

CHRISTINE VILLA DOS SANTOS

**Vladimir Carvalho – do popular ao público:
*O Homem de Areia e O Evangelho segundo Teotônio***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Nuno César Pereira de Abreu

CAMPINAS
2006

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Bibliotecário: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

Sa59v	<p>Santos, Christine Villa dos. Vladimir Carvalho - do popular ao público : O Homem de Areia e O Evangelho segundo Teotônio / Christine Villa dos dos Santos. -- Campinas, SP : [s.n.], 2006.</p> <p>Orientador: Nuno César Pereira de Abreu. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Carvalho, Vladimir. 2. Documentário (Cinema). 3. Autobiografia. I. Abreu, Nuno César Pereira de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p>
-------	--

Título e subtítulo em inglês: Vladimir Carvalho - from the popular to the public :
The Sand's Men and The Evangelic according to Teotonio.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Documentary films, Autobiography.

Titulação: Mestre em Multimeios.

Banca examinadora: Nuno César Pereira de Abreu, Fernão Vítor Pessoa Ramos, Josette Maria Alves de Souza Monzani, Marcius Cesar Soares Freire, Arthur Autran Franco de Sá Neto.

Data da Defesa: 31-08-2006.

Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pela
Mestrando(a) **Christine Villa dos Santos** - RA 20647, como parte dos requisitos para a
obtenção do título de **MESTRE EM MULTIMEIOS**, apresentada perante a Banca
Examinadora:

Prof. Dr. Nuno César Pereira de Abreu - DECINE/IA - UNICAMP
Presidente/Orientador

Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos - DECINE/IA - UNICAMP
Membro Titular

Profa Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani - DAC/IA/USFCAR
Membro Titular

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à Maria Helena e Celise, pelo estímulo e incentivo; e aos amigos com inclinação para o filme documentário, pela colaboração constante com profícuas opiniões.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Nuno César Pereira de Abreu, co-responsável pela realização e finalização deste projeto, pela orientação paciente e pela prontidão em atender-me para melhores esclarecimentos no período da pesquisa.

À Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, e ao CNPQ – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, que me forneceram a oportunidade do desenvolvimento deste junto às suas instituições.

À Profa. Dra. Josette Monzani; por prestar-me importantes informações para o desenvolvimento deste trabalho.

À Lígia Guedes e Anne Queiróz pelo apoio sempre presente.

À todos que participaram direta ou indiretamente no desenvolvimento desta pesquisa, meus sinceros agradecimentos.

EPÍGRAFE

“Lembro-me de Wladymyr Carvalho, o Rosselini do sertão, Vertov das kaatingas, karkará da Globo, Flaherty de Euclides – máquina voadora do passo preto, corte do cascavel, discípulo do Santo Linduarte, o apóstolo de Geraldo Sarno, o poeta de Paulo Dantas”. Glauber Rocha

RESUMO

A proposta da presente pesquisa resume-se na análise de dois documentários de Vladimir Carvalho produzidos no início dos anos 80. *O Homem de Areia*, de 1982 e *O Evangelho segundo Teotônio*, de 1984; destacam-se na filmografia do diretor por não se centrarem numa coletividade de anônimos como seus filmes anteriores e sim em biografias de duas personalidades públicas e eminentemente políticas: José Américo de Almeida e Teotônio Vilela. Atentando-se para estes dois filmes, a análise se direciona para essa mudança de foco – do popular ao público, partindo de uma revisitação à trajetória filmográfica do autor até chegar à estrutura formal resultante destes dois filmes.

A instrumentalização de uma figura pública para se abordar todo um processo sócio-histórico que já vinha sendo questionado nos filmes anteriores; bem como a evolução de toda uma sistemática de produção que estes filmes puderam encampar, constituem a tônica deste estudo.

Palavras-chave: Vladimir Carvalho – documentário – autobiografia.

ABSTRACT

The purpose of this research is to analyze two Vladimir Carvalho's documentaries produced on the early 80's. *The Sand's Men*, 1982 and *The Evangelic according to Teotônio*, 1984; they stand out on the director's filming, because they do not focus on anonymous people like his previous movies, instead they focus on the biography of public figures and eminently politics: José Américo de Almeida and Teotônio Vilela. Observing the two films, the analysis goes towards this change on focus – from the popular to the public, starting from the revisit on the filming course from the author until the formal structure resulting from the two movies.

The utilization of public figure to approach the social-historical process that were being questioned on the previous movies; as well the production system that the movies used, compose the target of this study.

Key-words: Vladimir Carvalho – documentary film – autobiography.

SUMÁRIO

Introdução	01
1. Os primórdios de um novo cinema: do cineclubismo à produção de curtas documentais	07
2. <i>Aruanda</i> : o passo inicial	21
2.1 A constituição de uma antropologia documental	26
2.2 Produção e Estilo	31
3. Trajetória Fílmica: um sistema de vasos comunicantes	41
4. Questões e condições de construção: o “método” Vladimir Carvalho	49
4.1 Pesquisa e Inserção	52
4.2 Produção: a união do artesanal com o experimental	58
4.3 Construção de uma narrativa documental	61
4.4 Imagens de arquivo: ilustração ou autenticação	64
4.5 O documentário como autobiografia	72
5. Da alter-biografia ao documentário biográfico: <i>O Homem de Areia e O Evangelho segundo Teotônio</i>	77
5.1 Censura	85
5.2 Arquivo	88
5.3 Produção	90
5.4 Dos filmes	93

5.4.1	<i>O Homem de Areia</i>	93
5.4.1.1	Construção e Análise	98
5.4.2	O Evangelho segundo Teotônio	103
5.4.2.1	Construção e Análise	104
6.	Considerações Finais	113
7.	Referências Bibliográficas	115
7.1	Artigos Consultados	120
7.2	Sites Consultados	123
8.	Filmografia	125
9.	Ficha técnica	127
10.	Anexo	129

INTRODUÇÃO

“Eu não tinha muita vocação para o espetáculo. Eu sou um sujeito muito tímido e pensava nisso quando lia sobre direção de atores, sobre aquela parafernália hollywoodiana. Então eu vi que o documentário era um cinema de câmera, era uma coisa mais natural, buscar cinema na realidade viva, palpante”.
(Vladimir Carvalho, 1999).

Foram muitos os autores que descreveram em páginas literárias o descabro das contradições existentes dentro do sistema político e social da região Nordeste do Brasil. De Euclides da Cunha a Ariano Suassuna, a literatura pôde produzir inúmeras páginas que denunciavam sob a forma de relato ou romance, o abismo que se produziu entre exploradores e explorados; apresentando a ótica daquele que vivencia o drama da seca e daquele que, de certa forma, torna-se responsável pela perpetuação deste drama.

Num determinado momento de nossa história – leia-se o princípio dos anos 60 principalmente, a vertente do filme documentário, ligada que estava a intenções culturais e didáticas, termina por assumir a função *reveladora* atribuída ao gênero. Focando seu olhar às formas “primitivas” da vida nordestina, sob enfoque de uma ideologia que seria posteriormente difundida pelo movimento do Cinema Novo, o filme documentário descreveu nas telas as profundas mazelas e total descaso a que está submetida a comunidade sertaneja. Dessa forma, passamos a ter sob a égide de imagens dotadas de um realismo cru, uma versão cinematográfica das inúmeras contradições sociais que até então haviam sido narradas com maestria pelas obras literárias.

Ao transportar para as telas a sina nordestina – fosse pela via do documentário ou pela via da ficção, o cinema recorreu a princípio, a uma nítida preocupação sociológica que tendia para a verticalização da estratificação social dos nordestinos. Estes filmes trabalharam portanto, sob uma nova abordagem

desta problemática, que até então possuía lugar de coadjuvante a um cangaço romanceado.

Os realizadores que se propuseram a retomar a temática nordestina sob esse novo ângulo, de um questionamento praticamente inédito, não se comportaram como naturalistas a registrar com distanciamento a realidade assistida. Se nos voltarmos para o clássico documentário *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1959) por exemplo, é claramente perceptível o aprofundamento que o filme realiza em termos de pesquisa e conhecimento daquilo que retrata. A forma como denuncia misérias e revela contrastes, dentro de um processo de reconhecimento das virtudes e do trabalho do homem sertanejo, abre caminho às instâncias que engendram a dialética da subsistência. Os filmes do cine-documentarista paraibano Vladimir Carvalho caminham de encontro a essa dialética, reivindicando maior autenticidade e maior reflexão ao se representar o contexto nordestino.

