocês tudinho: “Seja bom para o seu pai e a sua mãe.”

Loc. (OFF):: E o que que ele dizia mais para gente?

Velha: Ahn?

Loc. (OFF):: O que ele dizia mais?

Velha: Quem fosse bom que fosse mais, quem fosse ruim não fosse mais, o dia todo... Olha aqui como tá, ó. Olha. Tirou?

Loc. (OFF):: Isso tudo é o quê?

Velha: Aqui é cego, alejado, esfaqueado... é uma mulher quase pelada, é uma mulher sem vergonha, olha aqui, olha aqui, o estado dela, olha aqui. A carne dela, mostrando o suvaco. Aqui chegou.... que é que vai ver o que ela vai falar. Esta aqui que parece o cão, olha. Tá vendo? Esta peça que não tava aí. Esta aqui, comeu as carnes dos braços, a doença comeu todinho, olha. Esta aqui, as unhas caiu tudinho, tá vendo? Mas deixou pra fora. A carne caiu tudo. Agora, aqui, está. Olha esta aqui. As unhas comeu tudinho, olha. Mas depois ficou curada da mão e ficou tudo direitinho. Olha o cabelo. E este aqui veio agora. E esta aqui é um monte de cabelo. Parece com uma mulher ou o cão? Parece o cão.

Loc. (OFF):: Por que essa trouxe esse?

Velha: Olha aqui o montão de cabelo. Não está vendo que estou alejada?

Velha 2: Quem vem, é pra pagar uma promessa, para deixar essa coisa.

Velha: Olha, olha aqui. E olha aqui, olha, olha as carochagem dela, olha o vestido dela. Olha o cabelão. Está vendo que chaga?

Loc. (OFF):: Como ela fez para curar essa chaga?

Velha: Não sabe que o padre Cícero está aqui. Você tá fraco. Não vou mais te contar mais não. Não sabe que o padre Cícero é tudo...

Velha 2: Não senhora, você sabe que eles são novato. O negócio é preciso ter paciência com eles. Ensinando, ensinando.

Velha: Mas eu tenho paciência.

Som ambiente: oficina de armas

Som ambiente: teares

SINC Velha: Olha aqui onde está as pernas. Olha aqui. Isso aqui olha, os pés dela. Está vendo? Olha o tanto que quebrou a perna. Este homem aqui é um senhor rico. Você tá tirando o retrato? Este aqui é todo de ouro, só para seu governo. Está com os dentes de fora, ficou bonzinho. Tudo quem ajudou foi ele. É ouro. Olha aqui como é que é essa, tá vendo?

Loc. (OFF):: E todo o dia o povo traz?

Velha: Todo dia, todo dia, não tá vendo, não tá vendo? Olha este é o prefeito que ganhou. Ganhou esse aqui...Ganhou esse aqui. Já não te mostrei esse todo?

(sino)

SINC Loc.: E para prefeito ele ganhou?

Velha: É, tudo ganhou. Quem ganha traz. (sino) Tirou?

(sino)

Velha 2: Ele quer tirar esse que tá aí, ó. Com o padre Cícero.

Velha: Essa aqui padeceu, esteve à morte, e o padre curou ela. Tirou?

Velha para Velha 2: Esse pessoal tá muito burro, não entende as coisas.

Velha 2: Ninguém é burro, tem que ter é paciência, porque ele tá no meio de nós.

Velha: Este aqui tudo ganhou agora. Tirou? Tá satisfeito?

Som de pilão.

Velha (SINC): Ó meu padinho Ciço... São três ou quatro? Estas três pessoas é sua, leve eles na paz de Deus. Deus vai junto pelo caminho com todos os três, viu? E tome conta dele viu meu pai? Porque todos filhos teus. Abençoa e acompanha os moços na viagem dele. Que não haja contratempo com eles. Tá bom?

Loc. (OFF):: Tá ótimo.

Velha: E que Deus te acompanhe.

Velha 2: Junto com com meu padinho Ciço.

Velha: Deus te acompanhe com a família que é sua. Padinho Ciço? Está no céu e ele está aqui no meio de nós. Minha alma vê. Ele está aqui no meio de nós. Não tá vendo, não? Ele nunca saiu daqui. Daqui nunca saiu. (galo canta) Então muitos ainda vive no pecado. Mas ele está aqui, ele nunca saiu daqui,

não. Agora, assim que Nosso Senhor fazer essa limpeza, aí o padinho aparece para nós todos e vem pra julgar os vivos e os mortos.
(galo canta)

Música de banda: marcha.

Loc. (OVER): Em 1962, sob a orientação pessoal do professor Boris Assimov, da Universidade de Berkeley, Califórnia, a Universidade Federal do Ceará, com a colaboração de instituições nacionais e internacionais, promoveu um surto industrial no Cariri. O projeto Boris Assimov tinha o como objetivo o aproveitamento da mão-de-obra artesanal, utilizando-se de recursos e matéria-prima da região. O convênio entre as universidades previu a formação de pessoal especializado na Califórnia e o planejamento de técnicos de ambas as universidades na instalação de pequenas e média empresas. O Cariri conheceu assim um período de desmedida euforia que se transformou na compra de ações das sociedades industriais por parte de sua população assim mobilizada.

Padre (OFF): ...e aqui está o senhor Cícero Marques, este moço, esse herói, que conduziu essa cruz de 71 quilos desde a sua terra Caruaru até Juazeiro do Norte. A quantidade é incalculável de pessoas que vêm assistir a este ato de fé cristã, a este ato de penitência... Senhor Cícero Marques, o senhor quer dizer alguma coisa?

Penitente: O que eu quero é agradecer a todos que me prestigiaram, que me faltaram com o respeito, que me contribuíram, aqueles que me chamaram de ladrão, Deus que proteja a todos, dê saúde e felicidade. Quando eu chegar em minha terra, vou oferecer duas horas de meu precioso tempo para rezar agradecendo.

Padre: Estamos vendo que o senhor Cícero Marques é um homem que nos dá o exemplo da penitência.

Cantador (OVER):

Contando um caso verídico
Pra escrever me desculpe
Com ordem do socorrido
e proteção de Jesus
Para evitar o abuso
Dizendo a quem está confuso
Quem é o homem na cruz.

Esse seu nome completo
É Cícero Marques Ferreira
Saiu de Caruaru num dia de sexta-feira
Trazendo em seu coração
O padre Cícero Romão
e nas costas a cruz de madeira

Pediu que Deus lhe mostrasse
Onde tem mais devoção
Com São Severino
E o Morro da Conceição
Mas onde viu mais romeiros
Foi aqui no Juazeiro
Do padre Cícero Romão

E como era para ser paga
na igreja mais visitada
rumou para o Juazeiro
abraçou a cruz a pesada
dizendo – Para mim é festa
e eu só não pagarei esta

se me acabar na estrada

Som ambiente: motores de pequena indústria de couro.

Loc. (OVER): Embora nem todos os objetivos do projeto Boris Assimov fossem alcançados, sobretudo se comparado os seus resultados finais com a intensa expectativa da população local, por um momento chegou a estimular a implantação de empreendimentos não diretamente vinculados a ele. A cidade santa buscava, assim, na industrialização, uma nova afirmação de sua liderança religiosa e econômica.

Comercial de rádio:

(Jingle):

A sandália que ela usa é Tamiko.

É a sandália que ele tem

É tudo uma questão de qualidade

Na verdade,

Usamos sandálias Tamiko também.

Sandálias Tamiko agora têm nova palmilha, perfumada, antiderrapante, que não quebra, não encolhe e nunca deforma.

(Jingle):

No clube, na praia ou em casa

Sandália Tamiko

um produto Emboplasa

De Juazeiro do Norte, Ceará.

Cantador:

Cumprindo sua promessa

Como quem paga um imposto

Fome, sede, fastio e sono

Sofria tudo com gosto

Sentia como suplício

As lágrimas do sacrifício

Descer nas grotas do rosto.

(continua em BG)

(OFF) Penitente: ... deixar o meu lar, a minha família. Graças a Deus não sentia nada em minha peregrinação. Só sentia muita fome, muita sede, muita aflição, muita agonia. Mas quando eu cantava naquela solidão, quando eu rezava, quando eu.... Tantos passarinhos...

Cantador:

Cortava o pó das estradas

Sozinho, sem companhia

Comia onde lhe davam

Dormia onde a noite vinha

Conversava com os montes

Bebia água na fonte

Pegava a cruz e seguia

(locutor de rádio, ao fundo, anunciando a chegada do penitente)

E a dia 18 de maio

Às 8 horas do dia
 A cruz coberta de fitas
 Na nossa matriz vivia
 O povo fazia a rua
 E ele pagava u'a
 conta que há tempo devia

Industrial (SINC): A Comércio e Indústria da Mandioca S.A. está implantada no Vale Cariri cearense, a região mais produtora de mandioca do Brasil e do Mundo. Nasceu ela sob a inspiração do projeto Boris Assimov e recebeu a sua aprovação pelo comitê deliberativo da Sudene, tendo sido financiada com recursos do Banco do Brasil. Nasceu também com a finalidade de solucionar o problema agrícola da região. Posteriormente, já em fase de regime de produção, com as suas linhas de fécula, raspa e ração veio de sofrer um impacto na comercialização de seus produtos através do Decreto Lei número 210, que extinguiu a obrigatoriedade de 10% de mistura da raspa de mandioca ao trigo.

