

um filme de
Vladimir Carvalho



Filme de encomenda

Em plena era do “milagre econômico”, no início dos anos setenta, surgiu o **Pais de São Saruê** como um espectro a denunciar a existência de um Brasil real, miserável, desumano, injusto. A propaganda oficial, o simulacro na televisão e o otimismo conformista foram sacudidos pelas imagens poderosas do **Saruê**. Em tudo o filme se opunha à fantasia do regime militar: suas imagens precárias e descoloridas eram antídoto forte demais para o Brasil **a cores**, que a gente relutava em amar e em deixar. Tinha-se a impressão de que o filme fora encontrado recentemente numa escavação arqueológica nos arredores de Canudos. Tratava-se, na verdade, de um documentário encomendado por João Abade, o prefeito do Arraial do Bom Jesus, ao mascate paraibano Abraão Vladimir.

A reação do governo ao filme repetiu a história. Canudos foi arrasada pois contrariava o positivismo republicano; **Saruê** foi interdito pela mesma intolerância, pois demonstrava que centenas de canudos resistiam a desaparecer no Nordeste maravilhoso.

Na alvorada da abertura democrática, o filme foi discretamente liberado e mais discretamente ainda oferecido ao público. Este precisava ser protegido de tal “aberração” cinematográfica que poderia comprometer o esforço louvável do cinema brasileiro de se apresentar como produto no mercado. Era uma espécie de irmão aleijado-enjeitado numa família de esplêndidos surfistas...

O último golpe contra o **Saruê** deu-se no Festival de Brasília de 79. A média das opiniões dava como certa a consagração do filme. Mas o júri preferiu conceder-lhe um prêmio especial, desses que se atribuem aos excepcionais. Continuava difícil – como continua sendo hoje em dia – assimilar a força do retrato de nossa miséria econômica e principalmente política. A iniciativa da Editora da UnB de dedicar uma coleção ao cinema chega em boa hora. E merece o apoio não apenas da Embrafilme. Afinal o cinema foi expurgado dessa Universidade nos anos negros. Nada mais justo que ela venha a resgatar o **Saruê** no seu primeiro gesto.

Saravá São Saruê. A este filme está destinado o lugar de relíquia do futuro do cinema brasileiro.

O PAÍS DE SÃO SARUÊ



FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Reitor: Cristovam Buarque
Vice-Reitor: João Cláudio Todorov

EDITORA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Conselho Editorial

Hélio Jaguaribe de Mattos
José Caruso Moresco Danni – Presidente
José Walter Bautista Vidal
Murilo Bastos da Cunha
Odilon Ribeiro Coutinho
Paulo Espírito Santo Saraiva
Paulo Sérgio Pinheiro
Sadi Dal Rosso
Timothy Martin Mulholland
Vladimir Carvalho da Silva
Wilson Ferreira Hargreaves

O PAÍS DE SÃO SARUÊ

Um filme de
VLADIMIR CARVALHO

TEXTOS DE CINEMA



Embrasil

Editora Universidade de Brasília

Este livro ou parte dele
não pode ser reproduzido, por qualquer meio,
sem autorização escrita do Editor.

Impresso no Brasil

Editora Universidade de Brasília
Campus Universitário – Asa Norte
70.910 – Brasília, Distrito Federal

Copyright © 1986 by Vladimir Carvalho

Revisão:
Antônio Agenor Briquet de Lemos

Editor:
Antonio Carlos Ayres Maranhão

Programação Visual e Capa:
Orlando Luiz

Fotos:
Walter Carvalho
Manuel Clemente

ISBN: 85-230-0226-X

Ficha Catalográfica
Elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília

Carvalho, Wladimir
C331p O País de São Saruê. Brasília, Editora Universidade
de Brasília, c1986.
180 p. (Coleção Textos de Cinema, 2)
791.43(81)
t

SUMÁRIO

Ao Correr da Câmera ou Leia o Filme e Veja o Livro	9
Motes e Rimagens para o poeta Jomar Moraes Souto	15
O País de São Saruê (Roteiro)	27
A Heresia de São Saruê Vladimir Carvalho	123
A Saga do Documentarista José Carlos Monteiro	139
Um Caçador de Imagens José Carlos Avellar	145
Ficção Real em O País de São Saruê Jean-Claude Bernardet	151
Cinema e Sertão Ariano Suassuna	157
São Saruê, Getúlio, Terceiro Mundo Clovis Sena	163
A Luz, o Boi, o Algodão, o Sonho, a Raiz José Nêumanne Pinto	169





Vladimir Carvalho e
Manuel Clemente na câmara

Ao Correr da Câmera ou
Leia o Filme e Veja o Livro

Graças à retomada do projeto original da Universidade de Brasília, redemocratizada pela ação de seus professores e do reitor Cristovam Buarque, a Editora da UnB e a Embrafilme nos honram com a participação nesta coleção de textos cinematográficos. “São Saruê” vem a lume mais uma vez, desta feita em letra de fôrma onde se pode – texto à mão – analisar detidamente a sua gestação, trajetória e validade.

Recupera-se assim o **documento** do documentário, resgatam-se os dados esparsos de uma acidentada carreira, e os termos também de um **método** de filmar intensamente marcado pela falta de condições.

O roteiro do filme não existia como prévio instrumento de trabalho. Filmei ao correr da câmera, improvisado, ligeiro como na feitura de um afresco, porque as precárias condições que reunira não permitiriam um esquema rígido, profissional, com previsão de locações, ou sequer armar um plano de produção com datas e recursos. Era uma peleja em céu (e sol) aberto, sem tempo a perder, com dinheiro curto e equipe mais que mínima, anoitecendo mas não amanhecendo nos lugares, como numa guerrilha. O roteiro, portanto, sustentava-se por tênues e invisíveis fios e foi escrito em cima da perna, durante as filmagens, muitas vezes após as mesmas terem acontecido.

Depois, na montagem, as notas tomadas foram se atraindo, se estruturando, a própria seqüência exigindo/pedindo esse ou aquele **plano** e recusando outros que viajavam de volta ao limbo. A matéria-prima se organizando quase que sozinha, como coisa viva, real, o filme nascendo e relativizando a idéia de autoria, como bem assenta no documentário. Assim o que se vai ler em termos de roteiro é o que se estruturou **a posteriori**, transcrito passo a passo, a partir do filme pronto, numa tentativa de captar a simultaneidade do processo entre concepção/filmagem/montagem. E a iconografia que permeia os **planos** é um esforço para referenciar a imagem do filme o mais próximo do texto, identificando-se aí momentos-chave do documentário.

Nesta versão final – quase diria, mas não última – a idéia é oferecer uma noção, a mais aproximada possível, de como se integraram as partes de “O País de São Saruê”, desde a nossa intervenção no meio social e humano, durante a captação do material, até as relações internas do filme enquanto organização estética, no tratamento do mito do sertão. Com a narração e o poema fazendo um compasso ternário com a imagem, a música e as entrevistas, numa leitura agora mais tranqüila de se realizar em face do texto escrito.

A cadência do poema, uma forma próxima do épico, antiga, grega (também sertaneja) de se narrar a História, marca todo o longo prólogo, como uma voz da Terra, um monólogo do Sertão, e só desaparece totalmente na segunda metade do filme, quando passa a predominar o som das entrevistas. O ritmo andante dos versos de Jomar Souto, à medida que o filme avança, cede lugar à narração, que por sua vez é, aos poucos, substituída pela fala dos entrevistados. Um tempo primevo, arcaico e ancestral, com a agressiva e ao mesmo tempo martirizada natureza e, depois, com a rusticidade da perda da civilização do couro, é perpassado pela “música” do poema. A era moderna, vincada de contradições sociais, pelos atritos do homem, não mais um bicho mas já destacado da natureza, se apresenta através do recurso sonoro dos depoimentos, sem sincronismo, lançados bem dizer arbitrariamente sobre as imagens das pessoas, numa contrafação do chamado cinema em **som direto**, em vigência na época, como ainda hoje. O documentário ingressa então no período contemporâneo e a sua técnica precária procura a “modernização” dos meios. Mais uma vez busca-se aproximar a forma do conteúdo, num corpo a corpo para interpenetrá-las, mesmo que numa orquestração tosca, pouco definida, feita de uma imagem dilacerada, de técnica paupérrima.

Entretanto, essa compreensão de “São Saruê” não estaria completa sem a leitura dos diversos artigos que compõem este volume, muitos dos quais inéditos, desde a fase de lançamento do filme em 1980, quando pela primeira vez se cogitou da publicação do livro. Jean-Claude Bernardet, Ariano Suassuna, José Carlos Avellar, Clóvis Sena, José Carlos Monteiro e José Nêumane Pinto, de diferentes pontos de vista, cada qual a seu modo, realizam um trabalho de interpretação crítica que só enriquece o processo de conhecimento de “São Saruê”, no que pese, de um lado, a simplicidade do filme e do outro a generosidade dos comentários. Completando este quadro, juntei um histórico, “A Heresia de São Saruê”, onde descrevo todas as etapas de elaboração do documentário e narro o episódio de sua interdição nos anos de obscurantismo do governo militar, quando a

ferocidade da censura oficial e a hipocrisia da oficiosa mantiveram “São Saruê” banido do público.

Vinte anos são decorridos desde que rodei as primeiras cenas no Nordeste e deste tempo mais de oito anos foram perdidos com o veto da ditadura ao filme. No momento atual, com o clima que o país atravessa, no limiar de uma nova Constituinte, quando tudo parece transitar para uma nova era da sociedade brasileira, talvez não seja de todo pretensioso retornar, sem nostalgias nem auto-indulgência, ao filme e às suas circunstâncias, ensejando-se os subsídios e a oportunidade para a sua revisão.

Vladimir Carvalho
Brasília, novembro de 86

Motes e Rimagens
para o poeta
Jomar Moraes Souto*

* Após a exibição do copião do filme, em maio de 1967, o poeta Jomar Moraes Souto sentiu necessidade de trabalhar em cima de um esquema que resumisse a concepção de "São Saruê". A partir destas notas e sugestões que lhe passei, anteriores ao roteiro, ele escreveu o longo poema que se integrou ao filme. (Nota do A.).

Primeira Seqüência

1. Paisagem aparece a partir do branco da tela, ganhando cada vez mais nitidez até a saturação da imagem, com chão de seixos, xique-xiques e galharia seca. Desolação, o deserto.
2. Paisagem semelhante, vista de mais distante.
3. O grande vale do rio do Peixe, vendo-se os contrafortes das serras no horizonte.
4. Revoada de aves selvagens numa lagoa. Natureza. Cantoria de pássaros.
5. Mais pássaros de outro ângulo.
6. Sol a pino, queimando o mundo.
7. Gavião invade a tela num vôo rasante.
8. PAN sobre inscrições rupestres num recanto da caatinga. O movimento pára ao enquadrar figura exótica gravada no lajedo. Canto de pássaros funde-se com gaita de índio.
9. Mais detalhes das inscrições.
10. PAN começa em inscrições rupestres de um quadro a óleo e acaba enquadrando casal indígena. Poemateixo fala da raça espoliada e extinta que habitou o sertão e das entradas portuguesas que a dizimaram, quando fizeram sua marcha para o Oeste, instalando os currais de gado que deram origem às primeiras fazendas sertanejas. O domínio natural da cultura pastoril em relação ao trogloditismo da vida tribal. A perda da liberdade com a tentativa de escravidão dos primitivos habitantes. A preia e a reação dos índios: a grande guerra da Confederação dos Cariris. Vence o branco português, o primeiro dominador estranho à terra.

Segunda Sequência

1. PAN corta a paisagem de árvores secas e enquadra homens num desmatamento. Poema fala de desbravamento. A tenacidade do colono e o meio hostil. Os homens trabalham derrubando árvores e afastando xiquexiques. É o tempo das sesmarias.
2. Mais trabalho: um grupo construindo uma casa de alvenaria. pedreiros no ritmo puxado do trabalho. Tijolos arremessados para os andaimes. Câmera enfoca parede que sobe a cada tijolo assentado. Escurecimento. Quando fica nítido outra vez, já a parede está pronta e a casa também. No terreiro passa um homem puxando seu animal pelo cabresto. É o advento do pastoreio. A fazenda sertaneja. Daí a seqüência “dispara” em cortes rápidos, mostrando vários casarões de fazendas de paredes sem reboco, no estilo **em preto** do sertão. No pátio das fazendas sempre há alguém às voltas com animais. Homem e mulher pilando. É o criatório se afirmando.
3. Vista geral do vale mostrado nos primeiros **planos** do filme, agora salpicado de moradias que se vêem ao longe.
4. Descrição das fazendas continua com PAN sobre grande pátio que é invadido por rebanho de ovelhas que saem de curral pegado à casa. Detalhes de ovelhas e borregos. Depois no campo o rebanho pastando.
5. Grande pátio da fazenda Acauã (quartel-general sertanejo da Revolução de 1817) é cortado por uma parelha de vaqueiros que encourados e caminhando lado a lado, lembram antigas figuras de cavalaria. O conjunto arquitetônico, rústico e branco, ao fundo, é um belo **décor**. Os homens caminham já no campo: atravessam um riacho e depois disparam seus cavalos pela caatinga em busca do gado.
6. Os vaqueiros ajuntam o gado. O aboio é ouvido.
7. De volta a Acauã, com a boiada invadindo a meia planície do pátio. O casarão e a igreja branquíssimos, ao fundo.
8. Corte brusco para boi amarrado no mourão e vaqueiros lutando para amansá-lo. A dureza da lida. O bicho é indomável. Sucedem-se solavancos e puxões em cordas esticadas. Mãos e rostos contraídos e em montagem rápida. A câmera vê os vaqueiros como se fosse o boi, numa visão subjetiva do bicho. O poematexto pode referir que, para amenizar a crueza de seu trabalho e disfarçar o amor intenso que o liga aos bichos à custa de quem vive, o homem **inventou** a **arte**, o bumba-meu-boi, o cavalo-marinho. Corte rápido para função de bumba-meu-boi em espaço indeterminado. Mistura de **planos**, ora

dos vaqueiros no curral amansando o zebu, ora no folgado com as cabriolas do “boi” e os passes de dança, palhaçadas e caretas do “Mateus”.

9. Volta ao curral onde desta vez a vaqueirama rodeia uma rês caída como se estivesse à morte. Todos em atitude mística, alguns quase de joelho, contristados. É o tempo das perdas, seca na terra e na alma. É possível que o poematexto se mescle com os lamentos cantados ou recitados pelas figuras do bumba-meu-boi (Mateus, Gregório ou o Capitão). A imagem mostra também o boi da “brincadeira” caído e as figuras em redor. E novamente da imagem da rês caída e “velada” pelos vaqueiros corta-se para o boi da “brincadeira” que se ergue do chão, devolvida que foi a sua saúde. Todos se alegram e dançam. Fim da seqüência.

Terceira Seqüência

1. Persiste a imagem da casa-grande de Acauã, vendo-se a sua capela com a torrinha do sino. O poema prende-se à Revolução de 1817.

2. Descrição pormenorizada da capela, onde pontifica uma arte entre primitiva e barroca própria dos frades-mestres-de-obras do tempo da Colônia.

3. Imagens do altar. Uma Nossa Senhora olha piedosamente para o alto. Corte mostrando o forro da igreja com pintura ingênua de outra Nossa Senhora e anjinhos. Poema refere-se ao Padre Sá, revolucionário, dono de Acauã.

4. A câmara gira e a imagem da santa fica ininteligível. Corte.

Quarta Seqüência

1. Imagem em panorâmica de um engenho de rapadura, imitação definhada, temporã, dos engenhos do litoral. Todavia, uma prova eloqüente da riqueza do solo à presença da água. Poema: “Filho órfão da fazenda/O engenho venho depois/Feito de raros verdes/Pelas mãos de caboclos sem mel nem zenda”.

2. Documental completo do engenho. Bolandeira (grande roda de madeira) que os bois puxam fazendo uma zoada triste. Um aboio distante dos homens que tangem os bichos.

3. A roldana dentada de madeira parece esmagar vagarosa o espaço. Um homem empurra a cana com as mãos no cultivador, dando-nos a impressão de que as mãos são tragadas pela engrenagem. O caldo escorre embaixo.
4. Corte para dentro da sala das caldeiras onde o caldo escorre para os tachos ferventes. Atmosfera de calor e fumaça, um inferno.
5. Caras reluzentes, os homens mexem os tachos ferventes. As sombras dos caboclos projetadas nas paredes.
6. Os homens recortados contra janelas que têm grades como cadeias. Outro plano: os homens se movem no trabalho por trás das grades. O poema fala da economia estagnada que se formou desde os tempos da Colônia e que perdura até hoje.
7. O mel é colocado em caixilhas, as “fôrmas” das rapaduras.
8. Um homem atíça o fogo da fornalha. Corte: a fumaça invade a casa das caldeiras e o mel ferve. Vista geral do engenho com grande bueiro saindo fumaça.
9. As rapaduras ficam prontas. Um garoto “belisca” restos de mel petrificado. As rapaduras são amontoadas a um canto. Do lado de fora um homem carrega os caçuás de um jumento com as rapaduras. O poema informa que os engenhos de rapadura que ainda hoje moem dão tremendo prejuízo. Só funcionam por puro capricho de seus donos, que não admitem “passar em baixo”, isto é, parar as suas atividades. Alguns de tão decadentes tiveram suas caldeiras furadas pela ferrugem e ficaram de fogo morto definitivo.

Quinta Seqüência

1. Uma imagem de Acauã ainda. Um velho anda pela calçada do casarão e entra por uma porta no oitão. **Travelling** avança lento por um corredor dentro da casa. Poematexto tem acento nostálgico e fala de épocas passadas. Ao fundo se insinua uma polca tocada por uma bandinha.
2. Uma enorme arca junto de uma escrivaninha. Retratos pelas paredes e em um álbum. Retrato de uma jovem, outro de um jovem. Um casamento. Retrato de casal com filhos. Fila de carros Ford “de bigodes” e gente num dia de festa. Retrato de banda de música com figuras bigodudas. Banda se movimentando tocando pelo centro da cidade. PAN numa festa no pátio da igreja. Carrossel e “roda-gigante”. Bolas de ar coloridas. Gente.

Retratos velhos da outra igreja em construção. Corte para cena movimentada com praça atual e igreja nova de Sousa, próximo da velha. Câmera descreve corredor já visto na casa da fazenda. Câmera se detém no teto de telhas onde os fios de aranhas se balançam a um soprozinho da brisa.

4. O movimento da câmera se prolonga por sobre o telheiro noutro **plano** e desce por paredes onde se notam enormes manchas de lodo, marca do tempo. O movimento termina enquadrando velhinha que cata feijão sentada no alpendre detrás da casa. Música desaparece por completo. Silêncio. **Close** da velhinha entregue à sua tarefa.

Sexta Seqüência

1. Enorme capucho de algodão se balança na haste, para um lado e para o outro. Poema: “Outro ciclo se abre na flor do algodão”.
2. PAN sobre o campo seco mas pontilhado de capuchos brancos.
3. Vista geral do campo agora mostra pessoas trabalhando na colheita do algodão.
4. Câmera mostra apanhadores de algodão, homens, mulheres e meninos. Poema refere-se à monocultura e lembra vícios das sesmarias: posse da terra para uma minoria.
5. Homens em andrajos colhem o algodão. Movimento seco da câmera descreve a roupa em frangalhos de um apanhador.
6. A câmera insiste na beleza dos capuchos, mas o olho do sol fuzila do alto.
7. No terreiro de um casebre chega um casal de apanhadores. No primeiro plano do quadro uma gaiola com um passarinho, como a simbolizar a existência presa, estagnada, sem futuro daquelas vidas.
8. Um garotinho sai da casa e vem abraçar-se à mãe no terreiro, onde o homem e a mulher arreiam os sacos de algodão apanhado.
9. Depois homem, mulher e menino entram em casa. O homem põe o saco no chão e a mulher segue para a cozinha. O homem pega sua espingarda pendurada na parede e vai carregá-la sentado na soleira da porta.
10. No interior da casa, na cozinha, a mulher acende o fogo acompanhada do menino. Poema num estilo despojado, “faca só lâmina”, deve colocar o mecanismo da “meiação”, uma das formas mais gritantes de exploração do homem pelo homem.

11. O homem levanta-se na soleira da porta e aponta a espingarda.
12. O homem já aparece noutra espaço, na caatinga, por entre a galharia seca, pé ante pé, na tensão da caça. Poema continua sobre as condições da “meiação” dizendo que ao aproximar-se o dia da prestação de contas o meieiro já não encontra em casa mais nem o que comer. Evitar o tom demagógico; se possível usar de sutileza e amenidades dos versos: “Falaram-me de mel e era distante/longe demais o engenho de onde vinha...”
13. O homem atira e caminha após no marmeleiro seco.
14. Adiante apanha o pássaro abatido e o contempla por um instante suspenso na mão. Corte.
15. Em casa, na cozinha, a mulher tem um pássaro já depenado suspenso sobre a treme do fogão assando.
16. O casebre por fora, na parte de trás, a chaminé fumega.
17. A mulher continua assando o passarinho, o menino encostado, de olhar comprido, triste.
18. A câmara descreve a cozinha escura e a chaminé fumega do lado de fora.
19. A família faz a refeição em pé mesmo, junto do fogão. A mulher distribui a ração e um movimento da câmara descreve os três e termina no menino. **Close** do negrinho que tem um olhar muito terno. Corte.
20. Um casal, com sacos de algodão à cabeça, risca a distância dos áridos caminhos de um serrote.
21. A câmara registra a caminhada, ora em **planos** próximos, ora em **planos** distantes. Sol a pino. Um gavião ou carcará ronda por perto. O homem conduz também uma foice e uma espingarda.
22. Os caminhos de pedras, margeados de xiquexique. Caveira de boi. O sol queimando no zênite.
23. A chegada a um copiá de um rancho. Casa do compadre no caminho para a cidade. Aqui o apanhador pesa numa balança primitiva o algodão que irá entregar. Os pesos são enormes pedras que o compadre coloca nas bandejas feitas de madeira. O apanhador encosta as armas pensativo a um canto e fica a espiar a paisagem. Decerto imagina o que não faria se a sua safra desse algum lucro. Como seria diferente se o seu trabalho não fosse de “meia” e em vez de lhe deixar escravo já para o outro ano, pudesse lhe dar algo de seu, significasse também para si um pouco de prosperidade e não a camisa rota que carrega. O poema deve fazer este comentário da

desigualdade dos meios de produção a partir de um quadro existente na parede da casa, onde se vê o arcanjo Miguel empunhando uma balança numa mão e uma espada na outra. Ele pisa sobre a barriga de um demônio que estrebucha no chão. É uma bela imagem sugestiva de revolta e de justiça ao mesmo tempo.

24. A câmera corta várias vezes dos detalhes do quadro de São Miguel Arcanjo para **primeiros planos** e **closes** do caboclo apanhador de algodão no copíá da casa. O poema não deve se “insurgir”. É preferível aqui uma certa obliquidade, mais do que veemência e clareza. Questão de andamento dramático, pois no final é que tudo se revelará. Por enquanto, apenas as sugestões fortes da realidade.

25. A câmera se aproxima do quadro do santo de espada em punho até o desfoque total.

Sétima Seqüência

1. Frente à usina de Gadelha onde filas de caminhões carregados de algodão entram pelo grande portão.

2. Em seguida entra Gadelha no seu enorme carro negro, reluzente. Salta do carro sob os olhares dos serviçais e olha em redor de si, todo poderoso. No som, ele fala de sua família, dos negócios, do pequeno “império” que dirige. É um “deus-pequenino” a quem a cidade muito deve, mas segundo ele próprio muito esforço fez para chegar às culminâncias. “No começo puxei muita cobra para os pés, no trato da terra.” Enquanto Gadelha fala aparecem os párias que trabalham na usina, verdadeiros guindastes humanos carregando pesados fardos de algodão; mulheres catam as sobras das plumas pelo chão. Têm expressão amarga, rostos vincados. Homens magros, seminus, diante das máquinas descaroçadoras. Gadelha fala sem parar. Nesse trecho a sua voz coincide com um movimento circular da câmera em cima de um monte de algodão. Corte.

3. No seu hangar particular, Gadelha se despede da família e zarpa no seu Cessna. Longinquamente, acordes do “E que tudo mais vá pro inferno”, somente a melodia. Vôo sobre a cidade que aparece no seu conjunto pela primeira vez. Do movimento descritivo da cidade continuamos num movimento vertical da câmera sobre um alto-falante, no meio da feira de Sousa.

4. Documental sem muita lógica mas dando uma idéia geral da feira desde os rótulos e placas de procedência estrangeira (Coca-Cola,

Essolube, Havoline), à excessiva quantidade de artigos de matéria plástica (a civilização do couro é hoje um mito). Um homem substitui sua alpargata de couro por uma chinela “japonesa”. Grande número de mendigos, um camelô apregoa as excelências de minúsculo remédio enquanto um menino junto olha a capa de um folheto de propaganda com uma caveira. Em outro ponto homens experimentam martelos e foices espalhados no meio do chão, como numa loja de ferragem improvisada. Próximo, outros experimentam armas de fogo, garruchas e clavinotes apontando para o olho do sol (“culpado” de todos os males que acometem o sertanejo). O poema poderia fixar mais os dados gerais da estatística, como média de vida inferior a 35 anos e grande mortalidade infantil (vide imagem de menino junto ao camelô), incidência de sífilis e doenças mentais (sobre imagens de mendigos e aleijados; um velho estende vasilha da Esso pedindo esmola). A feira é a babel semanal de todos os sertões. Essa que filmamos pode lembrar o Pátio dos Milagres, depende de como tratá-la na montagem.

Oitava Seqüência

1. Terminada a feira, permanece o tema da indignação sertaneja apesar do pretense fausto de outras seqüências (a dos retratos antigos e da festa da padroeira). Uma fila espera à porta de um prédio oficial (prefeitura). A câmera percorre os rostos vincados e pára no de um velho de faces encovadas.

2. Dentro da prefeitura, Mariz, o prefeito, atende a um homem do povo. A câmera mostra fila de retratos na parede do modesto gabinete (Jesus Cristo, Dutra, Getúlio Vargas). Mariz fala e explica como é difícil governar no sertão, onde as dificuldades se transformam em calamidade.

3. Enquanto Mariz fala aparece ainda uma vez o retrato de Getúlio (“o pai dos pobres”) e em seguida flagrantes de ocorrências trágicas no sertão: um grupo de retirantes arranchado sob um juazeiro. O chão gretado da seca, as pessoas por trás de uma cerca de arame farpado. Um homem com o filho novo nos braços; a criança parece desmaiada, quase morta. O pai deita-a no chão sobre lençóis. Acorre a mãe e se agacha junto ao menino, mais pessoas chegam para perto. **Closes** do pai e da mãe. Esta se benze, contrita. Ao fundo, na trilha sonora ouve-se o som roufenho de uma rabeca numa espécie de réquiem. O último

plano é da criança parecendo dormir. O sol como que espia por trás das folhagens do juazeiro.

4. Imagens de enchentes. **Travelling** vendo-se crianças à beira da água, também animais, bois e cavalos como que isolados pelas águas. Um homem numa canoa. Fotografias das ruas de Sousa invadida pela enchente. As imagens se misturam, ora são de fotografias paradas, ora de terras e gentes filmadas como num “jornal da tela”. Aqui parece uma seqüência de fotos: pessoas olhando fixas num ponto, casebres afundados nas águas; um padre agachado junto dos corpos sem vida de uma mulher e quatro criancinhas; **plano próximo** das crianças. Um homem escapa com um menino remando numa canoa. Volta imagem das crianças mortas. No meio de um açude, um rochedo domina as águas, com uma grande cruz de madeira no meio.

5. Mariz ainda aparece atendendo ao homem em seu gabinete. Na trilha sonora termina a entrevista do prefeito, com palavras de fé, otimismo e esperança. Na imagem ele ri e fala com o homem do povo.

Nona Seqüência

1. Câmera se desloca ao longo de uma cerca de arame farpado e registra, no chão, uma caixa de papelão da Aliança Para o Progresso, onde se lê: **“Donated by the people of the United States of America”**. Em seguida enquadra a cerca e casebre isolado.

2. Vista geral de bairro de casebres. Ouve-se o sotaque de Charles Foster, um americano do Peace Corps identificando-se: “Me chamo Charles Foster, americano, solteiro, formado em Ciências Políticas, que vem aqui no sertão fazer programa de comunidade. O sertão é uma boa terra, de gente pura e boa... Uma gente ingênua que faz retreta aos domingos...” (e coisas assim do gênero, enquanto a câmera registra um passeio seu pelo bairro). No final, chega outro americano e Charles Foster logo o identifica: “Este é Johnny, um amigo da Califórnia. Ele está chegando ao Brasil também para trabalhos de desenvolvimento da comunidade.” Eles apertam-se as mãos e a seqüência termina com as tradicionais mãozinhas do símbolo da Aliança Para o Progresso.

Décima Seqüência

1. Volta grande PAN sobre a cidade até enquadrar as torres da igreja matriz. O poematexto pega uma dica da entrevista do americano

(povo bom, ingênuo e puro). “Contra o sol e contra a chuva/ingênuo, puro ou inconsciente/aqui vivem, lutam e morrem/irmãos dos homens de toda terra” (e vai por aí, de acordo com o que o filme lhe inspira). Mais imagens da cidade, praça, avenidas, festa. O poema deve ir num crescendo e a montagem “embalar” a partir de um movimento da roda-gigante no parque de diversões, como se fosse a insinuação esperada para fazer o filme girar como um carrossel, trazendo de volta cenas e **planos** significativos. Poema traça rápido perfil da terra e das gentes, fala dos índios que preferiram desaparecer por completo a virarem escravos, do domínio português, das lutas libertárias, do cangaço, da fé no futuro, do duplo caráter de sua natureza: uma terra fértil e generosa que poderia sê-lo para sempre não fosse as negações do homem para com o homem, o que deveria ser e não é. A imensa caudal do esforço humano malbaratado na vida, consumido na morte. Mas perseguir a nota de esperança, forçá-la se for o caso; cantar a solidariedade humana. Lançar uma réplica a João Cabral de Melo Neto: “Mas nem só os roçados da morte valem aqui cultivar”, e assim por diante até o final.

2. Imagens: a partir do movimento rápido da roda-gigante passo para o da roda do engenho puxada pelos bois. O trabalho dos homens à beira das caldeiras, a fumaça, o mel fervente, os homens atrás das grades. O apanhador de algodão tantas vezes visto, curvado, aparecendo o dorso sob a camisa esfarrapada. O mesmo homem pesando o seu algodão na casa do compadre. **Close** do rosto desfigurado. O São Miguel Arcanjo brandindo a espada e segurando a balança da Justiça. As mulheres da usina de Gadelha brandindo os seus bastões de madeira, limpando os sacos vazios de algodão, retirando as migalhas. O diabo estrebucha sob os pés de São Miguel. **Close** triste do apanhador. **Close** de Gadelha, superior. As águas das enchentes avassalando tudo. O rochedo no meio das águas com a grande cruz de madeira, reinando sobre a superfície. O apanhador de algodão na tensão da caça, na caatinga. O mesmo homem avança sobre paredão de pedras, atirando de espingarda. A arma espouca. Um gavião no ar, num espanto. Outro tiro, outro **plano** do gavião. A câmera gira em torno de um monte de algodão. Criança filha de retirante, morta, dormindo. A mãe se benze. Passa o avião de Gadelha nos céus. O apanhador de algodão, em negra silhueta contra o céu, atira de clavinote no olho do sol. A imagem se imobiliza e aparece a palavra **fim**.

O País de São Saruê
(Roteiro)

Os letreros de apresentação se alternam com tomadas de um aúde sertanejo. Numa espécie de ilha, aves de arribação ora pousam ora se alteiam, aos bandos, para de novo voltar ao ponto de partida. Ao fundo, a paisagem agreste do Sertão, serras e **espinhaços** contra um céu sem nuvens, de seca. Perdido ao longe, mal se distinguindo do descampado, um vulto lavra a terra curvado sobre a enxada. Uma canção marca a cadência dos letreros:

O avião sobrevoa, eh, eh
Um reino desencantado
O gavião vê de longe, eh, eh
As costelas do Eldorado
Pra onde ele levou tudo
Pra dentro de qual cercado
Acauã e seus redores
Num mesmo laço jogado.

Em cima daquela serra, eh, eh
Tem um tesouro enterrado
Com suas garras de aço, eh, eh
O gavião voa baixo
Ouro, prata, diamantes
E o algodão em penachos
Nascendo da terra seca
E dos ossos desse riacho.

O avião sobrevoa, eh, eh
Um reino desencantado
O gavião vê de longe, eh, eh
As costelas de Eldorado
E a balança dos contentes, eh, eh, eh
Pesa a sede dos magoados.

Simultaneamente, na imagem, as aves continuam evoluindo sobre a superfície das águas e entram as últimas cartelas: **Nos vales dos rios do Peixe e Piranhas, no extremo oeste da Paraíba, Nordeste do Brasil, espalha-se por cerca de 20 municípios, numa área superior a oito mil quilômetros quadrados, uma população estimada em 500 mil viventes.**

Ricos e pobres, são todos descendentes de colonos portugueses aí chegados no século XVII e de índios que, durante a conquista, formaram a Confederação dos Cariris e foram dizimados pelos bandeirantes, perdendo suas terras, transformadas em datas e sesmarias.

A criação de gado e o rude trato da terra emprestaram a esses vales uma feição cultural marcante e idêntica à que em geral se observa em todo o sertão nordestino. Mas, desgraçadamente, também nessas paragens uma minoria detém a posse da terra e dos bens que o esforço do homem retira dela. O resultado é a injustiça e a humilhação. Por isso qualquer semelhança com a história de outros sertões não é mera coincidência, mas semelhança mesmo.

Este filme é dedicado aos humildes lavradores, vaqueiros, tangerinos, violeiros e retirantes que muitas vezes interromperam suas tarefas para nos ajudar a realizá-lo.

1. Raio de sol traspassa a galharia seca, a luz estourada vai se concentrando até a imagem normal. (Ao fundo, a música de um **pife** indígena).
2. Monte, galharia, luz estourada, chão de pedra e cactos, movimento em **andante**.
3. Cardos no chão, em **close**, agressivos. Voz em **off** inicia o poema e cessa o toque de índio:

No princípio, o chão de seixos,
o deserto, a galharia.
Entre nós, as aves livres.
O resto, o sol ganharia.
Raro, rara, a mó do vento
água barrenta moía.



4. Panorâmica por entre espectros de árvores secas, contorcidas.

Voz:

Solidão era alimento
e aves no céu, sempre iam.
O vento às vezes, levava
nos descampados além,
lembranças tristes, de graça,
que ninguém sabe de quem.

5. e 6. Serra e planície, poeira. Um galho sem folhas balança ao vento.
7. A imensidão do vale sem sinal de vida.

Voz:

Às vezes vou nessas asas
de acauãs e inhambus,
e nessa ausência de casas
entre serrotes azuis.

8. Pássaros em rasante sobre a galharia seca, nuvens esparsas.

Voz:

No princípio era o que sou.
Fui o de sempre: o que fui.

9. e 10. As aves pousando sobre o que foi um bebedouro, os restos de uma lagoa, a terra fendida. Revoada e trinado.

O mesmo vento de sempre
meu pó vermelho inda alui.
Imensa múmia de cacto...

11. Um gavião ronda sem cessar, sumindo e reaparecendo por entre as árvores que se recortam desfolhadas contra o céu.

Voz:

rarefiz a pele assim:
maleável nem ao tato
dos bichos que moram em mim.
Maleável nem às chagas
que às vezes o sol inventa,
cuspindo fogo nas raras
represas d'água barrenta.
No princípio era o silêncio
quando a terra amanhecia
e entre nós as aves livres...