Diante de uma trajetória filmográfica de forte carga autoral, iniciada no *Ciclo do Cinema Documentário Paraibano*¹, que conseguiu fundir pesquisa cinematográfica às distintas formas de manifestação da cultura brasileira, Vladimir Carvalho desponta como um dos principais realizadores de documentário do país. Estabelecendo contato com as obras do autor que marcam o início de sua formação, desde sua participação em *Aruanda* chegando até o momento mais crítico de sua carreira, com a interdição de *O país de São Saruê* (1971); pode-se acompanhar toda uma trajetória de filmes elaborada sob a ótica do trabalhador nordestino, desprotegido e excluído.

Trata-se de uma composição fílmica que trabalha em contato direto com a realidade, inspirada na tradicional abordagem documental de Robert Flaherty -

¹De forma geral, o termo *Ciclo Regional* costuma se referir à produção de filmes ficcionais “*posados*” em cidades fora do eixo Rio – São Paulo, ainda no período do Cinema Mudo (Cf: RAMOS, F; MIRANDA, L.F, 2000). Entretanto, em alguns casos, autores o utilizam para destacar a intensa produção de filmes documentários em locais específicos, como é o caso desta situação. Aqui o termo é dirigido à produção de curtas documentais na Paraíba, levantado por José Marinho, que teria início com *Aruanda* (1959) e prosseguiria até 1979; isto porque o autor considera ainda a produção do grupo de Campina Grande nos anos 70, que fecha o chamado “Ciclo do Cinema Documentário Paraibano”. (Cf. MARINHO, 1998).

calcada em pesquisa antropológica e inserção do pesquisador no meio retratado; e no rompimento de Dziga Vertov com as formas clássicas de produção cinematográfica, sem esquemas prévios ou roteiro fechado. A idéia implícita nos filmes de Carvalho consiste no registro da realidade sem a necessidade de recorrer a artifícios que possam recriar essa mesma realidade por uma segunda via; possibilitando um registro interpretativo do real.

Portanto, vislumbra-se nos documentários do autor, as contradições do real como fontes permanentes de dramaticidade e história, a partir do momento em que se retira dos fatos cotidianos seu conteúdo poético e sua expressão estética, fazendo de tais elementos ingredientes favoráveis a um propósito pessoal sempre identificável.

Desde sua estréia no universo cinematográfico, o autor tem se dedicado à produção de documentários portadores de discurso político e social, sob a forma de recuperação da memória do sertanejo e apresentação dos sonhos e frustrações deste. Nos raros filmes em que a região Nordeste não é abordada de forma direta ou indireta; se mantém o tratamento do tema pelo viés do marginalizado, daquele que sofre o problema.

Atentando para os filmes e projetos realizados ao lado da construção filmográfica de Carvalho, percebe-se que o documentarista constrói sua trajetória dentro de um movimento cultural que ecoava no Nordeste já em meados dos anos 50, e que trazia consigo toda uma proposta artística e ideológica de raízes profundas, gerando muitos afiliados. Os documentários de curta-metragem produzidos neste íterim possuíam uma face crítica e humanista, transformadora até.

(...) o cinema revelado na região nordestina – só em longa metragem, mais de vinte filmes – talvez na tentativa de ser a expressão da autenticidade cultural (e, sem dúvida, mais simples, aparentemente, do que o filme urbano), tem sido rural, voltado para o homem do campo em seu meio, em suas lutas, em seus êxodos forçados, nas diversas formas de suas religiões – e também mostrando suas festas, seu dia-a-

dia de trabalho, seus códigos de vingança, seus amores e, mais de perto, sua alienação, seu abandono(...) (LEAL, 1982, p.48)

Influenciado pelo discurso político-ideológico do momento de sua inserção no cinema, Vladimir Carvalho fez parte de um grupo de cineastas que invariavelmente levou às telas um Nordeste problematizado, sob eternos contrastes, marcado pela seca, e pelo homem que se perde ao perder seu próprio chão. O aspecto singular do trabalho de Carvalho é intensificado pela insistência em se registrar um “vivenciar histórico”; pela explícita vocação para trabalhar e interpretar determinado contexto sempre considerando-se – ele, o autor – parte integrante dele.

No início dos anos 80, em pleno processo de abertura pós Golpe Militar, o autor realiza dois documentários que, diferentemente de seus anteriores, não se centram nos excluídos e marginalizados que sofrem o problema; mas em figuras-estaque que pela posição ocupada passaram a ser responsabilizadas também por uma possível solução para tal. É o caso de *O Homem de Areia*, de 1982 e *O Evangelho segundo Teotônio*, de 1984. Os filmes respaldados nas figuras de José Américo de Almeida e Teotônio Vilela respectivamente, irão trazer a discussão extratos da mesma problemática apontada na grande maioria dos filmes anteriores do diretor, só que agora com uma perspectiva diferente.

De qualquer modo, para se chegar à década de 80, faz-se necessária uma revisitação à trajetória filmográfica de Carvalho, com especial atenção à sua adesão a um propósito ideológico adotado nos anos 60 e que foi sendo atualizado pelo autor nos anos subseqüentes. A partir de então, será possível uma inserção no universo do autor, que insiste em tratar seus documentários como *autobiográficos*; como condição de um eterno “vivenciar histórico”, que termina por ser transportado juntamente com suas intenções para dentro de seus filmes.

Centrando-se nos dois filmes aqui propostos, *O Homem de Areia* e *O Evangelho segundo Teotônio*, o que este estudo pretende é analisar essa mudança de foco, no sentido de não mais centrar os filmes em uma coletividade

de anônimos, mas em biografias políticas e públicas; bem como evidenciar a evolução de toda uma sistemática de produção que esses filmes puderam encampar e como esses dois tópicos – mudança de foco e sistemática de produção – interferem na concepção formal desses filmes.

No que diz respeito à atualização do que chamamos “sistemática de produção”, há que se considerar o novo contexto político que produz um certo dirigismo na escolha de projetos a serem financiados via Embrafilme; e também a incapacidade do INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo, inoperante neste momento, de assumir produções de diretores que foram por ele financiados na década de 60.

Desta forma, parte-se de uma contextualização da incursão de Vladimir Carvalho no universo do cinema documentário, desde sua participação em *Aruanda*. Em seguida, persistindo na idéia de documentário como autobiografia de um acervo histórico-pessoal, percorre-se a trajetória fílmica do autor, identificando uma aparente unidade em seu processo de produção, bem como uma “permissão” concedida ao espectador, de livre trânsito espaço-temporal entre as suas obras. Torna-se bastante pertinente essa incursão pela trajetória de Carvalho, pelo que o projeto propõe no próprio título. *Vladimir Carvalho – do popular ao público: ‘O Homem de Areia’ e ‘O Evangelho segundo Teotônio’* já lança o desafio de trabalhar justamente com essa posição de transição do cineasta que, mesmo trabalhando sob mesma matéria e mesmo espaço, insere-se num universo particular para explicar uma problemática geral, só que agora sob um enfoque diferente.

O título primeiro desta pesquisa já remetia a essa idéia de transitoriedade entre diferentes extratos sociais na abordagem de uma mesma temática. No entanto, a interpretação transitava entre o ‘popular’ e o ‘político’ (*Vladimir Carvalho - do popular ao político: ‘O Homem de Areia’ e ‘O Evangelho segundo Teotônio’*)². Mas a bem da verdade, o cinema de Vladimir Carvalho por si

² Referente ao primeiro título destinado à monografia, apresentado no Exame de Qualificação, em 19/12/2005, junto ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas / Unicamp.

só já é político; possui essência conscientizadora. Então, passamos a transitar do 'popular' ao 'público'; daquilo que é próprio do povo nordestino – quando não ele próprio; para aquilo que se destina ao povo; mas que não está sob sua tutela – como a política, e o poder da decisão; o que é público portanto.

Por fim, na seqüência, será avaliado o modo como o diretor trabalha sistematicamente com suas produções, consolidando uma metodologia que transcorre por toda sua filmografia, sendo revisada e atualizada de acordo com o momento político, as inovações tecnológicas e as condições de produção; sempre primando por uma representação lírico-poética que transpõe a dimensão documental. A partir de então, entraremos no processo de análise dos filmes-chave já indicados.

Na tentativa de elucidar uma proposta de produção documental amparada em um tripé que prima pela ética, pela estética e pela política; espera-se contribuir para um aprofundamento sobre questões formais - e porque não dizer políticas; que envolvem o modo documentário, em constante expansão tanto no circuito da realização quanto no da teorização.