Posteriormente, após luta intensa de todos os industriais do país, a Sunab, órgão competente para determinar a dosagem de mandioca ao trigo, baixou a portaria 11/19, obrigando apenas 2% de mistura ao preço máximo. Essa solução não foi ainda a necessária a atender a produção da empresa como de certo de todas as empresas do país. Assim sendo, nós vimos tendo resultados negativos em mais de dois exercícios financeiros e, no momento, estamos de portas cerradas, no aguardo de novas medidas de parte das autoridades competentes.

Música de banda.

Discurso de político (OFF): ... do nordeste brasileiro, até dez anos atrás, uma das regiões mais paupérrimas do mundo, pode afinal equacionar o problema do número do financiamento e do nível de investimentos capaz de dar à população uma vida compatível com um desenvolvimento harmônico... [incompreensível] Tudo isso é graças à administração fecunda que Vossa Excelência tem propiciado ao Banco do Brasil. E nesta oportunidade, quando, pela terceira vez Vossa Excelência pisa este solo carirense, este solo que não é mais estranho para vós, desde que Vossa Excelência assumiu a parcela industrial do Banco do Brasil, chegando mesmo a incentivar a fundação de empresas indústrias pela Cimasa e outras dessa região, esse solo bendito está recebendo...

Padre: Senhor Cícero Marques, Juazeiro está satisfeito em ter recebido esta visita tão importante, este exemplo de penitência que o senhor nos dá. E aqui o senhor veio terminar a sua penitência no túmulo daquele que também nos veio dar o exemplo da mortificação, aquele que sofreu e entregava o seu sofrimento a Nosso Senhor pelo bem da humanidade. A aqueles que o atacavam, ele também dizia assim... ele pedia graças e favores de Deus para felicidade de todos.

Homem 1: E então dizia, no final: “Sejam sempre bons e honestos pelo amor de Deus e de Nossa Senhora das Dores. Quem matou não mate mais, que o divino é o juiz, quem roubou não roube mais, que bebeu não beba mais. Que sejam sempre obediente às leis civis e às eclesiásticas.”

Padre (OFF): ... trazendo esta cruz até o Juazeiro do Norte, terra do padre Cícero. Devia ser colocada na igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, nessa igreja onde se acha o padre Cícero Romão Batista. Nesta hora em que falamos, estamos falando do túmulo do padre Cícero testemunhando também as promessas que tanta gente faz a esse venerável sacerdote, que tantas graças tem derramado sobre a terra. Esse sacerdote que veio ao mundo para fazer o bem, esse sacerdote que continua lá no céu a derramar todas as graças pela felicidade dessa terra e de todos aqueles que o invocam.

Música:

O povo de São Saruê
 todos têm felicidade
 passa bem anda decente
 lá não há contrariedade
 Eles não tem de trabalhar

pois tem dinheiro a vontade.

Lá os tijolos das casas
são de cristal e marfim.
as portas barras de pratas
fechaduras de “rubim”
as telhas folhas de ouro
e o piso de cetim.

Som de grito de multidão, entremeado por tiros; uma batalha)

Música:

(...)

quanto mais tira mais bota
além dos cachos que tem
casca e folha tudo é nota.

Lá os pés de casimira
de brim borracha e tropical
raiom e brim de linho
é o famoso cristal
já bota tudo pronta
próprias para o pessoal.

(barulho de multidão, ruídos gritos encobrem a música).

Coronel: Sempre achei difícil ter esses ajudos, esses... mistérios, que tem porventura no nordeste.

(Silêncio)

Música de Gilberto Gil (sons distorcidos)

Letreiro: FIM

Quilino

Loc.: El tren local para en Quilino a las diez treinta de la mañana. Es un tren de la zona que no atrae turistas. Sus pasajeros sólo compran unas frutas o quesillos pero las artesanías características de la región no encuentran salida. Sin embargo, el tren de la tarde que va a Bolivia atrae muchos turistas. El tren internacional puede que pare; a veces para.

Loc.: En el centro de la Argentina hay un paraje que en la antigüedad formaba parte de una rica provincia que los indígenas llamaban Quilino. Era una zona fértil porque allí los indígenas del lugar – los *sanavirones* – habían creado una compleja red de irrigación con canales y acequias que les permitía sembrar el maíz y otros cereales autóctonos. Los actuales habitantes de Quilino descendientes de aquellos *sanavirones* y de los españoles con quienes mezclaran su sangre viven en este pueblo somnoliento y casi abandonado. A principios del siglo la economía local creció y prosperó a lo largo de las vías del ferrocarril que va desde Buenos Aires a La Paz en Bolivia.

- Hace años mis abuelos nos contaban que Quilino era un pueblo grande por los ferrocarriles ¿no? Ellos tenían acá un gran taller de reparaciones y Quilino era el centro de toda una zona bien extensa.
- Pero esta es una región muy seca, llueve muy poco.
- Bueno, se hicieron muchos pozos, a veces bien hondos. Todas las industrias tenían sus bombas de agua y la gente del pueblo que podía tenía su molino propio en el patio mismo de la casa.
- Así que el pueblo era bastante pujante, ¿no?
- Mis abuelos decían que era una ciudad bien activa. Había bobinas, había almacenes de ramos generales muy grandes porque venían acá de todos lados de la región a abastecerse, si hasta tenían una fábrica de pasta. Claro, con el ferrocarril las podían vender en otras ciudades. Las podían mandar a cualquier lado. Y parece que también había una fábrica de botellas que era bien importante. Había mucho trabajo para todos.
- Pero ahora se ve tan desértica toda la zona.
- Oh viera, nos contaban los abuelos que este lugar era todo monte, montes tupidos con árboles muy grandes pero la gente los empezó a talar para la leña; todas las industrias del pueblo usaban leña, usaban leña en las casas para las cocinas pero especialmente se usaba para alimentar las locomotoras a vapor y con los años quedó así, quedaron los cactus y nada más. Cuando ya habían talado todos los arboles de la zona y no quedaba ya leña para acá trasladaron los talleres del ferrocarril allá al fondo, a un pueblo cercano que creció mucho y Quilino poco a poco se fue muriendo.
- Que triste vivir en un pueblo tan desolado.
- Es duro vivir aquí, especialmente porque falta el agua corriente en las casas. Mire Ud. que hasta para buscar agua tenemos que ir con el tanque a la estación. Es una vergüenza que en un pueblo como el nuestro no hayan puesto el agua corriente en todas las casas, y sin agua ¿qué hacemos?
- Que cosas tan lindas que hacen acá Uds.
- Muchas de nosotras hacemos cosas lindas con pajas y plumas que se las vendemos a los turistas. Hacemos cajas, hacemos pantallas, bomboneras. Forramos las botellas con pajas prensadas y las hacemos mucho más bonitas. Las más de las veces es el trabajo que hacemos las mujeres.
- La verdad que estos objetos son muy bellos
- Yo aprendí de mi mamá, mamá también hace estos trabajos. Ella cuenta que hace tiempo una indígena, *Calloasario* [?] *Mamonde*, empezó a hacer cosas con paja y pluma. Las plumas las teñía con sus tintas y usaba la paja que quedaba de la cosecha del trigo. Y le fueron saliendo tan bonitos sus trabajos que los empezó a vender, y cuando la gente de por acá vieron que los turistas se los compraban mucha gente del pueblo la empezó a imitar. Ud. viera como era esto antes, era una fábrica, cada cual inventaba cosas nuevas.