12. Surgem vultos de homens desmatando e avançando.

O resto o sol ganharia.
Outrora, pontas de lança
marcavam cruzeiros no ar.
Em torno do fogo, a dança
dançavam os reis do lugar.

13. Os homens avançam mais próximos, de machados e de foices.

Dentro do mato o tapuia
entre cantos de conchito
celebrando as aleluias
do reino que sempre quis.

14. Um homem na derrubada, empenhado, suarento.

Sabe a lembrança o acabado,
se não sabe, saberia
dos homens pra cá mandados
por um certo Albergaria.

15. Um caboclo derruba um cardo imenso.

Uns subindo o Paraíba,
outros singrando o Piancó
– os Ávila, os Oliveira,
Domingos Jorge, do Icó.

- 16, 17 e 18. Ora próximos ora distantes, vários planos do desmatamento.

Voz:

Ou Domingos Jorge Velho
cujos duros calcanhares
pisaram noutros domingos
certo monte dos Palmares.
Como um boi atrás do outro,
os homens que também vão
cravando espinhos e felpas
nas palmas duras da mão.
Dentro do mato os clamores
dos bravos índios corridos
– eles únicos senhores
destes sertões esquecidos.
Mas não são só migradoras
as aves de arribação.
Decerto, um dia, essas coisas
às suas mãos voltarão.

- 19, 20, 21, 22, 23 e 24. Sucedem-se os golpes de machado, um caboclo no esforço de decepar. As árvores são abatidas uma a uma, com estralos secos. (A música triste do **pife** se alteia.)
25. Geral da planície com uma casa sendo erguida pelos pedreiros.

Nas mãos calosas dos reis,
outro mundo em construção.
Uma hora, um dia, um mês,
e as casas brotam do chão.

26. Num plano próximo, um homem lança um tijolo para o andaime; a câmara acompanha o movimento para cima. Outro homem recebe o tijolo.

Pedra sobre pedra,
tijolos no ar,
agora, os andaimes
dos paus do lugar.
E o inúmero suor que medra
nos poros sem parar.



27. Outro ângulo da casa, a obra avançando.

Pedra sobre pedra,
o copião, o oitão,
casa bonita aquela,
um casarão.

28. e 29. A trave da cumeeira, os pedreiros com o prumo, sentando tijolos, as paredes subindo.

Tijolo sobre tijolo
e um todo singular:

30. **Close** de um pedreiro concentrado no trabalho. Câmera se desloca para baixo seguindo a linha do prumo sobre a textura dos tijolos.

a argamassa, o reboco,
e um distante cair.
É pau, é pedra, é pedreiro,
é plantador de plantar.

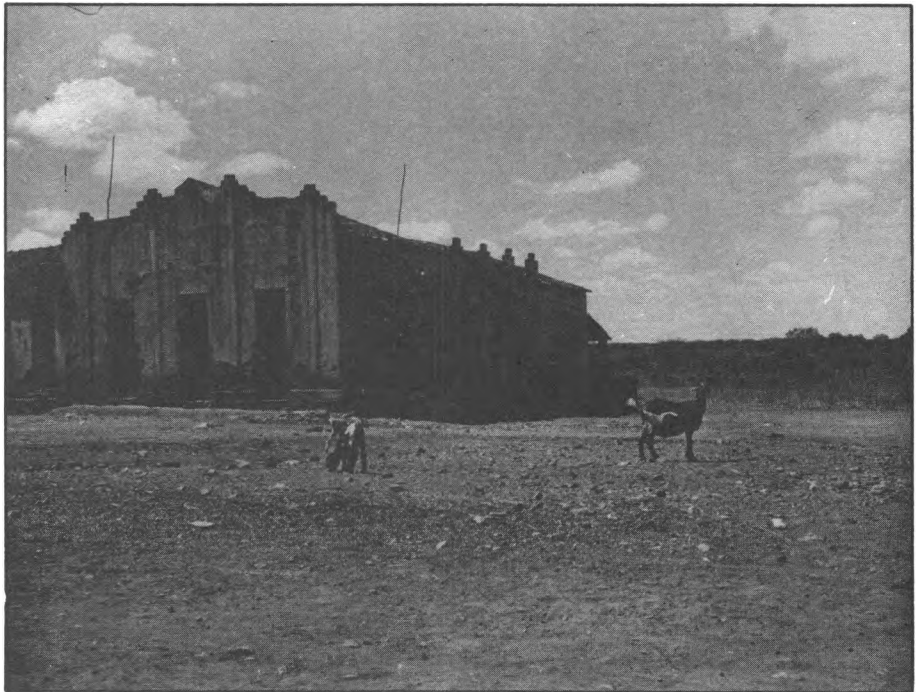
31. Movimento para cima sobre a parede de uma casa pronta. (Ouve-se os acordes roufenhos de uma rabeca.)
32. Descampado do pátio, em frente à casa. Passam um homem e um menino a cavalo. (Música da rabeca aumenta.)
33. Mesmo pátio é atravessado agora por outro homem tangendo um jericó. São cenas do cotidiano.

Música de rabeca e voz:
Senhora dona da casa,
Louvemos com alegria...
(Abaixa.)

34. Noutra fazenda, no pátio da casa-grande, um rebanho de carneiros na sua mansidão. (O tilintar dos chocalhos.)

Voz:

Foi cria; e só, primeiro.
Foi só cria o tempo inteiro.



35. Gavião em vôo rasante, rondando sinistro.

Mas como cria! E que cria!

36. Ovelhas em **close**, ruminando. (Os guizos no pescoço tilintam.)

Queria porque queria
o tempo todo criar

37. Panorâmica sobre a paisagem em torno.

Pedra sobre pedra
e o tempo a passar.
Pedra, simplesmente pedra,
inclusive aquela,
pedra tumular.

38. e 39. Gavião continua a ronda. Pátio de uma casa-grande.

Música de rabeca e voz:

...quem nunca foi à Bahia
não sabe o que é amor.

40. Panorâmica sobre pátio de outra fazenda, mais rebanhos de carneiros.

Música ressurgue, na despedida:

Adeus, adeus,
– até um dia.
Que Nossa Senhora
vá em sua companhia.

41. Ovelha no primeiro plano levanta a cabeça como que atraída para algo fora de campo.
42. Em frente à igreja da fazenda Acauã dois vaqueiros montados atravessam o pátio, vagarosos.

Voz de cantador, toada:

Tenho a sela por assento,
meu gibão é minha tanga...

43. Plano próximo dos vaqueiros, de costas, emparelhados.

Voz de cantador:

Sou José de Arimatéia
No mundo sou conhecido
Custo muito a chamar gado
Mas quando chamo é bonito

44. Vistos de cima, os vaqueiros caminham até sumirem do quadro.

Voz:

Toda bezerrama berra,
ouvindo o som do meu grito.
Boi lá ...

45. Os dois cavaleiros atravessam um riacho de águas claras.



46. As patas dos cavalos chapinhando na água de fundo raso.

Voz:

Esse mundo de meu Deus,
é mesmo que uma balança

47. Os dois, numa disparada pela caatinga, abaixados para evitar a galharia que atravanca o campo.

Voz:

Com a morte tudo se acaba,
com a vida tudo se alcança.

48. Bois saindo da bebida, na beira de um açude.

A vaquejada de Sousa,
não me sai da lembrança.

49. Vaqueiros em plano próximo tangem os bois penetrando agora no meio do gado. Vai se formando uma boiada aos poucos. A câmara acompanha o movimento dos vaqueiros.

Uma coisa triste no mundo
é uma seca no sertão.

50. Primeiro plano de um vaqueiro tangendo o gado.

O gado berra com fome,
é de cortar coração.

51. Menino trepado na cerca assistindo ao trabalho dos vaqueiros.
52. Plano geral do curral, a movimentação da boiada em torno do

mourão. Ouvem-se vários urros dos bois acossados. Um boi zebu com corcova.

Quando é no mês de maio
chora vaqueiro e patrão,
eh, boi...

53, 54, 55, 56, 57, 58, 59 e 60. Sucedem-se vários planos dos vaqueiros conduzindo a boiada para fora do curral, e pelos caminhos, descendo e subindo serras. Forma-se uma nuvem de poeira.

Voz:

Se esse mundo fosse uma rosa
e ninguém nunca morresse,
se mulher fosse uma coisa
que o homem não aborrecesse,
se o mar fosse de cachaça,
eu queria ser um peixe,
oi, boi...

61. Plano aberto, de cima, a boiada caminha atravessando a linha do trem, em direção à fazenda Acauã, com sua igreja ao fundo. Vai sumindo a voz do cantador.

Narração: Razão de ser da fixação dos colonos à terra, quando há mais de duzentos anos atravessaram o São Francisco, vindos da Bahia, em demanda do Piauí, a pecuária extensiva se disseminou pelos vales dos rios do Peixe e Piranhas, onde a presença periódica da água modifica a paisagem da caatinga, oferecendo bons pastos aos rebanhos.

62. A boiada passa rente ao conjunto da casa-grande e igreja em direção do curral.



63. O gibão de couro de um vaqueiro toma todo o campo da câmera. Destacam-se a textura do couro e os desenhos do gibão. O homem se afasta e descortina a cena a sua frente, onde mantém amarrado um boi ao mourão. A câmera se fixa no touro. Tensão.
64. Um outro vaqueiro, em plano próximo, com a vara de ferrão provoca o touro fora de campo.
65. O boi reage junto ao mourão.
66. Um vaqueiro estica a corda que mantém presa ao animal fora de campo.
67. O bicho acuado vai se enfurecendo.
- 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74 e 75. Série de planos, sempre cortando, dos vaqueiros que acoçam o touro e destes de novo para os homens que formam um círculo em torno do mourão. As reações são cada vez mais violentas e de diferentes ângulos.

76. Tomada de cima mostrando uma meia trégua: o boi imóvel, como se amansasse, e os homens se movimentando lentos, na expectativa.
77. Um puxão violento na corda torna a enfurecer o touro.
- 78, 79, 80, 81, 82 e 83. Dispara outra seqüência de tomadas rápidas, de ângulos diversos, com o boi sendo ferrado, enquanto a câmara se desloca de um ponto a outro, inclusive numa visão subjetiva do bicho. (Música forte de bumba-meu-boi, ritmo marcado.)
- 84, 85 e 86. Novo plano aberto de cima, marcando outro inter-regno. Boi parece entregar-se. Os homens auscultam. **Close** do focinho dando mostras de cansaço. Mão com luva de couro cru puxando corda.

Narração: **Cuidada por diminuta mão-de-obra, constituída de vaqueiros e tangerinos, servos da grande propriedade...**

- 87, 88, 89, 90 e 91. Seguem-se mais cinco planos rápidos em que o boi já não oferece tanta resistência, mas não quer ainda se entregar.

Narração: **... a cultura pastoril sempre foi das mais rentáveis, sendo a população bovina destinada aos centros do litoral onde, além de consumida a carne, é industrializado o couro dos animais.**

- 92, 93 e 94. Planos mais largos no tempo. O boi vai amainando, mas antes de amansar de todo surpreende ainda com súbitas arrancadas. A música de bumba cadencia os movimentos num ritmo de animação.
95. Boi parece totalmente amansado. (Bumba.)
96. Um vaqueiro avança e lança a vara de ferrão. (Bumba, *idem*.)
97. Boi em **close** reage, depois volta a aquietar-se. (Bumba, *ibidem*.)
98. O círculo dos vaqueiros e o boi no centro, amarrado ao mourão. Imóvel. Câmera vê de cima. (A música vai subindo.)
99. Plano aberto de ruazinha de casas de taipa cobertas de sapé. Grupo de bumba-meu-boi dança no meio do povo. (Música de fundo.)

Narração: **Nascidas e criadas no árduo relacionamento com os bichos, as gentes do povo encontram no boi um motivo lúdico para folgança.**





100. Plano mais próximo com o Mateus sacudindo-se na frente do boi e dando cambalhotas, desafiando-o. O homem mascarado e cheio de matulões é uma mistura de vaqueiro e palhaço.

Narração: **E o trabalho penoso se transforma, muitas vezes, e vira lazer e divertimento, numa inversão curiosa.**

101. Na platéia, rostos de crianças acompanhando a brincadeira.

Música e voz:

Lá morreu meu boi,
que será de mim

102. Carranca do boi que caminha pro Mateus. Este abraça o boi enlaçando-o pelos chifres com jeito terno e meio que dançando.

103. Pessoas na platéia, interessadas.

Música e voz:

No sertão não tem
ó maninha,

104. O boi e o Mateus dançam em piruetas.

Música:

outro boi assim

105. Evoluindo na dança, o boi se levanta alto, ocupando todo o quadro. A câmera vê de baixo e se fixa na estamparia do pano que cobre o boi.

Bis:

No sertão não tem
ó maninha
outro boi assim

106 e 107. Panorâmica ao longo de uma cerca de varas termina enquadrando um bezerro coberto de verrugas enormes. **Close** mostra o focinho do bicho tomado pelos caroços, os olhos quase tapados.

Narração: O impacto das secas impiedosas e que ocorrem com grande rigor, pelo menos uma vez em cada decênio, é catastrófico para os rebanhos.

108 e 109. Plano fechado de um grupo de vaqueiros quase de joelhos em torno de um boi prostrado no chão, agonizante. De outro ângulo, câmera baixa, os homens cabisbaixos.

Narração: Por isso, o criatório desses sertões cresceu e se dizimou, em ciclos que vêm desde os dias da Colônia.

110. Em primeiro plano, os perfis de dois vaqueiros, um diante do outro, tristes fitando o boi. (Música roufenha de rabeca.)

111. **Close** de um vaqueiro novo, quase um menino, tristonho, contrito.

112. **Close** de velho enrugado, no mesmo clima.

113. **Close** do boi agonizante; a câmera corrige, lenta, subindo pelos rostos dos vaqueiros em torno até completar o círculo e, girando, volta à cara do boi até desfocar. (Música continua.)

114. **Close** do boi do bumba com espelhos no lugar dos olhos, o pano de chitão e os chifres. A câmera recua até enquadrar os participantes da brincadeira circulando em torno do boi parado no chão. (A música é a mesma, ligando tudo.)

115. Plano geral do grupo girando ao redor do boi caído. Passam em ritmo de procissão, melancólicos, os galantes com suas fantasias, o Mateus, o Birico e a Catirina. (Rabeca.)

116. Plano próximo da platéia, rostos, tristeza. Passam as figuras do plano anterior.

Narração: Fiel às tradições lusas e ao atavismo da adoração do boi, a brincadeira do cavalo-marinho, como é chamada, teve uma fase de apogeu no Rio do Peixe. (Rabeca.)

117. De outro ângulo: as figuras passam de costas, dando a volta.

Narração: Hoje, somente um esforço de reconstituição pode trazê-lo de volta. Extinguiu-se pouco a pouco, presa de irremediável decadência. (Últimos acordes da rabeca.)

118. Panorâmica sobre a fazenda Acauã. Vê-se o conjunto conhecido, a casa, a igreja e a senzala.

Narração: A imensa fazenda Acauã, com mais de dois séculos de existência, conheceu a notoriedade quando, nos idos da Revolução de 1817...

119. Acauã de frente, a igreja. Detalhe do beiral.

Narração: **...foi transformada, no sertão, em posto avançado dos religiosos descontentes. O padre Correia de Sá era o seu proprietário na época.**

120. A câmera descreve detalhes da torre da igreja até enquadrar o sino.

(Batidas ritmadas de tambor.)

121. Forro da igreja com pinturas. Uma Nossa Senhora sobre nuvens. Panorâmica desce até o altar. A música de tambor diminui.

Poema:

Da capela da fazenda
o silêncio e a solidão
alguma alma merenda
nestes confins do sertão.
Foram-se a água e o vinho,
não ficou sequer o pão.
Celebra o ermo sozinho
a sua celebração

122. A câmera continua descrevendo o interior da igreja e vai do altar para o coro e depois se detém no púlpito trabalhado em entalhes.

Poema:

Aqui no órgão da demora
de uma aleluia a vibrar,
o coral já foi-se embora;
resta o coro em seu lugar.
Seca igreja, seca vida,
de tanta coisa a secar.

123. Detalhe de florões entalhados numa porta de madeira corroída.

Poema:

De que seca, retorcida,
geme a madeira, o espaldar
das poucas cadeiras juntas
nesse templo de Acauã?

124. Nossa Senhora paira sobre as nuvens, cercada de anjinhos.
Tempo. Depois a câmera gira sobre a pintura do forro, as figuras
como em transe. No fitmo do tambor.

Poema:

Serão as almas defuntas
de gente morta pagã?
Porque não plange este sino
que há tanto calado está?
Saberá o Peregrino?
Saberá o padre Sá?
Joaquim do Amor Divino
(Frei Caneca) saberá?

125. Imagem de Nossa Senhora, no altar, olhando piedosamente
para cima, na direção do forro como se ligada na cena.

Poema:

Joaquim do Amor Divino
também esteve por cá.

126. Nossa Senhora e os anjos sobre as nuvens girando no teto.

Poema:

Mudou de cor a Coroa?
Se não mudou, mudará?
A liberdade anda à-toa
no sonho do padre Sá?
(Corte.)

127. Pela calçada de Acauã, um velho caminha até desaparecer por
uma porta lateral da casa-grande.

Narração: Ainda no ambiente colonial de Acauã ressoa...

128. Corredor interno da casa-grande com os bichos domésticos passeando, como se tudo estivesse ao abandono. Carrinho para frente.

Narração: ... a memória do fausto de uma época de bonança do ciclo pastoril, quando não era tão habitada a região do Rio do Peixe. Hoje dedicados a outros negócios, os seus donos se afastaram e vivem na capital.

129. A câmera passeia num ambiente antigo: arcas, cadeiras de espaldar, escrivaninha, retratos na parede. (Piano com música de Ernesto Nazaré.)

Poema:

Sob as résteas de sol claras,
dentro da luz da manhã,
um velhinho na calçada
da fazenda Acauã.
“Era um vestido de renda...
Tinha as faces de romã...
Era uma festa a fazenda,
era um poema Acauã...”
Talvez dançasse uma polca,
sob a luz da lamparina.
Talvez cantigas de roda
fosse o baile da menina.

130. Retrato em **close** de uma sinhá na moldura antiga. (Segue a música.)

131. Várias fotografias num álbum; grupos familiares.

132. Retrato isolado de uma sinhazinha vestida com capricho.

Poema:

Imóveis nos seus retratos,
sobre paredes barrocas,
as damas, os seus ornatos,
barretes, estolas, toucas.



133, 134, 135 e 136. Outra série de fotografias: um menino, um senhor de vastos bigodes, outra sinhazinha, um jovem senhor. Um casal de corpo inteiro.

No chão, cadeiras de vime,
arcas de jacarandá,
e na parede o azedume
dos homens sérios de lá.

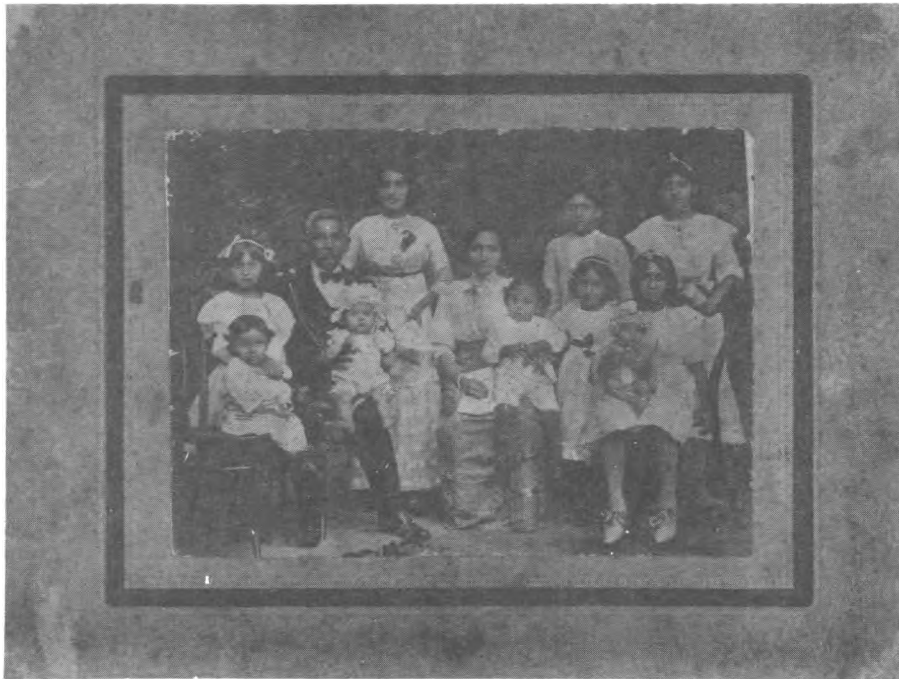


137. Um outro casal de corpo inteiro, sisudo, patriarcal. (Só música.)



- 138 e 139. **Close** do homem, **close** da mulher, em fotos diferentes.
140. As duas fotos num plano só, unidas.
141. O mesmo casal numa foto maior, posando com os filhos pequenos.
142. Um casal mais velho com prole ainda maior, meninas e rapazinhos.
143. Grupo ainda mais completo, com avós, netos, bisnetos.
144. Detalhes de rostos. (A música fica de fundo.)

Narração: **As famílias se multiplicaram e o tempo devorou uma quadra de doces ingenuidades.**



145. Retrato de um general todo paramentado.
Narração: ... **Os eventos se sucedem; a Guerra do Paraguai é um retrato solene de um general na parede.**
146. Foto antiga da velha estação da estrada de ferro.
Narração: **Depois a chegada ruidosa do trem de ferro;**
147. Detalhe da estação. (Música.)
148. O povo na estação na movimentação de hoje. (Música.)
149. Foto antiga de grupo formado em torno de um teodolito. Uma pose típica de dia festivo, com os homens exibindo suas armas, garrafas de bebida, punhais à cinta e chapéus de couro quebrados na testa ao estilo do sertão.
Narração: ... **a abertura das estradas.**







150. Detalhe da foto: **close** de um sertanejo bigodudo.
151. Fila de carros Ford “de bigodes” e os seus orgulhosos donos numa foto da década de 20.
Narração: ...**a chegada dos primeiros carros Ford “de bigodes”, provocando...**
152. Detalhe de um sujeito posando com o pé sobre o pára-choque do carro.
Narração: ... **estardalhaço e poses para a posteridade;**
153. Foto de grupo de cangaceiros.
Narração: ... **a crônica brutal do cangaço...**
154. **Close** de Lampião.
- 155 e 156. A igreja matriz em construção (foto); a obra em acabamento, com um grupo de pessoas sentado em frente.
Narração: ... **a lenta construção da igreja matriz.**
157. A matriz de Sousa, hoje, com a pracinha e os jardins. Um homem aguando. Passa um automóvel. (Música de piano sobe.)
158. Plano geral: outra igreja barroca numa rua de casas brancas. Passa um bando de crianças correndo pelo pátio.
159. Geral, uma grande praça com as duas igrejas.
160. Foto de casarão antigo, cumeeira alta, com muitas portas e janelas. (Música de bandinha se insinua ao fundo.)

Poema:

E no oitão da casa antiga
vigia o velho os seus bodes,

161. Foto de uma velha banda musical, os instrumentos reluzentes.

Poema:

enquanto lembra cantigas
quando valsava em bigodes,
quando a banda era motivo

162. Plano geral: uma banda se movimenta por uma rua da cidade. Populares acompanham pelas calçadas, atraídos pelo dobrado que a briososa executa.

Poema:

para namoro e soneto.

163. Panorâmica sobre o velho casario vai terminar na torre da igreja num movimento ascendente.

Poema:

– O velho, menino vivo,
a velha, infante, e o coreto.



164. Geral do pátio da igreja. Roda-gigante, carrossel; as gentes no passeio da festa, à tarde. (Música de banda contínua.)

Poema:

Um vulto deixa a moldura
e vai ao pátio da igreja.
Roda na roda a figura
que o tempo aos poucos branqueja.

165. Bolas de ar comprimido esvoaçam no ar, junto ao carrossel.
166. Um movimento da câmara liga a igreja à roda-gigante. Tudo parece girar. A música corta cerce, de estalo.
167. Volta corredor da casa-grande de Acauã com os bichos domésticos passeando distraídos. Câmera num movimento para cima até enquadrar as telhas. Reflexos de luz sobre uma teia de aranha.
168. Exterior. As paredes apresentam manchas deixadas pelo tempo, semelhantes a vultos humanos. A câmara descreve um movimento para baixo até alcançar uma velhinha sentada no batente catando algo numa vasilha.

Poema:

O tempo passa depressa,
mas o amor não passa, não.
A mesma menina, a mesma,
catando, agora, feijão.

169. Detalhe das mãos da velhinha manuseando os grãos.

Era uma vez um menino
daqui dessa redondeza.
E devolvida a menina
cata no tempo a tristeza.

170. **Close** da velha senhora num retrato emoldurado.
171. Haste carregada de capuchos de algodão balançando ao vento. Ao fundo homens, mulheres e meninos catando as plumas.

Poema:

Depois do desmatamento,
depois da queima das urzes,
depois de cruces e cruces
fincadas no esquecimento.

172. Panorâmica sobre a galharia do algodoal: o grupo trabalha entretido na apanha.

depois das lutas com os lusos
e massacres cariris,
depois de usos e abusos,
a minha terra infeliz
devolve ao ar estas plumas
branquinhas, da cor de giz.

173. A câmara segue os movimentos de um apanhador, um negro idoso e combalido, de chapéu de palha, vestindo trapos. A pele é um contraste com os capuchos.

O apanhador que as apanha
Sabe, sim, desde a raiz,
quanto o branco no sol ganha
ou quanto perde o matiz
Se não cuidar, direitinho,
dela, dele, desde a cova,
quando ainda planta nova

174. **Close** de capucho enorme balançando na haste.

folha come o passarinho.

175. Mulher, pano amarrado à cabeça, como um turbante, colhe um capucho que coloca num saco que carrega a tiracolo.

O apanhador que as apanha,
colado à terra, à raiz.
talvez se saia apanhado.



176. Plano próximo do apanhador já visto, colocando a pluma no saco.
nesse labor infeliz.

177. Moça empenhada em alcançar capucho. Movimento para cima, o galho verga para fora do quadro.

178, 179, 180, 181, 182, 183 e 184. Sequência lenta descreve toda faina combinando planos próximos, **closes** e detalhes. Tempo.

185. Capucho num movimento pendular, à mercê do vento.

Passam as horas, e às vezes
as horas o sol esquentam,

186. A galharia densa; uma mulher invade o quadro na colheita.

e se sucedem às dezenas

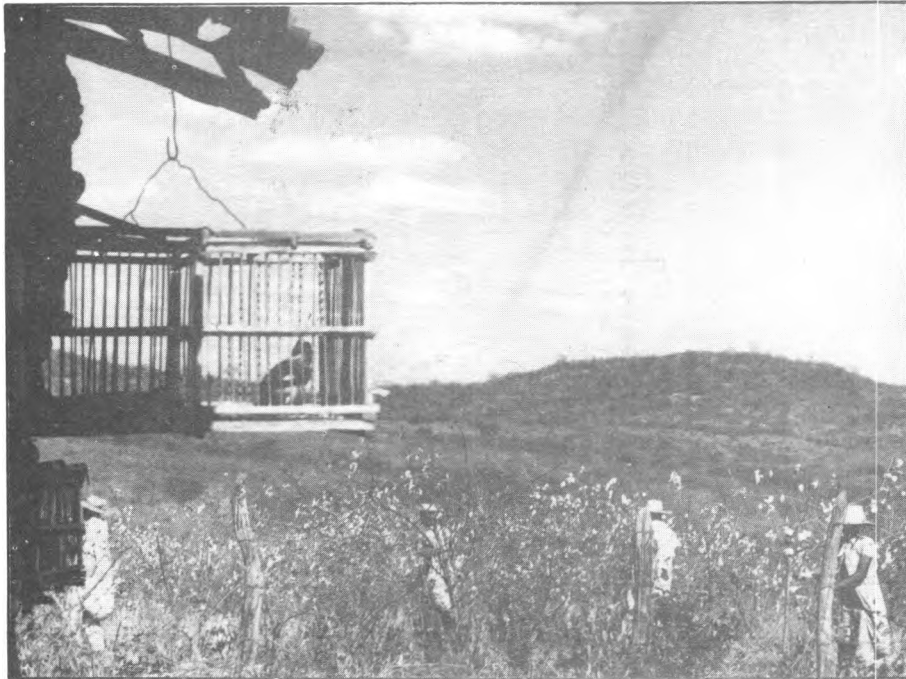
187, 188 e 189. A mulher verga a haste (detalhe); colhe o capucho, guarda-o no saco e avança saindo do quadro.

e passam dias e meses,
e ali adiante, as ovelhas,
seus chocalhos, sua lã
e arrições em parelhas
bicando pedras na chã.

190. Panorâmica ao longo de uma cerca de arame farpado; depois enquadra gaiola de passarinho suspensa no canto do quadro. Um assum preto se agita dentro dela. No fundo, um casal de apanhadores de algodão ultrapassa a cerca de arame. Carregam enormes sacos às costas. (Primeiros acordes da toada **Acauã**, de Luís Gonzaga.)

191. Plano geral do terreiro de uma casa. Vê-se a gaiola de passarinho. Um crioulinho atravessa o terreiro em direção ao casal que chega. A mulher arrega o saco e abraça o menino.

192. Detalhe do pássaro inquieto dentro da gaiola. (Segue **Acauã**.)



193. No terreiro, sobre panos estendidos, a mulher e o homem espalham as plumas de algodão.
194. O homem curvado sobre o montinho de algodão, a camisa rota deixando a pele negra à mostra.
195. A câmera dentro do casebre enquadra a porta aberta para o terreiro onde se vê o homem, a mulher e o menino. Eles se erguem com os sacos às costas e se encaminham para casa, invadindo todo o campo ao passarem pela porta.
196. Dentro da casa a mulher e o menino vão para a cozinha. Na parede de taipa, penduradas, uma espingarda e uma viola.
197. O homem deposita o saco a um canto e vem pegar a espingarda.
198. A mulher, acompanhada do menino na cozinha escura, acende o fogão de lenha.

199. O homem apanha o bisaco de caça e sai de quadro com a espingarda. A câmara fica na viola.
200. O homem, de costas, caminha em direção à soleira da porta. Senta com a espingarda.
201. De perfil, ele ergue a arma para o céu fazendo mira: depois faz um movimento para baixo.
202. A paisagem seca em contracampo.
203. Na cozinha de paredes escuras de fuligem a mulher sopra o fogo enquanto o menino brinca com uma réstia de sol que entra por uma falha nas telhas.
204. O homem carregando a arma na soleira da porta. (Música diminui.)
Narração: **Com a meação, contrato em que o lavrador planta, cultiva e colhe para dividir meio a meio com o dono...**
205. A mulher mexe no fogão.
Narração: **...da terra o fruto de um ano de trabalho, não sobra terra, tempo, nem dinheiro para se cuidar da lavoura de subsistência.**
206. O homem em primeiro plano fazendo mira com a espingarda. Ele se ergue e a câmara acompanha o movimento e se fixa no cano da arma.



Narração: **Por isso, nos meses secos, quando escasseiam por completo os poucos víveres acumulados durante a safra, os caboclos que não bateram em retirada apelam desesperadamente para a caça das ariscas e raras aves que ainda não emigraram, fugindo da seca.**

207. O cano da espingarda vai surgindo detrás de um lajedo. Depois aparece também o homem que caminha apontando a arma até uma árvore próxima. (Ruídos sutis da caatinga: a música vai num crescendo.)
208. Em **close**, o homem encostado ao tronco faz um leve movimento para frente procurando a pontaria. Tempo.
209. Outro campo: o cano da arma vai entrando pela galharia; o homem caminha, pé ante pé, cuidadoso. Tensão. (Na música, Gonzaga imita o piado da acauã.)
210. **Close** do homem e da mão que aciona o gatilho.
211. Detalhe do cano no recuo do tiro. Ecoa um estrondo seco e a música pára de estalo. Silêncio.
212. Num plano médio, o homem de costas andando com dificuldade entre a galharia da caatinga para apanhar a caça abatida. (Estalidos secos no chão.)
213. O homem de frente caminhando para cima da câmara.
214. Homem se agacha e apanha o pássaro no chão. Ergue-se e contempla a ave presa pelos pés como se a avaliasse.

Poema:

Mulher, depene este pássaro.

215. À beira do fogão de lenha, no casebre, a mulher segura o pássaro sobre a trempe. O negrinho ao lado da mãe, olhar preso na caça.

Asse-o na trempe, depois.
Dê ao menino um pedaço,
a sobra dá pra nós dois.

216. Primeiro plano da senhora sustentando o passarinho sobre o fogo.

Amanhã vou para a rua
vender plumas de algodão.

217. O casebre pelo lado de fora. A fumaça sai pela chaminé da cozinha.

Volto de noite com a lua
e rapaduras na mão.

218. Detalhe da chaminé soltando uma fumaça branca que o vento leva.

Tenho fé na Santa Madre
Maria da Conceição.

219. Passarinho na gaiola, inquieto.

Que na casa do compadre
vai dar bom peso o algodão.
Não me incomodo com a estrada

220. Na semi-escuridão da cozinha, a mulher, o homem e o menino. Um prato passa de mão em mão. A câmara acompanha os movimentos até fixar-se no negrinho muito triste, quase imóvel.

e os pedregulhos do chão.
Eu sou um **José** na cangalha
mas o céu me dá proteção.

221. **Close** do negrinho junto às panelas de barro. O seu olhar fixo brilha sob a luz inconstante do fogo da trempe.

222. Primeiro plano do homem com a camisa rota, pensativo.

Nem me incomodo com a sede

223. Caatinga, descampado, e ao longe, um caminho.

que vai me dar também, não.
Faço fé que, na parede,
quando eu pesar o algodão,

224. Caminho ladeado de cactos, sequeidão. Entram homem e mulher, sacos às costas, passos tardos. (Música de gaita indígena, fazendo fundo)

São Miguel se compadeça
e mate mesmo o dragão.
E dê um jeito que desça
aqui pra junto da gente
aquela outra balança

225. A câmera segue os dois, à mercê do caminho irregular, balançando. O homem leva, além do saco de algodão, uma foice e a espingarda.

que ele sustenta na mão
pra pesar com segurança
minhas plumas de algodão.
São Miguel está na sala
lancetando um dragão...

226. De repente, tomando todo o quadro, mas meio **flo**, uma gravura antiga de São Miguel brandindo a espada.

E a balança não resvala
para quem dá duro não.

227. Visão total da gravura: enquanto vibra a espada, com a outra mão São Miguel sustenta uma balança, símbolo da justiça. Pressionada sob seus pés, uma figura meio-diabo, meio-dragão, estrebucha.

Uma sagrada balança
ele sustenta na mão.
Na outra mão uma lança

228. De costas para a câmera, o homem segue levando o saco, a foice e a espingarda enchendo o quadro.



lancetando um dragão.
Ele vai fazer mais justos
os preços que as plumas dão.

229. Cardeiros cheios de espinhos e chão de pedras. Passam pés e pernas dos caminhantes.

Afinal custaram custos
minhas ramas de algodão
E ele sabe é dura a lida
pra quem vive no sertão,

230. Espinho de cactos enormes, pontiagudos.

onde é difícil a farinha
e difícil o feijão

231. Plano geral da caatinga cortada pelo caminho. Os dois atravessam o quadro.

Onde fácil é somente
encontrar rimas em **ão**
e aspereza e sol quente
e lembranças de dragão.

232. **Close** de pés sobre pedras e caminho. (Música de gaita é mais intensa.)
233. Os dois avançam contra um fundo de cipoal seco. Um céu branco de estio. A câmara segue-os aos solavancos. (Gaita.)
234. Carrinho sobre o chão de pedras, cardeiros, restos de uma caveira de boi. A câmara sobe por uma árvore seca de ampla galharia sem folhas, por onde cintila o sol, e se fixa no céu sem cor. (Segue solo.)
235. Meio primeiro plano do homem e da mulher que entram num alpendre de casa de taipa. Um caboclo idoso ajuda-os a descarregar.