1. OS PRIMÓDIOS DE UM NOVO CINEMA: DO CINECLUBISMO À PRODUÇÃO DE CURTAS DOCUMENTAIS

“(...)o que essa tradição histórica precursora atribuída ao Estado da Paraíba no que diz respeito à sistematização de uma cinematografia regional pôde produzir além de um surto local de realizações, foi o desenvolvimento de uma infra-estrutura mínima para onde os jovens realizadores pudessem recorrer”.
(João de Lima Gomes, 1991)

Segundo o próprio Vladimir Carvalho, seus filmes poderão ser melhor compreendidos se analisados como um todo, podendo o conjunto de sua obra ser comparado inclusive, a um sistema de vasos comunicantes³. A forte carga autoral desses filmes, marcados por um método de produção independente, traz consigo uma radiografia de um histórico pessoal que coloca o autor em relação direta com aquilo que retrata.

A partir do momento que consideramos esses filmes portadores de um vivenciar histórico do próprio autor, a circunstância de sua incursão no universo cinematográfico passa a favorecer a estrutura desta análise. Dessa forma, interessa a adesão do cine-documentarista Vladimir Carvalho a um propósito ideológico que veio se atualizando em sua trajetória fílmica; bem como a uma política de realização que é recorrente em toda sua obra.

Torna-se propício para o estudo de seus filmes, uma melhor compreensão de um momento histórico maior, que provocou uma certa agitação no circuito cultural do país e favoreceu o surgimento de potencialidades dispersas no horizonte cinematográfico. Dentro deste universo, em que podemos identificar a formação dos cineclubes e o próprio movimento do Cinema Novo como subprodutos, é que será tratada a incursão de Vladimir Carvalho no horizonte do cinema. Para se chegar a tal incursão vale apontar aqui, mesmo que de forma sintética, as bases do pensamento político cultural do período; porque será sob os

³Cf. entrevista em anexo.

pilares desse contexto nacional singular, que o autor parte para a realização de filmes, tornando-se expoente do Ciclo do Cinema Documentário Paraibano (1959-1979)⁴.

Partindo então do florescimento de uma consciência crítica que produziu um dos momentos mais promissores em termos de desenvolvimento cultural; considerando a formação dos cineclubes sob a tutela da Igreja Católica, funcionando como verdadeiros centros de aprendizado e análise do fazer cinematográfico; bem como a criação da hoje Universidade Federal da Paraíba pelo então governador José Américo de Almeida; encontramos um espaço diferencial e desafiador, que produzirá na Paraíba um surto cinematográfico centrado na produção de curtas documentais, que tem seu início com *Aruanda*, de Linduarte Noronha, em 1959.

Nas entrelinhas do Cinema Novo nasceu e progrediu em João Pessoa um ciclo cinematográfico fundado exclusivamente sobre o curta-metragem. Os nomes que o ciclo paraibano encerra não são poucos, e não fosse o pouco cosmopolitismo de João Pessoa; aqueles jovens idealistas já estariam comprometidos na realização de filmes longos. Digo 'pouco cosmopolitismo' não porque queira menosprezar o sentimento de província que se acentua mais e mais fora do Rio de Janeiro e, de certa forma, de São Paulo, porém acredito que a qualidade da província tenha trazido àqueles cinéfilos um retraimento necessário e um desejo simpático de começar pelo aprendizado prático que é o grande mérito do curta-metragem. Tive e ainda tenho a preocupação básica de localizar a causa específica do nascimento desse surto cinematográfico em João Pessoa. (NEVES, 1966, p.111)

Muitos se surpreendem ao terem conhecimento de que o Estado da Paraíba, subdesenvolvido e sem indústrias, pudesse gerar jovens talentos capazes de impulsionar uma produção cinematográfica sistemática que manteve fôlego até o final dos anos 70.

⁴Cf. MARINHO, 1998.

(...) o 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. (CARVALHO, 1986. p. 123).

A causa específica do nascimento desse surto paraibano, reivindicada acima por David Neves, permanece à sombra de especulações. Porém se não podemos explicá-la, temos indícios para justificá-la; a começar pela implantação e difusão dos cineclubes. Não podemos afirmar que esse levante da produção cinematográfica paraibana fosse condicionado pela disseminação dos cineclubes, mas podemos considerar que este foi impulsionado pelo movimento cineclubista.

Os cineclubes foram responsáveis pela orientação da geração jovem através de cursos, exhibições em cine-fóruns, facilitando o acesso a livros e periódicos, e proporcionando em alguns casos, como aconteceu com a Paraíba; desdobramentos em outros níveis da criação cinematográfica, indo muito além da análise fílmica. Mais do que qualquer outro Estado, a Paraíba soube reter e apreender, de acordo com seus propósitos, o que só o cineclubista poderia naquele momento lhe proporcionar. Não foi mero acaso o fato da atividade cineclubista na Paraíba ter se desenvolvido junto à Faculdade de Filosofia; ter se desdobrado posteriormente na ACCP – Associação dos Críticos Cinematográficos da Paraíba; e que tenha produzido jovens críticos que assinavam colunas em jornais para posteriormente virem a assinar seus próprios filmes (vide o caso de Linduarte Noronha e do próprio Vladimir Carvalho), dentro de um momento singular que muito os favorecia.

No contexto nacional, a década de 50 marca um Brasil invadido por um surto nacionalista que promoveu uma tomada de consciência dos problemas político-sociais enfrentados na pós-depressão, causada pela sucessão de Getúlio Vargas. O entusiasmo provocado pelo programa desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, aliado ao ímpeto nacionalista popular, faz com que uma parte mais politizada da população ligada ao cinema, solicitasse uma produção mais

engajada, que fosse capaz de levar às telas os novos rumos que vinha tomando o Brasil.

Ao final da mesma década, com a consolidação da ideologia do populismo democrático que Kubitschek imprimiu ao seu governo, houve um desenvolvimento cultural em diversas frentes, o que favoreceu o surgimento de núcleos culturais como os Centros Populares de Cultura – os CPCs ligados à União Nacional dos Estudantes (UNE). Tais centros tiveram um considerável desenvolvimento no Rio de Janeiro e no Nordeste, atuando como núcleos de animação cultural que reuniam a comunidade universitária. Festivais regionais de teatro que se realizavam no Nordeste e ainda os nacionais promovidos pelo animador Paschoal Carlos Magno, também respondem pela difusão da prática de atividades culturais pelo país.

Tanto o cinema como o teatro, áreas de permanente debate sobre a cultura brasileira; já no início dos anos 50 serão contaminados pelo pensamento propagado pelo ISEB – Instituto Social de Estudos Brasileiros. A repercussão da proposta ideológica do ISEB permite de certa forma a compreensão de como a história penetra e estrutura o próprio discurso político, e conseqüentemente, o cultural.

O ISEB respondia por um órgão governamental formado por intelectuais, cuja função era a elaboração e concretização de um ideal desenvolvimentista para o país, que ao mesmo tempo legitimava ideologicamente a política de Kubitschek. As proposições difundidas pelo ISEB se fundamentavam na efervescência política e em ideais nacionalistas que conseguiam reunir grupos distintos sob o conceito de nação. A busca pela “identidade nacional” constituía a tônica do pensamento isebiano; e a visão do intelectual como demiurgo dos interesses populares é que acaba sendo transportada para as telas do cinema, para o teatro e outras instâncias da atividade cultural.

Nesse horizonte, a cinematografia regional paraibana destaca-se por representar uma tradição histórica já reconhecida: o fato de suas produções estarem inseridas no contexto do cinema brasileiro, caminhando já em busca de

uma identidade particular, tornando-se precursora de movimentos cinematográficos pelo país. O reconhecimento se oficializa com a experiência de *Aruanda*.

No entanto, para se chegar à maturação e sagacidade reveladas em seus filmes, foi necessário um intenso processo de aprendizado e preparação. Para tanto, a criação de espaços promotores de questionamento tornava-se indispensável; e a atividade cineclubista, amparada pela Igreja Católica tornou-se inicialmente a detentora deste espaço.