-
- Ahí viene uno!
 - Apúrate, apúrate
 - Están siempre apurados los gringos esos.
-

- Lo que noto es que no hay muchos hombres por acá, ¿no?
- Bueno, no. Ellos se tienen que buscar trabajo en otros lados. Van para el sur para trabajar en las estancias, o se van a la capital a las fábricas, otros van para las cosechas de frutas en Mendoza y también a Tucumán para la zafra, y nosotras nos quedamos acá con los chicos. Esta situación nuestra es muy triste porque la mayoría de los hombres no vuelven. Por eso nosotras tenemos que encontrar la forma de vivir como podemos.
- Estas pantallas son bien bonitas.
- Oh sí. Es lo que más le gusta a los turistas, pero mi hermana hace otras cosas que también son muy bonitas y mi hermanita, la menor, está aprendiendo a hacer esteras con animalitos que le vamos dibujando. En realidad en nuestra familia hacemos muchas cosas, algunas no soy muy útiles ¿no? Pero los turistas las compran para adorno.
- Y Uds. ¿pueden vivir solamente de esto?
- Ahora no hay muchas posibilidades de vender. Con tanta gente que también las hacen tenemos que vender muy baratos para conseguir un poco de dinero. Pero yo a veces me pregunto si esto realmente vale la pena porque tenemos que comprar de todo, las plumas, todo, y las tintas. Yo creo que no vale la pena porque no tenemos fácil ganancia. ¿Para qué poner tanto trabajo en esto? Uno trabaja y se pasan los años.
- Nosotras hacemos bien este trabajo, la mano de obra ¿no? Pero no nos pagan el precio que pedimos.
- ¿A cuánto le parece que tendrían que venderla para compensar su trabajo?
- Esa bombonera.
- Sí.
- Oh, dos pesos, dos pesos cada una, según el tamaño ¿no?.
- ¿Y qué se puede comprar con 2 pesos?
- Haber, dos panes y una docena de manzanas, dos panes grandes ¿no?
- Bueno, ¿pero cuánto se tarda en hacer una bombonera?
- Oh, eso demora mucho porque hay que combinar los colores...
- Sí, sí, ¿pero cuántas horas tarda en hacer el trabajo?
- Y en eso hay que ocupar más de medio día. Pero vea la gente de por acá ya no trabaja tanto como antes. Estamos desmoralizadas.
- ¿Cómo pueden Uds. sobrevivir con esto?
- Y, no hay más remedio. Claro que no podemos vivir bien con esto sólo, nosotros nos ayudamos con algunas gallinitas para la casa nomás y los precios siguen subiendo.
- Sí, la verdad es que sí.
- Todo nos cuesta, nos cuesta mucho y si no vendemos hay familias acá que tienen seis, ocho chicos y no les alcanza para el pan ¿cómo podemos comprar Sr.? ¿Cómo podemos comprar Sr.? ¿Cómo podemos comprar si no podemos vender lo que hacemos? En mi familia trabajamos todos. Si mi papá pudiera salir a trabajar, pero desde el accidente que tuvo en la fábrica ya no puede. Teñimos la chala y hacemos pétalos de flor y los vamos poniendo así y después los cosemos; meta coser nomás y coser y en el centro le ponemos una flor de doca, bueno en realidad no es una flor sino que es un algodoncito que está dentro del fruto del *tasi*
- ¿del *tasi*?
- Sí, es una planta conocida de acá, de la raíz sacamos un remedio que los indígenas ya de antes usaban para que las madres que amamantan tengan más leche. Claro que ahora en el dispensario, dicen que hay que darles leche en polvo a los chicos, pero eso es muy caro. Acá para las elecciones reparten leche en polvo a todas las madres con familia y Ud. Sabe hasta les dan juguetes a los chicos para que los votemos.
- (Nombre Sra. y cuántos hijos tiene).
- Pero eso pasa solamente para las elecciones, bueno al menos cada 4 años tenemos leche gratis; pero vea Sr. Yo no estoy pidiendo porque nosotras no necesitamos que nos regalen nada. A nosotros no nos gusta trabajar y estamos orgullosos de lo que hacemos. Lo que necesitamos acá es vender. Si el tren de la tarde parara venderíamos todo, tendríamos mucho trabajo y estaríamos bien.
- Y ¿Por qué es que no para el tren internacional en Quilino?
- Querían que el tren llegara más rápido a Bolivia y hace muchos años ya que no para en nuestra estación.

- Pero yo he visto que paraba.
 - Bueno, como el ferrocarril no tiene más que una vía, cuando dos trenes vienen en dirección contraria uno tiene que quedar parado en la estación mientras el otro pasa. Por eso nosotras todas las tardes nos vamos a la estación por si acaso el tren internacional llega a parar.
 - Y dígame, ¿no habría trabajo por acá en otra cosa? ¿No hay como ganarse la vida cultivando la tierra, por ejemplo?
 - Pero no hay agua Sr., no hay agua, no hay nada.
 - ¿Y la tierra es buena?
 - La tierra es buena, pero no hay agua, no hay como trabajarla acá llueve muy poco.
- Loc.: Lo único que los queda es su artesanía, colorida, ingeniosa, original, pero para venderla dependen del tren que pasa con los turistas. El tren de la tarde puede que pare; a veces para.

Ocurrido en Hualfin

Letrero:

Esta película documenta a tres generaciones que conviven en la familia del Valle Hualfin, provincia de Catamarca

Narrador:

Catamarca, un gran sol sin horizontes, sonda [...] sobre la tierra caliente. Base del Hualfin, donde el río solo arena obra en las crecientes. Pero el agua se va como la vida, como los hombres que ya no se conforman con la tierra reseca.

(música)

Aquí los feroces Calchaquíes defendieron sus tierras contra el invasor español. Aquí está aún su sangre y su derrota perdura en los habitantes del valle. Aquí han quedado los restos de un pueblo vencido, un pueblo que canta en copla su tristeza. Pero la copla es muy vieja y, a través de generaciones, se ha expresado en ellas el dolor de seres humillados, postergados. Es en la temática de los cantos populares donde se puede tener un panorama de la vida de los pueblos, tal vez allí se narre la verdadera historia, la pequeña, la que no cuentan los libros, la historia de Don Temístocles Figueroa.

-Abuelito, levántese, aquí tiene su mate

Temístocles Figueroa, 84 años, tropero de arriar tropas e iniciar viajes. A los 15 años, como todos los hombres del valle, comenzó a partir a la zafra. No había trabajo ninguno en estas tierras y él se iba a buscarlo a Tucumán, a las calles. Se conchababan de aquí de 200 a 300 hombres, los llevaban al hombro de mula y a los cuatro días llegaban a la providencia, el contrato era por siete meses y de allí era difícil a volver, pasara lo que pasara. La paga prometida de 20 centavos por día se esfumaba en un puñado de comestibles y las copas y el alcohol ayudaban a soportar ese régimen de capangos y capataces.

Comenzó pelando cañas en el Sur, con la [...], y cuando fue más fuerte lo mandaran a hombrear bolsas en el [...]. Las jornadas eran largas y la comida muy poca. Esta vida de durezas y privaciones ha dejado su huella, pues Don Temístocles Figueroa está hoy completamente ciego.

[...]

De día al trabajo, de noche al corral

Y nos castigaban. A cualquiera, lo latigaban, y se estaba parado, ya le dolía a uno, le mete los azotes porque no trabajaba. Nos pagaban mal, nos trataban mal, dormíamos de seis, siete amontonados en el cuarto y ya a las 2, 3 de la mañana nos íbamos, siendo que uno podía ver alguito las cañas ya trabajábamos. Y eso era de mayo a noviembre amigo, en noviembre ya están de vuelta. Ellos son de aquí, y aquí tienen que volverse, claro que no todos, vuelven algunos, los que tienen con qué; algunos

porque no tienen como venirse tienen que trabajar hasta que tengan con que. Nos conchababa D. Máximo Armero que era un contratista de hombres que había. Sabíamos ir yo, mi hermano Bautista, Adolfo Gutierrez, el finado Enrique Silvestre, Morino Arsiliano. A la vuela estábamos comiendo una quesadilla y se acerca el capataz y... se ha venido derecho, y le dice a uno: “¿Qué haces parado? ¿No trabajáis?”. “Estoy comiendo Sr.”, le dice, “ya voy a acabar de comer esta quesadilla y ya voy a trabajar”, y ahí nomás el gringo le amagaba un golpe y el otro le ha contestado y le ha partido desde el ojo hasta la quijada, amigo.

-Aquí tiene para que se lave, abuelito.

*Ya no soy lo que antes he sido,
ni la flor que ha florecido,
soy un deshojado lirio
a los golpes de un martillo*

-Toñita, ¡lléveme a lo de Antonia!

*Como no hay hora yo
se ando en este padecer,
de verme en pagos ajenos
triste y sin hallar qué hacer*

*Como aquella nube negra
que no llueve ni rocea
así también vivo yo,
como trapo en lavade'a*

Por la comida no nos cobraban gran cosa. Allá en la zafra nos cobraban 1 peso, 2 pesos por cocinar; lo único que a las 12 no me venía para la casa, me llevaba una ollita al rastrojo, con carne, arroz, fideos, así una comidita en el cerco, y me volvía en la tarde a la oración. Aquí me esperaba el trabajo en las labranzas.

(Grito / música – mujer cantando)

A la tierra la trabajábamos entre todos. Claro que la tierra no era nuestra, era partida, y de ahí lo triste porque el trabajo no rendía, la mitad de la cosecha iba para D. Tavares, que era el dueño de todo eso.

Música instrumental (BG)

No, si todavía yo consiguiera la vista y mi María trabajara en el trabajo que venga... por eso lloro y no hay lo que hacer, pero Dios sabrá, nada hay que hacer.