Narração: **Foi no século dezenove que a cultura do algodão começou a ter significado para a região nordestina. Era até ali**

uma planta nativa, mas com a grande fome de algodão provocada...

236. Câmera baixa apanha uma balança de madeira em primeiro plano. Por trás, mais recuados, os caboclos negociam.

Narração: **... pela Guerra Civil nos Estados Unidos, a preciosa pluma assumiu o mercado...**

237. Sob os olhares da mulher os dois se ajudam colocando os sacos de algodão na balança.

Narração: **... internacional e se firmou definitivamente. Em Sousa, por exemplo, o centro mercantil...**

238. Em plano aproximado um dos homens coloca pedras irregulares à guisa de peso num dos pratos da balança, enquanto o outro acomoda o saco de algodão do outro lado.

Narração: **... mais expressivo das terras do Rio do Peixe, existem quatro grandes usinas, com um faturamento anual de cerca de setecentos mil cruzeiros, cada uma, soma apreciável, se considerarmos o atraso e o empirismo dos meios de produção.**

239 e 240. Geral do alpendre com a balança no meio. Panorâmica desliza sobre pedras que servem de peso, passa pela balança e enquadra a soleira da porta da casa.

Narração: **O cultivo do algodão é feito, como já vimos, em regime de meação. Aquele que detém a posse da terra, e, via de regra, é também o dono da usina, tem o privilégio do crédito nos estabelecimentos bancários.**

241. Dentro da casa, com luz precária, a câmera avança até uma parede cheia de apetrechos, cabaças, armas, quadros de santos. O foco vacila.

Narração: **Com esses recursos, os donos da terra financiam os seus moradores, cobrando juros cinco vezes superiores ao recebido. Os lavradores, impossibilitados de resgatarem...**

242. Quadro já visto de São Miguel com a balança, entrando em foco.

Narração: **... suas contas, após a partilha meio a meio...**

243. Plano médio do caboclo que trouxe o algodão segurando contrito as cordas da balança.

Narração: **... de sua safra, assumem a dívida,...**

244. Câmera fecha ainda mais sobre o São Miguel.

Narração: **... permanecendo sujeitos à obrigação de seguirem plantando, indefinidamente, sem nunca usufruírem o resultado do seu trabalho.**

245. Mais fechado: o homem segurando as cordas, pensativo. Um cigarro apagado no canto da boca. Silêncio.
246. Os pés do santo oprimem o peito do diabo que estrebucha no chão.
247. **Meio-close** do homem.
248. São Miguel ameaçando com a espada.
249. **Close** do homem abatido por trás das cordas.
250. Detalhe da balança na gravura de São Miguel.
251. **Super close** do homem, o cigarro apagado caindo no canto da boca.
252. Plano geral: a usina da Sanbra, em Sousa. A torre com a sigla domina do alto. A câmara está no nível da rua. Passam pessoas, viaturas, animais.

Narração: **Na batalha do algodão, porém, nem os poderosos donos de terra contam vitória. Um artilheiro habilmente posto em prática por companhias de fora, desde os tempos em que o algodão despontava como riqueza do Polígono, logo acabou com a euforia de ricos e pobres que atuavam, uns plantando e colhendo, outros beneficiando e exportando. Essas companhias vieram para o sertão e começaram por elevar de tal forma os preços de compra aos plantadores, que estes ingenuamente passaram...**



253. Plano mais fechado mostra a torre com a sigla da Sanbra.

Narração: ... **a preferi-las, em prejuízo dos usineiros locais. O resultado não se fez esperar. Sem poder acompanhar os altos preços dos concorrentes, de experiência internacional, as mais arrojadas firmas sertanejas foram levadas à falência e, arruinadas, desfizeram-se dos modestos mecanismos com que enfrentaram a astúcia e o poder das companhias de fora.**

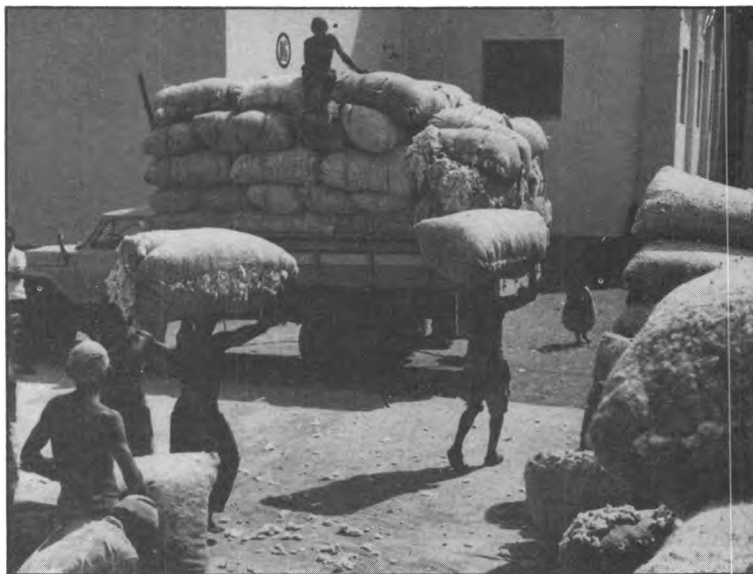
254. Geral da frente da usina dos Gadelha. Entram caminhões carregados de algodão.

Narração: **Após isto, os preços foram violentamente rebaixados, atingindo também os incautos plantadores.**

255 e 256. Fila de caminhões entrando pelo largo portão da usina.

Outro geral: carregadores com enormes fardos à cabeça; um capataz gesticula autoritário dando ordens.

Narração: **Os sertanejos que ainda possuem usinas remanescentes dessa manobra seguem como vassalos das grandes companhias, que reinam soberanas, mesmo hoje com as fibra sintéticas ameaçando os seus negócios.**



257. Meio primeiro plano do feitor dando ordens.
258. Um homem equilibra um fardo descomunal na cabeça e invade o campo. Passa pela câmera e sai do quadro. (Ruídos-ambiente.)
259. Um **galaxie** preto, enorme, luzindo ao sol, entra pelo portão da fábrica. É um contraste com o ambiente (Uma buzina estridente.)
260. A parte dianteira do carrão enche todo o quadro. Câmera baixa na altura dos pára-lamas reluzentes. (Começa uma gaita de índio, em surdina.)
261. Plano médio do sr. Gadelha que abre a porta do carro. É um homem de seus sessenta anos, forte, em mangas de camisa.
262. Plano mais próximo de Gadelha batendo a porta.
Entrevista: **Seu Gadelha, a família Gadelha é paraibana?**
263. Em plano médio, Gadelha encostado no carrão, olhando em torno, senhor da situação.
Gadelha: **Sim. A família Gadelha é paraibana. Entretanto, somos descendentes do Ceará, pois meu avô, Manuel da Costa Gadelha, emigrou muito jovem para a cidade de Sousa; aí casando, constituiu família...**
264. No pátio cheio de caminhões os cabras continuam carregando fardos.
Gadelha: **... e desta união nasceu meu pai, Manuel da Costa Gadelha Filho...**
265. Grupo de três homens levanta um pesado fardo num movimento combinado.
Gadelha: **... que casou-se com Joaquina de Paiva Gadelha e dessa união nasceram sete filhos...**
266. Panorâmica da usina até encontrar Gadelha que vem andando todo de branco entre os armazéns e passa pela câmera.
Gadelha: **... quatro homens e três mulheres, sendo o primeiro André Gadelha, ex-vice-governador do estado; Clotário de Paiva Gadelha e este que lhe fala, ambos sócios da firma André Gadelha & Irmãos. Em 1933 iniciamos a nossa vida comercial, arrendando uma bolandeira do saudoso José Avelino de Oliveira, no sítio Pompéia.**
267. Meio primeiro plano de Gadelha. Ele faz um gesto largo com o braço abarcando o espaço, mostrando as coisas.

Gadelha: **Em 1936, compramos um mecanismo à margem do rio do Peixe, que circunda a nossa cidade, ao falecido Júlio Marques de Melo.**

268. Plano geral de Sousa, a pracinha, a matriz.

Gadelha: **Em 1958, transferimos este mecanismo obsoleto para a cidade, com novas instalações, daí nasceu o nosso êxito na vida comercial.**

269. Casa de linhas modernas no centro de Sousa. Entra um carrão pelo portão lateral. Passa um homem tangendo um animal carregado.

Gadelha: **Construímos mais uma fábrica de óleo, construímos também uma fábrica de doces. Montamos um cinema.**

270. Geral: principal rua de Sousa, o vaivém de gente e automóveis na medida de uma cidade do interior nordestino.

Gadelha: **E agora estamos concluindo uma montagem de rádio, que aliás está dando muito trabalho em face da politicagem mesquinha que se está travando em torno dela.**

271. Outro plano geral de uma rua de bangalôs.

Gadelha: **Temos feito alguma coisa por nossa cidade. Já doamos a Sousa uma maternidade das mais bem equipadas do interior do estado.**

272. Fachada de um banco e panorâmica da rua por onde Gadelha caminha vagaroso.

Gadelha: **Doamos um terreno para a escola de treinamento; doamos um terreno para o DNOCS; doamos um terreno para a construção do Hospital Regional de Sousa.**

273. Um fusca entra pelo pátio da usina levantando poeira. O carro passa e a câmera fica num grupo de mulheres ocupadas em limpar sacos de algodão sob um galpão.

Gadelha: **Doamos também um terreno para a construção da Coletoria de Sousa.**

274. Plano próximo das mulheres com seus bastões de madeira, limpando sacos, envoltas em pó.

Gadelha: **É um prédio pomposo que honra a nossa cidade.**

275. Primeiro plano de uma negra cabisbaixa trabalhando com o bastão.

Gadelha: **E há poucos meses atrás comprei um hotel – o Gadelha Palace Hotel – o terceiro do estado da Paraíba.**

276. Plano médio do grupo de limpadoras no meio do pó.

Gadelha: **Isso com a finalidade única de ajudar à minha terra e à coletividade.**

277. Plano médio de uma senhora idosa, batendo a lã.

Entrevistador: **Muito bem. Que acha da atual situação do homem do campo na região sertaneja?**

278. Primeiro plano da velha senhora, as faces encovadas, triste.

Gadelha: **A situação do homem do campo na região sertaneja é a mais precária possível. É uma gente desprotegida dos poderes federais, estaduais e municipais.**

279. Primeiro plano de Gadelha, eufórico, olhando em torno.

Gadelha: **Não há ajuda do governo, não há crédito para que essa gente possa se desenvolver.**

280. Close da velha senhora, no esforço do trabalho.

Gadelha: **E vive subjugada aos bancos particulares, pois o crédito que o Banco do Brasil e o Banco do Nordeste lhes dá é por demais insuficiente para atender às suas necessidades.**

281. Detalhes dos bastões batendo os sacos de estopa, os restos de plumas se desgarrando. Movimento da câmera para baixo até enquadrar um monte de algodão. As plumas continuam a cair.

Gadelha: **É uma gente que sofre tremendamente, é uma gente que nunca deixou de ser uma gente endividada e não creio que dentro de pouco tempo seja resolvido o problema dessa gente.**

282. Interior da fábrica. A câmera passeia sobre máquinas e engrenagens. Pára ao lado de um homem mirrado, vestindo uma tanga de estopa, que controla a entrada dos flocos de algodão no maquinismo. Depois a câmera continua o movimento sobre polias e engrenagens. (Zoadas das máquinas, cadenciada.)

Entrevistador: **Seu Gadelha, o senhor que falou do problema do homem do campo que experiência tem como agricultor? Se tem.**

Gadelha: **Ora meu querido, eu na vida já fui tudo. Eu fui vaqueiro, já limpei no roçado, não por diletantismo, mas por necessidade: lidei muito tempo na lavoura.**

283. Primeiro plano do homem magérrimo, diante da máquina. Ele usa uma espécie de lenço à guisa de máscara contra o pó.

Gadelha: **Por isso a minha experiência; por isso a razão que eu digo que não há salvação para a gente do Nordeste, isto é, a gente que lida na agricultura, se não houver ajuda do governo.**

Que essa demagogia desses homens que andam por aí afora passe, e venha a realidade da vida para ajudar a eles.

284. Close do operário com a máscara.

Gadelha: Eu já fiz tudo, como já disse, na vida. Eu já puxei cobra para os pés, isto é, já limpei meu roçado, como lhe disse, por necessidade.

285. Plano geral de um hangar, um avião teco-teco à frente. Entra Gadelha acompanhado de familiares. Vão para o aparelho.

Gadelha: Creio que lhe dizendo isto...

286. Gadelha na cabine do avião. Fecha a porta e se prepara para decolar.

Gadelha: ... é o suficiente para você saber que eu sou um homem que já passei por todas às experiências da vida.

287. Primeiro plano de Gadelha acenando com a mão, num adeus.

288. Plano geral da pista, o avião taxiando.

Entrevistador: Sr. Gadelha, para finalizar, gostaria de lhe perguntar sobre a que o senhor mais aspira na vida, de agora por diante, que já está um homem... quase que um homem realizado, praticamente?

289. Plano geral do avião decolando contra as nuvens do céu.

Gadelha: Ora, meu caro, realmente eu sou um homem realizado.

290. Panorâmica do alto sobre Sousa, descortinando todo o casario, a usina, a igreja matriz.

Gadelha: A única aspiração que eu tenho na vida é essa que estou fazendo, disputando uma cadeira de deputado federal, para, no caso de ser eleito, ajudar ao Nordeste e principalmente ao sertão paraibano e de modo muito especial à minha querida Sousa.

291. Alto-falante no alto de um poste. Movimento da câmera para baixo termina enquadrando a feira, gente que passa: (Canção de Roberto Carlos: "De que vale o céu azul e o sol sempre a brilhar". Após esse verso vai baixando e fica de fundo.)

292. Uma placa de propaganda da Coca-cola. A câmera corrige até um grupo de vaqueiros conversando no meio da feira.

Poema:

Lá embaixo a minha obra
– Veja claro quanto valho.
Eu já puxei muita cobra
para os meus pés no trabalho.

293. Plano geral da feira, um sem número de barracas na rua principal.

Lá embaixo, a minha obra,
gente boa que trabalha,

294. Barraca de refresco. Frutas penduradas. Um caneco improvisado de uma lata de óleo Havoline.

E o preço que se cobra
por animal na cangalha.

295. Primeiro plano de homem de chapéu de couro ouvindo rádio de pilha.

296. Plano médio: na barraca uma mulher serve refresco com o caneco de Havoline. Um homem bebe.

Veja o telhado, a maneira
como tudo se define.
O pitoresco da feira,
Essolube, Havoline...
O pitoresco da feira:
sandálias finas, de escol,

297. Geral, câmara alta: um sujeito gesticula em cima de um caminhão, como se discursasse ao povo.

o clavinote, a caveira
amarelecida de sol.
Feira civilizada.
Olhe aí, olhe a destreza
com que se troca alpargata
por sandália japonesa.
Olha aí: a minha obra

298. Câmera desliza sobre banca apinhada de alpargatas japonesas até se fixar num rapazinho lendo uma revista em quadrinhos.

pouco a pouco se define...
japonesas, Coca-cola,
Essolube, Havoline.

299. Camponês de chapéu de couro se agacha experimentando uma alpargata. A câmera continua sobre o chão alastrado de alpargatas. (Volta a música de Roberto Carlos: "Tudo é tão triste/ não me interessa/ o que de mais existe/ Quero que você/ me aqueça nesse inverno/ e que tudo mais vá pro inferno".)
300. A câmera sobe do chão para as mãos de uma mulhezinha colocando uma sandália num saco plástico. (Continua a música de Roberto Carlos.)
301. O calçamento da rua apinhado de alpargatas.
302. Mulherzinha sorri satisfeita. **Close.**
303. Plano médio de um pedinte, o chapéu estendido. As pessoas passam indiferentes. (Música fica de fundo.)
Narração: **A feira é o grande encontro semanal das gentes sertanejas,...**
304. Uma bacia cheia de cachimbos. Uma mão mexe, escolhendo.
Narração: **... que ali vão ansiosas por vender, comprar ou trocar e ainda simplesmente mendigar ou ouvir o camelô, que tem remédios para todos os seus males físicos.**
305. Um carrinho de madeira com um aleijado, os membros deformados. Um toco de mão estendido, o olhar suplicante. (Volta música de Roberto Carlos.)
306. Passa um velhinho, espécie de vaqueiro inválido, chapelão de couro, escorado numa bengala.
307. Outro mendigo com a mão estendida. A câmara se afasta e vai parar num monte de rapaduras empilhadas no chão como tijolos.
308. Mendigo sentado no meio-fio.
309. Um camelô negro, suarento, de chapéu de malandro, vibra no ar um vidrinho de remédio enquanto fala sem parar. A câmera se desloca pelo círculo de ouvintes e enquadra um menino que olha a estampa de uma caveira sobre a mesinha do camelô.

Narração: **Nesta região a média de vida não é muito superior a 30 anos e os vendedores de mezinhas, garrafadas e pílulas milagrosas são muito procurados e viram atração obrigatória cercados de uma platéia atenta.**

310. Os matutos ouvem curiosos, e a câmera gira em círculo, enquadrando de novo o camelô.
311. A câmera continua se movimentando: vaqueiros acocorados examinam ferragens. Um pega uma foice, outro experimenta um martelo.
312. Câmera avança sobre bacamartes em cima de caixotes. Um homem empunha uma das armas e aponta para o céu, fazendo mira.

Poema:

Sabe a lembrança o acabado
se não sabe, saberia.
Sabe ainda mais o ditado
de uma noite atrás do dia

313. A câmera descreve uma barraca apinhada de objetos, candeiros, chapéus de couro, cartucheiras. Garruchas de vários tamanhos. Um homem engatilha uma.

E sabe o homem letrado
homem de sabedoria
que em trinta e cinco é contado
o tempo de HÁ por HAVIA
Desse tempo aqui só passa
pouco João, pouca Maria.

314. Câmera baixa: o homem de corpo inteiro levanta a arma apontando para as nuvens.

Mecânicas garras de aço
Passam no céu, de manhã,

315. Primeiro plano do caboclo, o braço estendido para cima na posição de atirar com a garrucha.

levando plumas no espaço,
por entre nuvens de lã.

316. Panorâmica ao longo de uma cerca de arame farpado; o movimento se detém num monte de lixo onde se vê uma caixa de papelão com o logotipo e o nome da Aliança para o Progresso. Depois enquadra novamente a cerca atrás da qual se avista um povoado. (Canção de protesto começa com um rá-tá-tá-tá de metralhadora e segue. “Era um garoto / que como eu / amava os Beatles e os Rollings Stones”.)

317. Geral da vila de casebres de taipa. Vagam animais soltos pelos terreiros. (Música: “Girava o mundo / sempre a cantar / as coisas lindas da América”.)

318. Frente de uma casinha, uma porta e uma janela. Vem saindo um jovem louro, alto, empurrando uma bicicleta.

Americano: **Me chamo Charles Foster. Eu sou um Voluntário da Paz.**

319. Na calçada ele monta na bicicleta e sai pela ruazinha sem calçamento.

Americano: **Um norte-americano com 23 anos. Faz quatro meses que eu estou aqui em Sousa para iniciar um programa de ação comunitária de forma a demonstrar como a população pode trabalhar em conjunto para viver melhor.**

320. Em outro ponto do povoado, o americano sai de um casebre e torna a montar na bicicleta.

Americano: **Eu moro no bairro Catirina em convivência com o povo para que eu possa fazer parte da comunidade.**

321. Em plano médio, o americano entra no quadro e passa caminhando a pé junto a um homem sentado na porta de sua casa.

Americano: **Acordo às seis horas para buscar leite, cortar vara para um quintal que eu estou fazendo e colher lenha.**

322. Câmera na mão se desloca ao longo de uma cerca de varas e chega até a portinhola de um casebre. Uma mocinha de cor encostada à porta olha a rua. A câmera fecha até detalhe de sua blusa desbotada com um nome enorme: BROOKLIN.

Americano: **Depois do café da manhã eu discuto com meus vizinhos seus problemas, preocupações, esperanças, desejos, planejando então em conjunto: vamos selecionar um problema**

ao qual possamos apresentar alguma solução. E procurar meios para solucioná-lo.

323. O americano continua caminhando por entre os casebres, meio perdido. Desemboca num terreno baldio, a câmera segue-o e ele vai até um homem que trabalha cavando o chão com uma enxada.

Americano: **O sertão não é o Brasil de folheto turístico, como Copacabana, São Paulo ou Salvador, mas ainda tem a beleza simples das praças municipais, das igrejas antigas e da feira.**

324. O homem bate firme com a enxada no solo esturricado, duro de penetrar.

Americano: **O sertanejo com sua luta lenta e paciente para criar uma vida libertada de dor e preocupações é um bom vizinho e colega.** (A canção fala da convocação de jovens para a guerra do Vietnam.)

325. Meio primeiro plano de Charles Foster conversando com uma velhinha que carrega um feixe de lenha. (Música no auge.)

326. Charles Foster caminha e cumprimenta várias pessoas nas portas de suas casas, todos numa atitude humilde, de respeito.

327. O americano envereda por mais um beco sujo. (A música com o mesmo ra-tá-tá-tá de metralhadora ouvido no início.)

328. **Close** de Charles Foster de perfil, usando óculos escuros.

329. Geral da ruazinha do início: surge outro americano de bicicleta e é recebido na calçada por Charles Foster.

Charles Foster: **Eu tenho outros amigos norte-americanos nesta região. Este é John, do estado da Califórnia. Ele vem para fazer uma visita e trocar idéias sobre a nossa experiência aqui no Brasil.**

330. Recorte de jornal toma todo o quadro. Fala da convocação de Voluntários da Paz para servir no Vietnam. Tempo de leitura apenas da manchete.

331. Os americanos se apertam as mãos num cumprimento e entram na casa.

Entrevistador: **Charles Foster, por que você acha que o Nordeste vive neste enorme atraso?**

Americano: **Eu não posso... Eu não posso responder a esta pergunta.**

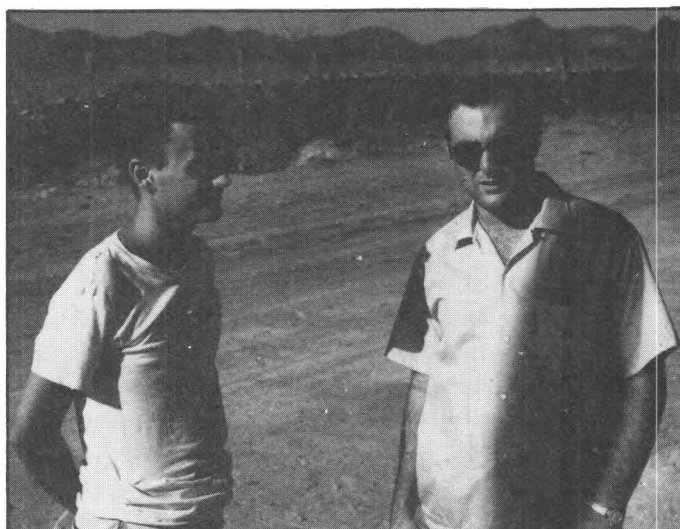
332. Detalhe da caixa de papelão com logotipo, as famosas mãozinhas dadas da Aliança para o Progresso.

Entrevistador: **E a guerra do Vietnam?**

333. Recorte de jornal sobre problemas de convocação do Peace Corps, agora com o tempo de leitura de todo o texto.

Americano: **Eu não sei nada sobre a guerra do Vietnam agora.**

(A música continua sobre o recorte enquanto ele dura no quadro.)



334. Geral sobre uma região de serras e planícies ensolaradas. A câmara fecha sobre um arruado de casas em ruínas que a princípio é apenas uma mancha sem cor perdida entre os morros. (Ouve-se um ponteio de viola, como vinheta.)

Narração: **Em 1940, com o mundo voltado para a calamidade da guerra que campeava na Europa, num pequeno sítio do Piancó, um humilde roceiro descobria ouro, lavrando a terra, ao acaso. ENTREVISTAS COM PIONEIROS DESTA ÉPOCA.**



335. Um senhor de idade, a cabeça inteiramente branca, sentado numa cadeira de balanço. Conversa gesticulando.

Pedro Alma: **E até hoje nós temos muito ouro embaixo da terra, que pisamos por cima da fortuna e não sabemos onde estamos.**

336. Geral do povoado; passam cabras vadias.

Pedro Alma: **E não podem explorar porque só se pode explorar mina hoje se o governo encampar os terrenos que tiver minério e possa se ter garantia e pagar os proprietários o que for de direito dos proprietários.**

337. Pedro Alma, com uma neta no colo, no balanço da cadeira.

Pedro Alma: **Ou então obrigar os proprietários a explorar porque nós precisamos da nossa riqueza.**

338. A câmera fecha sobre uma cratera perto de escavações de antiga mina.

Pedro Alma: **A mina estava se organizando que já tinha luz, tinha compressor para cavoucar, tinha bombas elétricas...**

339. Pedro Alma na cadeira de balanço, continua descrevendo os instrumentos.

Pedro Alma: **Tinha britador, tinha pulverizador...**

340. A câmera anda pela rua de casas arruinadas, vacilante, incômoda, tentando descrever o velho povoado.

Pedro Alma: **Estava-se mecanizando a mina quando a questão surgiu que parou tudo. Aí ficou lá toda instalação parada, os prédios, a rua já dava uma cidade das de hoje. Ficou tudo parado. Depois, tudo está pertencendo à família de seu Pedro Caetano sem nenhuma indenização. Nem dos trabalhos das escavações nem dos prédios que tem lá. Hoje está tudo servindo de campo de bicho, de algum agricultorzinho, essa coisa.**

341. Pedro Alma, de frente para o entrevistador, no primeiro plano. Ele se empolga.

Pedro Alma: **Tinha feira, tinha movimento, como já disse, de barraca à noite toda. O movimento era grande, tinha muitas bodegas. Vendas, armazéns, já tinha tudo. Tava se organizando tudo direitinho, e a mina tava registrada a primeira faixa e a outra pelos questionistas que registraram o resto da propriedade. Mas só se pode entrar lá, como já disse, se o governo intervir e encampar, para se tomar conta dos trabalhos que nós temos lá, para explorar a mina.**

342. Esquina de uma casa meio arruinada. O alpendre serve de abrigo para um carro de boi destroçado, as rodas de madeira com cravos de ferro, inúteis. A panorâmica começa aí e vai até o meio da rua deserta como se fosse uma cidade fantasma.

Entrevistador: **E a pobreza como é que ganhava algum dinheiro, nisso daí tudo?**

Pedro Alma: **A pobreza eu conto dos meus trabalhadores. Um dia de trabalho naquele tempo, os dinheiros eram poucos, não valia nada, que era na seca de 1941 e 42. Os trabalhadores o preço era 3 mil réis naquele tempo, viu? Os meus trabalhadores eu pagava 5 mil réis, quando era no dia de sábado que eles vinham pra casa eu dava uma pedra enxertada para eles pilarem a pedra e venderem ao comprador pra fazerem a feira deles. Teve desses que recebeu presente que comprou prédio nas ruas,**

outros compraram ônibus, outros compraram carros, quer dizer que os presentes era assim.

343. **Close** de Pedro Alma falando.

Pedro Alma: **Eu dei um chapéu de material a um dos meus primeiros acompanhantes das pesquisas de minério. Ele pisou esse chapéu de material, vendeu, comprou um carro,..**

344. Beiral e paredes deterioradas.

Pedro Alma: **Roubou uma moça...**

345. Detalhe da mão e parte do rosto do velho.

Pedro Alma: **E ficou com dinheiro.**

346. Esquina, rua deserta, um porco fuça no seco.

Pedro Alma: **Lá era dinheiro. O próprio Custódio que era gente da mina fumava cachimbo...**

347. Panorâmica vertical sobre fachada do que foi uma casa de comércio. A pintura desbotada de uma enorme flor. Restos de propaganda, palavras quase apagadas pelo tempo: “miudezas perfumes”.

Pedro Alma: **Tinha o cortador de fumo dele que cortava o fumo, viu, e ele quando ia acender o cachimbo, ele pegava uma nota de 500 cruzeiros, riscava um fósforo, tocava fogo e acendia o cachimbo com ela. Dinheiro lá era brincadeira.**

348. Outra fachada e as letras quase apagadas da palavra “restaurante”.

349. O velho se balança na cadeira segurando a neta no colo.

Pedro Alma: **Nós precisamos de uma pesquisa pública, porque eu mesmo tenho mina de ouro achada pelo meu livro que não visitei porque os proprietários não consentem.**

350. A câmera na mão vaga pela rua de casas destruídas.

Pedro Alma: **Aí mesmo em Piancó tem uma propriedade chamada Angico que no meu livro está escrito “a mina de ouro da Paraíba”. Que o livro dizia: “Ouro na Paraíba, em Piancó, em Serrotes Brancos, abaixo de Catingueira, e na propriedade Angico”. Abaixo de Catingueira eu fui e achei. Explorou-se. Deu fraco, um filão muito bonito, mas a mina foi fraca. Fui falar com os proprietários para ver, examinar a propriedade Angico, eles não consentiram.**

351. De um plano médio do velho na cadeira a câmera corrige até a mureta do terraço onde se encontra uma caixinha de madeira trabalhada e se fixa nela.

Entrevistador: Como é que você desconfiou que tinha ouro nestes lugares?

Pedro Alma: Porque eu tinha um livro que tinha escrito todas as minas antigas achadas. Em Ceará eu fui de Fortaleza pra cima 62 léguas atrás de uma mina que estava escrita no meu livro.

Entrevistador: Esse livro quem escreveu?

Pedro Alma: Esse livro eu não sei mais, já é muito antigo. Quer dizer, eu não tenho mais o livro. Esse livro um colega meu tomou emprestado foi pra Santa Luzia, chegou lá emprestou a outro, morreu de repente e eu perdi o livro.

352. Cofre velho de ferro no meio de umas ruínas.

Pedro Alma: Mas esse livro dizia “Tem ouro em Ceará, no pé da serra da Ibiapaba, no município de Ipu encostada à Granja. Eu fui, sem recursos, sem nada, fui bater lá. Eu era louco por minério. E no pé da serra de Marés, em Ceará também.

353. Panorâmica lentíssima de casas em ruínas.

Pedro Alma: Eu fui, cheguei lá encontrei. Já com muito trabalho, porque o município tinha mudado, em vez de dois municípios já eram três, no meio tinha um município. Mas eu achei a mina. Mas não pude pesquisar porque faltava nesse tempo recurso. Depende de interesse do governo, encampar os terrenos, mandar fazer uma pesquisa pública, com uma pequena despesa, para entregar aos donos ou ao povo para explorar a bem da nação, a bem do país. Pelo menos aqui no Nordeste nós vivemos nessa migração de fome e seca, etc, né? E temos tanta riqueza perdida debaixo de nossos pés como na seca de 77. Eu vou contar esta para os senhores ver: na primeira mina que eu descobri, explorei a mina e deixei lá a cova de um homem que morreu de fome na seca de 77, e foi enterrado dentro do ouro. Tá lá. Para nós vermos o quanto é inculto o pensamento de nossa gente, no nosso país, um país tão rico e vivemos assim. Aí então nós podemos entrar e amparar muita gente, como eu mesmo, com meus trabalhos, nas secas de 41 e 42 foi amparada muita gente no sertão. Outros enricaram foi com a minha loucura, que quando eu comecei a pesquisar minério o pessoal conhecido me chamava de doido, me aconselhava pra eu deixar aquilo, que aquilo não havia. Que quando eu peguei a primeira mina de ouro, que cheguei dentro de Patos com 60 gramas de ouro num frasquinho aí endoideceu todo mundo atrás de mim para aprender a trabalhar.

Entrevistador: **E o senhor vive de quê, o ouro lhe deu alguma coisa?**

Pedro Alma: **O ouro me deu. Quando eu saí da mina comprei cinco prédios em Patos, comprei duas propriedades, comprei gado, fiz açude, fiz campo, comprei ovelhas...**

354. Plano médio de Pedro Alma e o entrevistador no alpendre.

Pedro Alma: **Fiz tudo. Mas bateu o inimigo da sorte, naturalmente, né?**

355. Rua abandonada, passam carneiros em fila.

Pedro Alma: **A minha esposa já vinha doente e eu não podia tratar. De Patos pra qui, para Recife eu esgotei: era um câncer, eu não sabia, morreu. Aí eu fiquei já esgotado. Fui, inventariei o que tinha com a família do primeiro matrimônio, fiquei mais esgotado. Fui levando e as secas de 50 bateram em cima. Depois as minhas filhas casaram, os meus genros queriam que eu comprasse as heranças deles. Eu não podia comprar e naquele tempo tudo era barato. Aí resolvi vender a propriedade, pagar os herdeiros com o dinheiro, e vim-me embora pr'aqui. Aqui botei uma venda, aqui fui roubado e fiquei sem nada.**

356. Homem com ar imbecil e crianças sentados na soleira de uma casa.

Pedro Alma: **Hoje eu vivo à custa do punho de minha esposa que arranjou um emprego aqui com doutor Pedro Gondim e Rui Carneiro. Trabalha no Estado, na Saúde. E eu estou lutando com meus filhos, colocando...**

357. Telheiro, panorâmica para baixo. Muro em ruínas.

Entrevistador: **Quantos anos o senhor tem?**

358. Pedro Alma na cadeira de balanço.

Pedro Alma: **Eu tenho 75, completo agora no dia 23 de setembro.**

359. A câmera sai de Pedro Alma e vem se fixar na caixinha de madeira já vista. Fecha até o detalhe.

Entrevistador: **Começou a procurar ouro em que ano?**

360. A mão do velho abre a caixinha. Expectativa. Um instrumento como um pinhão de metal escuro, reluzente, é tirado fora.

Pedro Alma: **Comecei a procurar minério em 39.**

361. Na rua, cercado de curiosos, um jovem parecendo gente de fora entrega uma foice a um camponês.

Entrevistador: **Começou com ouro?**

362. Pedro Alma em pé com o instrumento preso por um fio. O pinhão oscila no ar.

Pedro Alma: **Comecei com pesquisa de minério de diversas qualidades, mas o meu ideal era ouro...**

363. Detalhe do pinhão, pontiagudo, oscilando no ar como o pêndulo de um carrilhão. Música incidental ataca, vai num crescendo e corta de súbito.

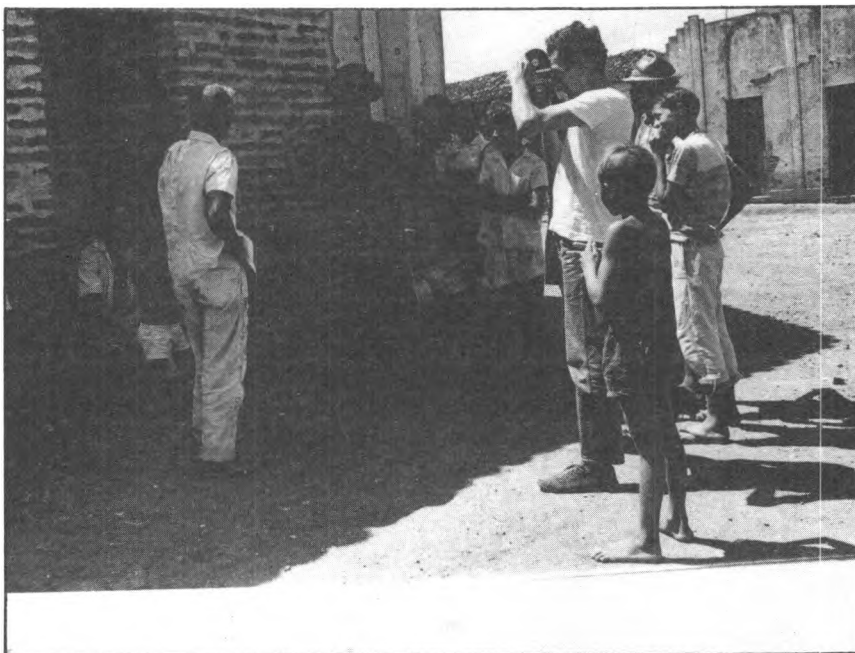
364. Esquina do mesmo povoado. A câmera penetra por entre um círculo de curiosos. O entrevistador conversa com um homem de aspecto sofrido mas com jeitão simpático. A câmera fica nele.