Difundidos dentro desse amálgama cultural da década de 50, e fazendo-se presente em outras regiões do país como Rio de Janeiro e Bahia, os cineclubes tiveram fundamental influência na formação dos jovens que viriam sistematizar os propósitos que seriam posteriormente espalhados pelo país. É na década de 50 que tem início a expansão do movimento cineclubista no Brasil, com orientação católica e sob a tutela da encíclica papal *Vigilanti Cura*⁵. Na rota dessa expansão, é criado o Cineclube de João Pessoa, em 1953; com forte inspiração católica, mas provedor da divulgação e estudo da cultura cinematográfica.

A encíclica *Vigilanti Cura* tinha um caráter um tanto quanto orientador do público, prevenindo-o com a divulgação de cotações morais e advertindo-o à identificação do filme-mercadoria. É a partir da *Vigilanti Cura* que a Igreja passa a olhar para o cinema como uma espécie de *entidade educadora*, estimulando a cultura cinematográfica, bem como a fundação de cineclubes. Essa influência teve seus reflexos em toda a atividade cineclubista por todo o país.

Sabe-se que há indícios de atividade cineclubista não institucional no Brasil já na década de 20, com reuniões de jovens da elite do Rio de Janeiro e São Paulo, para discussão de filmes. Também é sabido que o Chaplin Club, considerado o primeiro cineclube de fato, foi fundado no Rio de Janeiro em 1928.

⁵A encíclica *Vigilanti Cura* foi criada em 1936. Nos anos 50, ela é retomada pelo papa Pio XII, tendo seu conteúdo expandido para outros meios como rádio e TV. A idéia central consistia na orientação, difusão e interpretação de filmes, de acordo é claro, com um certo dirigismo católico incorporado pelos condutores dos debates e reuniões. Cf: MACEDO, 1982.

Porém, a atividade cineclubista irá se desenvolver plena e institucionalmente sob a tutela da Igreja, duas décadas mais tarde.

Segundo Felipe Macedo (1982, p.11), *“dá para calcular em até uma centena o número de cineclubes que chegaram a existir, simultaneamente, sob a direção da Igreja”*. Foi por iniciativa da Igreja que se chegou a uma política destinada à prática da atividade cineclubista; que encampou desde a organização de cursos até a criação de centros de divulgação de materiais. Percebe-se que a Igreja constituiu componente fundamental da ampliação do movimento cineclubista, estabelecendo uma verdadeira política para a atividade, mobilizando pessoas e recursos.

Essa lição de marketing cultural dada pela Igreja trafegava em mão dupla: ao mesmo tempo em que incrementava e estimulava a atividade cineclubista, trabalhava sob uma concepção limitada de trabalho cultural, voltada unicamente para a difusão de seus propósitos ideológicos.

O cineclube neste sentido transforma-se em órgão promotor da boa consciência social, espalhando-se por colégios e seminários da própria Igreja. A centralização era tão controlada, que praticamente todas as atividades desenvolvidas respondiam a uma estrutura hierárquica própria, através do Centro de Orientação Cinematográfica da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB). De qualquer forma, foi através das preocupações artísticas dos divulgadores do cinema associadas ao comando dos católicos nos cineclubes; que se retirou dos mesmos uma embalagem elitista, que ainda assim prevalecia nos grandes centros – Rio de Janeiro e São Paulo.

Apesar dos desdobramentos que surgiam como extensões do cineclube, a orientação estritamente católica terminava por exercer um papel um tanto quanto doutrinador. Para Fernando Trevas Falcone⁶, a influência da Igreja se apresentava muito além da retórica. As ações do Cine Clube de João Pessoa eram rigidamente controladas; possuindo inclusive uma instituição, a Juventude Universitária Católica (JUC), responsável pela escolha da diretoria da entidade.

⁶Cf. FALCONE, 1995.

Ainda, segundo Falcone, a tarefa do cineclube de “educar as massas” chegava às páginas dos jornais locais em que a coluna ‘*Qual o meu filme da semana?*’, trazia as cotações morais dos filmes que estavam sendo exibidos na cidade.

Percebe-se que tanto a divulgação quanto o estudo da cultura cinematográfica no Estado da Paraíba nascem sob a égide da Igreja Católica, e se mantêm pela via cineclubista; e serão exercidos como verdadeiros apostolados pelos seus pioneiros. Nos primeiros anos de sua existência, a atividade cineclubista vivia o que o próprio José Rafael de Menezes, crítico de postura católica assumida, viria a chamar de *fase apostólica*⁷; visto que traduzia com fidelidade as diretrizes da Igreja. Neste momento, o setor de cineclube encontrava-se bastante ativo, porém sem a abertura necessária para alcançar um sentido legitimamente cultural. Portadores de um dirigismo um tanto quanto pueril, os cineclubes surgiam como centros aglutinadores de estudantes e demais interessados em descobrir e discutir mecanismos do fazer cinematográfico.

Torna-se importante destacar que os filmes anunciados nos cineclubes da Paraíba procediam do Cineclube do Recife, que exercia intensa influência cultural no cineclubismo paraibano, e como tal, também possuía uma organização católica

Apesar do dirigismo cultural exercido pela Igreja, temos de reconhecer que os cineclubes paraibanos souberam respirar cinema, gerando subprodutos que expandiram as atividades da instituição. Houve um curso de Filmologia regular (o primeiro do Brasil, realizado junto à Faculdade de Filosofia das Lourdinhas); o lançamento de uma revista especializada – *Filmagem*; a abertura de um cineclube infantil – o *Pato Donald*, que funcionava na Casa do Calvário; o lançamento do livro *Caminhos do Cinema* de José Rafael de Menezes; além é claro, da promoção de festivais, que forneciam ao público uma paleta diversificada daquilo que vinha sendo realizado no período.

⁷Apud BRITTO; LEAL; MELO, 1984.

O curso de Filmologia apresentava uma nova disciplina que pertencia ao conjunto das ciências normativas, de caráter humanista / finalista, mas que não ignorava o aspecto técnico do cinema, sua estética e sua narrativa.

A revista *Filmagem* foi lançada em 1956, como uma espécie de resposta às críticas que alguns setores culturais do Estado imprimiam à condução dada pelos intelectuais católicos à atividade cineclubista. E apesar de não ter sobrevivido ao primeiro número, funcionou como uma resposta também ao Sul, de que a Paraíba poderia desenvolver sua cultura cinematográfica; o que ficará mais do que provado ao final da década. Além da *Filmagem*, outras duas revistas de assuntos cinematográficos chegaram a ser editadas na Paraíba nesse período. *O Borrão do Cinema* foi uma delas, e teve maior duração, conseguindo chegar ao terceiro exemplar; constituindo publicação oficial do Cineclubes Charles Chaplin, e elaborada por estudantes que pleiteavam um espaço onde pudessem divulgar suas idéias. Houve ainda uma outra publicação na Paraíba, a revista *Cinefafi*, vinculada ao Cineclubes Walter Lima Junior, que apesar da primorosa crítica, assim como a *Filmagem* não conseguiu chegar ao segundo número, funcionando junto à Faculdade de Filosofia.

O *Cineclubes Pato Donald* também torna-se digno de citação, não tanto pela sua funcionalidade, mas pela ousadia da proposta. O *Pato Donald* foi elaborado para constituir um cineclubes exclusivamente voltado para o público infantil; mas devido à precariedade de filmes especializados para crianças, as matinês passavam a abrigar também jogos e números de palco. Em todo caso, vale-se pelo ineditismo do projeto.

Além das revistas e das atividades vinculadas aos cineclubes católicos, outra referência para os jovens cinéfilos foi a Associação de Cultura Franco-Brasileira em João Pessoa; onde também se debatia cinema. A entidade recebia os exemplares da tão desejada *Cahiers du Cinema*, que funcionava como manual para aqueles que escreviam resenhas destinadas aos jornais locais.

É importante ressaltar que a atividade crítica antecede o surto paraibano, lançando reflexões a respeito da trajetória do cinema no Estado. O

jornalismo cultural de crítica cinematográfica, bem como as atividades desenvolvidas junto aos cineclubes, formam as bases do ciclo de documentários deflagrado a partir de 1959; muitos deles inclusive, inspirados em reportagens jornalísticas dos escritores – futuros diretores. Veja-se o caso do próprio *Aruanda*, de Linduarte Noronha; bem como seus sucessores *Cajueiro Nordestino*, também de Noronha; *Romeiros da Guia*, de Vladimir Carvalho; *Os Homens do Caranguejo*, de Ipojuca Pontes e *A cabra na região semi-árida*, de Rucker Vieira. Todos originados de matérias jornalísticas.