*No hay corazón como el mío
para sufrir una pena,
corazón que sufre y calla
no se encuentra donde quiera,
venga y lloremos juntos, corazón.*

*Quisiera ser como el perro
para no saber sentir
que el perro no siente agravio
todo se le va al dormir.*

Ya viene la triste noche

*pa'a mí que ando penando
duerman los que sueño tengan
yo los velaré llorando,*

Cae la tarde, que triste se va

Letrero:

Ojos negros de mi vida
No lloréis sangre rosada
Llorarás cuando me muera
Sangre pura y colorada⁸²

Letrero:

Greda

-¡Abuelita!

-¿Qué, Chango? ¿Me has traído buena greda?

Narrador: Para D. Justina Castro de Figueroa, ollera de San Fernando, el trabajo de hacer ollas es un trabajo ingrato, hace doler la cabeza y el reuma la mortifica.

- Yo soy de aquí, me llevo para esos cerros que se aparecen. Allí cuando yo era guagua chica, veía a las mujeres hacer ollas, telar, antes que nadie me enseñara, yo porque veía nomás las cosas. Ya no podía comprar y digo yo [...]. Yo soy pobre, necesito y tengo que poder hacer, y me he puesto a hacer, y para tener en que cocinar en que asar agua, primero las hace, hace feuchita y después ya las he hecho más, más bonitas, más lindas, pero es un trabajo bien ingrato, [...]. En ocasiones me salen lindas, en ocasiones sale una raja. Yo he trabajado la vida, me tenían unos señores en su casa, que les sirva y les sirva, que haz esto que hace el otro, que van para acá, que ven para allá. Bueno, había una escuela junto a las casas, pero a mí no me han echado a la escuela, no me han hecho conocer ninguna cosa, nada, nada solamente me han hecho conocer el trabajo. No sé leer ni firmar ni nada, yo solamente he pasado la impresión. Si, esto es como la polla, sin echarle agua no lo vamos a hacer, es como se dice, esto tiene que estar en un estado que se le pegue la otra tira, y ahí le vamos aumentando, poniéndole la cimba, que ella va esperando. No... Si cuando la mujer tiene valor para trabajar, trabaja más de lo que gana hombre. Pero dicen que saliendo de aquí, para otras partes, trabajan los hombres y las mujeres... No, sólo será algunas digo yo, todas no han de saber ser, si habrán las señoras que trabajan igual que los hombres.

-Abuela, aquí le traigo a Don Temístocles.

-Siéntamelo ahí.

-¿Y cómo anda Don Temístocles? Que sólo ya uno se olvida de todo, hasta uno se olvida de conversar...

¿Cuántos años hace? Dos, tres, sí tres se hace que está ciego este hombre, mi cuñado, y ahora que ha entrado a toser como mi esposo, el fino Bautista ¿Qué sabrá ser? Algo malo anuncia.

-Buenas, D. Justina ¿cómo lo va pasando?

-Irregular, nomás.

⁸² Verso de música do cancionero popular.

-Siempre con las ollitas.

-¿Qué vamos a hacer?

-Mire yo venía a encargarme que me haga una olla para el locro, una medio grandecita, con tapa, sin tapa.

-Esta vuelta no se me ha rajado, ya no veo bien, pero son tan fieritas si en cambio esas que hacíamos antes, esas sabían ser unos trabajos muy lindos, unas labores muy finas, yo he buscado de todas las formas pero no he podido hacer, como sabe hacer que las cocinaban.

Nosotros hacemos un hoyo en el suelo y las cubrimos con leña de vaca y cuando queda silencio el viento en la tardecita las encendemos.

-Linda, D. Justina, linda. Mire, le trajo estas hierbitas porque plata no...

-No, no se aflija que cuando no hay para uno no hay para nadie.

-Antonia, ¡ven a comer!

(Música)

Mañana se va la Rosa, ¿Cómo la tratará Buenos Aires? Aquí ya no tiene más cómo valerse para mantener a los hijos, y a mí, ya sólo me queda la Antonia. Nueve se han ido, tres se han muerto, seis en Buenos Aires.

Pero esa [...], ¿que anda marchando?

(Música)

Bueno hijita, le voy a dar un pan de semita y una tortilla resconto para que coma en el viaje, así se acuerda de nosotros. Hágame llegar noticias, mándeme fotos si puede.

-Sí mamá, le voy a escribir ¿Cómo sabrá ser Buenos Aires?

(Música de baile)

(Música de lamento – tambor)

-Ya va para el año que se fue la Rosa y no sé más nada de ella ¿Dónde estará? Tal vez esté al lado suyo... mi Rosa...

(Sonido de majadero)

Chucalezna

— Lo único que no me gusta es que estos sauces parece que no son sauces, parece que son peinados de unas chicas.

— No, son sauces.

— Pero eso parece una melena, che.

— ¡Cómo!, peinado. Son sauces.

— Luis, pásame el rojo

— Espera que termine los cordones

— ¿Vas a pintar los cardones de rojo? Estás loco vos, ¿qué te pasa?

— Margarita, ¿qué estás pintando?

— Yo estoy pintando el quintal.

— ¿Cuál quintal?

— De D. Carlos.

— Y vos, ¿qué estás pintando?

— Cerros.

*Desde la falda he venido,
pintando flor amarilla
Desde la falda he venido,
pintando flor amarilla
Creyendo que era una rosa,
pero había sido ediondilla.*

— Y ahí, ¿cómo van los cerros peinados?

— No cómo los tuyos, cómo las chascas

— Y esos ¿qué son?

— Son plantitas

— Las plantitas deben ser verdes no negras

— Che, después de todo, cada pintor tiene su modelo de pintar.

— Un mantel parece este.

— ¿Cómo un mantel? Son churquis.

— Los churquis no son así pues, y tampoco se crían en una quinta de churquis.

— ¿Cómo que no? Si los churquis se crían en todas partes.

— Se crían, yo se que se crían, pero los sacan en poco tiempo antes que crezcan.

— Pero vos sabes que donde quiera se crían churquis pues, lo sirven mucho más que cedro, y que sé yo el churqui.

— Los churquis sirven para la cerca, pero no para la quinta.

— Y bueno, sólo Dios sabe.

— No este cuadro no me gusta, yo voy a pintar Coquena.

— ¿Cómo es eso de Coquena?

— ¿No te acuerdas que nos contó la maestra?

— Vos te acuerdas bien de los cuentos que cuenta la Sra.

— Claro, si me los cuenta para que yo pinte

En estos cerros a donde nosotros vivimos hay unas hermosas vicuñitas, vicuñitas son esos animales muy lindos, delgaditos de un cuerpo pero preciosísimo, juntamente con ellas también están las llamas, pero estos animales son muy perseguidos, pero a ellos no les importa a veces ser perseguidas, porque tienen un dios que los protege. Ese dios es el dios Coquena. El dios Coquena vive en la parte más alta, más elevada, en lo más alto del cerro. El elige a propósito para poder de ahí vigilar a todos los animalitos que él tiene que cuidar, que nadie se las mate porque es lo que él quiere con toda su alma. Este dios, Coquena, está vestido todo, todo con lana de vicuña y es porque es el dios de las llamas, él continuamente está protegiéndolas porque no quiere que se las maten a ninguna, entonces claro, ellas están seguras, pero a veces viene una gente mala que les está por matar, corre, dispara a todo lo que pueden hacer, pero cómo él no puede a veces protegerlas porque se han ido estas pécaras bastante aisladas de él, entonces ¿qué hace? Se ve obligado a mandar unas nubes grandotas, pero grandes enormes, corpudas y bajan lentamente, lentamente y las protegen, por completo. Entonces los cazadores cómo no las pueden ver se vuelven a sus casas con las manos vacías.

- Y eso ¿es una gallina o qué?.
- Es un cóndor.
- Es un cóndor, ese está bonito, para que.
- Pero las llamas no están bonitas.
- Mira esta llama ve, el número cuatro al revés.
- Al revés está bien porque están los ojos contra el gobierno.
- Y bueno, no critiquen tanto, porque Coquena nos va a castigar.
- Coquena no me vas a comer. Coquena, sabe Dios si existe o no...

La Feria de Yavi

Loc.: En las desoladas mesetas del altiplano andino, entre Bolivia y Argentina, se recorren quilómetros de parajes desérticos sin encontrar señales de vida humana, pero cada tanto, en alguna quebrada perdida aparece un poblado como espejismo mágico. Tal es el caso de Yavi, importante asentamiento en la confluencia de antiguos caminos incaicos.

Narrador:

Vela ahí, que lindo se ve la puna desde aquí. Hace cuatro días que ando viajando tras mis burritos. Un poco cansador el viaje por la Puna ¿sabe? Pura piedra, pura arena, y no hay agua más que en algunas quebraditas.

Apúrate burro, ya estamos llegando por fin a Yavi.

*La Pascua viene llegando,
pucha que lindo caisera,
bailando voy “nochecer”,
cantando voy “manecer”.*

Uy cuanta gente se ha juntado para festejar la Pascua, tiene que haber más que el año pasado. ¡Va a estar churra la fiesta esta noche!