Homem: **Eu me chamo Zeca Inocência e vim trabalhar na mina de São Vicente.**

365. Bodes num canto da parede se protegem do sol.

Zeca Inocência: **Vinha trabalhar no ouro mas não pude trabalhar no ouro.**

Entrevistador: **Por quê?**



366. Muro em ruínas, cama velha jogada no terreiro.

Zeca Inocêncio: **Porque minhas condições não davam e a ambição era demais. Só trabalhava quem podia. Eu fui vender pão na mina do ouro pra escapar. Vi muita riqueza. Vi muita riqueza, muito ouro.**

367. Interior da casa de Zeca. Ele está sentado diante de um fotógrafo. Levanta-se e apanha uma bateia pendurada na parede.

Zeca Inocêncio: **Vi o chefe da mina...**

Entrevistador: **Quem era o chefe da mina?**

Zeca Inocêncio: **Seu Custódio. Fazer...**

Entrevistador: **Já viu falar em Vicente Lau?**

Zeca Inocêncio: **Vi sim senhor. Vicente Lau foi quem descobriu o minério... eu não estava lá. Disse que fazendo uma cerca, abrindo um buraco para botar uma estaca e achou um fragmento de ouro e bateou, aí deu o material.**

368. Panorâmica sobre casas em ruínas; junto o campo arrasado pela seca.

Zeca Inocêncio: **Ele já tinha trabalhado noutros minérios, conheceu que era ouro, aí foi falar com o velho Manuel de Oliveira pra trabalhar lá no ouro. O velho foi, tirou a realidade e conseguiu trabalhar. A primeira caixa foi do velho Antônio Luís, do Barreto.**

369. Interior de uma espécie de galpão, a partir do telheiro, com enorme rombo por onde entra a luz do sol até o chão de escombros.

Zeca Inocêncio: **Foi a primeira caixa que botaram e daí por diante começaram muitas, muitas quantidades de caixa.**

Entrevistador: **Mas quem descobriu a mina mesmo...?**

370. Primeiro plano de Zeca falando.

Zeca Inocêncio: **Vicente Lau.**

Entrevistador: **Onde é que ele anda hoje?**

371. Uma cratera da mina com imenso garfo de madeira de cavoucar a terra.

Zeca Inocêncio: **Ele... hoje está... na sepultura... Morreu num fracasso grande no Olho d'Água, no Piancó.**

Entrevistador: **Morreu pobre?**

Zeca Inocêncio: **Foi.**

372. Plano médio: Zeca demonstrando para o fotógrafo, a sua frente, como se bateia o ouro. Ele gira e sacode a bateia com energia.

Zeca Inocêncio: **Seu Custódio era um grande chefe da mina, era o chefe. Tinha até empregado pra balançar ele... na rede. Cansei de ver botar fogo num charuto com uma nota de 500 cruzeiros. E então dizem que acabou-se num fracasso...**

373. Entre os escombros do galpão a câmera passeia sobre restos de máquinas e motores atirados ali.

Entrevistador: **Tudo dinheiro de ouro?**

Zeca Inocêncio: **Tudo dinheiro de ouro.**

374. Primeiro plano de Zeca bateando para o fotógrafo.

Zeca Inocêncio: **Zé Aragão botou até uma presa de ouro num bode. Esse... Zé Aragão, não. Antônio Militão. Esse também morreu o ano passado.**

375. Geral do galpão. Ao fundo, uma grande roldana de ferro no meio dos escombros.

Entrevistador: **Rico?**

Zeca Inocêncio: **Rico. Rico sim, mas não lá, porque retirou-se para outro estado, pro lado de Pernambuco. Alagoas... É o que eu conto do minério é isto: e então, depois foram afracando.**

376. A câmera fecha sobre os destroços de uma máquina até desfocar.

Zeca Inocêncio: **Vi luz muito boa na cidade, e vi muito arrojo de gente. Tinha difusora, tinha seis, padaria tinha seis, e bodega eram sem quantidade.**

377. Lagartixa em parede carcomida mexendo a cabeça, consentindo.

Entrevistador: **O que é bodega?**

378. Primeiro plano de Zeca entretido com a bateia.

Zeca Inocêncio: **Bodega é casa de negócio. Grandes casas de negócio tinha.**

379. Movimento da câmera fecha sobre a lagartixa na parede.

Zeca Inocêncio: **Agora tudo isto foi abaixo...**

380. Primeiro plano de Zeca.

Zeca Inocêncio: **Vi muita riqueza e hoje estamos tudo na pobreza grande.**

381. Lagartixa passeia na parede.

Zeca Inocência: **O povo pra se arrefrigerar tão tudo se arre-tirando, procurando as rodagens. Pra poderem se arrefrigerar.**

382. O jovem visto entrega a foice a um camponês.

Entrevistador: **Por que não procuram o ouro?**

Zeca Inocência: **Porque não tem ordem. Não tem ordem, não tem licença de se trabalhar.**

383. Barreiro d'água, cabras e bodes bebendo. A água é pouca. Os animais sobem pelas barrancas, trôpegos.

Zeca Inocência: **O caso é esse. Mas riqueza lá só quem acaba, o ouro lá de Itajubatiba, é Nosso Senhor porque foi quem botou na terra. Mas que homem aqui da terra não acaba. Agora nós não temo licença pra trabalhar.**

384. Cofre de ferro já visto no meio dos escombros, a boca escan-carada.

Zeca Inocência: **Véve tudo em cima da riqueza mas tudo morrendo de pobre, tudo morto.**

385. Geral de um descampado cheio de crateras da exploração da-mina.

Zeca Inocência: **E de lá pra cá surgiu-se estas questões.**

386. A câmara dá volta em torno do cofre.

Zeca Inocência: **E foram murificando e o que é certo é que tá acabada a mina...**

387. Detalhe do cofre perfurado pela ferrugem.

Zeca Inocência: **Resumida a 150 pessoas, e isso mesmo só está aí as mulheres e os meninos que não podem sair e os velhos.**

388. Primeiro plano do Zeca.

Zeca Inocência: **Somente.**

Entrevistador: **E de 1959 pra 60, como foi?**

389. Câmera avança sobre o cofre, fechando.

Zeca Inocência: **Foi o doutor Massilon. Fez uma renda aí com os americanos por um ano.**

390. Cão dormindo na soleira da porta de um casebre que a câmara começa a mostrar, num movimento para cima.

Zeca Inocência: **Eles iam fazer uma pesquisa e se por acaso eles tirassem ouro conseguia com a renda, mas se não tirasse não conseguia...**

391. O cão na soleira.

Zeca Inocência: **Mas aí surgiu-se um aborrecimento aí da companhia mesmo.**

392. Homem de chapéu de couro surrado, com o rosto marcado por estranha doença, o olho saltando da órbita, na porta do casebre.

Zeca Inocêncio: **Eles, nas pesquisas não arranjaram e também não acharam ouro, e também se aborreceram e se arretiraram.**



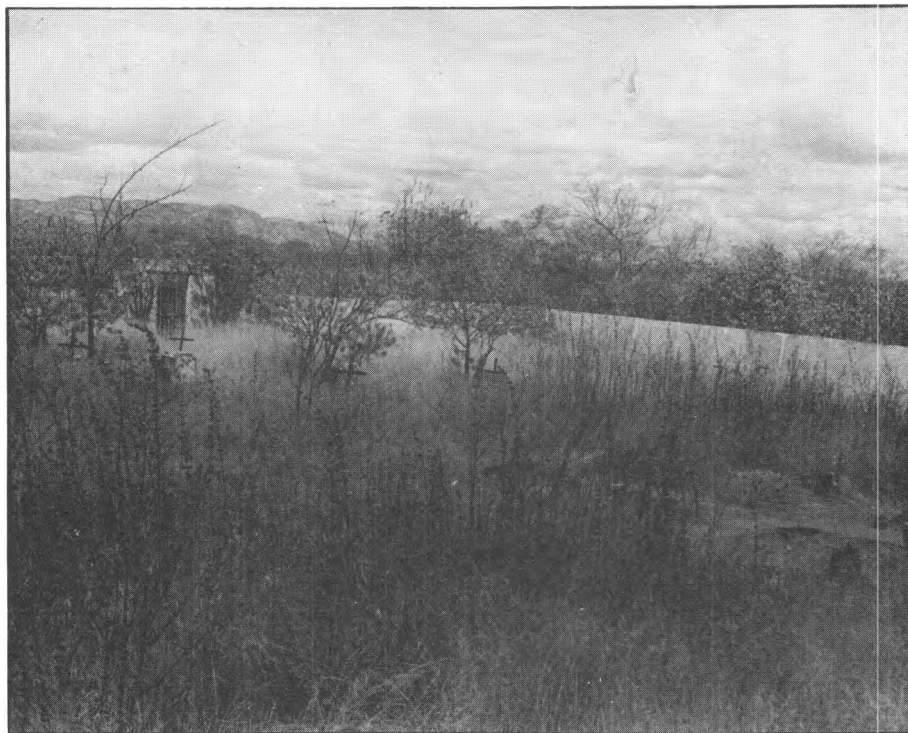
393. Cratera, a terra seca em volta. Abandono.

Zeca Inocêncio: **De lá para cá trancou-se tudo.**

394. Primeiro plano do homem com o rosto estragado.

Zeca Inocêncio: **Hoje pra se viver lá tamo trabalhando com distância de um quilômetro, dois, até mais, na agricultura noutras propriedades, morando na mina porque não tem adonde morar.**

- Entrevistador: **E o que você acha que se deve fazer na mina?**
395. Plano geral a partir da serra, longe, e, abrindo, enquadra depois parte do povoado, uma ruazinha.
396. Mulheres sentadas embaixo de uma árvore, conversando.
Zeca Inocência: **Era nós pedir proteção ao nosso governo...**
397. Geral da ruazinha, passam vacas seguidas das crias, vagando por ali.
Zeca Inocência: **E nós trabalhar pra remir a pobreza que lá teve a capacidade de acumular cinco mil e tantas pessoas, de 42 a 45. E nunca ninguém passou fome.**
398. As comadres debaixo da árvore, na fresca da tarde.
Entrevistador: **E era época de guerra, não era?**
Zeca Inocência: **Era época de guerra, era sim senhor.**
399. Uma capela de paredes brancas reverberando à luz do sol. Passam um cavaleiro num burrico e um menino a pé.
Entrevistador: **E aquela igreja quem foi que construiu?**
400. Crianças pequenas, nuas, na ponta de uma calçada esburacada, os tijolos se decompondo.
Zeca Inocência: **Major João Costa. A igreja e o cemitério. Construiu dentro de quinze dias, chegou lá... o povo vivia tudinho por dentro daquelas moitas...**
401. Plano médio de um homem e uma mulher desembaraçando uma rede de pescar dentro de um casebre. (Viola faz vinheta, de fundo.)
Zeca Inocência: **...Por debaixo dos pés de pau, aquelas famílias, uma grande epidemia de febre, uma grande epidemia mesmo.**
402. Panorâmica sobre meninos nus na calçada, olhando desconfiados. (Viola.)
Zeca Inocência: **Ele foi, botou uma ordem severa para quem não pudesse fazer um barraco se retirar, se não se acabava.**
403. Porco fuçando junto às crianças. (Acordes da viola continuam.)
Zeca Inocência: **A febre era grande demais que até que morria uma pessoa era obrigado a polícia intimar os paisanos pra poder sepultar em Catingueira. Que lá nem capela nem cemitério não tinha. Foi toda construída por Major João Costa.**



404. Geral das cercanias, com as serras e o horizonte.

Entrevistador: **E o trabalho como era?**

Zeca Inocência: **O trabalho? O trabalho era como diz o outro, era no ouro e na agricultura. Agora tinha agricultura fora. Quem podia trabalhar no ouro trabalhava e quem não podia trabalhava na agricultura fora. E eu como era pãozeiro continuei a vender pão e depois quando o ano afracou e o pessoal saiu foi que eu peguei a vê...**

Entrevistador: **Você disse que via um negócio, de noite batendo. Como era, conta esta história. O trabalho de noite...**

405. Geral: um terreno branco, lavado, lembrando uma paisagem lunar, cheio de crateras.

Zeca Inocência: **Sei. A feira continuava de seis horas da manhã até às dez da noite. Às dez da noite os guardas chegavam, mandava tudo se retirar.**

406. Terreiro de cabana de palha, instrumentos de trabalho, uma trempe com panela de barro abandonada.

Zeca Inocêncio: **Duas horas da madrugada se ouvia a zoadá dos pilão pisando poagem que saía do veeiro. Ele tiravam o ouro cá e vendiam a poagem aos pobres.**

407. Câmera baixa apanha enorme garfo de madeira cravado na terra.

Zeca Inocêncio: **Os pobres pisava e ainda tornava a tirar ouro que ainda compensava.**

408. Uma caixa de garimpar abandonada no meio de um riacho seco, gretado. Monte de poagem, junto à caixa de madeira usada na garimpagem.

Zeca Inocêncio: **Somente de carro de Pernambuco, Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte era em quantidade. Ônibus tinha dois... Tinha uma sopa velha que se chamava Dindinha que era de João Pedra, essa virava diariamente. Agora, as luzes era muito boa. As farras era demais. Então as ondas virava de dia e de noite.**

Entrevistador: **Que onda?**

409. Panela numa trempe em frente à cabana de palha. O fogo apagado, desolação.

Zeca Inocêncio: **Os cabarés. Virava de dia e de noite. Mulher tinha de toda parte. Tinha mulher nos cabarés. E era muito afreqüentado... muito afreqüentado...**

410. A geografia sertaneja, de serras e planícies secas. A câmera vai fechando, centrando numa pequena cidade, uma mancha no meio das serras. (Viola num ponteio largo.)

411. O movimento da câmera continua de outro ângulo e já se vê a cidade de Catolé do Rocha. (Segue viola.)

412. O casarão branco da prefeitura, dois matutos conversando em frente.

413. Mapa da Paraíba; a câmera se movimenta tentando encontrar a indicação do município, finalmente se fixa no nome Catolé do Rocha. Depois a câmera corrige para a mesa onde se encontram o prefeito e um repórter com a câmera fotográfica. (A viola cessa.)

Narração: **O solo paraibano registra uma infinidade de ocorrências minerais.**



414. Em meio primeiro plano o repórter toma notas enquanto examina mostras de pedras sobre o **bureau**.

Narração: **Colombita, bauxita, xelita, caulim, pirita, tório, alguns radiativos. Prefeitos de várias cidades, bem como particulares, fomentam pequenas explorações, no intuito de um dia poderem realizar a emancipação de seus municípios.**

415. Grupo de curiosos em torno do prefeito e do repórter. (Ruídos ambiente).

416. O prefeito e o repórter se levantam e se encaminham para a porta; a câmera os segue.

417. Grande pátio de uma fazenda, uma árvore no primeiro plano e uma casa alpendrada ao fundo. Um jipe entra em quadro.

418. Câmera alta: um grupo desce do jipe em frente à casa da fazenda. O prefeito sobe os batentes seguido dos outros que carregam uma câmera cinematográfica.

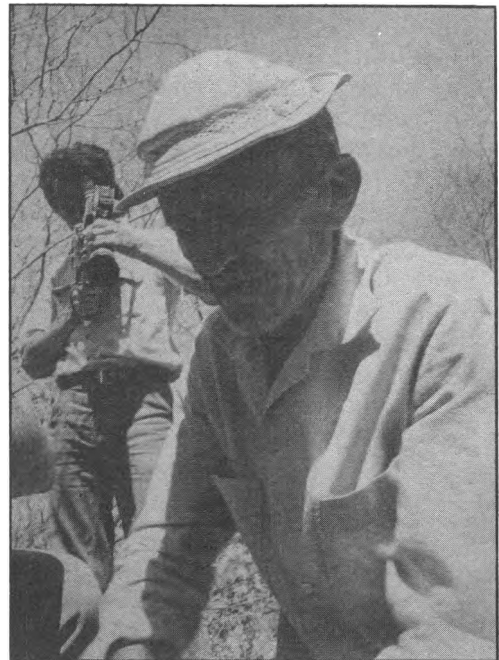
Narração: **O folheto da Viagem a São Saruê, do romancero popular, fala da existência de uma terra mitológica de riqueza e fartura.**

419. O prefeito chamando à porta, tentando encontrar os donos da casa.

Narração: **Essa imagem parece se repetir, pelo menos virtualmente, nesses campos, inflamando as imaginações e provocando, às vezes, ilusões definitivas.**

420. Geral do pátio, o gado solto. Longe, a casa e o jipe parado. (Tilintam os chocalhos dos bichos.) Tempo.

421. Próximo à casa um cinegrafista corre ao encontro de um homem baixinho, já velho, de chapéu de couro, e começa a filmá-lo. Um outro repórter fotografa. A câmera segue tudo.



Narração: Em Catolé do Rocha, extremo com o Rio Grande do Norte, Chateaubriand Suassuna, de uma família tradicional, sobrinho de antigo governador do estado da Paraíba, sonhou um dia com uma ocorrência de urânio em suas terras após a visita que alguns geólogos fizeram a sua fazenda. De foice em punho e visionário como sabem ser os sertanejos, vive numa inquietação permanente, há anos esquadrinhando cada meandro de sua pequena propriedade, com rudes instrumentos de trabalho.

422. O cinegrafista chega bem perto de Chateaubriand, ostensivo, fazendo um **close**. O velho fica parado, meio surpreso.

Narração: Por várias vezes tem recebido a imprensa e estudiosos, o que faz aumentar ainda mais as suas convicções exploratórias. Os seus vizinhos, no entanto, o têm na conta de lunático.

423. No alpendre da casa, Chateaubriand oferece uma cadeira para um repórter. O resto do grupo já está sentado, fotografando, puxando conversa. (Ruídos ambiente, chocalhos, galinhas-d'angola.)

424. Grupo continua conversando com o velho Chateaubriand.

425. Chateaubriand mostra fotos, dá indicações (mas nada se ouve além dos ruídos ambiente). A câmera fecha sobre uma foto onde se vê o próprio Chateaubriand.

426. Uma senhora, de ar doentio, escorada na soleira da porta, observa o grupo, desconfiada. (Longe, um galo canta.)

427. O cinegrafista, câmera em punho, dá a volta em torno de Chateaubriand sentado na cadeira e falando.

428. Detalhe de uma sela de montar dependurada na parede.

429. Chateaubriand desce a calçada da casa, com o grupo, e se encaminha para o campo. (O concerto para viola, de **José Siqueira**, ataca eloqüente.)

430. O prefeito e os repórteres acompanham o velho. Passam embaixo da árvore no meio do pátio. (A música como que sublinha a marcha do grupo, um trecho épico.)

431. O prefeito e Chateaubriand à frente, os outros seguindo atrás, ingressam na caatinga seca.

432. O velho facilita a passagem do prefeito numa cerca de arame farpado.

433. Panorâmica da caatinga, a vegetação tipo caco-de-garrafa em todas as direções.

434. De novo o grupo em marcha, em fila indiana.

435. Outra panorâmica da paisagem. Tempo. (Música continua.)
436. O velho Chateaubriand caminha sozinho dentro de um córrego, de foice em punho, desbravando os galhos secos a sua frente. Os outros seguem pelas bordas do riacho. A câmera fecha sobre o velho. (Música num crescendo.)
437. Do prefeito em pé, parado, a câmera corrige para baixo e apanha agora Chateaubriand, de cócorás, cavando o chão obstinadamente. (A música vai caindo, dando lugar aos ruídos da foice no cascalho.)



438. Enquanto um repórter se lança na filmagem, procurando seguir os movimentos do velho, outro se empenha a fundo, quase deitando no chão para fotografar Chateaubriand.

439. Câmera alta enquadra o velho que trabalha célere com a foice.
440. Largando a foice, Chateaubriand faz um movimento com a mão como que peneirando a terra. Junto, o rosto do fotógrafo procurando a melhor foto.
441. A câmera, de outro ângulo, vai se aproximando até a mão do velho que exhibe uma pedra. (Vai se insinuando uma musiquinha de viola.)
442. O grupo interessado, em torno do velho, procurando examinar o achado.
443. O prefeito examina a pedra, sopesando.
444. Braços e mãos de Chateaubriand cavando a terra encascalhada e brilhosa.
445. A foice junto, Chateaubriand peneira mais uma porção de terra com as mãos.
446. Chateaubriand e os outros, no córrego, parecem fazer o caminho de volta. (A viola vai sumindo.)

Poema:

Falaram-me de mel e era distante,
Longe demais o engenho de onde vinha.
Refiz léguas, e mais: segui adiante,

447. Câmera alta sobre o córrego seco e os homens andando.

Poema:

despi os ombros da camisa minha.

448. Detalhe da foice penetrando a terra num vai-vém, cavando.

Embalsamei-me numa nau errante,
e flutuei perdido entre o que tinha
(o meu trabalho) e a sobra que, distante,

449. O fotógrafo ergue-se da posição incômoda, deitado no chão, buscando o rosto de Chateaubriand com a máquina.

mais me negavam nessa dura linha.
Falaram-me do fruto, e ele fugiu

450. O velho, acocorado, continua cavando com a mesma ânsia.

das buscas que da polpa andei no mundo,

451. Uma foto de jornal: Chateaubriand sendo filmado no mesmo ambiente das filmagens. Câmera fecha até o detalhe do rosto do velho.

entre sol, ribeira, seca e rio.

452. Outro detalhe da foto abrindo até mostrar parte da página do **Jornal do Brasil**, com uma reportagem sobre Chateaubriand.

– É tempo de eu parar? Ainda não.
Da terra que eu semeio o veio é fundo,
e de demoras gero outra canção.

453. Uma fila de pessoas pobres na calçada de um pardieiro. Plano fixo. Silêncio.

454. A câmera se movimenta ao longo da fila, analisando as fisionomias abatidas das pessoas que esperam. Pára, ao enquadrar um senhor de idade, o rosto macerado, olhando o chão. O silêncio pesa.

455. Fileira de retratos emoldurados na parede, no interior da prefeitura. Getúlio, o Papa, Jesus Cristo. A câmera corrige para baixo e enquadra Mariz, o prefeito, falando com um homem do povo.

Mariz: **Como prefeito de uma cidade do sertão, vivo com o povo desta área o próprio drama do subdesenvolvimento.**

456. Primeiro plano de Mariz falando com o homem.

Mariz: **Para a Prefeitura convergem...**

457. Retrato de Getúlio com a faixa de presidente.

Mariz: – **...todos os problemas da população.**

458 Câmera segue o chão gretado da seca, o solo sem cor, até encontrar um grupo de retirantes sob uma árvore. (Rabeca triste, roufenha.)

Mariz: **Praticamente não se nasce, não se sofre, não se morre sem que a Prefeitura intervenha.**

459. Câmera na mão vai sobre os retirantes.

Mariz: **Parece curioso isso, mas não é mais que o retrato da realidade.**

460. Afastado dos seus, um garoto retirante olha para fora, escorado numa cerca de arame. Ele está de costas para a câmera.

Mariz: **Ao nascer é o batizado, é o registro civil.**

461. O garoto, absorto, olhando longe, debruçado na cerca.

Mariz: **Se adocece, é o remédio.**

462. Geral do acampamento dos retirantes embaixo da árvore; apetrechos, surrões e maletas de couro cru.

Mariz: **Ao morrer, é o caixão em que se vai enterrar.**

463. Plano mais fechado do garoto triste, distante.

Mariz: **Tudo se vai pedir à Prefeitura.**

464. No meio dos apetrechos, um homem agasalha um menino pequeno que parece doente.

Mariz: **Mas esse pedir permanente não revela...**

465. Plano próximo do homem sentado com a criança no colo. O retirante se levanta e deita a criança sobre uma manta no chão.

Mariz: **...ociosidade nem aversão ao trabalho como poderia parecer aos mais rigorosos ou intolerantes.**

466. O homem e sua mulher, ajoelhados diante do menino, como em vigília ou rezando. (Ouve-se a rabeca com o mesmo tema triste do bumba-meu-boi.)

Mariz: **É antes a imagem da pobreza regional que não decorre...**

467. Primeiro plano do menino, os olhos cerrados, a respiração difícil. Uma mancha de sol bate no seu rosto.

Mariz: **...nem da natureza nem do temperamento, nem da formação do povo.**

468. Na copa da árvore o olho do sol oscila por entre a escassa folhagem, lançando seus raios.

Mariz: **Mas que é o fruto de longos erros acumulados...**

469. Primeiro plano da mulher que reza, movendo os lábios.
Mariz: **...na forma de explorar a terra, na forma de criar...**
470. Homem constrangido, retira o chapéu, com respeito.
Mariz: **...e distribuir riquezas.**
471. Meio primeiro plano do homem e da mulher. Ela se benze contrita.
Mariz: **Muitos pensarão à primeira vista que o problema do nordestino é só o problema da seca e raramente o problema das enchentes.**
472. **Close** do menino, lívido, sem respirar como se estivesse morto.
Mariz: **Mas longe da seca...**
473. Grupo de meninos à margem de um açude, como se estivesse isolado pelas águas. Movimento da câmera como se deslizasse sobre as águas.
Mariz: **... e da enchente, muito mais grave, é o problema da estrutura agrária. Nós temos porém tendência no sertão...**
474. Passa um homem remando com grande esforço numa canoa.
Mariz: **...a captar somente o problema do clima. E de fato existe...**
475. Foto fixa de um homem, talvez um mendigo, jogado numa calçada.
Mariz: **...um problema do clima, a seca, a enchente.**
476. A câmera avança sobre um velhinho numa foto fixa. Um ar dócil, a cabeça branca, exibindo algumas cédulas de dinheiro.
Mariz: **E então as secas jogam o povo nas ruas. Faz com que esses camponeses humildes, reverentes permanentemente...**
477. Outra foto com homem e meninos retirantes com seus malotes.
Mariz: **...em quem não se adivinha à primeira vista...**
478. Panorâmica sobre foto: um grupo de homens, quase todos de chapéus de couro à cabeça.
Mariz: **...a fibra, a coragem, a decisão de viver e de crescer, faz com que este povo perca esta...**
479. A câmera recua a partir da foto com homem magro ao centro. Depois aparece pequena multidão apreensiva como se fosse o flagrante de um choque de rua.
Mariz: **...aparente humildade e se revele em sua grandeza, em sua força, ao assaltar a feira, ao invadir as lojas, o comércio...**



480. A multidão da foto. A câmera fecha até um rosto qualquer.

Mariz: **...ao tomar a cidade, ao bradar, ao exigir os seus direitos. A seca,...**

481. Paisagem de pedra à beira do açude. Um penhasco com rochas escalavradas.

Mariz: **...a enchente já perderam muito do pavor que elas representavam antigamente, mas a lenda permanece.**

482. Cavalo velho no pasto rarefeito da beira do açude.

Mariz: **A seca de 1877, uma seca tão velha, está ainda presente na memória do homem do sertão. Ninguém se lembra mais...**

483. Bois no pasto. A câmera passa como se levada por uma embarcação.

Mariz: **...que naquele tempo não havia estradas, não havia comunicações, não havia os grandes açudes e por isso o pânico daquele tempo ainda hoje vale.**

484. Deslocamento brusco da câmera sobre as águas. A grande massa líquida do açude toma todo o quadro.

Mariz: **A seca tem um grande prestígio; todos a temem com terror e pânico.**

485. Gente na beira do açude. Tempo de enchente, apreensão.

Mariz: **A enchente também causa grandes prejuízos. Iguais até aos da própria seca.**

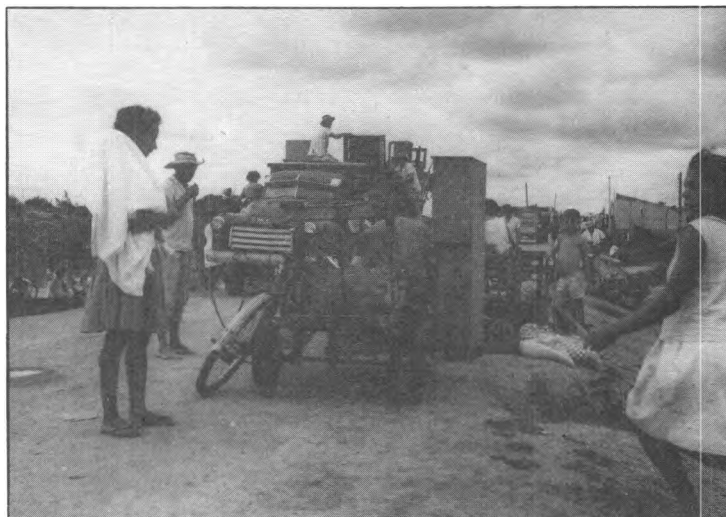








486. Uma foto de sertanejos carregando mesas, cadeiras e utensílios, fugindo da enchente.



Mariz: Mas a enchente não faz medo, o sertanejo reverencia a chuva e a enchente.

487. Ainda foto fixa: um grupo de mocinhas carregando utensílios.

Mariz: Ele não ousa...

488. Homens, apetrechos, móveis, a água invadindo tudo.

Mariz: ...indignar-se contra a enchente.

489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497 e 498. Seqüência mais rápida com o tema da enchente, nas vilas, cidades e no campo.

Mariz: A isto está condenado pelo medo permanente do estio. Mesmo que o estio já não devesse causar tanto medo às novas condições econômicas, à nova estrutura econômica do sertão. A seca, os campos queimados, a terra rachada, os retirantes; as cidades invadidas de famílias inteiras, as obras paralisadas, a má remuneração, tudo isto existe, é verdadeiro.

499. Um padre, agachado junto aos cadáveres de uma mãe e filhos; vítimas recentes das águas.



Mariz: Como existe também o prejuízo da enchente. A cidade inundada, os baixios tomados, as colheitas destruídas. (No fundo, a canção-tema do início do filme.)

500. Detalhes em panorâmica dos rostos das crianças, nuas como anjos.

Mariz: Estes são os problemas que de fato devem merecer a atenção dos governos.



501. Um velho, numa outra foto, parece contar nos dedos o número de mortos, num espanto.

Mariz: Apenas o que digo é que não são o fundamento, as causas profundas...

502. A câmera gira em torno do imenso rochedo com uma cruz, no meio do açude.

Mariz: **...do subdesenvolvimento nordestino. Eles existem, mas são perfeitamente controláveis.**

503. Um homem passa numa canoa frágil lutando contra as águas.

Mariz: **E de certa forma estão sendo controlados.** (Entra música-tema, embaixo.)

504. Rochedo vem mais próximo como se fosse colidir.

Mariz: **E, felizmente, tanto os governos como o povo já compreenderam isto. E hoje já olham para a terra do sertão, sujeita a estas intempéries, como uma terra capaz de criar uma grande civilização.**

505. Retrato de Getúlio, já visto no início da seqüência, na sala do prefeito.

Mariz: **E o povo se identifica.**

506. Primeiro plano de Mariz, num movimento de cabeça, examinando papéis sobre a mesa.

Mariz: **...em sua capacidade de superar estes problemas menores do clima, para estabelecer uma sociedade próspera, uma terra rica, de cuja riqueza participem todos.**

507. Câmera alta, geral da festa da Matriz de Sousa. Tardinha, luzes se acendendo. A música da canção se faz ouvir plenamente:

Em cima daquela serra, eh, eh
tem um tesouro enterrado.

508. A câmera gira na roda-gigante da festa. Passam imagens do casario, gente, luzes.

Com suas garras de aço, eh, eh

509. Casarão cortado na cumeeira. No canto do quadro, um carrossel.

o gavião voa baixo

510. O carrossel à noite, girando. Crianças nos cavalinhos.

Ouro, prata, diamantes

511. A roda grande de um engenho de bolandeira se movimentando e tomando todo o quadro.

e o algodão em penacho.

512. As inúmeras cruzeiras de um cemitério.

Nascendo da terra seca

513. Portão barroco do cemitério. Movimento descritivo da câmera.

e dos ossos desse riacho.

514. Panorâmica sobre as catacumbas do cemitério.

O avião sobrevoa, eh, eh

515. Operário esquelético no meio do pó da usina de algodão.

um reino desencantado.

516, 517. A casa em construção vista no início do filme. As margens secas de um açude.

O gavião vê de longe.

518. Um homem e um menino numa canoa, perdidos no meio das águas.

as costelas de Eldorado

519. 520. O americano do Peace Corps passando de bicicleta. Homem caminha com foice e espingarda ao ombro.

E a balança dos contentes.

521. O velho Gadelha em **close**.

eh, eh, eh

522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530 e 531. Planos ultra-rápidos: um caboclo segurando as cordas da balança de pesar algodão, quadro de São Miguel na parede, matando o dragão, uma senhora de rosto vincado limpando sacos de algodão, de novo São Miguel e cara do dragão estrebuchando sob seus pés. Velha senhora com um longo bastão, batendo sacos na usina, São Miguel de espada em riste. **Close** de Gadelha. Sobre estas imagens a última frase da canção, repetida várias vezes:

E a balança dos contentes, eh, eh, eh
pesa a sede dos magoados.

532. Plumas dispersas pelo chão, tocadas pelo vento. A câmera corrige para um apanhador catando as plumas, encurvado. Perduram fortes os acordes de viola da música, insistente.
533. Primeiro plano de Gadelha dando adeus, na janela do avião. (Viola.)
534. Plano próximo de pessoas assistindo ao bumba-meu-boi. (Viola continua.)
535. Em primeiro plano o boi evolui, na dança, soberano. (Som da viola.)
536. Em primeiro plano um homem aponta a espingarda sobre o fundo agreste da caatinga. (Viola, **idem**.)
537. Mesmo homem, em campo aberto, corre de arma em punho sobre um muro de pedras, como uma trincheira. (Viola num **crescendo**.)
538. **Close** do homem fazendo mira na arma. (Música continua.)
539. De outro ângulo, o homem dispara, num impacto.
540. Contra a luz, o homem de pé sobre a murada de pedras, dispara contra o sol encoberto pela galharia seca. Viola pára de estalo. Entra a palavra FIM.



Manuel
Clemente e
Valter
Carvalho

FICHA TÉCNICA

Produção, roteiro e direção/Vladimir Carvalho

Fotografia e Câmera/Manuel Clemente

Montagem/Eduardo Leone

Música/José Siqueira e Marcus Vinícius

Poema/Jomar Moraes Souto

Interpretado por Échio Reis

Voz da narração/Paulo Pontes

Assistente de direção/Walter Carvalho

Assistente de montagem/Dora Genis

Entrevistados

José Gadelha/usineiro

Charles Foster/Peace Corps

Pedro Alma e Zeca Inocêncio/pioneiros do ouro

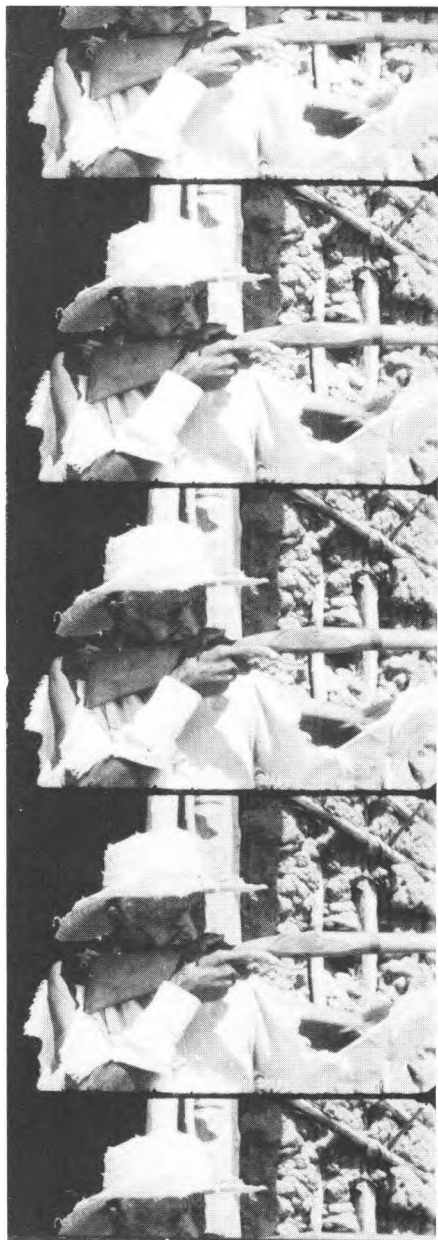
Antônio Mariz/prefeito

Laboratório **Líder**

Estúdios de som **Atlântida**

35mm, ampliado, preto e branco

1971.