Assim como a Igreja pôde oferecer o espaço necessário ao debate acerca da sétima arte, o Estado da Paraíba também lançou algumas luzes ao progresso cinematográfico e questionador da juventude local. Em 1954, foi inaugurado o Cinema Educativo da Paraíba (CEP); numa tentativa do Estado tomar para si a idéia de “educar através de imagens”. Apesar da nítida intenção de funcionar como órgão de propaganda estatal, a instituição termina por ampliar o horizonte cinematográfico no Estado, agregando realizadores, assim como vinham agindo os cineclubes. Apesar das diretrizes um tanto quanto populistas, o CEP prestava assistência à rede oficial de ensino, não só exibindo filmes, mas também registrando importantes acontecimentos da área governamental. A instituição dirigida pelo fotógrafo cinematográfico João Córdula, e elaborada por Linduarte Noronha, vai se ampliando e consegue inclusive auxiliar as primeiras produções de Vladimir Carvalho, que fazia parte como já esperado, deste núcleo de jovens que se reúne e troca experiências através do *Cine Clube João Pessoa*.

O que se percebe então, é que timidamente foi-se construindo as bases de uma nova cinematografia; porém, o fato dos cineclubes se agregarem à Faculdade de Filosofia, e de encontrarem nela, um grupo de jovens dotados de ânsia realizadora, fará a Paraíba queimar etapas rumo à realização.

Se compreendermos claramente que os limites do avanço do movimento são estabelecidos pelo próprio desenvolvimento da sociedade e mais particularmente pela sua capacidade de formular seu projeto cineclubista, poderemos enxergar com

facilidade que um novo surto de democratização não teria, ainda, fôlego para atingir todos os setores, principalmente os operários, que estavam em ascensão. O intermediário, que carregava no seu meio social todos os reflexos da modernização, da tomada de consciência nacional e popular, mas que, ao mesmo tempo, estava mais próximo do ponto de vista do emprego de um discurso cultural específico que requeria formação prévia – era o movimento estudantil. E este passa, gradativamente, a se tornar o meio por excelência onde se enraízam os cineclubes, que vão cada vez mais assumindo uma feição tipicamente estudantil. (MACEDO, 1982).

Pode-se imaginar o resultado desta “*feição tipicamente estudantil*” assumida pelo cineclubismo de origem católica. Em 1955, o *Cine Clube João Pessoa* passou a funcionar na sede da União Nacional dos Estudantes da Paraíba, junto à Faculdade de Filosofia. Dali saíam alunos e professores em busca de uma cultura cinematográfica paraibana; e dentre os alunos, os futuros deflagradores do Ciclo do Cinema Documentário Paraibano: João Ramiro Melo, Wills Leal, Geraldo Carvalho entre outros, inclusive é claro, Vladimir Carvalho.

Ficávamos acionando o cineclube com certo respeito pelo valor intelectual do pessoal, mas também um pouco temerosos daquela linha muito católica, que era impregnado este cineclube, já que todos nós éramos, até certo ponto, meio esquerda. Todos nós, excetuando Linduarte, como Jomard Muniz de Britto, que veio para aqui na época, José Ramos, todos nós, o Vladimir, o João Ramiro(...) Todos nós fomos para a Faculdade de Filosofia. Todos nós éramos filósofos na época, mas uma filosofia Bernanos até certo ponto, mas até certo ponto também marxista. (Wills Leal, 1998)⁸.

Ao adentrar a universidade, o cineclube adquire a consistência questionadora que lhe faltava. Em depoimento a José Marinho, Vladimir Carvalho chega a associar o nascimento do cineclube ao surgimento da universidade.

⁸Apud MARINHO, 1998.

(...) quer dizer, o cinema na Paraíba nasceu por causa da universidade, com a Universidade. Porque a Universidade deu margem ao surgimento do cineclube. O movimento de cineclube chegou na Paraíba depois do surgimento da Universidade. Isso foi no começo da década de 50. Quando o José Américo saiu do Governo, deixou a universidade pronta (...) Em meados da década de 50, com a chegada da Universidade, surge o movimento de cineclube, que em outros locais, em outros centros, se resumia a uma espécie de grêmio, como havia o grêmio literário, aquela coisa(...)
(Vladimir Carvalho, 1998)⁹.

Em recusa à orientação estritamente católica, parte do grupo integrante ao cineclube funda a Associação de Críticos Cinematográficos da Paraíba (ACCP), em 1955. O movimento cineclubista paraibano passa a se desenvolver sob duas agremiações básicas: a Associação dos Críticos Cinematográficos da Paraíba (ACCP), de orientação independente; e o Cineclube de João Pessoa que continua a desenvolver suas atividades, se expandindo através de dois movimentos de ação católica, a Juventude Universitária Católica (JUC) e a Juventude Operária Católica (JOC). O extremo dirigismo por parte da Igreja Católica com relação ao cineclube foi duramente criticado por aqueles que viriam a ser futuros realizadores. Linduarte Noronha, crítico com coluna fixa em jornal da capital paraibana, relembra as atividades da entidade, criticando a ingerência da JUC:

Já houve um cineclube em João Pessoa, esta cidade do 'já teve'. Apesar da boa vontade dos seus participantes, da assídua presença de um público interessado por alguma coisa aproveitável, nada de melhor se podia fazer na escolha dos filmes exibidos, sujeitos que eram à orientação de um organismo religioso, cuja sede em Recife impedia a completa realização e finalidade de um cineclube. (NORONHA, 1958)¹⁰

⁹ Idem.

¹⁰ Trecho extraído de matéria publicada em *A União*, 22/jun/1958, p.4.

A ACCP, dentro do contexto de seu surgimento, indicou mais um avanço da Paraíba, tão dependente do Recife, na institucionalização da “cultura cinematográfica” nos anos 50. O próprio Estado da Bahia, que possuía um cineclubes de tradição esquerdista, controlado por Walter da Silveira, só organizou uma entidade de crítica formal em 1960. Até mesmo São Paulo, com críticos expressivos como Paulo Emílio Sales Gomes e Rubem Biáfora, só montaria sua associação de críticos também no final da década seguinte. O que se percebe é que desta dissidência de grupos, e com a criação da ACCP, a Paraíba passa de centro aprendiz para centro produtor. Até mesmo José Rafael de Menezes, que tinha um posicionamento mais direitista, reconhece que tal cisão produziu favorável resultado.

Os entusiasmos paraibanos não poderiam porém limitar-se à preparação de espectadores e à seleção de bons filmes; passou-se a uma operação criadora de documentários, e uma fase dos documentaristas veio a complementar a apostólica com tal largueza que seu primeiro autor, Linduarte Noronha, não se vinculava às diretrizes católicas; participava por amor ao cinema, e nisto se comprova como o surto possuía uma significação intelectual com possibilidade de um rendimento técnico. (MENEZES, 1984)¹¹

Compreende-se então, que desta dissidência de grupos, e com a criação da ACCP, que de certa forma, polariza o cineclubes entre “comunistas” e “católicos”; a Paraíba parte finalmente para a materialização daquilo que havia despertado em mentes ávidas pela realização cinematográfica.

O documentário de curta-metragem *Aruanda*, dirigido por Linduarte Noronha e lançado em 1960, inaugura uma nova fase do cinema documentário brasileiro, que correspondeu no Nordeste à explosão do Cinema Novo no eixo Rio - São Paulo. Seguindo a linha iniciada pelo filme-marco de Noronha, multiplicaram-se os documentários em diversos Estados nordestinos,

¹¹Apud Britto, J.M; LEAL, W; MELLO, V.G, 1984.

principalmente na Bahia¹². Estes filmes, todos ligados à temática nordestina, apresentam como elemento comum o estudo das contradições do homem nordestino em função de sua realidade; se debruçando sob uma concepção de povo muito próxima àquela que cultiva a fome em *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1964).

O final da década de 50 fica sob destaque pela constituição de uma nova cinematografia, célula inicial que produziria resultados como o movimento do Cinema Novo, para citar o de maior repercussão. E para esta nova cinematografia, *Aruanda* representou a afirmação do cinema paraibano no panorama nacional e impulsionou a produção no Estado, especialmente a documental. Os primeiros anos de atividade do Cine Clube de João Pessoa foram muito promissores, se considerarmos a intensa penetração da cultura cinematográfica em diversos setores do Estado. É do respaldo oferecido pela atividade cineclubista, e conseqüentemente pela geração ativa ao cineclubista na década de 50, que emerge a significativa produção cinematográfica da década seguinte - não por acaso, a primeira metade dos anos 60 foi marcada por uma corrente renovadora no teatro e música popular, além do cinema.