De lejos suelen venir estos paisanos. Bajan de la Iruya, del largo de Solasuti o de allá de Bolivia de la quebrada de Sococha, y así hay que hacer nomás porque es una de las ferias más importante de la puna.

Lo primero que voy a hacer es buscar un buen lugarcito para poner mis cargas y mis burritos, después voy a descartar y voy a llevarlos a mis burritos a la tomar agua. El burro es todo para nosotros ¿sabe? Para los viajes, para traer agua de los ojitos, con él trajinamos la leña, la carga, también llevan los changos a la escuela.

Estas son las chiguas, son dos aros de sauces tejidos con tientos, entre los dos ponen las verduras y las frutas con pastita. Así vienen aireadas y sin apretarse. Las chiguas las ponen una a cada lado del burro y así traen.

Muchas olleras hay y casi todititas vienen de Bolivia, la tierra hay de ser más arcillosa allá y agarra bien la forma, a lomo de burro traen en árganas unas redes de tientos rellenos de pasto, pero son muchas las que se rompen.

Esta viejita hace rato que da vueltas y vueltas.

Estas mujeres son iguales que guagua mañosa, buscan y buscan hasta encontrar la ollita aliguito más barata.

Ya no, pero antes todititos se truqueaban, no se compraban las cosas con plata, sino que el que venía de los cerros traía sus tejidos y los cambiaba por el de los valles que traían frutas y verduras, todo hacía, todo por trueque. Hoy ya no, algunos nomás quedan.

Ah, y estos canastos son del valle de To, del lado de Bolivia, son buenos para terminar la fruta, y vean lo que hacen las ojudas, estos modernos en vez de cuero de chivo le ponen goma de auto, había sido como ciempiés la señora para necesitar tanta jota.

A mí me gustan las comidas calientitas y bien picaditas, con bastante ajíucho, también saben traer de Bolivia cariucho y chachacoma y muchos yuyos paren aquí.

Ah, esto sí que está bueno, chichita y mas saben prepararlo unos diítas antes para que esté bien fermentado.

¡Eh, compita! ¿Te has pasado algoito?

Acholáis ¡vidita!, había sido tan bonita, esa ha de ser de la quebrada, por el sombrero es fácil conocer, si han venido bien enfloradas, las casadas, florcita a la derecha, las solteras florcita a la izquierda, señal que han de andar buscando un churo ¡Qué lindo que lucen las mozas! Adornadas con tantas cosas

Música cantada:

[...]

es ros floreciendo,

yo pobre padeciendo...

Se acabó pronto la fruta ¡eh! Y algunos ya se regresan a sus puestos, a cuidar a sus ovejitas a trabajar sus [...] ¡Qué pronto se acabó el día, qué cortita ha sido la fiesta!

Yo esta noche me quedo para alegrarme un poco y mañana me voy apenas a correr el sol. Se está poniendo frioso, está bien churo para un picante y para una chichita calaporqueada.

Mañana cuando me vaya “naiden” me saldrá a mirar,

cómo a una piedra del río “naiden” la mira al pasar,

“naiden” la mira al pasar...

Iruya

Loc.: A lo largo del extenso imperio incaico que bordeaba la Cordillera de los Andes las comunicaciones entre los actuales territorios del Perú y la Argentina se efectuaban a lo largo de profundas quebradas donde se establecieron poblaciones clave para el abastecimiento incaico. Iruya fue una de aquellas poblaciones. Más tarde, en la época de la Colonia, esos antiguos caminos y pueblos siguieron abasteciendo a los españoles.

A principios del siglo XX, con el advenimiento del ferrocarril a lo largo de la quebrada de Humahuaca, el camino por la Cordillera de Zenta dejó de tener importancia, lo cual convirtió a Iruya en un pueblo detenido en el tiempo.

Narrador:

Iruya, bonito allá arriba los cerritos, como si estuvieran mirando a todos los que lo están visitando y la capillita a la patrona de Iruya, a la virgencita del Rosario, linda capillita y bien cuidadita también. Se me hace que debe ser bastante viejita, son hechas de antes, por los antiguos. Casitas bajas sobre las pendientes, algunas hechas de tapia, otras de piedra sentada con barro, techos de paja, encima les ponen barro mezclado con paja picada para que no los desarmen las tormentas.

Buenas mozas las paisanas.

Estos son pavos tranquilos, aquí está uno remozando su casa, preparándola para las fiestas que se vienen viniendo, las fiestas de la Virgen del lugar pues, la Virgen del Rosario.

Haber los rupachicos.

Ya está viejito ya.

Que donosura la viejita.

Casi, casi parecen cóndores esta gente, viviendo arriba en la punta de los cerros, ahí donde los bañan vertientes para que puedan vivir.

Este otro indio está trayendo la leñita al centro para los fuegos, los fuegoncitos para festejar el día de la virgen. Leñita, churqui, que hay mucho por ahí en el ríos donde siempre se junta la leña seca que arrastra la corriente del agua, de ahí la trae.

Ahí se vienen aproximando un misachico⁸³, trayendo un santito, cada familia de por ahí lo trae para ofrendarle en misa y vienen muchos, para participar en las misa grande, la procesión de mañana, el segundo domingo de octubre, dedicado siempre a la Virgencita del Rosario.

Con las bombas para que todos sepan que ya está iniciando la fiesta, viera donde se junta gente para una celebración patronal, ahí ya se junta una feria.

Ya la gente está llegando, descargando sus bultos y formando la feria para truquear sus cositas, para hacer intercambio pues.

Estos son pellones o peleros para poner bajo la montura de los caballos o los burros silloneros.

Ese es un cucharón, una pala para hornear pan.

Esta es una bateíta, hecha en valles más abajeños donde hay agua, ya los traen hechitos porque acá en esta zona no hay agua pues para nada.

Lindas pajitas tejidas al gusto de cada uno, cinturones como le dirían en los pueblos.

Vea, ahí están vendiendo por plata, pero algunas veces no venden por plata, a veces truquean una cosa por otra, cambian una mercadería por otra. Tantas cosas lindas que se encuentran en esta feria tan popular y claro porque la gente que trae prensado las cambia por sal que viene de lugares bien lejanos y otros que hacen badeas las cambian por prensado, churo ¿no?

Allí están preparando ya los juegos para la fiesta, este caballo es para que lo monte gente decente y el torito que represente bien pues. Ahí lo preparan al Negro Mandinga ya.

“Teniente, coronel, jefe de la batuta.”

Ahí sale a mandinguear ya y ahí salen los cachis que son personajes salerosos porque cachis significa sal (ríe), ya se están pasando de patos a gansos, de poroto a garbanzo estos paisanos ya.

Y aquí viene el torito del bien, que viene a cuidar a todita la gente, que no le vaya a llevar el mal.

De ahí sale la procesión grande de la Virgen, la misa grande le dicen. Esa es la satisfacción de poder conducir la imagen de la poderosa, pasearla por las calles del pueblo para que ella los bendiga, para que el pueblo no tenga mala suerte, para que no hayan pestes, para que no caigan rayos, centellas, para que no ocurra ninguna clase de mal en el pueblo, por eso sacan a la Virgen, para que bendiga con sus pasos el pueblo.

Y ahora ya casi todos se ponen a bailar para honrar a la patroncita, en adoración de la Santísima Virgen del Rosario, una danza de respeto, de honor a la Virgen y siempre van a acompañadas de caja, de limpillós y de los erkes⁸⁴, que debe ser difícil de tocar; y cuando uno se cansa de tocar viene otro para reemplazarlo, para que nunca dejen de tocar.

⁸³ Pequena procissão que carrega um oratório.

⁸⁴ Corneta cerimonial feito com uma longa cana (de três a sete metros).

De la procesión participan todos los misachicos que han venido de lejos. Ya van llegando para la obra a la iglesia ya.

Y ahora se ponen a rodar a la Virgencita en serio, es como si bailaran en honor a la Virgen para que les de permiso para empezar la fiesta pues.

Qué pena que estas cosas ya se estén perdiendo, seguramente esto sí hay en otros pueblos del Altiplano hace muchos años atrás pero ya no se ve. Esto sólo se ve en Iruya, es fiesta anual de la Virgencita ¡Qué lindo no!

Cuando ellos creen que la Virgen ya los ha autorizado, entonces ellos recién comienzan a jugar.

Ahí está el caballero, ellos son muy formales, muy serios acompañando siempre al torito que es el que hace bien, que va a pelear al Mandinga, al espíritu del mal. Vea, ya el Negro Mandinga está pensando en hacer sus travesuras, vea ya está pensando cómo hacer y él es juguetón, no hace daño sino que hace travesuras nomás, mire ahí va a travesear con las mujeres, se aprovecha de ellas ¿no? Nada más está invistiendo.