A Heresia de São Saruê

Vladimir Carvalho

Cinema a Nordeste

O País de São Saruê descende em linha direta do surto cinematográfico de breve duração surgido na Paraíba, a partir da realização do documentário "**Aruanda**", de Linduarte Noronha, em 1959-60. Esse filme, de apenas vinte minutos, produzido a duras penas, continha a centelha de uma inquietação que correspondia no Nordeste à explosão do Cinema Novo no Rio de Janeiro como em São Paulo.

Do fundo de uma província acanhada, de onde tradicionalmente as suas melhores expressões tiveram de partir em busca de condições e reconhecimento para os seus trabalhos, brotaria um movimento de modestíssimas proporções mas que teve o mérito de uma revelação, demarcando com **Aruanda** a história do documentário no Brasil e influenciando nos fundamentos do moderno cinema brasileiro. O fenômeno mesmo louvado e acatado pelo Sul, ainda hoje causa estranheza quando enunciado, indagando-se sempre os motivos de como a Paraíba, sem indústria, subdesenvolvida e anônima em cinema, com uma classe média de pequenos funcionários sem recursos, pôde dar à luz semelhante evento. Por que não no Recife, uma metrópole econômica, um centro muito culto e onde já se registrara um ciclo célebre? Ainda mais se atentarmos para o fato de que não se trata de uma manifestação das artes tradicionais, no caso as letras e a pintura, para ficarmos com exemplos em que a Paraíba pontificou com honras e glórias imbatíveis desde Augusto

dos Anjos, José Américo de Almeida, Santa Rosa, José Lins do Rego, João Câmara e Ariano Suassuna, verdadeiras **revoluções** mesmo se os considerarmos num amplo contexto nacional. Mas cinema, não. Cinema é uma arte essencialmente contemporânea, filho dileto da indústria, feito pelos países capitalistas com mobilização de grandes somas e não poderia vir a furo numa economia marcada pelo arcaísmo como a nordestina.

Entretanto, ali também não ocorreu a chamada geração espontânea. A questão remete a uma longa sedimentação social e cultural, a uma expectativa acumulada que não se fazia notar. Era subjacente ao processo de maturação das condições.

Nos primórdios, até onde nos é dado alcançar no âmbito da nossa geração, como ainda não existia a universidade paraibana, como hoje, somente à classe dominante era dado a oportunidade da instrução superior, fator muito importante para a dinamização da cultura. Eram os filhos dos grandes senhores de terra e os da burguesia comercial cidadina que muito cedo se transferiam ao Recife atraídos pela fama de sua faculdade de Direito, ou a Salvador ingressando em sua escola de Medicina de notória influência em todo o Brasil. Somente aqueles que podiam enfrentar, no Nordeste, o custeio dos estudos, morando em hotéis e "repúblicas", subsidiados pelas mesadas paternas, é que depois tinham condições de participar do processo cultural burguês, mesmo quando sabemos que em muitos casos essa participação teve e tem um caráter meramente bissexto, com-

plemento prestigioso das atividades de profissionais liberais. Mas de bissexto – reconhecemos – se fez boa parte da grande arte brasileira.

O que importa aqui, porém, é ressaltar que a classe média paraibana menos favorecida era espectadora desse processo e permaneceu por muito tempo à margem da universidade, contentando-se quando muito com as Humanidades aprendidas no Liceu, pelo simples motivo de que a universidade tal como a temos hoje, inexistia na região.

Este quadro muda substancialmente a partir da década de 50, ocasião em que se dá o fenômeno da descentralização da universidade no Brasil, atrelado naturalmente a interesses maiores da sociedade brasileira que vai conhecer dias de grande dinamização. É por esse tempo que surgem, de forma incipiente, os centros universitários dos chamados estados pobres, e a Paraíba é contemplada especialmente em vista da presença influente do ministro José Américo de Almeida à frente de seu governo e que pôde, a custa do próprio nome e prestígio, armar em pouco tempo uma equipe de docentes feita inclusive de alguns mestres estrangeiros de provada competência. Abriu-se, então, pela proximidade, pela presença **vis-a-vis** do organismo universitário a oportunidade de acesso de grande contingente da classe pequeno-burguesa à instrução superior. Estamos às vésperas do **boom** desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, sobejamente conhecido e que deu curso a um “renascimento” acelerado na cultura nacional como sabemos, jogando a pequena burguesia um grande papel.

E o Nordeste, é bom salientar, apresentou sempre uma insopitável vocação para superar o seu atraso, logo se mostre o mínimo de condições propícias. Parece haver uma lei interna, algo de mágico e invisível nesse campo. É como se uma força profunda, uma compulsão histórica vinda do seio de suas necessidades, irrompesse incontrolável para igualar em pouco tempo diferenças estabelecidas há séculos. E não há nenhum paradoxo nisso. Ali parece ser assim no plano da natureza (passagem quase abrupta de uma estação a outra, o

cinza trágico das **caatingas** transformando-se do dia para a noite num verde já esquecido) como no da História, no dos movimentos sociais e políticos (vide os acontecimentos que explodiram a partir de uma capa enganosa de conformismo).

Estabelecido em poucos anos, o mínimo de clima, de espírito universitário, numa terra de grandes massas incultas e arraigados privilégios de classe, passou-se mais rápido do que era de se esperar à adoção de modelos vigentes em outros centros, no campo do saber, da cultura, da técnica e das artes. Havia realmente uma expectativa acumulada muito grande e quase inconscientemente seguiu-se uma práxis entusiástica, embora muitas vezes ingênuas. E era apenas um laivo diminuto de uma democratização da sociedade brasileira que terminou por não se consumir.

Mesmo assim, no nível das manifestações culturais propriamente ditas forma-se pouco a pouco uma certa atmosfera, a província vagarosamente se distende, se reencontra, como que despertando da letargia. A par dos suplementos literários, que no final da década de 50 tiveram o seu canto de cisne no Brasil, tivemos, na Paraíba, razoável surto de exposições, encenações teatrais (sem mais depender dos encenadores que vinham do Recife) e criou-se uma pequena mas ativa orquestra sinfônica. E no cinema, que é o que nos interessa destacar aqui, apareceu, como consequência da atuação estudantil, o indefectível movimento dos cineclubes, como a forma mais convencional de luta em defesa do cinema, mas ao mesmo tempo como um saudável resquício das clássicas discussões estéticas da sétima arte, como fazíamos questão de chamar. No entanto, como tudo estava realmente impregnado de uma certa pressa incubada, o cineclubes paraibano foi de uma precocidade comvente. Logo nos desvencilhamos do bizantinismo dos debates e palestras, queimando etapas em direção a uma prática mais objetiva. Consumíamos com uma avidez de bárbaros os números novos e atrasados de quanta revista especializada havia e cujos conceitos teóricos sobre linguagem e conteúdo dos filmes destilávamos, em segunda mão, nos jornais e suplementos de arte. Cedo exau-

rimos (assim pensávamos) a nossa capacidade de teorizar e passamos a arder na inquietação diuturna da realização cinematográfica. Nessa fase foi-nos da maior valia o **Tratado de la Realizacion Cinematografica**, de Leon Kulechov, desencavado não sei por que vias e através do qual, pasmem, iríamos “reinventar” o roteiro e a montagem “de ferro” dos russos. Pudovikine e Eisenstein se revirariam no túmulo se ouvissem as apressadas simplificações que em nome deles se perpetravam nas tertúlias delirantes de João Pessoa.

Mas o subdesenvolvimento engendra saídas que nem sempre estão nos planos dos grandes pensadores sociais. A precisão (no sentido nordestino, de carência, necessidade) termina por provocar uma insólita dialética polarizada pelo improvisado, de um lado, e uma “inelutável teimosia” (*) do outro. Resultam daí, às vezes, sínteses muito toscas mas de fundo verdadeiro, de razões irrefutáveis.

O fruto desse atrito amador com o cinema foi inicialmente a produção inacabada de um filme, **30 Graus a Leste**, sob a inspiração de João Ramiro Mello que dirigia o cineclub de João Pessoa, e queria a título de exercício, denunciar o estado de abandono do cabo Branco solapado pelo mar. Sem fôlego, o projeto foi esquecido, porém a febre cinematográfica voltaria em breve e foi a vez de **Aruanda**, um desses acontecimentos que não se repete sempre.

Linduarte Noronha fizera no alto sertão uma reportagem para a **Tribuna da Imprensa**, do Rio, sobre um povoado negro isolado na serra do Talhado, um fim de mundo, fora das cogitações do IBGE; e em 1959 escrevemos a três mãos, com João Ramiro, um roteiro sobre o mesmo assunto (de acordo com o figurino kulechoviano) que mais parecia um livro-caixa de contabilidade, tal era o número de colunas com a previsão minuciosa de todos os passos do documentário.

Não tínhamos como produzi-lo mas alimentávamos a esperança de conseguir recursos no Sul, pois tínhamos notícias pela

revista **Anhembi**, editada por Paulo Duarte, que o Banco do Estado de São Paulo abrisse uma carteira para empréstimo à produção de cinema. E nós não pensávamos noutra coisa remoendo o projeto. Por uma feliz coincidência, aproveitando uma viagem de Pascoal Carlos Magno à Paraíba, a propósito de um festival de teatro que iria se realizar em Santos, conseguimos passagens como observadores do certame e viemos eu e Linduarte para São Paulo. A coisa não vingou na paulicéia onde não conhecíamos ninguém, mas Linduarte teve melhor sorte no Rio, conseguindo, ao expor o projeto para Pedro Gouveia, uma velha câmara “Yemo”, no antigo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), da praça da República, e umas poucas latas de negativo doadas por Odilon Ribeiro Coutinho, usineiro amigo de José Lins do Rego, com fumaças de intelectual.

Realizado **Aruanda**, numa região inacessível (fomos os primeiros a subir o Talhado de carro por uma vereda recém-aberta à guisa de estrada), o filme foi mostrado em São Paulo numa convenção nacional da crítica de cinema que ficou famosa. Verdadeira novidade, num momento de sofreguidão em busca dos caminhos do cinema brasileiro, **Aruanda** espocou como uma revelação benfazeja. Até ali, à exceção dos líricos **shorts** de Humberto Mauro para o INCE, não havia o documentário brasileiro. E todos nessa convenções se debruçaram cheios de reverências sobre o tosco nascimento como uma boa nova. O filme paraibano virou, de repente, a menina dos olhos de P. E. Salles Gomes e o Glauber Rocha, dos bons tempos, consagrou-lhe memorável artigo pelas páginas do **Jornal do Brasil**. E aí já se fazia menção, entre outras qualidades de diamante bruto do documentário, à imagem agressiva de Rucker Vieira, de um preto e branco renitente e muito de acordo com o tema do filme de um primitivismo de caverna ancestral. Essa foi uma contribuição definitiva, tanto que três anos depois, ao conceber a proposta fotográfica de **Vidas Secas**, o grande clássico de Nelson Pereira dos Santos, o seu amigo Luís Carlos Barreto foi beber na boa fonte de **Aruanda**, copiando **ipsis litteris** a sua luz estourada, sua imagem intensa-

* Expressão de P. E. Salles Gomes referindo-se ao ciclo do cinema paraibano. (Nota do A.).

mente contrastada, única forma de captar a dramaticidade da soalheira nordestina.

O importante, todavia, é que o destaque de Glauber a **Aruanda** teve grande repercussão e foi algo semelhante ao grito assombrado de Tristão de Athayde sobre outro paraibano, José Américo de Almeida, quando lançou em 1928, a propósito de **A Bagaceira**, o seu brado de “romancista ao Norte”, que ainda hoje ecoa pelas quebradas do romance social brasileiro.

Com a bússola da sorte voltada para o nosso lado, Linduarte partiu para a segunda realização, **Cajueiro Nordestino**, e eu e Ramiro, depois de uma querela provinciana com o autor de **Aruanda** reivindicando o título de roteirista que ele nos subtraía nos créditos do filme, partimos para o curta **Romeiros da Guia**, também para o INCE, então dirigido por Flávio Tambellini. Foi uma prova formidável para nós que depois tivemos o filme inscrito no Festival de Sestri Levante, na Itália, obtendo uma menção honrosa.

E nesse ponto, 1962, se encerrou a primeira etapa do surto paraibano, só retomado quase cinco anos depois, com o pungente e antológico **Homens do Caranguejo**, de Ipojuca Pontes. Eu fui para a Bahia fascinado pelo alvoroço que então se fazia lá e Ramiro veio ser montador no Rio de Janeiro.

Um Lugar na Terra

Nos anos subseqüentes, com a Universidade adquirindo a já hoje famosa câmera russa que tanto deu o que falar, pensamos que realmente poderíamos nos transformar num centro de documentação cinematográfica do Nordeste. Tudo engano: a “Konvac”, com seu feioso **design**, em todo esse tempo virou uma sucata sem mesmo ter rodado um único filme. Rucker e Linduarte ainda tiveram de responder junto às auditorias militares de 64 pelo “exotismo” da aquisição, ligados que estavam ao plano do Reitor para o cinema. Tudo teve de voltar a uma situação de estagnação.

Nesse espaço de tempo, sem recursos, com a cabeça ligada no Rio de Janeiro, onde as coisas aconteciam com o estrondo habitual, voltei a João Pessoa e marquei

passo como jornalista, cobrindo com grande paixão o movimento das ligas camponesas numa área socialmente explosiva. A várzea do Paraíba, que inspirou a Antônio Callado a frase: “a Paraíba fica no latifúndio dos Ribeiro”, se transformara em caminho de formiga da imprensa internacional, que descobria a “revolução brasileira”. Era o mesmo cenário de José Lins do Rego imortalizado no seu *Ciclo da Cana-de-Açúcar*, bem próximo de Brejo de Areia, região em que ocorre a ação de **A Bagaceira**, de José Américo, com os retirantes do alto sertão vindo disputar com os brejeiros um lugar na terra, o que sempre terminou em conflito social e cultural. Pelo menos até aquela época era a visão clássica que nós paraibanos tínhamos do antagonismo entre entre o sertão e a várzea, que é como ficou sendo chamada na Paraíba a tradicional Zona da Mata.

É nesse ponto que, de certa maneira, me nasce sub-repticiamente a vaguíssima idéia de realizar um longo documentário sobre o jugo secular do latifúndio. O contato direto e quase diário com aqueles homens rudes e de repente despertados para os seus direitos me levou a refletir e logo transformei a idéia num **argumento**. Naturalmente esse filme seria bem diverso do que viria a ser tempos mais tarde **O País de São Saruê**, filmado em região bem diferente. Diverso principalmente em virtude do clima de voluntarismo e ação política exacerbada que dominou o movimento das ligas, inexistente no sertão. Naquele momento, contudo, a coisa não passou de um projeto sem conseqüências, que fui guardando envolvido pelos acontecimentos.

Na mesma época, para consolo meu, fui chamado a colaborar com Eduardo Coutinho na realização do semidocumentário **Cabra Marcado Para morrer**, patrocinado pela UNE, por meio do seu Centro Popular de Cultura, e que resultou inacabado, após dois meses de filmagens. O filme contaria a saga das ligas camponesas, através do

* Referência à primeira fase de realização do filme de Eduardo Coutinho, somente concluído em 1984. Em sua nova etapa o autor foi co-produtor do documentário. (Nota do A.).

episódio do assassinato de João Pedro Teixeira, a quem eu conhecia e de quem era amigo por causa das minhas andanças jornalísticas. Nascido e criado entre os roceiros e artesãos da família, sempre estive em casa com o povo e como assistente de Coutinho eu era encarregado dos contatos da parte paraibana do filme. Este foi rodado no engenho Galiléia em Pernambuco, basicamente em cima do depoimento de Elisabeth Teixeira, mulher de muita força, viúva de João Pedro e sua herdeira política, e que atuava como atriz natural.*

Com o movimento militar de 64, as ligas foram eliminadas do cenário político, presas, mortas e torturadas as suas lideranças. O túmulo de João Pedro Teixeira, morto ao que se diz pela polícia paraibana, foi reduzido ao pó do chão, no caminho de Sapé. A produção do filme foi, conseqüentemente, desmantelada, tendo a sua equipe por pouco escapado das garras da violenta repressão que se instalou. E ninguém mais ouviu falar nisso. No lugar do velho Nordeste de guerra, estampado nos jornais de combate do período, apareceu no brilhante colorido das revistas do Sul, a soldo da nova ordem, a deslavada mentira de um novo Nordeste, de repente próspero e justo. Uma falsidade que custava uma fábula aos cofres anemidos da nação.

A tempo, eu pude como os outros me retirar e fui para o Rio de Janeiro onde me virei entre biscates jornalísticos e eventuais assistências de direção no cinema.

Passados dois anos, o clima político amainara um pouco e uma ânsia de voltar me roía por dentro como fogo. Tinha agora mais experiência, informação e queria filmar, estimulado por uma maior intimidade com o cinema. E foi justamente o tema da terra, a exploração escamoteada dos **rele-ase** do Governo e da Sudene que me atraía. Eu sabia que era por ali, apenas não tinha ainda segurança se filmaria na área do proscrito movimento das ligas, faixa que se mantinha sob vigilância mesmo sem a presença inquietante dos camponeses. Fui, finalmente, para a Paraíba sem eira nem beira. Uma idéia incomodando, tirando o sono. Lá, depois de vários contatos, "assuntando" amigos e influências, consegui ganhar Antônio Mariz, velho amigo, prefeito

de Sousa, no extremo oeste do Estado, zona de seca e longe dos olhos dos donos do Poder, a muitas horas de viagem da zona das usinas litorâneas, onde fervilhava a agitação dos "rurícolas" como chamava eufemística e ridiculamente o governador Pedro Gondim.

Com uma câmera Bell & Howell emprestada e um fotógrafo sem maiores experiências mas verdadeiramente milagroso nos registros que iríamos fazer, interneiei-me quinze dias sertão adentro, a doze horas da capital, no clímax de uma seca, e filmei tudo sem esperar pelo tempo. Com a luz coroada e fuzilante do meio-dia até o sol descambar na serra, rompendo com todas as convenções e preceitos de horários para imprimir uma boa imagem. O que me interessava principalmente era pegar as contradições das relações de produção na região – os donos de terra explorando o seu servo até o osso. O método era o do improvisado, deixando correr a ação sem interferir muito como num afresco. O principal era não perder o gesto espontâneo e o enquadre. Manuel Clemente, o fotógrafo, era de uma precisão e economia providencialmente nordestinas. Eu descobrira essa sua faceta vendo-o fotografar para o jornal oficial **A União**, da Paraíba. Ele acompanhava o governador e enquanto seus colegas davam cabo de rolos inteiros de filme para conseguir a foto "do homem", Clemente fazia o essencial com o mínimo; captava o momento preciso, em poucas chapas, discreto e sem atropelos. Sua câmara era "uma faca só lâmina".

O que havia armado podia se chamar de "subprodução": além do apoio moral de Antônio Mariz, que também me conseguira o dinheiro para o negativo, nada mais existia. Por isso, eu rodava num regime de "um por um", quer dizer, uma tomada para cada cena, sem nunca repetir ou repetindo apenas em casos extremos de dúvida. Os tipos de película eram os mais descontraídos. Sobras de diversas marcas, filme vencido e até sem indicação. Clemente se desdobrava, decifrando com um velho fotômetro "Weston" uma luz que o sol fuzilava do alto, como se quisesse arrasar com a **caatinga** e nos queimar vivos naquela fogueira de lajedos nas Espinharas. Acossados por uma vegetação do tipo "caco-de-garrafa" éra-

mos obrigados a conduzir a pé a Bell & Howell, o tripé, um saco com o filme e o “rancho”, e ainda uma sobrecarga estafante: os rebatedores de luz improvisados com quadros-negros dos grupos escolares de Sousa. Essa era a única exigência do fotógrafo para dar conta de uma imagem que resistisse a uma ampliação para 35mm como eu pensava. Avaliando agora o material e as condições de trabalho, esse era um tipo de cinema parente muito próximo de certo artesanato nordestino (estilo lâmpada que vira candeeiro), magicamente extraído do lixo industrial. É o que me ocorre ao lembrar dessa Bell & Howell quase irresistível, desses filmes vencidos, desses quadros-negros de escola.

À noite, arriávamos extenuados pelo esforço cavalariço. Saíamos no outro dia, ainda com a madrugada a fim de alcançar os locais onde adivinhava haver algum interesse.

No início do trabalho tivemos de afinar pontos de vista. Clemente na sua honestidade e pureza encarava, por exemplo, o enquadramento do filme documentário com muita seqüidão e não admitia mais que uma visão frontal das coisas, isto é, tinha de ser tudo ao nível do olho, fiel à posição normal de se ver o mundo sem deformações. Mas com o passar dos dias demos um significativo salto nas nossas relações de trabalho. Estávamos atentos aos vestígios do seco e despojado barroco sertanejo e um dia paramos fascinados diante das portas dilaceradas da capela da fazenda “Acauã”, da família Suassuna. Ao conferir o enquadramento de Clemente, notei que podia tirar grande partido dos relevos (imensas flores esculpidas no cedro e corroídas pelo tempo, a chuva e o sol) e abaixei o tripé e a câmera até o ponto máximo. Clemente a um canto resmungou qualquer coisa como “mas isso assim é fotografia de filme de ficção”. Ouvei e deixei correr na hora mas depois fiz uma pausa na filmagem e saímos para pedir água. Enquanto descansávamos, no pátio, aproveitei e larguei no meio da conversa que não devíamos ser ortodoxos, e que o nosso papel era encontrar a melhor “expressão” para as coisas filmadas. Documentário ou não o que valia era a “expressão”. Depois, tudo se ajustou

em vista do inegável talento de Clemente e a tarefa fluía quase sem comentários. Esporádicas consultas de parte a parte e não esperávamos um pelo outro. Num abrir e fechar de olhos filmávamos. A jornada nos solicitava a fundo e entramos em perfeito sincronismo.

Depois, meses de espera, os primeiros copiões, a tensão natural da primeira exibição; no entanto, estava tudo lá. Mesmo com a luz padrão do laboratório que nivela tudo, e dificulta uma avaliação mais segura da imagem, via-se que o material tinha unidade: o cinza da paisagem seca da caatinga, as paredes alvinitentes de Acauã, o olho do sol, os bichos e o escuro dos interiores. Era o preto e branco que eu queria, de um contraste rascante, cobrindo a imagem de luto, sublinhando o triste das situações.

Como a chuva interrompesse o curso do trabalho, aguardei quase um ano o novo estio e voltei para mais quinze dias de filmagens em 1967. Com o tempo disponível arrei o copião e, principalmente, aprendi muito com ele sobre como encontrar uma linha que conduzisse o documentário. Uma foto antiga, entre as muitas que consegui junto a famílias sertanejas, me chamou particularmente a atenção e me cativou. Um grupo de homens posando em frente à parede sem reboco de uma casa “em preto” no estilo do sertão. Bizarros, de culote e perneiras, chapéus quebrados na testa, os sertanejos ladeiam um topógrafo com o seu teodolito demarcador de estradas, no centro. Pistolas, punhais e rifle à mostra; um outro homem exibindo gloriosamente uma garrafa de bebida e um naipe de baralhos, não deixam dúvidas quanto ao tipo de civilização e cultura daquelas plagas. Ao lado, no canto do quadro, como se por ali passasse ao acaso, um espantado homem do povo, maltrapilho, com uma galinha debaixo do braço. Junto à serena imponência com que aqueles varões matutos enfrentam o fotógrafo e a posteridade, ele lembra inapelavelmente o carreiro marginal e estupefato junto aos seus bois no painel **Independência ou Morte**, de Pedro Américo. A esse quadro devo a intuição da primeira parte de **O País de São Saruê**, com a civilização chegando às terras desertas do sertão. Ele me indicou o caminho e me

organizou. Foi esta foto que ampliada num **display** na porta do cinema Ricamar, no Rio, induziu uma empedernida senhora a entrar na sessão pensando que iria assistir a um “bang-bang”, o que provocou, descoberto o logro, o seu mais veemente e justo protesto, retirando-se da sala falando alto e sob os apupos do público.

Completado em 67 o material, fiz nova parada e pedi ao poeta Jomar Moraes Souto, de linhagem e cadência muito próxima a João Cabral e Carlos Penna Filho, que a vista do copião elaborasse um poema narrando a ocupação daquelas terras secas. Desde os primeiros predadores portugueses até as usinas de algodão dos modernos delapidadores da economia nordestina, as multinacionais Sanbra e Anderson Clayton, aos trãnsfugas “catequistas” do Peace Corps, escapando do Vietnam. Queria um poema que fosse como uma música, que batesse o ritmo lento da primeira parte do filme, um prólogo da história: a aurora da terra do sertão, antes e depois da chegada do Homem.

Jomar, criterioso, pediu tempo e um roteiro escrito dando coordenadas. Como só tinha à mão um argumento absolutamente aberto, como convinha a um documentário, sentei e com base no copião que conhecia de ponta a ponta, reduzi-lhe em dez laudas a minha idéia do filme; ora descrevendo a imagem ora comentando o sentido das seqüências. Isso foi-me também de grande serventia para arrumar a cabeça e o filme, facilitando-me a montagem que iria iniciar. Foi nesse transe que surgiu pela primeira vez a noção de estar diante de um trípico. Os três reinos da natureza desfilarão sem eu querer ao estruturar o roteiro para o poeta Jomar: o boi conduzindo o homem para o meio do sertão, fincando currais e sedes de fazenda, povoados e capelinhas; o ciclo do algodão explodindo durante a guerra civil americana, e o ouro descoberto ao acaso nos duros anos da Segunda Guerra Mundial. O resto seria apoiado na minha própria vivência da cultura sertaneja que vislumbrei na minha cidade de Itabaiana, lugar de grande feira de gado, não muito longe da capital, e onde meu avô pontificava como seleiro emérito, realizando selas e apetrechos de couro que

eram verdadeiras obras de arte. A casa então vivia cheia de vaqueiros e tangerinos que vinham tangendo boiadas do sertão, e eu me abismava horas vendo aqueles centauros encourados como se fossem guerreiros.

Voltei para o Rio em 1968 com o belo poema de Jomar e um monte de latas com o material e preparei, como pude, uma versão de cinqüenta minutos, **Sertão do Rio do Peixe**, em 16mm, que foi mostrada com grande agrado do público e dos entendidos, na Maison de France. Muito estimulada fui em seguida para o Festival de Viña del Mar, no Chile, levando o documentário e mais **A Bolandeira**, curta de dez minutos, uma espécie de subproduto da empreitada.

De novo no batente jornalístico, no **Diário de Notícias**, falido até o último pinga de chumbo, aceitei ir para a Universidade de Brasília, outra vez ouvindo o canto de seireia para formar um centro de documentação cinematográfica no Planalto, quimera que continua até agora. Mal me instalei na Universidade, comecei a pensar na conclusão do projeto do filme paraibano, ampliando-o para 35mm. Enquanto enfrentava as despesas de laboratório agora com recursos próprios, retornei à Paraíba juntamente com Clemente e meu irmão Walter, que então fazia a sua prova de fogo no cinema, e filmamos a seqüência dos minérios, que faltava. Nesse retorno é que intuí a visão de um país à margem, potencialmente rico mas vivendo na mais crassa miséria. Quando em Catolé do Rocha encontrei Chateaubriand Suassuna, mirrado debaixo de seu chapéu de couro, com sua foice na mão esquadrinhando a pequena propriedade de terras sáfaras, os olhos injetados de sonho obsessivo, em busca de um urânio salvador, entendi que ali o documentário virava “ficção”. Eu devia filmar aquele delírio que era o melhor contraponto para o folheto que conhecia das feiras desde menino, **Viagem a São Saruê**. Dias depois, Pedro Alma, pioneiro do ouro, também delirante no seu sonho infantil em busca da riqueza, me dava outra dica, arrematando na entrevista que fiz com ele que encontrara em suas explorações o esqueleto de um homem que morrera de fome no meio de uma mina. Era o próprio símile do país

pobre montado na riqueza. A realização de um outro filme curto, **A Pedra da Riqueza**, no mesmo período, completaria a minha proposta: a visão de um Nordeste ambivalente, presa do atraso, do flagelo da exploração errada da terra, o latifúndio como uma hidra ceifando vidas, de um lado. Do outro, a imaginação superexcitada do homem do povo que para escapar ao corpo-a-corpo com a miséria inventou saídas verdadeiramente geniais no plano do imaginário. Transferiu para os “simbolismos” de seus autos, folguedos e literatura oral o que foi sublimando num processo lento mas vivíssimo de compensação mítica. O bumba-meu-boi, como todos sabemos hoje, é uma peça de crítica social de fazer inveja a Bertolt Brecht pelo tanto de “distanciamento” que tem. Os “exageros” dos repentes dos cantadores têm algo de apocalíptico e de fuga. O mesmo acontece com as fantásticas narrativas e estórias dos folhetos de feira, e a utopia trabalhada pela imaginação detona no livrinho da **Viagem a São Saruê**, como uma concepção rústica do Eldorado, o “paraíso perdido” do homem. Montanhas de cuscuz e pão, rios de leite e mel, árvores de dinheiro, é a mais flagrante contrapartida do sertão.

Tudo isso levei em conta e procurei ter presente na montagem agora ampliada mas mantendo a mesma estrutura de imagem e de som de **O Rio do Peixe**.

“Uma Planta Danada de se Extirpar” (*)

Em pouco tempo tinha a versão definitiva de **O País de São Saruê** pronta para percorrer os trâmites até a sua exibição normal. Mal sabia o que me estava reservado durante os longos anos em que permaneci em Brasília a freqüentar os nefandos corredores da Censura. Muitos hoje acham até que eu me demorei ali tão-somente por causa de **São Saruê**, o que não é de todo infundado.

* Frase de Alberto Morávia sobre a censura, numa entrevista ao “Jornal do Brasil”, em 12 de agosto de 1974. (Nota do A.).

O fato é que não teria escolhido pior momento para me confrontar com o sistema. Corria o ano de 1971 em que o governo Médici empunhava o cetro do poder com mão de ferro, o país subjugado e amedrontado. Assim em dois tempos obtive o resultado na Censura: o filme ficava interdito, proibido para o exterior, sem indicação de cortes “por ferir os interesses e a dignidade nacionais”, como constava do expediente publicado no **Diário Oficial**. Como pretendia eu liberá-lo em meio à parafernália publicitária que se armara, com os estardalhões do “Brasil Grande”, do “milagre”, dos aumentativos sem sentido invadindo doentamente o vocabulário? Um “bombardeio” incessante de mentira como jamais o país assistira. Dizem hoje que se houvesse uma eleição e Médici se candidatasse teria um único e certíssimo eleitor – as agências de publicidade que foram à forra no seu governo, faturando fábulas inimagináveis. A mentira dirigida grassava escondendo a repressão e os descabros do regime. Um show a cores corria paralelo aos **releases** dos projetos “impactos”, pró isso pró aquilo outro, e a miragem de longínquas transamazônicas. O meu filme estava nos antípodas desse clima de forçada alienação coletiva e foi lógica e fatalmente sacrificado. Restou-me a adoção de uma resistência surda, sem perspectiva, e espiar a maré política em busca de um interregno salvador.

Nessa fase não faltou o conselho de amigos conciliadores, alguns munidos de boas intenções. Um me prescreveu um absurdo. Para conseguir a liberação devia eu introduzir no filme um discurso que Médici fizera no Recife numa viagem em que inspecionando as secas se espantara com a miséria. Havia uma espécie de refrão, “vi homens comendo sem sal numa terra de salinas”, que tentava fazer a cabeça das pessoas mas que soava tão falso e hipócrita que nenhum nordestino poderia lê-lo ou ouvi-lo sem se sentir nauseado.

Eu lutava como me era servido e andava por ceca e meca procurando uma solução honesta. Fui com Antônio Mariz, já na Câmara Federal, falar com o ministro Oswaldo Trigueiro, do Supremo, também paraibano. Homem de muito tato, ouviu com atenção a minha lenga-lenga, mas depois, com muita

DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

Serviço de Censura de Diversões Públicas

PORTARIAS DE 19 DE OUTUBRO
DE 1971

O Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal, no uso das atribuições que lhe são contidas pelo art. 176, do Decreto nº 55.510, de 26 de junho de 1965,

Considerando os dispositivos constantes da letra "g" do art. 41 do Decreto nº 20.433, de 24 de janeiro de 1946, que lhe permitem negar autorização para exibição dos espetáculos de diversões públicas que tiram, por qualquer forma, a dignidade e o interesses nacionais, resolve:

Nº 54 — Proibir a exibição, em todo o território nacional, do filme "O País de São Saruê", produção de João Ramiro Mello Produções Cinematográficas e direção de Vladimir Carvalho.

diplomacia, se esquivou, afirmando que o pedido de um ministro naquela situação era de muito pouca valia. Senti no seu tom uma alusão discreta ao arbítrio instalado. No fim disse que eu deveria procurar um general, sugerindo o nome de Antônio Bandeira – que depois dirigiria a Polícia Federal marcando a sua entrada com a imediata proibição de nada menos do que dez filmes de uma só vez, num episódio que foi muito comentado.

Mas a brecha se apresentou no mesmo ano de 71, nos preparativos para o Festival de Brasília. A sua comissão de seleção viu **São Saruê** e dignamente o escolheu para a competição ignorando a sua proibição. A Fundação Cultural que promove o certame deixou cair a máscara recusando-se a aceitar a decisão da comissão; a arbitrariedade foi denunciada nos jornais pela comissão que se demitiu. Foram feitos, no entanto, vários apelos ao Conselho da Fundação que sempre pediu à Censura pelos filmes com problemas e que eram escolhidos para o Festival, mas não houve resposta. Nos últimos dias, já no desespero, reconhecendo que não havia alternativa, fui eu próprio a Rogério Nunes, chefe da Censura. Um jeito taciturno e distanciado, talvez para impressionar, mesmo assim pareceu acolher a minha reivindicação. Como estava no fim do expediente disse-me que estava indo despachar com “o General” a quem levaria diretamente o meu pedido. Que eu aguardasse ali enquanto saía para o andar de cima levando o processo do filme embaixo do braço. Ruminei pensamentos e cafezinhos durante quase duas horas, e lá pelas sete da noite ele voltou. Catando as palavras, num tom de segredo, revelou-me que o general Canepa havia estado com o ministro Alfredo Buzaid e que este, preocupado com o que viesse a acontecer no Festival, recomendara a não concessão do liberatório, talvez não exatamente pelo Festival mas por ser em Brasília. O Ministro, disse, já tomara conhecimento pelos jornais da seleção do filme e sabia-o polêmico e desaconselhável para o momento.