Um grande número de realizadores que consolidou carreira nos anos 60 possuía ligações com o cineclubista, ou já tinha indiretamente passado por ele. Tais nomes, para além dos cineclubes propriamente ditos; que terminaram sendo deixados para trás, renovaram o panorama do cinema brasileiro. Só do movimento cineclubista paraibano surgiram, mais tarde, nomes importantes que vieram complementar esse momento promissor da cinematografia nacional. Apenas no campo de documentários, a produção supera o número de trinta filmes – a imensa maioria de temática social.

O ciclo de curtas documentais que possui *Aruanda* como modelo e precursor desenvolve-se dentro de uma produção incipiente, marcada pelo arcaísmo e pelo improvisado; mas que seguiu renovando, refletindo nesses primeiros filmes a necessidade de se economizar e adaptar. E desse processo de

¹²Cf. LEAL, 1982.

adaptação, surgiu uma metodologia que possibilitou a realização de filmes com recursos escassos e equipe reduzida, dotados de uma carga humanista vinculada a uma expressão estética que se tornou bandeira carregada com louvor pelo Cinema Novo. E será exatamente neste horizonte singular, que o então estudante de filosofia Vladimir Carvalho, paraibano de Itabaiana, começa a difundir o seu trabalho. E será com sua estréia em *Aruanda*, como co-roteirista e assistente de Linduarte Noronha, que terá início o cerne de sua filmografia, em que a aplicação de uma ideologia do oprimido começa a se fazer sentir, e que será renovada e atualizada em seus filmes posteriores.

Funcionalmente, no caso de Vladimir Carvalho, rever o passado para se compreender o presente não se torna adendo. Sua obras, pela carga autoral e biográfica que trazem consigo, encontram-se inseridas dentro de um processo de interpretação do momento histórico à luz de convicções apresentadas sob a estética artesanal dos próprios filmes. E a cartilha dessa '*metodologia*' de produção se materializa em *Aruanda*, o inevitável portal.

2. ARUANDA: O PASSO INICIAL

“(...) de repente surge um filme que tratava da vida(...) que tinha uma força muito grande. E tanto foi assim, e tanto ‘Aruanda’ agradou, tanto ‘Aruanda’ despertou o interesse, era a vida sem retoques realmente, que impressionou todo mundo, principalmente Paulo Emílio Sales Gomes, que tinha ‘Aruanda’ como a menina dos olhos dele”.
(Vladimir Carvalho, 1998)¹³.

Para o documentarista Vladimir Carvalho, o filme *Aruanda* foi realmente uma espécie de portal, que dentro de um processo mais amplo demarcou a história do filme documentário no Brasil. O filme de Linduarte Noronha em que Carvalho teve participação como co-roteirista e assistente de direção, reestabelece na década de 60, a noção do que seria produção cinematográfica para nossa subdesenvolvida realidade material. Há quem reconheça inclusive que o filme incorporou o ideal de produção do movimento do Cinema Novo, dentro de seus aspectos formais e conteudísticos; como colocado no capítulo anterior.

Em linhas gerais, *Aruanda* nascia junto com o Cinema Novo, porém distante do circuito Rio - São Paulo, onde floresceu o movimento. À revelia dos padrões tradicionais do cinema e realizado com extrema economia e simplicidade, fez-se um filme *novo* em todos os sentidos. Ao unir o artesanal ao experimental, o filme introduz no cinema brasileiro, através do documentário, a visão do próprio povo – via cineasta; sob um regime de produção precário e independente, que ia de encontro à proposta cinema-novista de driblar nosso subdesenvolvimento técnico através de uma “estética do subdesenvolvimento”¹⁴.

Talvez não seja exagero, considerar que até o momento em que *Aruanda* foi apresentado ao público, em 1960, não houvesse documentário

¹³In MARINHO, 1998, pp.163.

¹⁴Cf. ROCHA, G. *Uma estética da fome*. Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, n.3, julho/1965.

cinematográfico sobre a região paraibana¹⁵; e sendo o primeiro, *Aruanda* inovou. Vladimir Carvalho vai um pouco mais longe, considerando que com exceção às produções de curtas-metragens realizadas por Humberto Mauro, talvez não possamos ainda considerar a existência de documentário brasileiro¹⁶ que precedesse tal filme.

O próprio Glauber Rocha, no período de estréia do filme de Linduarte Noronha, teria escrito um artigo sobre o filme documentário em que fazia um balanço do que havia se produzido do gênero no Brasil até aquele momento. Além de denunciar a precariedade da produção brasileira, o autor apontava *Aruanda* e seu contemporâneo *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni, como novos modelos¹⁷. O que Glauber viria a defender publicamente era a concepção ideológica presente em *Aruanda*, de total independência orçamentária; que permitiria enfim ao autor ter completo controle de seu trabalho, tornando autêntica sua autoria.

(...) o documentário no Brasil, salvo Humberto Mauro, não existe. Veremos agora que ele nasce, fruto do trabalho atual de dois grupos de novíssimos cineastas, um do Rio e o outro da longínqua e árida Paraíba do Norte(...). 'Aruanda' é um documentário de grandes qualidades, é um filme de criação, é um filme. Não traz um grande momento que possa ser comparado à 'Arraial do Cabo'. Mas traz a organicidade que o outro deixou de ter. 'Aruanda' não é acadêmico, nem revolucionário. Vai sendo uma coisa e outra e resulta em filme(...) E, como prova, que pobreza de materiais é mito. (ROCHA, 1960).

Essa “independência orçamentária” defendida por Glauber Rocha em seu ensaio, no caso de *Aruanda* funcionou ao mesmo tempo como provocação e

¹⁵Desconsidera-se aqui nesta citação, os curtas-metragens e imagens coletadas por Walfredo Rodrigues entre as décadas de 20 e 30; que, se estruturalmente comparados a *Aruanda*, não poderiam ser considerados documentários propriamente.

¹⁶Apud MOURA, 1996.

¹⁷ROCHA, G. *Documentários 'Arraial do Cabo' e 'Aruanda'*. Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, 16/08/1960.

estímulo. Sobre o que deveria falar o cinema brasileiro? De que deveria tratar esse cinema? Como fazer cinema sem equipamento, dinheiro ou circuito de exibição? Perguntas como estas foram freqüentemente repetidas entre os aspirantes a cineastas após o fracasso das tentativas industriais das companhias *Atlântida* e *Vera Cruz*. *Aruanda* poderia não trazer a resposta, mas apontava um caminho viável vindo da longínqua Paraíba.

Tratando de assunto “brasileiro”, o filme se faz de maneira a consolidar uma estilística e a fornecer ao documentário produzido no país uma configuração particular. O fato de tornar o cinema possível faz com que *Aruanda* seja saudado como modelo de uma sistemática de produção primitiva e experimental, que foi adotada e aplicada com sucesso nos documentários posteriores que surgiram no seu encaixe.

Esse “modelo de produção” constituiu a fonte onde foram beber muitos cineastas, inclusive Carvalho, que soube dele fazer uso magistral. O cine-documentarista veio renovando essa perspectiva estético-ideológica difundida a partir de *Aruanda* e que se torna presente em toda sua filmografia.

(...)eu tenho filmado na tradição do documentário nordestino, me incorporando sempre à experiência histórica do ‘Aruanda’, com tudo que este filme representa, e realizei vinte filmes, vários longas inclusive(...) e confesso (...) que não superei certa impregnação, uma certa hipnose que vem de ‘Aruanda’, como uma idéia quase fixa. (CARVALHO, 1999)¹⁸.

Com a chancela de Glauber Rocha, de Paulo Emílio à Salvyano Cavalcanti partiram críticas objetivas, análises profundas que estudavam esse novo tipo de composição fílmica que aparecia no Nordeste. Esse novo modelo de produção documental garantiu aos documentários posteriores um maior empenho

¹⁸Apud GOMES, 2003. Anais do evento *Aruanda: Conferências e Debates*. João Pessoa, 25/06/1999. Transcrição. p. 111-2.

nas causas sociais, abrindo horizontes para que o filme de proposta sociológica garantisse seu lugar ao sol.