¡Peque! ¡Peque! Escapa a la señal de donde está la gente buena, el Negro está siempre escapando porque sabe que cuando suenan los cascabeles se viene la gente buena y a él no le conviene. Estos cachis⁸⁵ representan viejos, pero son tos changos jóvenes, ninguno es viejo porque no podrían corretear así pues. Al Mandinga este se le acerca, siempre listo para hacerle una diablura, mete la cura y ya se arma una trifulca, con panza hinchada parece sapo parece.

¡Torito!, ¡Torito sea buenito y no me cornee torito!
¡Cuidado basta!, ¡Ohh, cuidado, cuidado!

Ahí están los viejos también que son el chúcaro que están a favor del Negro, no son muy buenos esos ¿no?, solo este personaje siempre se le dice Negro, con el Negro nadie sabe lo que va a pasar. De vez en cuando aparece un Negro de esos por los pueblos, aparece así con el pelo medio notito ¿no?, entonces por eso siempre le agarran a la risa o le hacen muchas bromas, le dicen a veces “pinzón del infierno”, le dicen a veces, porque también hace chistes, travesuras y por eso le dicen el Mandinga, le dicen aliado del diablo.

Si el torito se enoja... ahora sí, ahora el toro viene enojado, y está ganado y ahora lo va a coger al negro, él se hace el cobarde pero también a veces lo enfrenta pues. ¡Qué payaso este!, ahora lo va a cornear. Caído ahí se descuidó, el Negro no sabe pelear, ahora el Negro está herido. Ahí lo han matado pues.

Y ahora un bailecito más para saludarla, para decirle adiós a la Virgencita del Rosario.

Ya por la tardecita la gente comienza a retirarse, algunos para al lado de la feria, otros allá donde hay comida y bebida a componer el estómago, tomar una chichita de maíz o comer un locro asado, lo que haiga de comer y ya están medio bachaditos.

¡Este runa, mire! Con su geta como riñón ha tomado algo de más, se me hace ¿no?

Y ahí se ponen a descansar a bailar en fin comiendo chicha o tomando café con licor y quien más tierno es a donosear con una linda china ¿no?

⁸⁵ Os jovens que usam os disfarces. Significa “a alegria da festa”, em aymará.

Por ahí ya están tocando la flautita y con calma se hace una ruedita y a dar vueltas para un lado, vuelte para el otro y cantan coplitas ahí, cada cual se va acordando de coplitas lindas, de las cosas que les pasan a ellos pues. Ya al día siguiente, tempranito nomás cargan sus burritos, sus cositas, ya se van yendo algunos muy lejos, lejos, lejos y se llevan recuerdos lindos difícil de olvidar, hasta que llegue la fiesta del año próximo, linda fiesta la de la Virgencita

Hermógenes Cayo

(Transcripción cedida por Jorge Prelorán.)

HERMÓGENES

Vientos fuertes, soledad... ¡El altíplano, pues!, ¡bien alto!
Tolares, piedras... y nada más.

Yo soy Hermógenes Cayo.

Aquí, ni bien me levanto, ver los quehaceres domésticos de mi casa.

Ir a traer agua... eso es.

Se va a las ovejas; se hila, se teje...

Hilar, para hacer los tejidos que uno acostumbra... Para mí, para mí, total... para el uso de la casa nomás - para vender ya no alcanza.

AURELIA

¿Hijos?, hijos son estos que tengo aquí.

No falta qué hacer aquí.

¿Las ovejitas?, no alcanzan pa' comer; no hay carne. Cocinamos *frangollo*, eso nomás es lo que se come en la Puna: maíz pelado.

— *Antoñita basta, no hagas tanta bulla! A ver si juegas más calladita...*

HERMÓGENES

Traer agua... tenemos que traer agua de allá del sauce grande, media legua del vertiente... Cualquiera de la familia...

Y bueno, porque claro, ¡aquí había estado hecha la casa! Tiene que estar aquí, ¿y qué?, ¿vamos a trasladar la casa al lado de la vertiente? Aquí la habían hecho los antecesores de antes, ¡y tiene que estar aquí la casa!

AURELIA

Él hace de todo, todo lo que puede. ¡De todo!
La mayoría hace...

HERMÓGENES

Ah, eso me gusta más a mí, esas cosas pequeñitas... Después, nadie pinta aquí... Eso ya no hacen.

También habrán otros que pintan... ¿Si hay una puerta?, ¡claro que pintan varios!

Cuestión de cosas religiosas, ésta es la afición *mía* nomás... Claro, ya Dios le habrá designado pa' que sea con esa profesión. Seguramente...

AURELIA

Así nomás estábamos...

HERMÓGENES

Madera de cardón... Aquí no hay. Los tengo que conseguir allá, de los cerros de Casabindo, ¡ocho leguas arriba! Mi compadre Ambrosio me carga unas cuantitas, cada tanto...

Es de raíz de cardón. Hay que tallarlo, aserrar... Son pieza a pieza, porque entero no se puede hacer. Ahora sabe, ¿si la madera es más grande?, también se lo hace de una sola pieza, según la estatura de la imagen que uno quiere hacer. Pero es más costoso... Así es.

¡Cuando era joven andaba rápido al carnaval!
Ahora no... No no no no... ¡Carnaval es del diablo!

AURELIA

No le gusta cuasi el carnaval, al carnaval no va nunca... ¡No le gusta, pues!

Pero había sido lindo el carnaval...

HERMOGENES

El carnaval es del diablo. Después, me regresaba a mi casa...

AURELIA

No le gasta el carnaval. Religioso. Religioso nomás es.

Es muy respetable. De lo que sabe hacer, de *todo* hace importante. Vienen de todos lados...

HERMÓGENES

Yo soy santero de profesión. Y ya no hacen estas cosas que yo hago... Eso ya no hacen...

Es la Puna más brava del altiplano ésta... Uh... ¡mucho frío! En invierno aquí es muy frioso, *bastante* frío. ¡Mucho viento, mucho frío! Hay que andar bien abrigado, ¿y qué más podemos hacer para resistir el frío?

Debe ser así, ¿no?, porque yo veo así a todo crucificado así... Ataron a Jesús con los cordeles, las ataduras que antes, antes, cuando lo maniataron en la pasión de Jesús. ¿En unas leyendas que yo he leído?, dice que esas moreteaduras que lleva ahí, ¿ahí?, dice que lo ataron ahí, ¡lo maniataron ahí fuerte! Después lo azotaron y lo ataron a la columna. Según las leyendas de las historias que cuentan los libros, a *eso* me baso yo.

¡Nadie me enseñó a mí! De por sí, de por sí, de por sí... Dende que era niño de escuela pintaba yo ya... ¡Me gustaba mucho!, y seguí y seguí y seguí, seguí, seguí así sucesivamente. En tanto me ha gustado más y más y más y más y más... hasta que por fin como estoy en la hora actual: ¡el trabajo que más me gusta!

Ah, mi abuelo, ¡claro!, era algo un poco pintor... Pero no, no... no era como yo, ¿no?, porque yo he salido *bastante* mejorado en esto...

AURELIA

Me voy a las ovejas... Unas cuantitas no alcanzan...

Vivimos bien.

Por ahí esquilamos... Enovillamos la buena, vendemos la mala.

HERMÓGENES

Así vivo yo con mis libros, con mis obras... ¡y también con mi armonio, pues! ¿Sabe cómo he llegado a construir este armonio? Una ocasión fui yo allá a Coranzulí de los Andes, y me dijeron:

- Hay un armonio que está bastante deteriorado; ha venido uno que ha querido componerlo, pero lo ha acabado de arruinar más del todo...
- ¡Oh! - digo yo - ¡Qué le han de comprender como yo! - le digo - ¡amigo yo comprendo de eso! Si quiere, empréstemelo, yo lo voy a desarmar todo pieza por pieza.

Claro, pedía yo sólo pa' fijarme de adentro si cómo era... porque estas cosas no son cosas de otro mundo, sino son hechos por hombres igual que yo, y esto es todo hecho a base de tornillos...

— Permítamelo...

— ¿Pero no lo echarás a perder?

— ¡Ay, pero si yo sé cómo lo voy a arreglar, pues!

Y bueno, y lo he deshecho... y me ha costado cinco días para armarlo otra vez. Entonces me he fijado cómo había sido... Y de ahí ya todo para armar éste, ¡y listo! Basta ser aficionado, y pensando, pensando... ¡se llegan a inventar máquinas!

A mí me han dejado con este tono mis abuelos. Así con este tono he quedado con esto. Así es. Con este mismo tono me gusta saludar a la Santísima Virgen. La Virgen de Luján. Soy devoto de la Virgen Santísima desde que fui a reclamar tierras de nuestros antecesores.

Tierras de nuestros antecesores... Y a son de eso nosotros queríamos quedarnos con nuestras tierras, a ver si podíamos conseguir lo que nosotros anhelábamos... y sacar nuestras tierras libres, y así... para poder trabajar nuestras tierras... hacer un cercado... y cosas en las partes donde cada uno pudiera...