Não é difícil imaginar o que senti naquela ocasião em que todos vivíamos com o credo na boca, atemorizados pelo que se dizia sobre prisões, delações, torturas e

tudo o que se sabe. Sai dali transido, mas com uma ponta de vaidade a espicaçar-me o espírito. Afinal era o próprio Ministro da Justiça que se preocupava em impedir a exibição de **São Saruê** e eu estava dando trabalho. Somente dias depois, no travesseiro, é que refleti o quanto pude ter sido ingênuo, indo na conversa emoliente, morna e jeitosa do “dr. Rogério”. Mas aí tudo já estava perdido e não tinha para quem apelar. Nunca soube ao certo o que ocorreu nos meandros da Fundação e da Censura, e se de fato Alfredo Buzaid tomara conhecimento de mim. Isso pouco importa, mas hoje em dia entendo perfeitamente porque Rogério Nunes atravessou quase dez anos na chefia da Censura e é considerado homem habilidoso, se insinuando sempre como acessível, subindo ao andar de cima em busca de “soluções”.

O que se seguiu no Festival é de todos conhecido. Meu filme foi retirado do programa e em seu lugar entrou a xaropada esportiva **Brasil Bom de Bola**, que tem o **grand-finale** de Médici recebendo e abraçando Pelé na Tribuna de Honra, em frente ao Palácio do Planalto, sacramentando a mentira e conspurcando a praça que Oscar Niemeyer um dia concebeu para ser do povo. Na noite de sua exibição o filme que já tinha sido visto comercialmente em Brasília (mais uma regra desrespeitada pela Fundação) foi apupado pela estudantada que ficou solidária com **São Saruê**. No escuro da sala os estudantes não puderam ser identificados pelos inúmeros **tiras** que antes, na sala de espera, propositalmente não escondiam a sua incômoda presença ali.

Para completar, dois dias depois o desembargador Hugo Auler denunciou outro filme também escolhido, **Nenê Badalho**, por fazer, segundo ele, a apologia dos tóxicos. O Festival entrou em crise, público e participantes mal satisfeitos e irritados, porém à deriva. Reuniões, contatos, pequenas conspirações e tirou-se um documento muito apressado e tímido que, sob a inspiração direta de P. E. Salles Gomes tentava evitar o inevitável: a interrupção do certame nos anos posteriores. Os elogios à direção do Festival contidos no documento foram retribuídos com iguais amabilidades na noi-

te do encerramento, mas a promoção só voltaria em 1975, sob o estímulo de novos ventos da política.

Nesse ponto da peleja, expelido da festa brasiliense, confortei-me imaginando-me um migrante igual aos bons e sofridos pedreiros, meus conterrâneos, que vieram do Nordeste para construir Brasília e depois foram escorraçados para as favelas da periferia.

Passado algum tempo, com o pedido de liberação negado para participar com o filme da Semana da Crítica do Festival de Cannes, resolvi que todo e qualquer pedido ou manifestação em favor de **São Saruê** eu o levaria sistematicamente aos protocolos da Censura, disposto a vencer pelo cansaço. Num desses lances, sempre respondidos com um reiterado e taxativo “deixamos de atender por se encontrar interdito”, fui introduzido na sala do coordenador dos censores, Coriolano Fagundes, o mesmo que cometera um livro de compilação sobre censura chamado **Censura e Liberdade de Expressão**, se não me falha a memória. Tapinhas nas costas e frases como “sirva aqui um fresco para o nosso amigo vê que não somos tão terríveis assim” ou “mas você não é o Vladimir Herzog?” Suava frio mas fazia uma cara complacente, não controlava um riso amarelo àquele horrendo senso de humor. Enquanto isso eles fingiam que examinavam meu processo. Lá pelas tantas um dos asseclas do Coriolano se surpreendeu muito com uma peça anexada à documentação: “fulano jamais poderia ter feito isso. . .” Fez uma pausa. “Mas deixa prá lá...” Disse baixinho mas de forma que de meu canto pude perceber e aquilo ficou verrumando meu juízo. No fim dessa audiência o chefe me fez ver, afetando camaradagem, mas cheio de dedos, que o filme não dava para liberar, pois ele como professor da Academia de Polícia o submetera a um teste com alunos candidatos a censores (pasmem) e numa sala de trinta nenhum havia dado o seu voto a favor da liberação, o que para ele, Coriolano, era prova mais do que suficiente para atestar a inoportunidade mesmo que fosse de uma simples revisão.

Fui embora muito mais preocupado com a mal percebida observação do assecla do

que com o ridículo veredito do seu chefe. Dias depois pude saber ao acaso, através de um aluno meu que funcionava na burocracia da Censura, que o que horrorizava o censor no comportamento do tal “fulano”, também censor, era ter pedido e apenso ao processo a minha ficha do SNI. Até mesmo entre eles certos métodos escandalizavam. Ou era tudo encenação?

Preferi a solidariedade da minha própria classe que em vários encontros e festivais subscreveu generosamente inúmeros manifestos em defesa do filme. Num desses festivais, o de Brasília de 1976, eu participava do júri e corria entre os participantes um memorial pedindo pela enésima vez a liberação de **São Saruê**. Um dia, antes de uma reunião, Ruy Pereira da Silva, novo diretor da Fundação Cultural, pretextando qualquer coisa chamou-me ao seu gabinete e fez, no seu estilo choroso, um apelo para que eu saísse em campo e evitasse a circulação do documento. Alegou mil razões, todas a seu ver para o bem do Festival que ele conseguira trazer de volta “com todo esforço e dedicação”, segundo disse. Irritado com aquela cavilação disse-lhe que não aceitava tal sugestão e que se eles me indicavam para o júri com a intenção de me “cristianizar” estavam redondamente enganados. Eu estava com quem estava comigo. No outro dia foi Roberto Farias, com sua autoridade de presidente da Embrafilme, que me procurou, tentando uma saída. Ele também era membro do júri. Repeti a dose e Roberto conheceu que não dava para tergiversar. Tiveram de me aturar e ao manifesto até o fim do Festival.

Os anos passaram e a idéia da liberação se tornou para mim quase uma idéia fixa. A custo resisti a insinuações e a expedientes que me eram sugeridos. Foram incontáveis as vezes que me vieram falar para exibir o filme em sessão privada para grandes figuras da República, com a promessa de uma possível cumplicidade para liberar. Assesores ministeriais dos escalões mais cotados se aproximavam de mim com este intuito. Uns por admiração e amizade mesmo, outros, quem sabe, para mostrar serviço ou pelo prazer de uma sessão privada. Sempre abominei as privilegiadas sessões para ver filmes proibidos nas luxuosas sa-

las da Esplanada dos Ministérios, com toda sua corte de aduladores e pseudo-entendidos. Nunca mostrei o filme aí. Esse pecado pelo menos eu não cometi, não obstante a ansiedade em que vivi.

Também não faltou Glauber Rocha na minha história. Em 77 quando levou o **Di Cavalcanti** para a censura mostrou-o também em sessões privadas para figuras importantes, ministros e o Reitor da Universidade de Brasília. Glauber sabia da proibição de meu filme pois lhe contara tudo num encontro em Roma, dois anos antes. E em Brasília ele fez grande agitação enchendo páginas inteiras do **Correio Braziliense** com sua conhecida apologia de Geisel e Golbery, para gáudio de Oliveira Bastos que vendia mais jornal. Um dia em minha casa, Glauber propôs-me com insistência que lhe desse carta branca e a cópia do filme que ele o liberaria em dois tempos. Tímido e momentaneamente sem argumentos (liberar devia ser o meu objetivo, é claro) dei tratos à bola para me livrar daquela incômoda situação. Eu já percebera o caminho por onde o irrequieto cineasta estava indo e decididamente não estava disposto a funcionar como seu acólito. Pedi tempo, adiei sempre o encontro que não houve, desviei-me e nunca mais voltamos ao assunto. Felizmente.

Em toda esta trajetória, a despeito da enorme solidariedade recebida, nunca se desvaneceu por completo uma sensação de paternalismo que vinha principalmente dos grandes do cinema. Talvez seja uma projeção de minha insegurança ou a minha condição de migrado que atua quase sempre como um estigma. Mas isso não ajuda muito na análise do que reputo seja fruto de uma enraizado preconceito contra os que não tendo como trabalhar em suas regiões de origem acabam vindo bater como os costados no Rio e São Paulo.

Abertura ou Outra Festa no Planalto

Um dia notei que algo poderia mudar – ou estava mudando – e quem sabe eu iria sempre prescindir do desfrute de amigos no Poder para ver circular livremente um

trabalho ao qual tanto me dedicara. O fêrreo presidente Geisel fora ao Nordeste em 77 e caminhando por sobre o coração do país de São Saruê escolhera ali, no epicentro da seca, a cidade de Cajazeiras (que poderia ser uma das capitais de tal república da fome) para a assinatura de decretos que beneficiavam a área e implicitamente reconheciam a miséria e o subdesenvolvimento que eu anonimamente denunciara há dez anos. Este fato me fez sentir útil e vivo e para mim foi esse o primeiro sinal da abertura que só viria dois anos depois. Embora, naquele momento, não fossem esses exatamente os desígnios do erecto senhor que conhecia a Paraíba desde os idos de 38 quando ali exerceu as funções de secretário da Fazenda.

Finalmente veio a distensão e por uns momentos foi como se tivéssemos passado sem transição do pesadelo ao sonho. O regime precisava dar uma satisfação, no início de 79, e quem estava na vez para ser liberado foi beneficiado pelo “interregno”. Passaram pela estreita porta da concessão uma certa liberdade de imprensa, músicas de Chico Buarque de Holanda, **Rasga Coração**, de Vianinha, e de quebra **O País de São Saruê**, há muito na fila. Nesse empenho de popularização de um novo governo era bom começar pelas artes sempre prontas a oferecer melhores dividendos publicitários do que qualquer outro setor. Nesse momento, por exemplo, era um bom negócio liberar um filme assim, de carisma formado, a clamar toda hora por justiça. Não houve o mínimo trabalho ou injunção de bilhetes de portas atravessadas. Fui à Censura e era como se estivesse diante de pessoas com quem nunca estivera antes tratando do mesmo assunto. Afáveis, pressurosas, acorreram ao menor gesto meu, falando uma linguagem dócil que me deixou boquiaberto. “É um absurdo que tenha demorado tanto a liberação desse filme”, diziam por onde ia passando. Também não tinham culpa, meros e despersonalizados funcionários aferrados às suas sinecuras no monstruoso aparelho do Estado repressor.

Peguei o meu papel e fui embora feliz. Alegrou-me principalmente a noção de que aquilo não era uma vitória pessoal isolada. O filme voltava por causa de um clima

político e histórico em que todo o país se regozijava com a possibilidade do retorno ao estado de direito, o sonho irreversível da democracia. Jamais poderia desvincular o **São Saruê**, microscópico pontinho, da luta do povo brasileiro para se libertar.

De novo no Festival de Brasília, o filme desta vez tirou de letra os aduladores e censores disfarçados que não tiveram como recusá-lo, pois era o próprio sistema que ordenava a absorção do célebre filme proibido. A sua liberação e exibição num festival oficial, e ainda mais na capital da República, se tornava uma iguaria que não podia faltar no lauto banquete que a pretensa abertura vinha servindo. Era o reverso da cara do Poder que se mostrava agora concessivo por força das circunstâncias. Mas não sem malícia eu esperava o dia em que o filme, defasado dez anos do cinemão vazio que se faz no Brasil, com sua aspereza e sua imagem em preto e branco claudicando na tela, daria entrada na festa da Fundação. O diretor-executivo desta, Ruy Pereira da Silva, que já cobrira de ridículo o nome da cidade com seus grotescos salamaques, suas premiações à própria Fundação, suas anacrônicas semanas de Greta Garbo e bajulações a Harry Stone e embaixada americana, se julgava o pai da criança. Quer dizer, posava como se fosse ele o responsável pela inclusão de **São Saruê**.

Tudo durou até o dia em que resolveu amordaçar as críticas da imprensa ao festival já começado. Nos jornais de Brasília atua um contingente de jovens muito combativos sempre dispostos a manter uma independência de opinião. E na noite de estréia de **São Saruê**, três dias antes de terminar o festival, havia um grupo muito revoltado que em conversa conosco relatou as pressões que o mesquinho diretor-executivo fazia junto aos donos e diretores dos jornais para sustar matérias criticando a organização da mostra. Eles estavam dispostos a se sacrificar, denunciando de público a ação solerte de quem acendia uma vela a Deus e outra ao diabo. Foi quando alguém lembrando a minha posição política em relação à Fundação (coordenei uma campanha pública para substituição de Ruy Pereira) sugeriu mesmo com constrangimento que ao invés dos jornalistas

se queimarem expondo-se a uma demissão coletiva, fosse eu o porta-voz da denúncia. E eu nem pensei duas vezes, aceitei de pronto o desafio. Recebera em todos esses anos a mais irrestrita solidariedade e notável cobertura da imprensa, além disso sou jornalista e quase nasci dentro de uma tipografia onde meu pai, jornalista interiorano, fazia sozinho um jornal composto em tipos de caixeta, e sinto o sangue latejar mais depressa sempre que estou no mesmo barco com jornalistas.

Naquela mesma noite subi ao palco, antes da exibição do filme, e aproveitando o espaço destinado às apresentações de praxe cumpri a tarefa da forma combinada. O público brasiliense, com seu faro agudizado, fez coro comigo nas críticas e no repúdio a Ruy Pereira e senti que atingia em cheio o nosso objetivo. Depois algumas pessoas que faziam grande fé na premiação do meu filme vieram, pesarosas, falar comigo e lamentar que em resposta à minha atitude com toda certeza **São Saruê** estaria fora do páreo. Paciência, então, pois mais importante do que tudo era a demonstração da alienação e decadência do festival, que a permanecer deverá agora passar por rigorosa reestruturação.

Dois dias depois já corria pelos bastidores e fora deles os palpites da premiação com os prováveis vencedores, transpirando a notícia, inclusive, da criação em caráter excepcional de um prêmio especial destinado a mim.

Confirmado um dia antes do encerramento o referido prêmio me levou à reflexão e a conclusões acerca de como o espírito da Censura se disseminara pelo organismo social, contaminando pessoas e instituições, mesmo aquelas de quem ainda se esperava um gesto de resistência. Em quem se podia supor o entendimento de que através de sua ação livre era possível alcançar o espaço que se insinua e que a nação, como o povo, tende a chegar pelo sofrimento mas também pela consciência de que não deve abdicar de seus direitos.

Relacionando coisas e juntando informações insuspeitas fiquei a par do discurso desenvolvido no júri para que o filme não fosse contemplado com a premiação máxima; como era o desejo evidente do

público e da imprensa. Apelou-se veementemente e não sem alguma manha entre as quatro paredes do corpo de jurados, no sentido de que se levasse em conta o renome do cinema brasileiro o qual não deveria se expor ao vexame de reconhecer a sua própria falência distinguindo um filme preto e branco realizado há dez anos atrás. Formado de diplomatas em disponibilidade, altos funcionários em busca de prestígio, intrujões do cinema e um ou outro jornalista, não diretamente ligado à crítica cinematográfica, o júri embarcou na patraínia, fiel à sua circunstância. No caso, a circunstância era cumprir com o conveniente, como bons delegados do sistema, como fiéis zeladores da ordem, não dando jamais um passo além do consentido. Ingênuo quem aceitou a tarefa de julgar partindo de uma ótica cultural e social. O objetivo era acomodar a situação e isso a maioria conchavada consentiu, mesmo dando as costas ao público. Todos iguaizinhos ao mais rele censor. Exceção feita a Celso Amorim, de conduta exemplar, sempre criterioso, justo e honrado.

Talvez por isso, temerosos de uma represália, deixaram de encerrar o Festival, uma praxe consagrada em todos os anos, tendo a direção da Fundação se escapulado por uma espécie de porta dos fundos moral, não comparecendo na última noite sequer para apresentar as despedidas aos participantes e entregar os troféus, adiando estes encargos para o Rio de Janeiro.

Restou para a meditação o rescaldo da bandeira levantada no júri – a do cinema brasileiro mais recente com tudo o que ele tem de alienado e reprimido, fruto de tantos anos sem liberdade. Para os tecno-burocratas ciosos de suas posições talvez não seja de todo inócuo a atitude de elidir a nossa pobreza e subdesenvolvimento. Isto está de acordo com um raciocínio que desliza hoje da boca dos grandes do cinema segundo o qual “a fase do miserabilismo já passou”, *idem* para o improvisado, *ibidem* para as soluções de médio porte. Para eles devemos nos organizar industrialmente nem que para isso tenhamos de jogar pela janela todas as propostas de fidelidade à cultura e ao povo brasileiro, que marcaram o arranque inicial do cinema nacional nos

anos 50/60. Ou nos juntar para sempre com as multinacionais e darmos curso à imaginação triunfalista decadente.

O País de São Saruê seria assim o último dos miseráveis, até mesmo na sua origem estigmatizada de nordestino. É possivelmente o mais barato filme brasileiro dos últimos trinta anos e embora vacilante no ritmo e na imagem fez o espectador esquecer esse ritmo e essa imagem não aceita pelos bem-pensantes, e instaurou pelo seu contexto um novo interesse mesmo com suas dissonâncias de forma e conteúdo. Geograficamente é um intruso no desesperado vaivém do eixo Rio-São Paulo. Com seu sotaque carregado, representa um intolerável ruído, uma heresia sem semelhante. Mas teria aberto um espaço no mercado brasileiro para o documentário de longa-metragem fosse outra a mentalidade reinante e não tivesse de enfrentar o tratamento diferenciado e viciado que a própria Embrafilme não conseguira ainda superar, acreditando tão-somente nos filmes de bilheteria fácil. Neste sentido a empresa oficial reproduzia da forma mais primária o sistema capitalista julgando ajudar o cinema brasileiro. O que poderá salvá-la é a percepção à última hora de que deve entrar no mercado exibidor mesmo por vias indiretas como vem fazendo através do aval com que beneficiou a Cooperativa Brasileira de Cinema, no arrendamento da cadeia Livio Bruni.

O meu filme deu o mau exemplo de ser aceito pelo público e pela crítica sem que a sua distribuição, a cargo da Embrafilme, acreditasse num terço do seu potencial. O documentário seguiu sozinho respaldado apenas pelo trivial de uma promoção sem planejamento e pela natural empatia que obteve com as platéias. Nenhuma benesse, nenhum tratamento publicitário especial dos que são febrilmente preparados para as pretensas “galinhas dos ovos de ouro” que teimam em patrocinar. Apenas nutriu-se de suas forças, na faixa de influência junto ao público universitário que o acompanhou espontaneamente na sua “campanha” de dez anos. Daí resultou sem esforço o seu recorde de renda no lançamento obtendo a maior bilheteria de filme brasileiro no cine Ricamar, e a sua inclusão na lista

dos dez melhores da crítica do Rio de Janeiro, em 1979. Um convite para participar de um festival fora do país não pôde ser atendido porque o filme ainda se encontra proibido para o exterior. Talvez pensem que é uma vergonha para o nosso cinema...

Esta aceitação para alguns se deve à longa expiação na Censura e outros ainda, na mesma tentativa de confundir, condenam o tipo de filme que é, em vista de sua pobreza técnica e de sua linguagem estropiada. Eu prefiro creditar boa parte dessa não-assimilação ao arraigado colonialismo cultural que nos domina e nos afasta de soluções autóctones, em proveito de modelos de fora e de uma concepção absolutamente convencional do fenômeno cinematográfico. Por este prisma nenhum filme deve se apresentar fora dos figurinos conhecidos. Isto não me atinge porque como já tenho deixado claro, não me considero um “diretor de cinema” mas um mero realizador de documentários, que veio para o cinema como poderia ter ido para a gravura, jornalismo ou magistério. Num meio pobre, porém, fui compelido pelas circunstâncias a tender para a imagem cinematográfica como o meio mais adequado – contundente mesmo – para espelhar a realidade que continua a nos incomodar a todos. O cinema que fiz em **São Saruê** está muito aquém do quadro real nordestino, é apenas um

ensaio balbuciante, uma anotação deixada aos mais capazes. Foi o filme possível de fazer já que outros não se atreveram no mesmo fulcro.

Por temperamento e por considerar a realidade em estado bruto como fonte permanente de dramaticidade e história, fico no documentário. Assim fica mais fácil carregar o fardo de migrante que por se destinar pelo cinema teve de sair de sua terra de origem para vir se acotovelar com outros lutadores na mais constrangida das competições.

Cheguei ao final da cruzada por **São Saruê**. Agora me dedico a dois longos trabalhos em vias de montagem, **Memória de 30** (*) e **Conterrâneos Velhos de Guerra**. O primeiro sobre os fracassados liberais que fizeram a Revolução de 30, no Nordeste, e o segundo, uma longa reportagem acerca dos nordestinos que vieram construir Brasília e hoje vivem nas favelas da periferia. Ambos são como um desdobramento de **São Saruê**, tentando levantar pelo testemunho dos homens a memória dos fatos, mas sempre com a intenção de denunciar a injustiça social, a exploração de que é vítima o grande “exército de reserva” espoliado no campo pelo latifúndio e que hoje erra nas cidades, acima e abaixo, pela imensidão do país, em busca da Terra Prometida.

* Título mudado para “O Homem de Areia”, centrado que foi o filme na figura de José Américo de Almeida, nascido na cidade de Areia, Paraíba. (Nota do A.).

A Saga do Documentarista

José Carlos Monteiro

Com raro vigor e profunda sinceridade, Vladimir Carvalho conseguiu realizar, ao longo de quase duas décadas de atividades ininterruptas, meia-dúzia de inspirados documentários político-antropológicos sobre a candente e complexa realidade sócio-econômica da sua terra – o Nordeste. Exaltada pela crítica mais engajada e festejada pelo público menos preconceituoso, esta notável contribuição cinematográfica inequivocamente o elevou à condição de o mais íntegro e combativo precursor da geração de documentaristas que, em meados dos anos 60, surgiu em São Paulo em torno do fotógrafo Thomaz Farkas (entre outros nomes desse grupo, destacam-se os de Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares e Sérgio Muniz) e acabou por se constituir na versão brasileira de **cinéma vérité** franco-canadense.

Coerente e lúcido, o trabalho desenvolvido solitariamente por Vladimir Carvalho (na Paraíba, em Brasília e no Rio de Janeiro) aumenta com o tempo no conceito de historiadores e críticos, em vista das penosas condições técnicas, materiais, em que fez a maioria dos seus filmes e das soluções que encontrou para se expressar. Até hoje, além de enfrentar as intemperanças da censura (um antigo algoz), ele se defronta com sérios obstáculos financeiros (veja-se o caso do recente **Conterrâneos Velhos de Guerra**, cuja realização se arrasta há 15 anos). Em momento algum sua produtora contou com generosos favores oficiais ou o estimulante respaldo da iniciativa privada – como o dispensado pelo mecenas Farkas a Sarno, Paulo Gil e Muniz. O “ciclo sertane-

jo” de Vladimir Carvalho foi integralmente armado sob total independência.

Sem qualquer afetação intelectual, embora exiba o tempo todo criatividade e modernidade incomuns em nossos círculos culturais, este artista, egresso da Paraíba e radicado em Brasília há 16 anos, enriquece a cada filme o panorama do documentário brasileiro. Recusando o convencional e buscando incessantemente novas formas de narração, Vladimir exercita-se laboriosamente na criação de uma obra dedicada à observação e à análise do universo nordestino. E em particular do sertão paraibano, onde sua câmera, sem retórica e/ou folclorismo, apreende em imagens ásperas e inquietadoras “os últimos vestígios da cultura e do caráter populares”. Íntimo dos segredos da caatinga, familiarizado com os meandros dos campos cariris, habituado aos mistérios dos chapadões, Vladimir desvenda com seus filmes a brutal realidade dessa região tão falada e tão desconhecida.

Do lírico **A Bolandreira** (1968) ao pragmático **A Pedra da Riqueza** (1976), passando pelos reminiscentes **Incelência para um Trem de Ferro** (1972) e **O Espírito Criador do Povo Brasileiro** (1973), Vladimir traçou um exuberante painel das transformações culturais da região onde nasceu, há 50 anos. Esta tapeçaria de cores fortes, trabalhada sem manipulações técnicas, impressiona antes de tudo pela surpreendente amostragem das possibilidades sociológicas e estéticas do curta-metragem e do documentário, gênero relegado pela maioria de seus cultores ao mero registro jornalístico da realidade, que nos cerca. Com Vladimir, o **approach** é diferen-

te. Em seus filmes opera-se um processo pelo qual “a montagem subverte e confirma a essência da fotografia”. Dialéticos, seus documentários deslindam a intrincada fachada do real através de audaciosos vãos no imaginário.

À parte **Vestibular 70**, incisiva reportagem sobre a guerra por uma vaga na Universidade de Brasília (co-realizada por Fernando Duarte), e **Itinerário para Niemeyer** (1975), crônica em 16 mm e preto-e-branco sobre a arquitetura do grande mestre, pode-se afirmar que a obra de Vladimir centraliza-se integralmente na investigação crítica e poética das manifestações do nordestino para sobreviver aos golpes da fome, do analfabetismo e do atraso. (**Vila Boa de Goyaz**, de 1976, é às vezes integrado ao seu “ciclo sertanejo” pela semelhança de tema e estilo aos dos filmes nordestinos).

Para muitos críticos, esta saga nordestina está descrita de maneira mais intensa e empolgante em três filmes: os curtas **A Bolandeira e A Pedra da Riqueza** e o longa **O País de São Saruê** (ampliação de **O Sertão do Rio do Peixe**, cuja gestação começou em fins da década de 60). Documentos contundentes e rigorosos – embora apaixonantes à exaltação – tais títulos são considerados, sem favor, os mais gritantes depoimentos sobre os transe da terra e da gente da sofrida área geográfica denominada, por sociólogos e economistas, de “o polígono das secas”.

A importância fundamental de **O País de São Saruê**, **A Pedra da Riqueza** e **A Bolandeira**, cuja precariedade de recursos e inspiração desigual saltam à vista, reside na íntima convivência do diretor com os problemas e os tipos humanos que povoam o universo nordestino. Esses filmes valem, particularmente, pela sua exata tradução de tudo isso em termos de cinema dialético, subversivo, transformador. Nessas verdadeiras “odisséias do atraso”, Vladimir demonstra conhecimento mais que abalizado do homem e da paisagem. Esclarecido, o cineasta paraibano não se deixa seduzir por metáforas do tipo “o sertão vai virar mar” e assesta sua denúncia da forma mais dura, contundente e eficaz (talvez esteja aí a razão de a censura implicar tanto com seus filmes.).

Diante da sua câmera desfilam com secura, violência, raiva e até poesia todo um universo: caatinga e xique-xique, engenhocas de pedra e artesanato primitivo, minas velhas e usinas decadentes, feiras populares e autos dramáticos, políticos e flagelados, cangaceiros e latifundiários, industriais e aristocratas, miséria social exasperante e formas obsoletas de produção. Dificilmente poderia permanecer impassível ante este quadro. “Não sou purista do documentário. Acho mesmo que nada chega à razão sem primeiro passar pela emoção”, explica o diretor, justificando sua atitude compassiva para com os tipos que retrata.

Embora solidário com suas personagens, Vladimir está longe de ser um romântico, que resolve os problemas através de imagens complacentes, preciosistas, sentimentais. Pelo fato de se empenhar tão a fundo na redescoberta de usos e costumes, foi considerado nostálgico, passadista. Um equívoco evidente de quem ignora que suas obras ditas “reminiscentes” (**Vila Boa de Goyaz**, **Incelência para um Trem de Ferro**) são, na verdade, agressivas denúncias da “perda estúpida da nossa identidade”, em vez de atos de “exaltação saudosista do passado”.

Vila Boa de Goyaz, que pertence à fase brasiliense de Vladimir (na qual se inscrevem, ainda, **Itinerário de Niemeyer**, **Vestibular 70**, **Mutirão**, **Quilombo** e o recente **Conterrâneos Velhos de Guerra**), assinala seu retorno ao ambiente poético das velhas cidades barrocas, e é banhado por uma luminosidade envolvente, típica do centro-oeste brasileiro. Terna e plangente, a narrativa reconstitui o clima colonial da antiga capital goiana, seu casario, suas bandas de música, suas celebrações da Semana Santa, suas folias do Divino. Inexiste, porém, qualquer nostalgia durante os 17 minutos do filme. O tempo todo, o diretor mostra criticamente “a destruição de um patrimônio cultural pela ação predatória do homem”.

Feito oito anos antes, **A Bolandeira** adota uma postura menos lírica, menos culturalista, se se pode dizer. É compreensível, em razão do assunto: as sobrevivências econômicas feudais, representadas no enredo

pelas bolandeiras, engenhocas de besta, movidas por uma enorme roda de pau, que serviam para suprir de açúcar a cozinha nordestina. Em cadência didática, o diretor mostra a existência acéfala dessa rudimentar e obscura engrenagem de ferro e madeira, usada pelas pequenas comunidades do sertão da Paraíba.

Em **A Bolandeira**, porém, Vladimir não se limita a informar. Em cada imagem, em cada seqüência, adota uma atitude moral. Só assim, nos dez minutos de filme, poderia estabelecer o assombroso contraste entre esse monstro arcaico e as sofisticadas naves que levaram o homem à Lua. “A enorme roda de madeira com aquelas pobres criaturas em volta, tentando sobreviver, não sei por que me faziam pensar nos preparativos de vôo em Cabo Canaveral”. Mesmo depurado na forma e conciso no discurso, **A Bolandeira** encanta. A telúrica plangência do poema que fraseia intermitentemente as imagens, ora compassadas, ora impetuosas, da bolandeira a gemer, arrebatada e emociona o espectador.

Concretizado a duras penas, com orçamento modestíssimo e a desinteressada cooperação de intelectuais nordestinos (o fotógrafo Manuel Clemente, o músico Pedro Santos, o poeta Jomar Moraes Souto), **A Bolandeira** somente seria superado, em matéria de dificuldades, pelo longa-metragem **O País de São Saruê**. Rodado no curso de três anos, este filme é, na verdade, uma ampliação de um curta extraordinário, **O Sertão do Rio do Peixe**, cujo material começou a ser reunido em meados dos anos 60. Seus infortúnios – e sua força – são quase uma metáfora dos problemas de sobrevivência do nordestino.

Mesclando técnicas de cinema verdade às formas tradicionais de documentário, Vladimir obteve em **O País de São Saruê** surpreendentes, inovadores efeitos dramáticos. Na maioria das vezes, as seqüências “representadas”, ficcionais, superam em veracidade as cenas puramente documentais. Ousadamente, Vladimir repetiu nesse filme o gesto de seu conterrâneo Linduarte Noronha no célebre **Aruanda** (1962), reportagem encenada sobre a formação de um núcleo habitacional na Paraíba. Esse enfoque faz pensar numa observação de

Jean-Luc Godard de que “toda ficção tende ao documentário e vice-versa”.

O País de São Saruê talvez não mostre agora a mesma força que ostentava em 1971, quando foi concluído e brutalmente perseguido pela censura. Também pode ser que tenha perdido muito de sua crueza (já que antecede aos horrores do Vietnam, Biafra, Bangladesh, Belfast). Provavelmente não funcionará como denúncia da realidade do Nordeste atual, que passou por inúmeras mudanças (o que não significa que tenham sido para minorar os sofrimentos do seu povo). Tudo isso pode ser dito a propósito de **O País de São Saruê** quase vinte anos depois. No entanto, trata-se de uma obra tão perturbadora que resistirá aos modismos e tropismos do real. Imperfeita no estilo (falso cinema direto, falso documentário, falsa representação), desigual em sua abordagem política (o tom vai da denúncia simplista ao sociologismo rudimentar), **O País de São Saruê** conserva, entretanto, seu influxo criativo e, sobretudo, sua capacidade de emocionar a partir de planos tão simples como os de um preto velho caçando passarinhos ou chocantes como o da morte de uma menina à beira da estrada (flagrante tão impactante que por si só bastaria para fazer do filme uma peça rara).

Perto de **O País de São Saruê**, **Incelência para um Trem de Ferro** parece demasiado nostálgico. De fato o é, pois preocupase antes de tudo em reconstituir um mundo pessoal, recordações de infância, um tempo que passou: o das ferrovias que cortavam a singela Itabaiana, à época da prosperidade das usinas açucareiras e da mata abundante que fornecia combustível para os cavalos-de-ferro. O filme traça o itinerário desses trens, arquivados em museus do Recife, e o diretor entrevista velhos maquinistas que recordam, contraditórios, as grandezas e misérias do passado. Narrado por Paulo Pontes e fotografado por Walter Carvalho (irmão do diretor), **Incelência** assinala uma atitude cada vez mais ficcional do autor diante da realidade.

Essa técnica atingirá o clímax no pujante **A Pedra da Riqueza**. Documentário sobre

os garimpeiros que extraem xilita das minas do Nordeste, opõe o sistema de trabalho quase primitivo desses garimpeiros ao destino de sua matéria-prima (a indústria aeronáutica e espacial). E interpreta, ainda, a alienação do homem nordestino, incapaz de desfazer o encantamento da pedra deixada sobre a Lua pela nave dos astronautas (este é, aliás, o subtítulo da fita). **Turning point** de todo um processo estético e político, **A Pedra da Riqueza** abre caminho para a exploração de temas mais amplos: a história do próprio Nordeste, de seus heróis, de sua gente.

Em sua nova fase, pautada por experiências mais ambiciosas, em termos de personagens (os políticos José Américo de Almeida e Teotônio Vilela) e temas (a saga da construção e transformação de Brasília), Vladimir mantém inalterado, porém, seu processo de criação. Entremeando real e imaginário, abordagem histórico-jornalística e enfoque lírico-impressionista, o cineasta refaz o roteiro – “mais humano do que político” – do escritor paraibano José Américo de Almeida num longa-metragem de nobres

intenções, mas resultado discutível: **O Homem de Areia** (1983).

Melhor acabado, **O Evangelho Segundo Teotônio** (1984) homenageia o finado senador alagoano, contraditória figura que oscilava entre suas origens e seus compromissos. Filho de senhor de engenho, de pai agnóstico e mãe religiosa, o “menestrel das Alagoas”, celebrado em uma canção de Milton Nascimento, era – no dizer de Vladimir – uma “personalidade repartida entre um lado prático e liberal e outro místico”. Nas imagens trabalhadas em colaboração com o fotógrafo Chico Botelho, Vladimir deixa transparecer admiração e respeito pelo ex-menino de engenho, que amava colar o ouvido no chão, “para ouvir o milho rebentando embaixo da terra”. Alvo da fúria censória (que cortou partes da entrevista do senador, onde havia acusações a Delfim Neto e Paulo Maluf), **O Evangelho Segundo Teotônio** se situa como um dos momentos mais intensos de Vladimir Carvalho em sua viagem pelo Nordeste, região de que se tornou um poderoso cronista cinematográfico.

Um Caçador de Imagens*

José Carlos Avellar

* Publicado com o título de "A Movimentação do Imóvel", na revista "Módulo", em setembro de 1979, nº 55.

Em 1896, pouco tempo depois da primeira sessão de cinema, o caçador de imagens Albert Promio, na Itália para apresentar o invento dos Lumière e para filmar algumas cenas em Roma e em Veneza, experimentou movimentar o cinematógrafo para registrar objetos imóveis em imagens em movimento.

“Foi na Itália que tive pela primeira vez a idéia de fazer vistas panorâmicas”, conta Promio em seu **Diário de Viagens**. “Ao chegar a Veneza tomei um barco para seguir pelo Grande Canal o caminho entre a estação e o hotel. Vendo as margens que fugiam da gôndola onde me encontrava, pensei: se o cinema imóvel permite reproduzir objetos móveis talvez seja possível inverter a proposição, e experimentar reproduzir objetos imóveis com um cinema móvel. Filmei uma cena, mandei uma cópia para Lyon e perguntei ao Sr. Lumière o que achava da experiência. A resposta foi favorável”.