Aruanda foi apresentado em 1960. Encontrávamos já no final da euforia desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, e também era ainda recente o fracasso da ambição equivocada da Companhia Cinematográfica Vera Cruz; período onde se buscava novos caminhos que fossem além das tentativas pseudo-industriais. Surgindo na esteira da atividade cineclubista paraibana e da afirmação de uma crítica cinematográfica mais consistente – já elucidadas aqui, *Aruanda* torna-se um filme bastante oportuno, pesando nas discussões sobre os novos rumos do cinema produzido no Brasil. Daí ser apontado comumente como algo inédito, inaugural.

'Aruanda' era saudado simplesmente como o filme inaugural do moderno documentário brasileiro. O que estava para trás, com raras exceções, nunca mais seria cogitado depois de 'Aruanda'. (CARVALHO, 1999) ¹⁹.

Se nos fosse possível folhear as antigas coleções do periódico *A União*, poderíamos detectar indícios do pensamento cinematográfico em formação desse grupo que se reuniu na realização de *Aruanda*. Linduarte Noronha, João Ramiro Melo e Vladimir Carvalho eram jovens colaboradores do suplemento *Correio das Artes* do mencionado jornal. Essa passagem pelo jornalismo cultural, responde pela reunião de jovens ávidos pela possibilidade de realização cinematográfica. A experiência de *Aruanda* partiu de Linduarte Noronha, de formação jornalística e com trabalhos que se estendiam para além da colaboração com escritos de crítica cinematográfica.

Assim, Noronha trouxe para o documentário elementos caros à reportagem. Acostumado a ilustrar seus textos com fotografias, foi justamente de uma reportagem de sua autoria, intitulada *As Oleiras de Olho D'Água da Serra do Talhado* que nasce o mito de *Aruanda*. Através de um relatório de um promotor

¹⁹Ibidem. Et seq.

chamado Simão Cananéia, publicado no *Jornal da Paraíba*, Noronha teve conhecimento da região do Talhado. Foi como jornalista que o autor estabeleceu um primeiro contato com essa comunidade negra e isolada no sertão da Paraíba, especificamente em Santa Luzia do Sabugi. A comunidade “protagonista” não possuía vínculos com a sociedade. O contato com a cidade se fazia apenas nos dias de feira, em que seus membros desciam a serra para comercializar os objetos de cerâmica que produziam, e adquirirem os mantimentos necessários. Após a feira, a comunidade retornava ao sertão, rumo à Serra do Talhado.

2.1 A constituição de uma antropologia documental

Linduarte esteve no local onde o filme se realizaria por duas vezes antes de iniciar as filmagens. Muniu-se de câmera para que a comunidade se familiarizasse com o equipamento; e com uma concepção um tanto antropológica, entrou como que por imersão no universo desta comunidade. O resultado disso culminou em uma produção de feição amadorística e de propósitos mais antropológicos que estéticos. Assim o filme se propunha a estudar determinada cultura para representá-la cinematograficamente, criando uma aura humanista em torno de si próprio.

Essa feição antropológica apresentada por *Aruanda* já se fazia sentir, como já mencionado, nos artigos escritos pelo próprio Noronha no jornal *A União*, onde trabalhava como colunista. Fernando Trevas Falcone²⁰ nos recorda que na virada dos anos 50 para os 60, a discussão sobre o cinema brasileiro passava pela questão regional, com ares de um certo telurismo, que se encaixava perfeitamente àqueles que se aventuravam a filmar uma comunidade isolada no sertão paraibano. Noronha na verdade, antecipava em sua coluna o que seria visto em seu filme.

(...) O verdadeiro cinema brasileiro só poderá um dia alcançar a universalidade quando se voltar ao elemento antropológico, à improvisação telúrica, interpretando-os e procurando solucioná-los. Para isso é preciso que se molde o cineasta do futuro às exigências do regionalismo e se processe a culturação, principalmente entre os diretores e roteiristas. (NORONHA, 1959)²¹.

Se nos atentarmos bem, essa “improvisação telúrica” traz muito do americano Robert Flaherty. E não poderia ser diferente, já que *O homem de Aran*

²⁰FALCONE, 1995, p.58.

²¹Apud FALCONE, 1995. (Trecho extraído de publicação em *A União*, 01/09/1959, p.2)

(1934) era a coqueluche entre os membros do Cine Clube João Pessoa. Flaherty era tido como modelo, aliado aos documentários produzidos por John Grierson e Alberto Cavalcanti, que mesmo nos anos 50, ainda adquiriam ecos de grande novidade no Brasil, cabendo perfeitamente à proposta de filme didático / educativo difundida no período. A própria forma como é concebido o filme, que parte da encenação de um constante deslocamento da comunidade retratada, remete mesmo que de forma distante, ao documentário *Nanook of the North* (1921), também de Flaherty; em que são representadas cenas de uma atividade de pesca que não mais se realizava naquela região.

Se considerado cientificamente, *Aruanda* poderia ser apresentado como uma contribuição cinematográfica ao estudo etnológico e sociológico desse grupo de negros isolado na Serra do Talhado que o filme vem documentar.

Aruanda dramatiza como uma ficção; em toda e por toda sua estrutura de construção e abordagem do tema. Narrativamente, se constrói na reconstituição de fatos que a memória coletiva armazena numa posição imprecisa entre história e mito. E tudo reconstituído à luz da tradição dos fundadores do cinema documentário, como Flaherty aqui já citado.

A maior parte dos seus planos resulta seguramente de um registro documental da câmera: a paisagem, as pessoas e as coisas estão lá e tanto o realizador quanto o fotógrafo não têm mais que situar a câmera, com a determinada lente, dentro de determinado ângulo, com determinada incidência de luz para se captar o plano desejado. Assim ocorre, por exemplo, com as cenas que retratam o cotidiano da comunidade, na primeira metade do filme.

O processo de construção de *Aruanda*, sob esse aspecto social e humanista, é relativamente simples. O tema é dirigido à história de formação de um quilombo, o de Talhado, em Santa Luzia do Sabugi, Paraíba, que como narra o próprio texto de abertura, “*surgiu em meados do século passado (correspondendo ao século XIX), quando o ex-escravo e madeireiro Zé Bento partiu com a família em busca de terra de ninguém*”. O “protagonista” foge da escravidão à procura de um lugar no sertão com água e condições que o

possibilitasse se instalar com sua família e viver do trabalho rural – qualquer semelhança com a eterna condição dos migrantes nordestinos não é mera coincidência. Zé Bento termina por criar uma comunidade que, com o passar dos anos faz da fabricação artesanal de utensílios de cerâmica, seu principal meio de sobrevivência. Isto constitui o que nos é mostrado nos planos e o que a narração nos confirma.

Dessa forma, o filme já se inicia com a apresentação daquele que será o “protagonista”, a partir de uma narração que identifica Zé Bento: (...) *Naquele dia, em meados do século passado, Zé Bento resolveu partir com a família à procura da terra onde pudesse viver. Fugia da servidão, da antiga escravatura.*

A apresentação de Zé Bento já mostra a que veio o filme. Narra uma história guardada na memória das gerações que o sucederam e repassada através de narrativas orais. *Aruanda* situa um mito; o mito de fundação de um quilombo, longe da civilização, longe do Nordeste canavieiro, de um quilombo como tantos outros que ainda resistem espalhados pelo território do país. Em suma, revê o passado para compreender o presente; e dessa forma, transita dialeticamente entre o passado de Zé Bento e o presente dessa comunidade que hoje vive naquele que um dia foi um quilombo.

O seu mérito ficou no fato de Linduarte Noronha ter captado a essência da narrativa documental: a interpretação do real. O diretor não se limitou a revelar as imagens apenas como as registrava em sua retina. Estão indicadas as linhas gerais - simples e fortemente, mas o caso particular da aldeia de Santa Luzia do Sabugi é ultrapassado, exteriorizado. Isso porque estabeleceu-se uma relação entre o autor e a vida que se registrava sob observação participante nessa região. E esta relação é que permite ao filme escapar a um regionalismo pueril, tão recorrente aos documentários de menor pretensão. Fica um sentimento de solo, de vivência situada que foge à mera descrição. E aqui parece ter sido o início, a ponta de lança do método de inserção, que foi adotado e adaptado por Carvalho, na produção de seus filmes subseqüentes.

Apesar da encenação, da reconstituição do cotidiano dos membros dessa comunidade, a forma como “interpreta o real”, para depois representá-lo cinematograficamente, parece ser o grande mote de *Aruanda*. Esta interpretação nos permite refletir o presente à sombra de um passado mal fadado que se perpetua. De alguma forma, as cenas de deslocamento semanal dos moradores, entre o quilombo e a civilização abaixo da serra, e da cidade ao quilombo, embora no filme sejam representadas através de registros documentais contemporâneos à sua produção, reproduzem o deslocamento de um grupo do Nordeste canavieiro para o sertão, da terra do trabalho escravo para a possibilidade de libertação. As cenas de deslocamento replicam portanto, o caminhar do protagonista fundador do mito – Zé Bento, amarrando a ficção à realidade.