Y de ahí nos hemos dispuesto nomás a bajar a la Capital, a los Buenos Aires. ¡Para pedir nuestras tierras, pues! Caminando de a pie.

Uh, ¡hemos andado más de dos meses pa' llegar!, dos meses y medio. Viajando de a pie. Una caravana del altiplano del norte, de los últimos rincones del norte, que se intitulara "Malón de la Paz

por las Rutas de la Patria"; no de los malones de los tiempos de antes, de antaño... Así es el asunto. Gente del altiplano, pues... 174 con los otros hermanos de Orán, ¿no?

Después de un rato, sonó la hora de partir. Hemos salido de aquí de Miraflores de la Candelaria. Y claro, no íbamos seguido... íbamos escalando en partes: cuatro días, ocho días... en fin, así sucesivamente. Hasta Tucumán se ha sufrido un poco, ¿no?; pero no... no mucho, ¡poco! Y de ahí por Luján.

A mí me ha encantado bastante ver aquella hermosa basílica. No hay aquí un templo tan famoso como tiene la República Argentina. Al ver sus hermosas torres... ¡y sus *vitraux*! Y tantas joyas de oro y plata que están en sus paredes...

Y la Virgen, tan preciosa, ¡es hermosa! Es una estatura de como media vara. Está vestida con ropa de género y bien chispeado su manto, ¡con todo piedras preciosas! ¡Y su corona es de oro! Tiene un camarín, y tiene un templete movable que se mueve pa' cualquier lado que lo quiere el pueblo.

Uh, ¡Buenos Aires había sido lindo! ¡Hermoso!

Más que agua y cielo, ¡se pierde para allá! Me gustaba ver cómo llegaban los barcos. Y yo he visto que venía el humo nomás... y salía del medio del agua... y más y más y más y más y más y más, como si saliera de allá de la punta de aquel cerro, ¡y viene bajando para acá como si fuera un campo abajo!

Ah, el aire de allá es otra clase de aire... ¡aire de humedad! Siento un frío de humedad... es el que más me embroma a mí. Yo decía, no... no podría estar en Buenos Aires. Ah no; no no no no... Porque allá, ¿el frío de humedad ése? No no no no no... no me amaño yo allá.

Y después de dos años, recién nos han concedido las tierras. Pero igual, ¡yo venía más contento que nunca!, porque traía la Santísima Virgen, ¡el único tesoro más precioso que ni tierras ni que nada! Desde ahí soy devoto de la Virgen Santísima. Yo soy el esclavo.

*De lejas tierras vengo Señora
por valles, ríos y pampas,
mas al veros, Madre mía,
siento mis dichas colmadas.
Ay, Señora; ay, María,
buenos días, Madre mía,
Virgen santa de Luján.*

Y de ahí, cuando yo he vuelto de allá, he empezado a pensar y digo, que por más pequeño que sea, pero hago algo que lleve imitación - medio arco ojiva - algo que lleve imitación de lo que es Luján. Y poner esos letreritos, cuanto tiene el oratorio. Aunque no de plata, no de oro...

Y dende ahí, he vuelto de ahí, ya he aprendido más a perfeccionarme la obra que tengo.

Yo asisto a todo lo religioso del lugar, de cuatro a seis leguas a la redonda. Y claro, cuando falta el padre cura... Bautizo, voy a rezar para los moribundos y ayudar a bien morir; dirijo el rezo de las novenas... pinto el calvario.

Me gusta hacer el Vía Crucis, ¡eso me llama a devoción!, como que Dios mismo dispondrá que lo haga yo.

Eso lo he escrito yo copiando de los libros. Saco lo más importante en castellano; en latín entiendo un poco... ¡de por sí nomás!

En día de Viernes Santo, para las procesiones del Santo Sepulcro, yo voy rezando y el pueblo sigue. Las 14 estaciones salen por las calles. Así es.

AURELIA

Yo no he conocido a mi padre. Me he criado huérfana, con mi mamá nomás...

HERMÓGENES

Yo soy hijo natural también. Mi padre... no sé quién sería...

Cualquier día uno va al pueblo... y ahí se encuentra... Claro, así es como se hace...

AURELIA

Hace mucho... como 10 años... Porque el chico, el Pablo... Ah... como 10 años. Pasadita la Pascua ha sido...

HERMÓGENES

Uh, ¡diez años arriba! Por eso... que regularice mi vida...

AURELIA

Hemos vivido mucho tiempo juntos. No se dignaba... Así nomás estábamos...

HERMÓGENES

— *Y siendo devoto y pintor y todo, que está comprendido de todo, ¡No es válido que usted viva así! - me decían - Viven acompañados y no les es meritorio sacar a la Santísima Virgen hasta mientras no cumplan con la Santa Iglesia - me decían - Reguli... regularizar la vida. Una vez regu... regularizado, entonces sí.*

Hasta que por fin y al cabo se hemos decidido casarnos, y de ahí habrá que viajar a Abra Pampa, pues, pa' preparar todo lo que necesitamos.

Pero dicen que cuando ya está la luna en cuarto menguante, ¿allá arriba?, ya no se puede viajar... ¡Yo, cuando quiero, viajo nomás!, pero no me pasa nada; porque ante todo es tener fe en Dios y la Santísima Virgen, y uno puede viajar tranquilo.

Abra Pampa está ahicito nomás, a unas seis leguitas...

Al Pedro lo llevo pa' hacerlo conocer, no ha ido nunca... Así, ¡pa' que vea cómo había sido un tren! Le ha de gustar porque es nuevito pa' él...

— *De éste, de éste; déme anillos de casamiento, quiero.*

— *A ver éste... éste es muy chico... A ver este otro. Éste puede andar bien pa' la Aurelia.*

— *Déme de esto, déme dos metros de esto.*

— *¿Visto el tren? Saben andar sobre esos fierros...*

— *¿Y llevan toros, tatai?*

— *Y vacas y gentes... ¡de todo lleva!*

Claro, yo puedo pintarle así cualquier cosa a la distancia, o algún pueblo... Me pongo a la distancia y dende ahí lo dibujo al pueblo *tal cual* como está, con un lápiz. Y después de ahí, ya le doy el colorido con pintura... Así es.

Los changos ya me juegan de otra manera... Claro, han conocido pueblo...

Este molde es de un pantalón que ya había sido hecho, pues; y ahora me viene bien pa' mí.

¡Pa' casarse hay que andar churo! Total, una vez en la vida nomás... Es costoso, pero hay que hacerlo...

El saco me lo han prestado... El rosario, ¡hace tiempo que lo he hecho ya! Y los botines... ¡ja!, ¡son pa' las fiestas nomás!

Mañana es 2 de febrero, ¡es fiesta grande pues! Se festeja la Patroncita Virgen de la Candelaria, y yo aprovecho pa' casarme...

Hay que llamar los promesantes pa' que me acompañen en misachico de mi virgencita a Cochinoca. Hay que adorar a la Virgencita, pa' que me mire, pues...

Ah, la Santísima Virgen sí... todo vendrá designado por Dios.

Lo que más quisiera yo: que vivamos en paz, y nada más. Y que reine la paz y la tranquilidad en todas las naciones, y en nuestra república principalmente.

Y para mí, que mis hijos sean respetuosos... y que toda la familia adelante en cualquiera de las profesiones que Dios les designe. Eso es lo que pido yo.

Pero quién sabe... solamente Dios sabrá...

SACERDOTE

— *En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, amén. Queridos hermanos: nos hemos reunido en la Casa de nuestro Padre Celestial para participar en la celebración del matrimonio de Hermógenes Cayo con Aurelia Quilpe, quienes han decidido unirse para siempre delante del mismo Dios.*

— *Hermógenes Cayo, ¿quieres recibir como esposa a Aurelia Quilpe, aquí presente, según el rito de la Santa Madre Iglesia?*

— *Sí, quiero...*

— *Aurelia Quilpe, ¿quieres recibir como esposo a Hermógenes Cayo, aquí presente, según el rito de la Santa Madre Iglesia?*

— *Sí, quiero.*

— *Bendice, Señor, estos anillos, que nosotros bendecimos en Tu nombre. Quienes han de llevarlos se guarden entre sí perfecta fidelidad, vivan siempre en paz, sigan en todo Tu Divina Voluntad, y estén*

siempre unidos por una perfecta caridad. Por Cristo, Nuestro Señor, en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, amén.

— Dichoso tú si temes al Señor y andas por sus caminos. Comerás del trabajo de tus manos, serás feliz y tendrás prosperidad. Tu mujer será fecunda como la vid, en el interior de tu casa. Tus hijos, como renuevos de olivo, en torno de tu mesa. Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo, como era en un principio, ahora y siempre, y por los siglos de los siglos, amén.

El hombre común, el obispo, el Papa, el rey... son todos iguales ante la muerte. Pero... hay diferencia. Algunos que han muerto de muerte casual... de desgracias... quemados... muertos por rayos... ¿helados por el frío de la montaña?... *esos* son los preferidos de Dios. Son almas milagrosas, cerquitas de Él...