Um impulso idêntico ao que levou Albert Promio a colocar o cinematógrafo numa gôndola para filmar as margens do Grande Canal de Veneza, que se moviam apesar de imóveis, que fugiam dos olhos do caçador de imagens no barco, um impulso idêntico ao de Promio é o que parece ter animado **O País de São Saruê**.

Vejamos da poltrona do cinema as imagens que fogem de nossos olhos. Fiquemos como um caçador de imagens com os olhos fixos na tela, que se movimenta apesar de imóvel. Daí surge a sensação de que as coisas se passaram mais ou menos assim:

Em 1969, pouco tempo depois do AI-5, o caçador de imagens Vladimir Carvalho, na Paraíba para filmar algumas cenas no sertão do Rio do Peixe, experimentou movimentar o cinema para registrar um quadro social imóvel em imagens em movimento.

Aí, atravessando o grande sertão, seguindo por terra o caminho entre a faixa litorânea e a capital no planalto central do país, vendo de perto a parcela da população brasileira que imobilizada à força vive à margem do progresso material concentrado nas mãos de uns poucos (e vendo ainda que as margens fugiam do barco em que se encontrava o cinema), o caçador de imagens experimentou registrar a margem que apesar de imóvel se movimenta com uma fotografia que se agita todo o tempo por dentro.

Muitas vezes a câmera está parada, e as coisas que ela vê estão igualmente paradas. O rosto de um velho (ele nos olha nos olhos sem um único gesto). A imagem de um santo (São Miguel derrotando o dragão, sonho de justiça pendurado na parede de uma casa pobre). A paisagem de terra seca e pedra (onde nem o ar se mexe para balançar os galhos dos arbustos). Mas ainda aí, mesmo aí onde nada se mexe, tudo se movimenta, porque a fotografia desmonta as formas que registrou em mil pedacinhos.

Pessoas, bichos, árvores, casas, retratos na parede, o chão, o céu, tudo se desfaz diante de nossos olhos, e só com algum esforço o espectador consegue reunir os pedaços que se agitam na tela para recompor as formas desintegradas. Logo a atenção se desloca daquilo que não se consegue ver direito (a natureza filmada, o lado

de dentro da imagem) para o que se vê sem dificuldade (a natureza da fotografia, o lado de fora da imagem), e este deslocamento provoca uma sensação desagradável. O espectador é desviado de sua natural área de interesse para uma outra onde só vê defeitos, pois a imagem de **O País de São Saruê** não procura se fazer bonita, não tem atrativos. É rude, é pouco definida, feita só de muitos pontos que se agitam desordenadamente e quase impedem a visão do assunto filmado.

Pois bem, é exatamente através desta sensação de desconforto que o caçador de imagens Vladimir Carvalho procura inverter a proposição geral do cinema. Isto é: se a fotografia de boa definição tem permitido limitar a visão à superfície, se o cinema de contraste suave tem levado o espectador a se concentrar nele e a deixar em segundo plano a realidade a que ele se refere, talvez seja possível inverter a proposição, e se servir de uma imagem indefinida, de contraste desagradável aos olhos, para levar o espectador a se interessar em primeiro lugar pela realidade a que ela se refere. Ou ainda: se a reprodução tecnicamente correta da aparência das pessoas e coisas tem permitido ao cinema criar uma atmosfera de sonho, talvez seja possível inverter a proposição, e manter o espectador desperto através de uma fotografia, digamos assim, tecnicamente incorreta – descolorida, imprecisa, arranhada, muito granulada.

Fiquemos como um caçador de imagens com os olhos fixos na tela, onde tudo se mexe o tempo todo. Daí surge a sensação de que a fotografia de **O País de São Saruê** não revela. Ao contrário, parece até interessada em velar o que foi fotografado. Ou o filme é mesmo imperfeito, e as intenções do caçador de imagens Vladimir Carvalho não se realizaram por falta dos recursos técnicos adequados na filmagem e na revelação do negativo, ou a aparente imperfeição é, na realidade, a expressão de uma preocupação formal. Um esforço (usemos por um instante uma proposição clássica) para tornar a forma tão ou mais aparente que o conteúdo.

É como se ver os pontos que se agitam na tela fosse absolutamente imprescindível para o conhecimento das formas desin-

tegradas. É como se a indefinição da imagem fosse uma tradução visual das barreiras armadas pela parcela da população brasileira que movimenta a riqueza para esconder as margens imobilizadas. É como se a dificuldade de ver fosse um meio de educar o espectador para ultrapassar as barreiras, para ir além do imediatamente visível. Ensinar o espectador a identificar nos retratos oficiais da sociedade brasileira a textura da fotografia (o colorido quase sem contrastes, as formas unidas e coesas) e o assunto que ela encobre por inteiro (o que fica à margem do progresso material do país).

Mexer com os olhos do espectador, ajudá-lo a montar um mecanismo de visão crítica aplicável não só às imagens que se movimentam na tela naquele instante (as vistas panorâmicas do sertão do Rio do Peixe) como a todo e qualquer filme – esta seria a verdadeira preocupação de **O País de São Saruê**, a razão do destaque dado ao lado de fora da imagem. O filme experimenta inverter a proposição clássica, experimenta fazer da forma o seu conteúdo.

E então, na poltrona do cinema, vendo a imagem indefinida que se mexe na tela, que mal deixa ver a coisa fotografada, que foge da habitual nitidez de tudo o que se mostra no cinema, então o espectador ganha a sensação de que tudo se passou mais ou menos assim:

Em 1969, pouco tempo depois do AI-5, o caçador de imagens Vladimir Carvalho, como reação ao cinema suave e imóvel usado para retratar o progresso material do país, experimentou usar um cinema embrutecido e móvel para registrar a margem imobilizada.

Avançando por aí, tentando investigar o filme a partir das impressões recebidas do contato com a textura da imagem projetada, tentando compreender a razão de uma fotografia imprecisa num filme que pretende documentar determinado fragmento da realidade, podemos pegar um fio particularmente fértil para alimentar a conversa. Podemos seguir examinando a força que certos efeitos visuais possuem em si mesmos, independentemente das coisas registradas nestes efeitos.

Pode-se, por exemplo, examinar se o que tem mais força num filme é o lado de fora ou o lado de dentro da imagem. Examinar até que ponto o espectador de cinema se deixa envolver pelas situações que vão sendo mostradas na tela, e até que ponto ele se deixa mesmo envolver pelas linhas de composição das imagens que mostram tais situações. Examinar ainda se não são exatamente as linhas de composição da imagem que prendem o espectador, e se por acaso uma certa orquestração destes recursos formais não possui um significado em si mesmo, um significado particular e preciso, independentemente da história encaixada nesta orquestração.

Poderíamos, enfim, esboçar o comportamento do freqüentador médio do cinema (ou do consumidor médio de cinema pela televisão) da pessoa habituada a receber um certo número de estímulos audiovisuais numa certa ordem, para chegar ao conflito provocado neste sistema por um qualquer filme que contrarie a linha geral. Ou, em particular o conflito provocado por um filme documentário, onde dificilmente a orquestração de ângulos e movimentos de câmera, de luzes e cores, de sons e de silêncios, pode ser determinada antecipadamente, independente das situações que vão ser filmadas. Ou, mais em particular ainda, o conflito provocado por um documentário como **O País de São Saruê**, que cai com sua foto, imprecisa e com seu som estridente nos olhos de um espectador já com a visão encurtada por um sem número de imagens de aparência exuberante, de colorido suave, de boa definição. Avançando por aí poderíamos continuar a discutir de que modo este documentário inverte a proposição geral do cinema, de que modo ele rejeita a orquestração convencional dos recursos visuais do cinema e propõe uma outra, feita especialmente em função da situação filmada e dos recursos de filmagem. Mas para compreender por inteiri-

ro o que nos propõe o caçador de imagens é preciso se desviar um pouco do exame da textura da fotografia como coisa programada antecipadamente, como resultado de um programa estético previamente estabelecido. Na verdade muita coisa dentro do filme sugere uma proposta mais simples e imediata. Muita coisa sugere que a solução formal foi determinada pelo assunto filmado. Ou melhor, pela relação entre o caçador e a imagem caçada.

Deste modo (sem perder de vista que numa certa medida a pouca definição da fotografia de **O País de São Saruê** é algo desejado, é uma opção tomada conscientemente, é a solução julgada melhor para representar a realidade filmada) seria conveniente tentar examinar o filme por outro caminho, e inverter a proposição feita acima para tentar compreender o filme como algo que resulta de um impulso mais ou menos assim:

Em 1969, pouco tempo depois do AI-5, o caçador de imagens Vladimir Carvalho, na Paraíba para filmar algumas cenas no sertão do Rio do Peixe, experimentou movimentar-se primeiro como gente, e só depois como gente de cinema. Vendo a parcela da população brasileira mantida à margem do enriquecimento do país experimentou filmar de qualquer maneira, com os recursos materiais disponíveis, sem se preocupar muito com a forma que o filme viria a ter. O importante era movimentar o cinema, tirá-lo de sua posição estática e definida, levá-lo a conviver com o sertão, levá-lo a registrar em imagens em movimento um quadro social imobilizado.

Não é muito difícil reconhecer neste projeto a idéia comum a boa parte do cinema documentário de então, registro direto do real a partir da associação de uma câmara leve a um gravador portátil. Nem é muito difícil perceber a eficiência de um registro direto do real num momento em que a informação era censurada.

Ficção Real em O País de São Saruê

Jean-Claude Bernardet

O melhor cinema de Vladimir Carvalho é um choque entre a realidade e a ficção. Explicam-se reciprocamente. Complementam-se. Mal se diferenciam. Cada uma deságua na outra.

Saruê é a ficção, o país da fartura no país da miséria. Miseráveis e despossuídos, os sertanejos do filme vivem o mito da riqueza. Vladimir insiste constantemente sobre este intercâmbio realidade-ficção, a vivência real e o imaginário não menos real, o real revisto pelo imaginário, o imaginário interpretando o real. A utópica riqueza que se opõe à miséria; São Miguel com uma balança alegórica na mão, quando o sertanejo está pesando algodão com uma balança real; o bumba-meu-boi ornamentado no meio do gado morrendo de fome. A imagem pode chegar a uma significação dúbia: esse plano do bumba que sucede à morte de um boi é realmente um momento da dança e dos festejos?, ou é o enterro do boi verdadeiramente morto?, ou a ressurreição mítica do boi magnificado?

A ficção, aliás, pode não ser tão ficção: o solo paraibano é rico em minério. A riqueza pode ser tocada pelas mãos dos sertanejos que apalpam o chão. Ouro até. Mas não se explora esta riqueza e pode se enterrar um morto de fome num chão de ouro. Traduz esta situação um cofre forte de guardar valores escancarado no meio da paisagem ressequida e da miséria, pousado no chão rico mas que permanece fechado. Esta é uma imagem aberrante, fruto do delírio. É uma imagem da ficção. Um cofre real que vira a ficção do delírio, a ficção do filme.

A própria seca é ficção. Parece aberrante escrever isto, sabendo o que se sabe

sobre a seca, as paisagens mostradas pelo filme, uma criança morta, etc. Um prefeito entrevistado salienta que a seca não é tão determinante para a situação como o latifúndio. Só que o sertanejo lhe atribui, atualmente, uma função excessiva, uma função que lhe dá um papel de ficção dentro da sua interpretação da realidade. A enchente não é menos catastrófica que a seca, no entanto, por oposição ao terror mítico com que se olha e se vive a seca, ela não é condenada pelo sertanejo. O prefeito afirma: "A seca tem um grande prestígio". O filme trabalha com a realidade e com as interpretações que se fazem dela: há constantes deslocamentos entre estas duas polarizações.

Não é só a ficção dos sertanejos que o filme trabalha. Vladimir também ficciona. Ele ficciona menos quando, justamente, aborda a ficção dos sertanejos: ele documenta, mostra uma dança, quadros, apresenta uma canção, entrevista sertanejos: ele documenta, mostra uma dança, quadros, apresenta uma canção, entrevista sertanejos que viveram a riqueza frustrada do solo fechado, o delírio do cofre. Mas ao apresentar a realidade do sertanejo, ele opta por uma ficção. Ficciona quando apresenta um sertanejo caçando: é uma encenação, reprodução de um ato cotidiano feita a pedido do cineasta que escolheu as posições do caçador em função das necessidades expressivas da câmera. Mas essa encenação é uma busca do real. Não apenas porque a reprodução se mantém fiel aos gestos do ato cotidiano não-filmado. Mas por ser a encenação, confessada, uma busca do real perdido, o narrador

nos informa: só a encenação, a reconstituição do bumba-meu-boi ou cavalo-marinho em irremediável decadência pode trazê-lo de volta.

Ficciona quando significa, com imagens atuais, a evolução histórica da região. Vamos sertanejos colher hoje (o hoje da filmagem) algodão, quando o narrador nos fala do apogeu do algodão no século XIX. Esse processo já nos é familiar, pois foi usado no primeiro filme do grupo dos documentaristas paraibanos, **Aruanda**, quando Vladimir trabalhava com Linduarte Noronha. Ai, imagens da atualidade delineavam a história da comunidade da Serra do Talhado (e focalizava também o cultivo do algodão). Não é apenas um recurso expressivo ou uma maneira elegante de sanar a falta de imagens cinematográficas do século XIX: é a permanência de uma situação que permite a estas imagens correr, de modo verossímil, ao longo da história, para frente e para trás, sem se desatualizar. Estas imagens que não se desatualizam são sempre as dos oprimidos. As dos senhores desatualizam-se e então, para representar as boas famílias, é necessário apelar para fotografias de época em que veremos gravatas e penteados passados de moda. Esse processo ficcional, em **Aruanda** ou **O País de São Saruê**, é uma interpretação da história.

Não é só nestes momentos particulares que o filme ficciona, mas em toda a sua concepção. Quem fala no filme? São entrevistados os poderosos, as autoridades. É, aliás, interessante verificar que todos reconhecem a miséria do sertanejo e manifestam o desejo de fazer alguma coisa para aliviar a sua sorte. Gadelha, rico, lamenta a triste sina do sertanejo e doa terrenos a três por quatro, e deseja ser deputado federal para fazer alguma coisa para esse nosso povo, uma ficção como outra qualquer. O sertanejo, quando entrevistado, é para falar dessa riqueza mítico-real trancada dentro do chão. Senão, nada lhe é perguntado e ele não fala. Essa postura é bastante diferente do habitual cinema de entrevistas em que se pede às pessoas que discurssem sobre a sua vida. Aqui, o sertanejo é visto na imagem e na faixa sonora a voz de um ator profissional

declama um poema. O poeta encampa literariamente a voz do camponês. Ele elabora e ficciona a partir do sertanejo da imagem como o sertanejo ficciona sobre a sua realidade. O imaginário do poeta-cineasta e do sertanejo se entrelaçam e pode vir à tona o “eu” do sertanejo no meio do “eu” do poeta: “tenho fé”, “faço fé”, amanhã “vou” à feira vender algodão. Mas a voz do poeta pode se deslocar e tornar-se momentaneamente a voz da opressão industrial: a “minha obra”, Havoline. O filme não constata o processo realidade-ficção vivido pelo sertanejo, mas participa ativamente dele. Não é processo que o documentarista veja de fora e apresente como um levantamento científico destinado a fins etnográficos. O filme envolve-se nesse processo, se constrói nesse processo. Fazendo o jogo realidade-ficção com os seus próprios meios, o documentarista reelabora a seu nível o jogo realidade-ficção que ele intui no sertanejo. Realidade-ficção, o filme flutua constantemente.

E flutua entre o cinema que se pretende fiel espelho do real e o filme de ficção. Por um lado, o documentário que registra (ou pretende registrar) a realidade “tal como é”, esse documentário que diz que a sua linguagem pouco importa, só importa aquilo a que ele se refere. Inúmeros exemplos. Um deles: a substituição da alpargata nordestina pela sandália japonesa é uma informação que surge em filme de Geraldo Sarno. Ai não é o processo de empatia que funciona, mas sim o documentarista sociólogo que aponta de fora para o seu objeto. Nesses momentos, o documentarista pode assumir o tom didático do professor que faz uma exposição **ex cathedra**: ao falar pela segunda vez do regime de meação no cultivo do algodão, o narrador nos brinda com um “como vimos”. Essa fala “científica” é um dos pólos de tensão, em oposição à empatia que domina o filme, e que também aparece quando, para introduzir o bumba-meu-boi por exemplo, o narrador nos informa que o trabalho penoso se transfigura numa forma de lazer. É interessante verificar como, neste preciso momento em que o processo de “transfiguração” é dito ao espectador pela voz externa do professor, o processo de “transfigura-

ção” que atua em todo o filme é infinitamente menos vivido pelo espectador. Dita pela voz do dono, a “transfiguração” é um dado de conhecimento transmitido e de significação limitada, então o filme deixa de flutuar. Quando essa “transfiguração” fica implícita, o espectador indaga de modo difuso e inquieto as “transfigurações” efetuadas pelo filme e pelos sertanejos. Por um lado.

Por outro, outra polarização, **O País de São Saruê** nos remete a filmes que abordam o Nordeste declarando-se abertamente de ficção, da ficção aparentemente menos transposta à mais alegórica. Aqueles planos em que vemos um casal andando no sertão ressequido, homem na frente, mulher atrás, a câmera na mão, tremida, precede-os recuando ou segue-os avançando: como não pensar nos planos iniciais de **Vidas Secas**? A insistência com que aparece São Miguel pisando no demônio nos remete ao São Jorge de **O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro**.

Talvez um detalhe possa sugerir a ambigüidade a que o jogo realidade-ficção submete o material usado: a canção de Roberto Carlos, “Que tudo mais vá pro inferno”. Roberto Carlos é muito, até demais, usado em filmes documentários de intenções críticas. Usado como um documento que caracteriza determinado meio social, determinada sensibilidade, mas também denunciando a opressão dos meios de comunicação de massa e a “alienação” que gerariam. “Que tudo mais...” é um documento usado como função crítica, o uso do documento denuncia a opressão dos meios de comunicação, o avanço do capitalismo, a imposição de uma sensibilidade industrializada sobre outra sensibilidade que deve ser desmantelada. Quando entra “Que tudo mais...”, penso que o espectador não tem dúvida quanto à significação que o filme imprime a esta canção e à voz de Roberto Carlos. Mas logo a seguir, percebe que esta significação é um pouco mais matizada, ela tem um lado irônico: me aqueça neste inverno, isto na maior seca, que pode ser um inferno. E logo a seguir é até de se perguntar se Roberto Carlos, paradoxalmente, não expressaria, através de um jogo de dupla inversão, o

próprio sertanejo: “Quero até morrer do que viver assim”. O documentário de Vladimir, mais sutil do que talvez possa parecer à primeira vista, trabalha com esses pequenos deslocamentos de significação. O gavião da canção é o urubu da abertura do filme metamorfoseado em avião do Gadelha, que sobrevoa o sertão desencantado do Rio do Peixe que é o país encantado de São Saruê. Acauã é o pássaro de mau agouro que se faz ouvir na tristeza da seca, e também a fazenda rica do opressor, opressor de camponeses por sua vez oprimido pelo capital do Sul.

A própria matéria fotográfica do filme revela esses deslocamentos, esse jogo realidade-ficção. A fotografia de **O País de São Saruê** não está aí somente para mostrar o que ela mostra, está aí também para ser vista enquanto tal. É uma fotografia brutal, de poucos matizes, de fortes contrastes branco e preto, superexposição, uma maneira de se comportar diante do objeto filmado, mesmo que tal efeito resulte parcialmente do uso eventual de negativo vencido. Esse estilo fotográfico, como que pobre e frusto, já o conhecíamos de antigos documentários, **Aruanda** por exemplo. Interpretávamos então super – ou infra-exposição, desequilíbrios de luz, não como uma inabilidade técnica, mas como a expressão da precariedade de meios e de prática dos cineastas; era assumir positivamente a realidade da produção. Houve uma reação, pois essa interpretação tornou-se mecânica: qualquer mau jeito virara manifestação expressiva do subdesenvolvimento. A fotografia de Manuel Clemente para **O País de São Saruê** não é mau jeito, mas elaboração intencional que busca a superexposição, o contraste acentuado em detrimento dos matizes, a forte granulação como forma de leitura do que se filma. Um **zoom** sobre uma sombra até deixar a tela escura não tem apenas como função informar sobre a sombra criada pela boca escancarada de uma mina abandonada, mas sim de manifestar uma forma de expressão, e de dizer essa forma de expressão. Essa fotografia encontra um de seus temas, o preto, na boca da mina e seu outro tema, o branco, no algodão. Escurecimento da tela, ou fotografia embranquecida, al-

godão que é a pluma no céu que se vê na imagem ou a nuvem de lã a que alude o poema. Essa fotografia tende a evoluir para a abstração. A ausência de matizes, o chapado das regiões claras e escuras, a deficiência da perspectiva exigem frequentemente a contribuição do espectador para restabelecer o caráter figurativo da fotografia num jogo de manchas quase abstratas.

Toda essa construção – fotografia, jogo pobreza-riqueza, realidade-ficção, ao nível do sertanejo e do filme – coloca **O País de São Saruê** num lugar bastante original no

contexto do documentário brasileiro: não um retrato, não um levantamento de situação, não uma exposição sobre relações sociais, mas uma indagação sobre a mentalidade dos sertanejos filmados. A indagação sobre a vivência realidade-ficção é feita não pela observação e comunicação de seus resultados, mas pela realidade-ficção que o filme elabora. Essa construção que caracteriza **O País de São Saruê** tal como o interpreto levará Vladimir Carvalho e seu fotógrafo a **A Pedra da Riqueza** em que esse processo todo se encontra sintetizado de modo extraordinário.

Cinema e Sertão *

Ariano Suassuna

* Publicado na revista "Cultura", do MEC, número de julho/setembro de 1972. Ano 2, nº 7.

Desde que se tentaram, no Nordeste, as primeiras experiências no campo do cinema, que o sertão vem exercendo enorme fascínio sobre os cineastas brasileiros. É fácil imaginar a causa: a beleza áspera da terra, a coragem dos homens e mulheres e a criação anterior de tipos, mitos e heróis, pelo romanceiro popular, propiciam oportunidade à épica – e o cinema é uma arte épica por natureza.

Por outro lado, agora, por um desses acasos que nos acontecem não sei por que, creio que coube à Paraíba, também no campo do cinema, um papel experimental muito semelhante ao de **A Bagaceira**, em relação ao romance nordestino. Vejamos alguns fatos que comprovam isso.

Entre 1924 e 1928, meu pai, João Suasuna, governou a Paraíba. Era ele um homem interessado pelo romanceiro popular nordestino, amante da literatura, da música, da pintura e das artes em geral. Nessa qualidade, foi ele quem mandou, através da Imprensa Oficial da Paraíba, publicar a primeira edição de **A Bagaceira**, o que fez por recomendação de Nelson Lustosa Cabral, o romancista de **A Garganta do Esqueleto**. Mas foi também nessa qualidade que, numa de suas excursões pelo sertão, fez questão absoluta de levar em sua comitiva seu amigo Walfredo Rodriguez, que tentava, então, na Paraíba, as primeiras experiências cinematográficas.

Dessas experiências de Waldredo Rodriguez resultaria um documentário de longa metragem – **Sob os Céus do Nordeste** –, cuja parte sertaneja seria filmada no sertão do Cariri, em Taperoá e Teixeira, duas das nossas terras sertanejas; e muito

especialmente na fazenda “Malhada da Onça”, pertencente a meu pai, que, com essa ajuda e do Governo ao desbravador Walfredo Rodriguez, ligou seu nome ao cinema nordestino.

Anos e anos depois, com o cinema brasileiro mais ou menos estagnado, caberia novamente a um paraibano – Linduarte Noronha – a deflagração experimental, com o curta-metragem **Aruanda**, do movimento do Cinema Novo, que foi tão fecundo para o cinema brasileiro. Lembro-me de que, aí por 1961, fui à Bahia, onde me encontrei com Paulo Gil Soares e Glauber Rocha, que então trabalhavam em jornal e tentavam suas primeiras experiências em cinema.

Eu conhecera Glauber Rocha antes, em Recife, em 1958, quando ele estava começando a se interessar por cinema: fora à minha casa para me conhecer e trocar idéias sobre o assunto que o apaixonava. Eu tinha já encerrado o **Auto da Compadecida**, e Glauber Rocha achava que, naquele caminho, o cinema nordestino poderia dizer alguma coisa ao Brasil.

Ambos, Glauber Rocha e Paulo Gil Soares, falaram-me com grande carinho de **Aruanda**, como de algo que, pequeno e com os defeitos que porventura tivesse, abria uma nova perspectiva para o cinema brasileiro. Dei uma entrevista para o jornal deles, entrevista na qual, entre outras coisas, manifestei o meu entusiasmo pelo cinema épico e pelo cômico, e minha antipatia pessoal pelo intimista, psicológico e urbano. Falei, sobretudo, na minha convicção de que um cinema épico nordestino, de “cangaço”, tinha mais possibilidades artísticas do que o americano de “faroeste”.

Minhas idéias vinham, naturalmente, de minhas reflexões sobre o teatro nordestino. Eu achava que os espetáculos populares do Nordeste – o “Bumba-Meu-Boi”, o “Auto dos Guerreiros”, a “Nau Catarineta”, etc. – poderiam fornecer, ao teatro e ao cinema nordestino, as roupagens imaginosas, a música, as danças, as lutas de espada, as máscaras, as histórias, os heróis e os mitos que lhes dariam espírito realmente brasileiro, como acontecera com o Teatro Nacional e Popular Japonês, em relação ao cinema épico de “samurai”. Glauber Rocha concordou comigo. E disse, até, que a dupla João Grilo e Chicó lembrava, de certa forma, uma dupla de personagens populares japoneses que aparecia num filme de Kurosawa, recentemente exibido, **A Fortaleza Escondida**.

Ora, é preciso que se saliente o papel que outro curta-metragem – **Memória do Cangaço**, de Paulo Gil Soares – desempenhou para o encaminhamento do cinema nordestino através da épica dos cangaçeiros e do romancelo popular. **Deus e o Diabo na Terra do Sol** e **Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro**, de Glauber Rocha, assim como **Proezas de Satanás na Vila de Leva-e-Traz**, de Paulo Gil Soares, enveredaram por aí: por um lado, pelos caminhos abertos por **Aruanda** e **Memória do Cangaço** e, por outro lado, pelos do romancelo e do teatro populares do Nordeste.

Agora, novamente, a Paraíba aparece no campo do cinema brasileiro com uma experiência que considero importantíssima e que, a meu ver, marca o surgimento de um novo autor de cinema para o nosso país. Trata-se de Vladimir Carvalho e de seus dois documentários – **A Bolandeira** e **O País de São Saruê**. Dos dois, o primeiro é menor e mais puramente histórico, como provavelmente foram **Sob os Céus do Nordeste** e, noutro nível, **Aruanda**. Já **O País de São Saruê** é das coisas mais sérias que vi em cinema, o que digo porque esse filme possui, exatamente, de fato ou em potencial, todas aquelas características com que eu sonhava para o cinema nordestino, quando conversei com Glauber Rocha em 1958 e 1961.

Em primeiro lugar, Vladimir Carvalho conseguiu transmitir, diretamente e com todo vigor, a seu filme, aquilo que ele chama de “pauperismo descarnado” do sertão. O despojamento, a pobreza feroz dos sertanejos, a aspereza pedregosa, seca e espinhosa da terra, estão captados, agora, em **O País de São Saruê**, em toda a sua violência, grandeza e ameaça.

Em segundo lugar, a arquitetura sertaneja da “civilização do couro” do século XVIII aparece pela primeira vez no cinema brasileiro. Até agora, o cinema nordestino, feito quase todo por gente da cidade e mais atraída pela Zona da Mata, tinha-se limitado a fixar e exaltar a arquitetura dos engenhos da “civilização do açúcar”. Mas Vladimir Carvalho é de Itabaiana, velho centro de gado da Paraíba, e, em seu filme, fez aparecer a velha casa da fazenda “Acauã”, conjugada a uma capela sertaneja – ambas sóbrias, ambas pobres e nobres em seu despojamento, ambas de chão de tijolo, ambas típicas da penetração sertaneja dos currais do século XVIII. Tudo isso teria de me tocar profundamente, porque meu sangue é filho de Taperoá, do Desterro, de Teixeira e da Malhada da Onça, mas é também filho dali: a fazenda “Acauã” também pertenceu a meu pai, e passei ali os primeiros tempos de minha infância, dos fins de 1928 até 1932. Por isso e por não ser inconsciente, não posso falar da “Acauã” nem como os que a vêem de fora e que consideram as fazendas como a “raiz de todo mal ali”, nem como os filhos saudados dos rudes senhores feudais sertanejos que pretendem manter seus privilégios, saudades e encantamentos às custas da injustiça e do sofrimento, da vida cega e sem perspectiva dos pobres. Para mim, a fazenda é alguma coisa que teve seu papel e que agora vai desaparecer, se a sua existência, grande e heróica em seu tempo, é agora fator de sofrimento para a maioria. O conjunto de casa-baixa, capela e sobrado torna “Acauã” um misto de casa-forte e missão jesuítica que a fotografia de Manuel Clemente e as palavras do belo poema de Jomar Souto mostraram como algo que vai sendo destruído pelo esfarelar do tempo; algo que deve, mesmo, passar, por causa da injustiça e do sofrimento que acarreta; mas

que, apesar disso, ou mesmo por isso, tem a austera e melancólica grandeza das coisas condenadas.

Outra coisa que me entusiasmou no filme de Vladimir Carvalho foi a inclusão nele da música verdadeira do povo sertanejo. Há muito tempo que escrevo fazendo apelo aos compositores, encenadores e cineastas do Nordeste, para que procurem uma música erudita de raízes realmente sertanejas, a partir do terno de pífanos, da rabeça e da viola sertaneja – uma música áspera, forte e despojada como o próprio sertão. Uma música que não tenha nem “a tristeza fácil, em lá menor, da seresta” (como eu dizia em 1946); nem o tom cafaeste do choro; nem as facilidades do baião popularesco – coisas que são muito boas, mas em seus lugares, não na música sertaneja. Em **O País de São Saruê**, a música de violas e rabeças está presente, a princípio, como sinal de autenticidade da “civilização do couro” e do povo. Infelizmente, porém, nossos sonhos, também aí, não podem caminhar adiante: os olhos vigilantes de Vladimir Carvalho mostram a civilização destruindo impiedosamente aquela cultura despojada e cheia de grandeza, aquela cultura do povo sertanejo que eu tanto amo e que é uma das raízes mais autênticas da cultura brasileira. Então a música do filme muda, e o som antipático das guitarras elétricas substitui a viola sertaneja, ao mesmo tempo que as alpercatas e os chapéus de couro são substituídos pelas sandálias de matéria plástica.

Outro fator de encantamento poético, no filme, são as maravilhosas roupagens, coroas e máscaras do teatro nordestino, que ali aparecem de passagem. O povo do Nordeste sabe, com uma arte estranha e poderosa, criar a beleza a partir da miséria, e consegue manter sua grandeza no meio da maior degradação. As moças vestem-se de dianas, princesas, damas e rainhas; os homens, de reis mouros, cruzados, príncipes e cavaleiros, com máscaras de couro e coroas de lata, espadas de madeira e chapéus de formas estranhas, cravejados de pedrarias, que parecem templos asiáticos. São os pobres e belos sonhos do povo que se veste assim para sonhar com o poder e a

glória, cujas portas, na vida, lhe são trancadas.

Finalmente, a meu ver, terminamos de assistir a **O País de São Saruê** com a sensação de termos presenciado a documentação de um acontecimento épico. A respeito disso, o próprio Vladimir Carvalho falou em “pequena epopéia malograda”. Concordo com a referência à “epopéia”, mas discordo do atributo “pequena”, usado em relação a esta. Os outros países têm assunto para uma só epopéia: o Brasil, por suas dimensões continentais, tem elementos para muitas, e Canudos foi uma delas. A penetração sertaneja, foi, de fato, e continua sendo, ainda, uma epopéia. É preciso retirar a épica daquele entendimento que a liga somente aos feitos dos poderosos. Principalmente no sertão, onde se juntaram os primeiros fatos do desbravamento e do estabelecimento dos currais, classicamente épicos, à livre sociedade dos vaqueiros e ao povo. É verdade que isso aconteceu, a princípio, às custas da sujeição de um povo por outro, os ibéricos sujeitando os tapuios. Mas vem, imediatamente, a segunda fase, a da unidade, a fase áurea da “aristocracia do couro”, quando aquela sociedade de senhores, vaqueiros e povo se estabiliza numa certa unidade. Foi por não terem sensibilidade para entender isso que certas forças políticas urbanas de avanço social fracassaram no sertão, tendo a surpresa de ver o povo se abrir contra elas aos senhores feudais: na Paraíba, o derradeiro movimento dessa fase foi marcado em Princesa, em 1930, quando o presidente João Pessoa teve a surpresa de ver sua polícia impotente para tomar o reduto dos sertanejos, rebelados ao lado de José Pereira Lima e João Suassuna.

Finalmente, depois daí, vem a terceira fase, em que os senhores feudais sertanejos não aceitam o fato de que seu tempo passou, e aquela sociedade sertaneja estrebucha, agonizante, mas ainda mordendo, ferida, contra as condenações sem piedade do tempo. É aí que a épica sertaneja deve fixar como **O País de São Saruê** fixou, a épica cotidiana do povo, malograda pelas dificuldades e injustiças, e a épica dos senhores, malograda pelo tempo. O fato de ser malograda não torna “pequena” a epo-

péia sertaneja, como Vladimir Carvalho parece ter pensado. Pelo contrário, acrescenta-lhe um elemento de simpatia. Na guerra de Tróia, apesar de todos os esforços de Homero, nós simpatizamos menos com os gregos vitoriosos do que com os troianos derrotados. Numa epopéia malograda, existe um elemento de altivo infortúnio que nos toca mais do que qualquer vitória dos triunfadores.

É por isso que vi naqueles homens magros e esfarrapados que aparecem em **O País de São Saruê** heróis desgraçados, anônimos e altivos de uma “epopéia pobre”; heróis que, no seu “pauperismo descarnado”, sofrem, lutam, reagem e que, pelo simples fato de sobreviverem na adversidade e dureza do sertão, participam da grandeza da epopéia brasileira que a nossa arte deve perenizar.

São Saruê, Getúlio, Terceiro Mundo

Clovis Sena

No curral a vaqueirama rodeia uma rês caída como se estivesse à morte. Todos em atitude mística, alguns quase de joelhos, contristados. É o tempo das perdas, seca na terra e na alma. A imagem mostra também um boi de “brincadeira” caído e as figuras ao redor. E novamente da imagem da rês caída e “velada” pelos vaqueiros corta-se para o boi da “brincadeira” que se ergue do chão, “devolvida” que foi a sua saúde. Todos se alegram e dançam. Fim da seqüência.

O homem levanta-se na soleira da porta e aponta a espingarda. O homem já aparece noutra espaço, na caatinga, por entre a galharia seca, pé ante pé, na tensão da caça. (Em contraponto ouve-se o poema: “Falaram-me de mel e era distante, longe demais o engenho de onde vinha...”). O homem atira e caminha após o marmeleiro seco. Apanha o pássaro abatido e o contempla, por um instante, suspenso na mão. Corte. Na casa – um casebre –, na cozinha, a mulher tem o pássaro já depenado, suspenso sobre a trempe do fogão, assado. O casebre por fora, na parte de trás, a chaminé fumega. A mulher continua assando o passarinho. O menino encostado, de olhar comprido. A câmara descreve a cozinha escura e a chaminé fumega do lado de fora. A família faz a refeição em pé mesmo, junto ao fogão. A mulher distribui a ração – a parte maior para o filho – e um movimento da câmara descreve os três que têm um olhar muito terno.

Quando Sinhá Vitória, em **Vidas Secas** (versão Nelson Pereira dos Santos) mata abruptamente o papagaio e o come assado, a seqüência assume aspecto cômico. Já o

passarinho como refeição, em **Saruê**, é algo intensamente dramático, além de antidemagógico.