Las fiestas ya han pasado. ¡Y no todo ha ser diversión! Hay que trabajar, tallar otro Cristo que tengo de encargar...

Pero siempre cardón, siempre cardón... Lindo fuera trabajar en madera dura... quebracho, churqui... ¡así aguanta más la obra! Habría que tallarlo en la veta, pulirlo... Todo madera. No, no ha de ser... no ha de ser...

Hermógenes Cayo falleció de neumonia
a los 60 años de edad.

AURELIA

Y lo enterramos, pues... con los que nos acompañan. Don Timoteo... y nada más. Otra señora de ahí... y nada más.

ANEXO

Fichas técnicas dos filmes analisados

De Geraldo Sarno

(Conforme constam dos créditos – 16mm)

A Cantoria

Cor / 14min30seg / 16mm, ampliado 35mm / São Paulo, Brasil / 1969

Diretor: Geraldo Sarno

Produtor: Thomaz Farkas

Fotografia: Affonso Beato

Montagem: Eduardo Scorel

Som Direto: Sidney P. Lopes

Som: De la Riva

Produção: Edgardo Pallero / Sérgio Muniz

Letreiros: Tina / Vivaldo

Narração: Tite de Lemos

Laboratórios: Kodak-Rex / Líder / Fotoptica

Cantadores: Lourival Batista / Severino Pinto

Jornal do Sertão

Preto e branco / 13min30seg / 16mm, ampliado 35mm / São Paulo, Brasil / 1970

Direção: Geraldo Sarno

Produção: Thomaz Farkas / Saruê Filmes

Narrador: Tite de Lemos

Letreiros: Lênio Braga

Som Direto: Sidney Lopes

Produção Executiva: Edgardo Pallero / Wladimir Carvalho / Sérgio Muniz / Trevisan

Laboratório: Rex

Som: De La Riva

Montagem: Eduardo Scorel / Amauri Alves

Fotografia: Affonso Beato / Leonardo Bartucci / Thomaz Farkas

Padre Cícero

Recompilação, cor e preto e branco / 10min / 16mm / São Paulo, Brasil / 1970

Recompilação Cine-documental: Geraldo Sarno

Produção: Thomaz Farkas

Arquivo: Instituto Nacional do Cinema

Som Direto: Sidney Lopes

Produção Executiva: Edgardo Pallero
 Laboratório: Kodak / Fotoptica / Líder
 Som: De La Riva
 Narração: Anthero de Oliveira
 Letreiros: Lia Rossi
 Fotografia: Affonso Beato / Lauro Escorel
 Montagem: Geraldo Sarno / Pery S. Silva

Vitalino / Lampião

Preto e branco / 9min / 16mm / São Paulo, Brasil / 1969
 Montagem e Direção: Geraldo Sarno
 Produção: Thomaz Farkas / Saruê Filmes
 Fotografia: Thomaz Farkas / Geraldo Sarno
 Narração: Othon Bastos
 Laboratórios: Rex / Rivaton
 Letreiros: J.C. Avellar
 Com o ceramista Manuel Vitalino dos Santos e o cantador Severino Pinto

Os Imaginários

Preto e branco / 10min / 16mm / São Paulo, Brasil / 1970
 Direção: Geraldo Sarno
 Produção: Thomaz Farkas / Saruê Filmes
 Narrador: Othon Bastos
 Letreiros: Lênio Braga
 Seleção Musical: Ana Carolina
 Produção Executiva: Edgardo Pallero / Wladimir Carvalho / Sérgio Muniz / Trevisan
 Laboratório: Rex
 Som: De La Riva
 Fotografia: Affonso Beato / Leonardo Bartucci / Lauro Escorel
 Montagem: Eduardo Escorel / Amauri Alves
 Animação: Marcelo Tassara
 Com os Imaginários: José Ferreira, José Duarte e Manuel Lopes e o gravador Walderedo Gonçalves

Viva Cariri!

Cor e preto e branco / 36' / 16mm, ampliado 35mm / São Paulo, Brasil / 1970
 Direção: Geraldo Sarno
 Produção: Thomaz Farkas
 Narração: Paulo Pontes
 Apresentação: J.C. Avellar
 Efeitos Especiais: Walter Goulart / Antônio César
 Filmagem Complementar: Eduardo Escorel / Jorge Bodanski
 Produção Executiva: Edgardo Pallero / Sérgio Muniz
 Som Direto: Sidney Lopes
 Som: De La Riva
 Laboratório: Rex / Kodak / Fotoptica / Líder
 Música: Gilberto Gil / Villa Lobos

Cantadores: Raimundo Silvestre / Pedro Bandeira
 Fotografía: Affonso Beato / Lauro Escorel
 Montagem: Geraldo Sarno / Amauri Alves / Rose Lacrete

De Jorge Prelorán

(Conforme constam dos créditos)

Relevamiento cinematográfico de expresiones folklóricas argentinas (1965/1969)

Producidos por la Universidad Nacional de Tucumán, con un subsidio del Fondo Nacional de las Artes.

Asesoramiento general: Augusto Raúl Cortazar

Asesoramiento musical: Leda Valladares

Quilino (VHS disponible en INCAA)

Color / 16 min / 16mm / Tucumán, Argentina / 1966

Directores: Jorge Prelorán / Raymundo Gleyzer

Asesora temática: Ana Montes de González

Ilustraciones: Albreto Lombana

Relator: Jorge Prelorán

Entrevistada: Stella Alberti

Asesora musical: Leda Valladares

Guitarras: Leda Valladares y Rodrigo Montero

Sonido: Rodrigo Monteiro

Los temas musicales son folklóricos (tradicionales, populares y anónimos)

Fotografía y montaje: Jorge Prelorán

Post-producción: Garrick Wilkie, Mabel Prelorán y Damian Quevedo

Ocurrido en Hualfín – una trilogía (1. Cuando quede silencio el viento / 2. Greda)

(VHS disponible en Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano – INAPL)

Blanco y negro / 25min / 16mm / Tucumán, Argentina / 1966

Director: Jorge Prelorán / Raymundo Gleyzer

Idea original: Ana Montes de González

Recopilación musical: Leda Valladares

Texto y guión: Ana Montes de González

Voces: Margarita Palacios y Anastasio Quiroga

Chucalezna (DVD producido por The Phoenix Learning Group, Inc., a partir de copia 16mm do The Ethnographic Film Program, da University of California, Los Angeles, 1978)

Color / 15min / 16mm / Tucumán, Argentina / 1966

Director: Jorge Prelorán

Voz: maestra Nicolasa de Mendoza y niños de Chucalezna

Música: Anastasio Quiroga

Asistentes: Lorenzo Kelly y Sergio Barbieri

Medardo Pantoja (VHS disponível no INCAA)

Color / 12 min / 16mm / Tucumán, Argentina / 1969

Director: Jorge Prelorán

Idea original: Isabel Franco

Asistente: Sergio Barbieri

Música original: Leda Valladares y Rodrigo Montero

La feria de Yavi (VHS disponível no INCAA)

Color / 9 min / 16mm / Tucumán, Argentina / 1967

Dirección: Jorge Prelorán

Asesoría temática: Ercilia Moreno Cha

Narrador: Miguel Angel Jardin

Introducción: Jorge Prelorán

Canto y charango: Anastasio Quiroga

Sonido: Rodrigo Montero

Los temas musicales son folklóricos (tradicionales, populares y anónimos)

Montaje: Jorge Prelorán

Post-producción: Garrick Wilkie, y Damian Quevedo

Asistentes: Lorenzo Kelly y Sergio Barbieri

Iruya (VHS disponível no INCAA)

Color / 19 min / 16mm / Tucumán, Argentina / 1968

Director: Jorge Prelorán

Asesor temático: Carlos Dellepiane Calcena

Introducción: Jorge Prelorán

Narrador: Michi Aparicio

Asesora musical: Leda Valladares

Ejecución instrumental: Anastasio Quiroga

Grabación documental: Rodrigo Montero

Los temas musicales son folklóricos (tradicionales, populares y anónimos)

Montaje: Jorge Prelorán

Post-producción: Garrick Wilkie, y Damian Quevedo

Asistentes: Lorenzo Kelly y Sergio Barbieri

Hermógenes Cayo (VHS cedido por Jorge Prelorán)

Color / 51 min / 16mm / Tucunán, Argentina / 1969

Dirección: Jorge Prelorán

Asesoría musical: Leda Valladares

Instrumentalización adicional: Anastasio Quiroga

Los temas musicales son folklóricos (tradicionales, populares y anónimos)

Grabación sonora: Rodrigo Montero

Fotografías de Buenos Aires, 1946: Grete Stern

Fotografías documentales de “Malón de la Paz”: Archivo Grafico de la Nación

Fotografía y montaje: Jorge Prelorán

Asistentes: Lorenzo Kelly y Sergio Barbieri