E já foi dito, cremos que por Ariano Suassuna, que **São Saruê é Vidas Secas** (de Graciliano) sem ficção. Dir-se-á: sem ficção, mas com poesia. O filme é todo ele um íntegro poema dramático, de denúncia e amor. A condição humana levada, em processo lento, à degradação.

E por isso sobrevive. Está notável dez anos depois.

Aliás, em teatro, só os dramas de força poética, ou realizados por dramaturgos-poetas, é que resistem ao tempo. O resto morre. É por isso que sobrevivem os gregos, é por isso que sobrevivem Shakespeare, Racine e Corneille, tanto quanto Goethe e Schiller, Garcia Lorca e Bertolt Brecht.

No cinema só vai se impor através dos tempos a obra de força e transcendência inerente aos poemas, e neste documentário de testemunho da situação a que chegou uma região brasileira, desde o loteamento do país em sesmarias, Vladimir Carvalho se impõe e consolida um gênero. É também a amostragem do tipo de proposta que deve ser assumida pelo cinema do Terceiro Mundo. Tema e estética terceiro-mundista. Como o resultado obtido por Nelson Pereira dos Santos nas propostas ficcionais de **Amuleto de Ogum** e **Tenda dos Milagres**.

Por sinal, este último título evoca Gilberto Freyre, ou mais precisamente **Casa-Grande & Senzala**, um dos livros fundamentais para quem quiser entender a formação colonial do povo brasileiro. Trata-se, igualmente, de livro definitivo não só do

Brasil como, e já agora, de consciência do Terceiro Mundo.

O grande problema é que muita gente confunde o Gilberto Freyre dos 34 anos, autor de **Casa-Grande & Senzala**, com o de hoje, gagá e reacionário, a ponto de ser convidado – recusou-o – para teórico da auto-imolada Arena*. Mas foi convidado, o que dá a medida da identidade.

O lamentável G.F. de nossos dias nada tem com aquele outro, do livro-revelação, que, como diz Darcy Ribeiro, fundou a cultura brasileira.

A perda de perspectiva desse cientista social e excepcional escritor começou ao embarcar ele na canoa da UDN e colocar-se à direita de Getúlio. E de cabeçaada em cabeçaada chegou à situação de hoje.

Pois também quem quiser conhecer a política brasileira tem de entender Getúlio, o fenômeno Getúlio, os tempos de Getúlio, o nacionalista e agitador social urbano, a figura multifacetada de Getúlio Vargas dentro de nossa história republicana, inclusive para situar o regime da chamada Revolução Redentora de 31 de março de 1964. A ideologia do grupo que domina o Brasil a partir daquela data é a do antigetulismo. Da guerra-fria e da alienação. Já **versus** Mossadegh. Faruk **versus** Nasser. Mobutu e Tchombe **versus** Lumumba. Castillo Armas contra Jacob Arbens. Somoza contra Sandino.

Falamos de Terceiro Mundo e não de modelos europeus ou de extratos do sucesso norte-americano. Falamos de um universo expoliado em luta por afirmação e tomada de consciência.

Como Nasser. Como Nehru, Agostinho Neto, Mossadegh – Getúlio é uma das afirmações, um dos líderes positivos e maiores do Terceiro Mundo.

No filme de Vladimir Carvalho, Getúlio é mostrado – através de fotografia – como contraponto de um povo faminto sendo atendido pelo prefeito de Sousa. Afinal, os que combatiam Getúlio foram justamente os que defendiam o **status quo**. Mas aqui é

ele apresentado como o culpado, como “o pai dos pobres” da doutoral ironia udenista. Na época de Médici, de Castelo, Costa e Silva, Geisel e Figueiredo, sobretudo a de Médici sob cujo governo foi concluído o filme, e no regime implantado contra a reforma agrária, insinua-se que o culpado é Getúlio.

Mas o próprio prefeito, que representa a nova liderança, diz, na conclusão do filme:

– Muitos pensarão à primeira vista que o problema do nordestino é só o problema da seca e raramente o problema das enchentes. Mas longe da seca e da enchente, muito mais grave é o problema da estrutura agrária. São essas populações inteiras a viver eternamente a cuidar da terra, a abrir campos, a fazer queimadas, arrancar tocos, a plantar, a colher e a ver o fruto do seu trabalho, a riqueza moldada por suas mãos, feitas com suas mãos, tomar destino diferente da sua própria riqueza, do seu próprio bem-estar. É a meia, é a terça, é a quarta, são as formas de remuneração de trabalho que fazem do povo desta região nordestina pobre e incapaz de resistir às incertezas do clima quando estas ocorrem.

E foi para que não houvesse a reforma agrária, dentre outras, que foi feita a chamada Revolução Redentora de 31 de março de 1964.

Já em 1963, num discurso em nome da liderança da UDN, o deputado José Bonifácio – que veio a ser líder sob o governo Geisel – conclamava os partidos tradicionais mineiros a que se unissem contra a reforma agrária, por razão mesma de sobrevivência, conforme argumentava, pois dizia:

– Se houver reforma agrária teremos o fim do eleitorado do PSD, da UDN e da PR em Minas, e o triunfo do PTB e do PSB. Unamo-nos enquanto é tempo. Vamos resistir. Quem quiser reforma agrária que vá para as barrancas do Tapajós.

Pelo menos, naquela altura, não escondeu o jogo. E foi por isso, por essa patética e verdadeira revelação, que esse discurso não nos saiu mais da memória.

Só que hoje, quem está chegando às barrancas do Tapajós são as multinacionais.

* Este artigo foi escrito ainda ao tempo da Arena, depois transformada em PDS. (Nota do E.)

E por isso, quando coloca a estrutura agrária como causa maior do drama social do Nordeste, **O País de São Saruê** atinge o cerne da questão e se torna um filme de valor permanente, já que tudo o que ali é denunciado está atualmente ampliado, por ser inclusive mais do que nordestino: é óbvio que é todo ele nacional.

No Festival de Brasília de setembro de 1979, **Saruê** foi o único filme que continha uma denúncia social. Uma tomada de posição remanescente dos tempos em que era proibido pensar e não da chamada "abertura". Era a época em que, simultaneamente com os Dan Mitriones, destinados a ministrar aulas sobre novas técnicas de tortura, vinham os **boys** do Peace Corps, para inocular a imagem do americano bom e paternalista junto às populações desassistidas.

- Charles Foster - pergunta-lhe Vladimir Carvalho - por que você acha que o Nordeste vive neste enorme atraso?

- Eu não posso... Eu não posso responder a esta pergunta.

- E a guerra do Vietnam?

- Eu não sei nada sobre a guerra no Vietnam agora.

Isto foi feito no auge do regime de 1964, documentado, em forma sonora e visual, como parte da memória brasileira. E - evidentemente - porque sentiam que aquela ocupação era criminosa, cuidaram de proibir o filme que registrava aquele aspecto da dominação.

Claro que é desagradável, mas nem por isso menos verdadeiro. E até hoje a memória de Rui Barbosa é objeto de reparos, dentre outras, por haver determinado a incineração de todos os documentos que comprovassem ter existido escravidão no Brasil.

Tomado num tempo difícil, o posicionamento de Vladimir Carvalho, por isso mesmo, cresce de importância. Tem sido moda acoimar-se de "menor" e "engajada" a arte de denúncia dos desmandos e das injustiças de seu tempo. Como se o "nada tenho com isso" não fosse também uma posição política de escapismo e oportunismo.

Havia, no Festival de Brasília, um outro filme, **Prata Palomares**, também realizado há muitos anos e que como **Saruê** somente

agora fazia sua aparição legal e que propunha uma denúncia de ordem política, mas de forma alegórica, intelectualizada demais e por isso mesmo perdida. José Celso Martínez Correia, que colaborara no roteiro dessa fita de André Faria, apenas iria acertar agora, na efetivação de **25**, junto com Celso Lucas.

25 é outro filme terceiomundista e deveria ser mostrado numa programação seguida à de **Saruê**. Os dois filmes se completam. Um, tratando das lutas pela independência de Moçambique, preocupa-se mais com a libertação política. O outro já é de necessidade de libertação econômico-social. E assistindo-se **25** tem-se também a impressão de estar no Brasil com vontade de botar abaixo não só o AI-5 como todas as suas seqüelas que ainda oprimem o povo brasileiro. Não é por outro motivo que a fita em questão fora interdita pela douda Censura brasileira, tanto quanto **São Saruê**.

E porque voltados para a libertação, essas duas fitas estão aí: fortes, poderosas, não obstante a produção pobre.

E quando se trabalha naquilo em que se acredita e tem paixão, ninguém vence nem encosta. Fazer as coisas não por mero esteticismo ou desencargo profissional. Mas com paixão, com garra, como testemunha e profeta da libertação que terá de vir. Quando competência mais motivação interior se dão as mãos, surgem obras autênticas, profundamente fiéis ao seu tempo.

- Nos vales dos rios do Peixe e Piranhas, no extremo oeste da Paraíba, nordeste do Brasil, espalha-se por cerca de 20 municípios, numa área superior a 8000 km² uma população estimada em 500 mil viventes. Ricos e pobres, são todos descendentes de colonos portugueses aí chegados no século XVII, e de índios que, durante a conquista, formaram a Confederação dos Cariris e foram dizimados pelos bandeirantes, perdendo suas terras, transformadas em "datas" e "sesmarias". A criação de gado e o rude trato da terra emprestaram a esses vales uma feição cultural marcante e idêntica à que, em geral, se observa em todo o sertão nordestino. Mas, desgraçadamente, também nessas paragens uma minoria de-

têm a posse da terra e dos bens que o esforço do homem retira dela. O resultado é a injustiça e a humilhação.

A voz que se ouve, no filme, diz mais:

– Por isso qualquer semelhança com a história de outros sertões não é mera coincidência, mas semelhança mesmo.

O filme começa com o sertão-deserto, seixos, xiquexique. Tudo branco e desolação, como os planos iniciais de **Alexandre Nevski** de Eisenstein, citação esta, aliás, usada como reforço estético e homenagem. E tem procedência. Aves selvagens em revoada e cantos de pássaros. Sol. Homens catam algodão e têm andrajos (de algodão) alvíssimos. Homens abrem caminho cortando xiquexique. O sertão é varado por vaqueiros encourados.

Ao contrário dos documentários tradicionais, nos quais já na primeira sequência, alguém está de gravador contando sua história e tudo é óbvio, – aqui é mistério e clima apenas. Como Mahler, que ousa iniciar suas sinfonias com um andante e não com o costumeiro alegre. Mais: Pero Vaz de Caminha escrevendo sobre o Brasil de Porto Seguro e Cabrália, para só depois se saber que o Brasil também tem a Mantiqueira, o São Francisco, o Tocantins.

Sem apelação, sem demagogia, aos poucos a fita nos vai conduzindo ao universo de um povo espoliado, em dura lida, que passa privações como um habitante de Bangladesh, e que ainda sobrevive às músicas programadas pelas multinacio-

nais, e brinca o bumba-meu-boi e o cavalo-marinho, e cujo romanceiro popular, a exemplo da Pasárgada de Manuel Bandeira, fala num país de São Saruê, da riqueza e fartura. E como nos tempos da borracha na Amazônia, fala-se também nos tempos do ouro, em razão do que as pessoas acendiam o charuto com cédula de 500 mil réis.

– As luzes eram muito boas, as farras demais. Então as **ondas** nos cabarés vivavam de dia e de noite. Tinha mulher nos cabarés. E era muito afreqüentado, muito afreqüentado...

E há os que vêem riquezas até em sonho. Como no caso de Chateaubriand Suassuna, de Catolé do Rocha, que numa dessas incursões oníricas **localizou** uma mina de urânio em suas terras.

Desafiado, ele vai com a equipe do filme mostrar a mina e desenterrar a riqueza. E temos aí algo brechtiano: toda a equipe aparece trabalhando. É na filmagem de algo que o protagonista quer provar – cavando, cavando o chão – e sem saber como. A montagem dessa sequência é notável, em seus resultados. No início deste texto, chamamos a atenção para as imagens do boi caído de inanição, sendo velado, e do boi de brincadeira. Registra-se a refeição de um passarinho por uma família. Mas a sequência da busca da mina dos sonhos do Suassuna de Catolé do Rocha, como estética e conteúdo dramático, é insuperável. E melhor ainda não se fez em outro documentário do cinema brasileiro.

A Luz, o Boi, o Algodão, o Sonho, a Raiz

José Nêumanne Pinto

Já é clássico o romance de cordel **Via- gem a São Saruê**, escrito em Campina Grande, na Paraíba, em maio de 1956, pelo poeta popular Manuel Camilo dos Santos, natural de Guarabira, no brejo (região tropical úmida e fértil onde se planta cana) do mesmo Estado. "São Saruê", na visão do poeta, é o Eldorado sertanejo. "É o lugar melhor que neste mundo se vê." Lá o trigo em vez de semente bota cachadas de pão, a manteiga cai das nuvens e a cana já traz mel (melado) e açúcar refinado, sem baço.

É natural que a literatura do povo produza utopias inalcançáveis quando a fome é insuportável e não se vislumbram horizontes ao alcance da mão. O sonho, como a magia, é fuga, é a forma que o homem acha para se afastar da realidade dura que o atinge dia a dia, momento a momento. Por isso, o filme **O País de São Saruê**, de Vladimir Carvalho, se refere ao mito popular sertanejo. Se ele é dividido em três partes – os reinos animal, vegetal e mineral – pode também ser dividido em duas: a realidade e o sonho.

Quanto à primeira parte, não há o que se discutir. Quando Vladimir documenta a vida do sertanejo do vale do Rio do Peixe o faz com desassombado amor à verdade e impressionante atualidade. Filho do Rio do Peixe, nascido às margens de um afluente do rio Piranhas, sou eu mesmo testemunha de uma e de outra coisa. Em nenhum momento, **São Saruê** é um filme falso ou premeditado. É vida o que salta de suas imagens cruas, de luz endurecida e foco trêmulo.

A Luz

Aí é que se coloca uma questão da linguagem do filme. Nenhuma obra do cinema nacional pode falar melhor em "estética da fome" do que esse documentário de Vladimir Carvalho, paraibano de Itabaiana, pequeno, miúdo até, frágil, moreno, feio, os óculos saltando da cara. O filme não fala, contudo, por charme, mas por necessidade. E o resultado é o mais favorável. Houve críticos, certamente ignorantes em termos de linguagem cinematográfica e mais ainda da realidade nordestina, que compararam o média metragem do magro professor de cinema da Universidade de Brasília a um filme de Super-8 malteito. Outros, mais preparados para ocupar espaço nas páginas impressas de um jornal, como José Carlos Avellar, compreenderam perfeitamente que as imperfeições técnicas do filme de Vladimir nada mais exprimem do que a perfeição de seu código lingüístico, de sua fala.

Somente os que não acreditam na eficácia da linguagem própria do cinema podem esperar de um filme a expressão pelos métodos tradicionais do oralismo. Num filme contar uma história não é simplesmente colocar um personagem falando obviedades ao público. Som e imagem se complementam, luz e tom da fotografia são elementos da fala, fazem parte da conversa entre o cineasta e seu público. Filho dos chapadões da Borborema, entre o sertão e o litoral, Vladimir, como cineasta, deve ter-se impressionado com a luz forte do céu, com o sol cegante do sertão. Essa impressão foi traduzida na fala visual de seu documen-

tário. Avellar, no **Jornal do Brasil**, comparou essa impressão a de atirar areia nos olhos do espectador. Na realidade, a impressão física é de dor, quando a luz dura do sol sertanejo é captada no celulóide e enviado, via projetor, à tela do cinema. No entanto, é apenas física essa impressão. O documentarista não quer cegar o espectador. Ao contrário, parece querer abrir-lhe os olhos.

O falecido dramaturgo Paulo Pontes, paraibano como o cineasta e o poeta popular Manuel Camilo dos Santos, diz no filme um texto didático e esclarecedor. Mas as imagens do solo seco e rachado, dos folguedos folclóricos em torno do boi, da caça à ave de arribação com uma espingarda obsoleta falam muito mais do que o texto lido pela expressiva voz do autor de **Gota d'Água**. O próprio processo de confecção do filme, uma reunião de três documentários diferentes, produzidos penosamente durante anos e anos, e depois sua surpreendente proibição, por oito anos, pela Censura, são comprovações da cumplicidade de proações entre o filme e a terra, entre o documentário e a gente documentada. **São Saruê** deixa de ser um filme sobre o miserável cotidiano do sertanejo do vale do rio do Peixe paraibano. E passa a ser ele mesmo um elemento dessa realidade, tamanha é sua sinceridade. Cada imagem é como se fosse um daqueles capuchos de algodão que entram nas máquinas beneficiadoras do clã dos Gadelha, de Sousa. Cada fotograma é a extensão do couro de cada boi magro abatido para matar a fome do homem do sertão.

O belo poema de Jomar Moraes Souto, com suas inflexões cabralinas, faz parte desse conjunto visceral de som e imagem, cúmplices na narração da verdade sertaneja da Paraíba. O poema lido funciona no filme como o contraponto na música: palavras e imagens, versos e fotogramas se complementam compondo unidades narrativas próprias, que dispensam a linearidade burra, não condizente com a linguagem do cinema.

Poema e câmera falam, juntos, da vida, das 500 mil pessoas que se espalham nos 20 municípios dos vales dos rios do Peixe e Piranhas, no extremo oeste da Paraíba.

Poema e câmera denunciam, sem necessidade de **slogans** panfletários, sem ficar chamando a atenção para a “moral” da história ou da fábula, as deficiências drásticas e dramáticas da estrutura fundiária do Nordeste brasileiro.

Da mesma forma fala a toada, composta e interpretada (voz e viola sertaneja de 12 cordas) por Marcus Vinícius. “No princípio, o chão de seixos, o deserto, a galharia. Entre nós, as aves livres, o resto o sol ganharia”, diz o poema de Jomar Souto. Seu contemporâneo e também poeta Marcus Vinícius comporia sua toada falando dos “ossos desse riacho” e do sobrevôo das aves de rapina sobre as costelas do sertão. A música é bonita, mas sua expressividade “quente” também pode ser atribuída ao clima de sinceridade do filme. Jamais ela conseguiu ser tão bonita. Nem mesmo quando anos depois de ter sido inserida na trilha sonora do filme e anos antes de o documentário ser liberado pela censura, o compositor a gravou no competente LP **Dédalus** (Continental), com arranjos orquestrais e citação de Webern. No filme, a música foi gravada, sem que se pudesse errar, sem que se pudesse repetir, pois a produção não dispunha de recursos para pagar estúdios de som, num trabalho mais elaborado. Talvez por isso, voz e viola tenham acrescido à música, naturalmente bonita, irrepetida e pungente emoção.

O Boi

A conquista do sertão nordestino, após a extinção da nação cariri e a colonização branca, foi feita pelas patas dos bois. Uma pecuária extensiva tomou conta das “dats” e das “sesmarias” que substituíram os cultivos indígenas, de tal forma que, até hoje, aliada a pecuárias de animais de menor porte, sobrevive, apesar de esquiladas as reses e ressequido o solo. A cultura nordestina, principalmente a nascida da prática social do interior rural, tem, como ponto de referência obrigatório, o boi. É uma cultura branca, sebastiânica e dela surgiram fenômenos de misticismo popular do porte de um padre Cícero Romão Batista, de um Antônio Conselheiro e, recentemente, de um frei Damião.

Da prática pastoril do homem sertanejo surgiram as vaquejadas, festas típicas em que os bois são derrubados, depois de puxados pelo rabo pelos vaqueiros. O artesanato, predominantemente de couro, também surgiu da prática social pastoril. A roupa de couro do vaqueiro, particularmente o chapéu, transformou-se num símbolo da cultura nordestina. O bumba-meu-boi num símbolo da música popular do homem do sertão do Nordeste brasileiro. Até o cangaceiro adotou o chapéu de couro e as lendas de banditismo e coragem o divulgaram pelo Brasil e pelo exterior.

Essa cultura rica é a primeira das três partes, de que se compõe o filme de Vladimir Carvalho. A bela arquitetura rural e tipicamente pecuária da fazenda Acauã, em Sousa, merece uma memorável seqüência. Ao lado do bumba-meu-boi e do cavalo-marinho, folgedos tipicamente pecuários, surgem as paredes brancas em ruínas, mas ainda majestosas, da casa-grande, um verdadeiro marco da arquitetura interiorana de um Brasil forte, mas desconhecido pelas civilizações urbanas do Sudeste. As palavras minerais de Jomar Souto celebram, à João Cabral de Melo Neto, o casamento com os muros alvos e sendo derrubados: “da capela da Fazenda o silêncio e a solidão, alguma alma merenda nestes confins do sertão”. A seqüência da fazenda Acauã, não por acaso, é um dos momentos inesquecíveis de um documentário que nada de significativo esqueceu para falar da vida simples e anônima dos homens que construíram aquela casa, hoje fantasmagórica, mas outrora, como denuncia o passeio da câmera por suas paredes cheias de retratos de personalidades sisudas, tão cheia de vida.

O quartel-general avançado no sertão dos religiosos revoltados, nos idos da Revolução de 1817, com seus dois séculos de existência, é bem o exemplo de um tema percorrido pelas câmeras de Vladimir Carvalho o tempo inteiro. Toda vida, em todas as vezes em que vi e revi esse filme que considero um dos cinco grandes do cinema brasileiro, sempre que meus olhos percorrem as paredes da casa-grande de Acauã, vêm-me à mente as palavras de Eduardo Galeano, que, em **As Veias Abertas da**

América Latina, denuncia o enriquecimento ilícito da Inglaterra, via Portugal e Espanha, às custas da prata da Bolívia e da cana-de-açúcar do Nordeste. A decadência daquela grande e bonita propriedade do padre Correia de Sá (à época da Revolução de 1817) é a própria história da terra em que se planta e dos homens que a plantaram: a degeneração progressiva e inevitável, enquanto os cofres ingleses engordavam-se de sua “mais-valia”. A esse processo Eduardo Galeano chama “o assassinato da terra do Nordeste do Brasil”.

O Algodão

Mas o sertão não conhece a cana-de-açúcar como conhece o litoral, a Zona da Mata. Em pedaços perdidos de alguns solos úmidos de várzea, plantam-se pequenos canaviais, para a produção do melado, sobremesa comum do sertanejo, ou da rapadura, mais comum ainda. Mas não se planta extensivamente, como se faz nas zonas úmidas do trópico às margens do Atlântico. Lá, o plantio extensivo é do algodão. Desde o século passado, o cultivo dessa herbácea ganhou importância no sertão nordestino. A qualidade de sua fibra longa logo convenceu os compradores, e a Guerra Civil nos Estados Unidos ajudou a implantar a cultura de forma decisiva naquelas paragens. Algodão e pecuária convivem, mas, no sertão, o algodão ganhou cada vez mais terras, enquanto a pecuária definha.

Embora não tenha a importância cultural do pastoreio, o algodão marca a vida do sertanejo por sua importância econômica. É seu plantio que determina as relações sociais na região: o sistema de meação ou de meia, em que a força de trabalho e o detentor da propriedade da terra dividem, em partes iguais, os produtos do amanho do solo.

Na concepção original, o filme de Vladimir se dividia. Eram três. A solução final foi a melhor, mas, mesmo assim, é evidente a mudança de tom de cada uma dessas três partes que funcionam bem em conjunto, mas também poderiam existir de forma estanque. Assim, o filme sobre a pecuária é

eminentemente um documentário cultural. A seqüência mais marcante é a da ruína da fazenda Acauã. A banda sonora é marcada pela presença rascante da rabeca, pelas músicas dos folguedos populares, tudo muito chão, muito real.

O filme sobre o algodão é mais baseado na denúncia documental das obsoletas relações sociais e dos modos de produção arcaicos do sertão. A longa seqüência do colhedor de algodão não precisa de uma narração direta. A câmera denuncia tudo, mostra tudo ao olho aberto do espectador comum. A roupa, a comida, a caçada, tudo, compõe um quadro em que predominam a miséria e o isolamento. Os comentários ficam por conta do poema de Jomar Souto (“e ele sabe é dura a lida pra quem vive no sertão, onde é difícil a farinha e difícil é o feijão”) e da toada de Marcus Vinícius (“a balança dos contentes pesa a sede dos magoados”).

O filme do algodão é também marcado por uma entrevista. O ex-deputado federal udenista e pai do atual vice-líder do MDB em extinção, o usineiro José Gadelha, dá um depoimento que vale por muitas análises socioeconômicas. É a primeira entrevista do filme e nela o rico beneficiador de algodão diz, claramente: “a situação do homem do campo na região sertaneja é a mais precária possível. É uma gente desprotegida dos poderes federais, estaduais e municipais”.

Outro depoimento igualmente forte, o do norte-americano Charles Foster, do Peace Corps, ganha força numa seqüência antológica, aberta com um ruído de metralhadora e a música dos “Incríveis”, uma versão que foi sucesso na época da montagem do filme: “Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones”. Essa seqüência complementa outra, a da feira, em que ao som de “Quero que vá tudo para o inferno”, de Roberto e Erasmo Carlos, com o primeiro, um matuto troca simbolicamente sua alpercata de couro cru por uma sandália japonesa de borracha, símbolo da industrialização. E o poeta implacável: “olhe aí: a minha obra pouco a pouco se define... japonesa, Coca-Cola, Essolube, Havoline”. Com a imagem das latas de produtos derivados de petróleo, usados

como caneco, no criativo **design** apropriado pelo sertanejo nordestino, por necessidade, esses versos e um pequeno texto falando dos sertanejos que tiveram de fechar suas usinas por causa da concorrência desleal das grandes multinacionais (as presenças da Sanbra e da Anderson Clayton sempre foram marcantes na região algodoeira) eliminam a necessidade de qualquer texto panfletário, no filme, denunciando a infiltração do imperialismo transnacional no esquecido, abandonado e explorado sertão da Paraíba. O cineasta acredita na eficácia da linguagem de seu instrumento de trabalho e tudo isso salta com uma evidência que dispensa o aporte de textos lineares rezando a “moral da fábula”.

O Sonho

Se o tom do filme muda quando entram em quadro os capuchos brancos do algodão, ele é radicalmente alterado quando, na terceira e maior parte do filme, Vladimir trata do reino mineral. A fotografia começa a ganhar meios-tons e a crueza nua e dura do sol sertanejo é substituída por matizes mais nuançadas. Na realidade do filme, muda bruscamente da denúncia da realidade para a documentação do sonho. Quem vê o filme até a segunda parte fica se perguntando se até hoje a situação de penúria do camponês nordestino é aquela mesmo ou se já foi em algum tempo. Testemunho a sinceridade e a atualidade da denúncia de Vladimir Carvalho, como filho de plantadores de algodão e bisneto de latifundiário. E chamo o testemunho de um paraibano ilustre e comprometido politicamente com esse camponês, o ex-ministro José Américo de Almeida.

Quando viu o filme, ainda então proibido pela censura, na velha cópia que percorria o Brasil em sessões privadas, o ex-governador da Paraíba ficou emocionado e comentou: “esse filme tem a mesma indignação que continha **A Bagaceira**, em 1928”. O comentário foi feito 50 anos depois da edição revolucionária do primeiro grande romance regionalista da literatura brasileira e é de uma felicidade indiscutível. Como

o romance de José Américo de Almeida, o filme de Vladimir Carvalho fala a língua do oprimido e é, por isso mesmo, um momento singular da filmografia nacional. Não detém aquela postura de superioridade que os intelectuais de classe média adotam para ver de cima como vive e como se comporta o povo. Ao contrário, sua fala vem de baixo para cima e marca justamente por isso.

Mas se José Américo entendeu perfeitamente a realidade, comentou com Vladimir que ele deveria cortar uma ou outra seqüência da terceira parte, que contém depoimentos de velhos pioneiros das minas do Nordeste. Na realidade, ele tinha razão quando dizia que as entrevistas são monótonas, mas, mais uma vez aí, da mesma forma que era intencional a luz que fere e dói para abrir os olhos na primeira parte do filme, não deixa de sê-lo a monotonia da fala arrastada do sertanejo contando seu sonho impossível. Cortar qualquer palavra daqueles depoimentos seria impedir o acesso do espectador comum a um mundo para ele desconhecido, o mundo da magia que oculta para evidenciar.

Em sua loucura simplória e aparentemente ridícula, o sertanejo intui uma verdade: sob aqueles solos se escondem riquezas incomensuráveis. O que ele não entendeu ainda é que essas riquezas são produzidas ou não são por interesse de pessoas alheias a seu convívio e até mesmo alheias ao sertão. De alguma forma, sem nunca ter ouvido falar no Uruguai, ele está dando razão à análise que Eduardo Galeano fez sobre a acumulação das riquezas produzidas no solo do Nordeste brasileiro por grandes potências internacionais, como a Inglaterra e os Estados Unidos.

Pedro Alma, o pioneiro do ouro, dá um testemunho importante não apenas pelo registro da rica semântica de sua fala sertaneja, mas principalmente por seu conteúdo. Sua voz salta na tela afirmando exatamente aquilo que acabei de escrever. Mal fora feita a transição do algodão para o minério, da realidade para o **São Saruê**, ele já sai com essa: "e até hoje nós temos muito ouro debaixo da terra que pisamos por cima da fortuna e não sabemos onde está". Qualquer comentário a essa fala sábia de

um simples roceiro, de um pioneiro do ouro de Piancó seria desnecessário, seria mesmo um luxo. **Viagem a São Saruê** fala na viagem mítica a uma terra de fartura e riqueza. Essa imagem o sertanejo tem presente.

Assim, a seqüência mais marcante dessa terceira parte do filme de Vladimir Carvalho é a pesquisa de urânio feita pelo visionário Chateaubriand Suassuna em sua fazenda, no município paraibano de Catolé do Rocha. A imagem do fazendeiro visionário, parente do dramaturgo Ariano Suassuna, escavando a terra seca e fazendo escoar a areia por entre os dedos, é inesquecível e fala mais do que mil palavras, como se dizia no provérbio chinês. O poeta, contudo, não deixou por menos e na parte menos versejada do filme, concluiu: "Falar-me do fruto e ele fugiu das buscas que da polpa andei no mundo, entre sol, ribeira, seca e rio. – É tempo de eu parar? – Ainda não. Da terra que eu semeio o veio é fundo, e de demoras gero outra canção".

O filme de Vladimir se encerra com uma entrevista do político Antônio Mariz, na época prefeito de Sousa, hoje deputado federal, saindo da Arena para o MDB de Tancredo Neves e Magalhães Pinto. Na entrevista ele ataca, rijo, o problema fundamental do homem e da terra do Nordeste, enquanto, implacável, a câmera não deixa dúvidas sobre a veracidade sábia de suas palavras: "esse pedir permanente não revela ociosidade nem aversão ao trabalho, como poderia parecer aos mais rigorosos ou intolerantes. É antes a imagem da pobreza que não decorre da natureza nem do temperamento nem da formação do povo. Mas que é o fruto de longos erros acumulados na forma de explorar a terra, na forma de criar e distribuir riquezas".

A Raiz

Por tudo isso, sempre fico impressionado quando vejo a obra de Vladimir Carvalho. No cine Tambaú, em João Pessoa, há dois anos quase, quando o vi pela primeira vez, ficou o impacto de um reencontro com a luminosidade gritante do sertão natal, uma espécie de emoção de ter a própria raiz à

mão. Logo depois, numa cabine privada, em que o vi ao lado do então ainda não chefe da Censura, José Madeira, ficou a impressão de que o Brasil era algo muito além do que se forja nas caldeiras do grande parque industrial de São Paulo. Era uma noite fria e chuvosa e o filme ensinou a todos que tudo aquilo era Brasil: a cidade que rugia aos nossos pés e as imagens ásperas de uma vida camponesa tão distante de nossos quintais e jardins de classe média. Quando o filme estreou, no cine Ricamar, em Copacabana, é que veio a impressão definitiva: a de que se tratava de uma obra-prima, de um dos cinco (pelo menos) maiores filmes do cinema brasileiro. Vladimir Carvalho, aquele paraibano míope e mirrado, que eu conhecera nos bares de João Pessoa, muitos anos depois de havermos am-

os começado nossa migração eu do sertão do Rio do Peixe, ele dos campos cariris de Itabaiana, já perto de Pernambuco, havia conseguido mais do que captar um pedaço considerável da realidade desigual deste enorme país. Ele havia conseguido, num filme pobre e barato, de uma hora e meia de projeção, também, valorizar o cinema como forma narrativa de denunciar a realidade, sem necessariamente aderir ao panfleto opaco e grandiloquente.

Da mesma forma que o romance citado no título, **O País de São Saruê** é um clássico da cinematografia brasileira. Por seu humanismo forte e sincero. Por seu despojamento austero, mas também demonstrador de inusitadas belezas na vida e na luta pobres, mas dignas de um povo desassistido e marcado pelo sofrimento.



Opinião

"Uma fusão muito feliz do documental e o poético, "São Saruê" é, além disto, um filme de extraordinária dignidade. Um compromisso com a verdade que se apresenta áspera e contundente em suas imagens nordestinas."

Ruy Guerra

"Quando falo da minha paixão por "São Saruê", ela faz de mim um montador privilegiado do cinema brasileiro: mergulhei de cabeça no projeto e tornei-me um nordestino. As imagens sofridas de "São Saruê" são muito maiores que aquelas mecanicamente projetadas na moviola durante a montagem."

Eduardo Leon – SP

"Um documentário tão forte e apaixonante que por vezes parecemos estar diante de uma obra de ficção, pela sensível poesia e mágica captação de uma dolorosa realidade."

Silvie Pierre, do "Cahiers du Cinéma", Paris.

"... o excelente filme de Vladimir Carvalho presta um serviço – a integração nacional se faz em torno do que há de bom no país, mas também em torno da consciência dos problemas que todos os brasileiros devem saber que têm de enfrentar e vencer."

Carlos Diegues, em "Domingo Ilustrado", Rio

"Poucas vezes temos visto filmes realizados com recursos técnicos tão mínimos, atingirem o espectador com a calorosa força de "O País de São Saruê". Envolvente e de grande densidade humana, é um dos mais importantes filmes brasileiros".

Anne Head, do "Observer", de Londres

"A obra de Vladimir não percorre as alturas cativantes da fantasia; ela espelha os sonhos de uma arte verdadeiramente comprometida com o seu tempo e espaço e com os ideais permanentes de justiça social."

Paulo Mello, folheto da XV Jornada de Cinema da Bahia

"O País de São Saruê" cumpre seu objetivo de impactar sem especular, de fazer sentir fisicamente a penúria nordestina sem esgotar seu discurso no imediato."

Ronald Melzer, em "Aqui", Montevideu

"O filme brasileiro "O País de São Saruê" retrata a terra e o homem com profundo entendimento, honestidade e sentido poético."

Leonard Greenwood, do "Los Angeles Times"

Vinte anos de
“O PAÍS DE SÃO SARUÊ”

– o filme cassado

“São Saruê”, filme, sofreu uma espécie de cassação, sendo interditado em sua totalidade durante os governos Medici e Geisel.

Neste volume, os leitores encontrarão o roteiro técnico e todo processo de estruturação da obra de Vladimir Carvalho, e artigos inéditos de críticos e estudiosos de cinema – os melhores do país.

Toda a gestação, realização e proibição de “São Saruê” é ainda contada por seu autor, num resumo do que se constituiu em importante capítulo da luta pela liberdade de expressão, nos anos de obscurantismo da ditadura em nosso país.

“Lembro-me de Vladimir Carvalho, o Rossetini do Sertão, Vertov das caatingas, Flaherty de Euclides, máquina voadora do pássaro preto, corte do cascavel, discípulo do Santo Linduarte, o apóstolo de Geraldo Sarno, o poeta de Paulo Dantas”.

Glauber Rocha,
em “Revolução do Cinema Novo”