As cenas que compõem o filme são plurissêmicas. A música que costura a reconstituição e o registro documental – *Oh mana deixa eu ir* - nos remete ao mito, mas referencia este mito no presente. Segundo Geraldo Sarno, em ensaio sobre o filme, “(...)a música nos diz que o mito está presente no cotidiano de Talhado e representa uma confirmação poética do mito na realidade atual”²². *Aruanda* constrói sua própria narratividade, esgotando com seus poucos recursos as potencialidades do seu discurso.

Há diversos indícios dessa organicidade que o filme apresenta em termos de construção narrativa. Mas uma evidência digna de nota é a forma como utiliza o acompanhamento musical em prol do estabelecimento dessa relação dialética com o presente. A orquestra de pífaros cobre todo o registro documental, especialmente o trabalho das mulheres na cerâmica; como também o trabalho de Zé Bento quando constrói a casa e, o da mulher que planta algodão. A orquestração de elementos visuais e sonoros situa tais ações numa fronteira em que mito e realidade se confundem. Ainda recorrendo ao ensaio de Geraldo Sarno, há uma análise pertinente quanto a essa intercessão entre mito e realidade, com ares de poesia.

²²SARNO, 2001, p. 39-46.

(...) de terra batida e pau a pique deve ter construído sua casa o herói mítico assim como a sua própria construiu o 'ator' que é morador de Talhado, talvez descendente do herói fundador como todos de sua 'família', e continuam outros tantos moradores a construir; da mesma maneira o plantio do algodão provavelmente é feito hoje como de maneira se fazia à época do mito. (SARNO, 2001, p.43).

Sarno observa ainda que as cenas que compõem *Aruanda* pertencem a dois universos: um que narra o mito pela via da imagem, e outro que indica o documental atual pela via do som²³. Os dois universos opostos unidos na montagem constituem uma estratégia utilizada pelo filme de nos narrar o mito e ao mesmo tempo reafirmá-lo no cotidiano comum dessa mesma comunidade hoje.

Dessa forma, *Aruanda* impede uma leitura exclusivamente realista de sua construção. O filme registra uma viagem no plano do simbólico. Zé Bento sempre retorna para o mesmo lugar onde iniciou sua caminhada, remetendo à condição cíclica do retirante nordestino; uma viagem que acontece inteiramente no plano do mito.

O mundo do trabalho destinado ao próprio consumo parece constituir o eixo central do filme; eixo este, que como se mostrará adiante, parece ter sido a mola-mestra dos filmes posteriores de Vladimir Carvalho. É a partir de *Aruanda* que se descobre o documentário como portador de um discurso social. Discurso capaz de estabelecer uma ponte, que parte de uma interpretação do passado com destino a uma melhor compreensão do presente. O tempo, nessa ponte, apresenta-se dialogicamente. O presente é tão inerte, que faz do passado algo não tão remoto assim. Esse “tempo dialógico” será outra das características das quais Carvalho se tornará partidário.

²³Idem. Ibidem.

2.2 Produção e Estilo

A equipe compunha-se de apenas quatro membros, considerando que as condições desfavoráveis de acesso à serra implicavam a impossibilidade de adesão de uma equipe maior. Com Linduarte Noronha no comando como diretor, Rucker Vieira como fotógrafo, Vladimir Carvalho e João Ramiro Melo como assistentes de direção, o ciclo de produção dos paraibanos fazia sua estréia. A pequena equipe permaneceu praticamente dois meses isolada junto da comunidade, que passava metade do ano confeccionando utensílios de cerâmica e a outra metade se dedicando à colheita de algodão. O método utilizado para a construção do filme, segundo o próprio Vladimir Carvalho, era o de deixar correr a ação buscando um mínimo de interferência; já que o principal para os realizadores era não perder o gesto espontâneo e o enquadre, indícios de uma posição antropológica.

Em termos de composição narrativa, o filme é constituído de duas partes. A primeira parte contém encenação, uma reconstituição de ações que já haviam sido atentamente observadas pelos realizadores – com nuances da proposta *flahertyana* de se “empalhar” o real, protegê-lo da efemeridade do tempo. A segunda é a que possui o aspecto documental bruto, direto, que retrata o fabrico das cerâmicas. Com relação à duração, tanto as imagens de reconstituição quanto as documentadas que compõem o filme, levaram aproximadamente dois meses para serem captadas.

Por influência ou não, *Aruanda*, como os filmes de Robert Flaherty, segue com uma técnica narrativa composta de elementos em movimento. Se a câmera está estática, o objeto filmado está em movimento. Os personagens se deslocam em sua frente, enfatizando o cenário peculiar da região tanto quanto as relações entre seus personagens. A pesquisa apurada, a inserção dos realizadores na comunidade retratada, bem como a própria dinâmica da encenação que compõe a primeira parte do filme, terminam por intercalar o

cinema representativo de Flaherty, baseado na observação participante, a uma reconstituição histórica de conscientização política e social.

De qualquer modo, o posicionamento da câmera, os enquadramentos, a movimentação dos “atores” são seguramente estudados e ensaiados, repetidos se necessário, até que o realizador se dê por satisfeito de acordo com o resultado por ele desejado. E para conseguir essa disponibilidade dos protagonistas – “atores naturais” - para com o filme, o autor afirma ter efetuado pagamento junto aos mesmos, através de verba recebida do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Dessa forma, tanto Paulino Carneiro que interpreta Zé Bento, as duas mulheres que aparecem em cena e o próprio garoto (cujo pai recebia por ele) foram remunerados.

A produção de *Aruanda* foi montada no Rio de Janeiro, a partir de uma investida um tanto quanto curiosa de Vladimir Carvalho e Linduarte Noronha. Como Carvalho, ainda muito jovem, pertencia a um grupo de teatro amador na Paraíba, ambos conseguiram - via caravana de Paschoal Carlos Magno que passava por lá, duas passagens para assistirem ao Festival de Teatro em Santos. Praticamente dentro do eixo Rio - São Paulo, Noronha procura pelo INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), e consegue, com Humberto Mauro, o empréstimo do precário equipamento com o qual realiza *Aruanda* – uma câmera *Aymour*, 35mm, com uma torre de três lentes e um tripé; sob a assinatura de um termo de responsabilidade que garantisse sua devolução²⁴. O negativo foi obtido através de um usineiro, afeito às intenções artísticas, Odilon Ribeiro Coutinho. Através dele, a Kodak fora autorizada a entregar aos estreadores documentaristas, película virgem para confecção do filme.

Além de Humberto Mauro, que pôde interceder via INCE, um outro *Mauro* é também apontado como responsável pela produção que se fez possível para *Aruanda*. Trata-se de Mauro Motta, que era muito ligado à Gilberto Freyre, ao Instituto Joaquim Nabuco. Junto ao Motta, já conhecido de Noronha, o Instituto

²⁴O INCE não poderia contribuir com dinheiro, já que este só poderia ser destinado a filmes especificamente didáticos; então ajudou com equipamento e moviola.

Joaquim Nabuco libera uma verba junto ao seu Conselho, que não era suficiente para a realização de todo o documentário, mas alicerçou a produção. Daí Noronha sempre se referir aos *dois Mauros* quando trata das fontes produtoras do filme.

Entre as evidências históricas da importância de *Aruanda*, vale citar a do rompimento com a concepção de roteiro documental de até então. O roteiro de *Aruanda*, segundo Carvalho²⁵, foi elaborado dentro dos cânones soviéticos, à maneira do “roteiro de ferro” dos russos. Kulechov era um dos autores referenciais e *O Tratado da Realização Cinematográfica* era tido como cartilha. A estrutura básica do cinema identificada em *Aruanda* foi construída sobre o livro de Kulechov; outro indício do *cinema autodidata* praticado pelos exploradores paraibanos.

Para além de sua carga humanista, seu modelo independente de produção e sua temática inovadora dentro do período em que foi realizado; *Aruanda* chama atenção pela sua concepção fotográfica, que fez muitos afiliados, inclusive o próprio movimento do Cinema Novo. Diante das parcas condições materiais, os realizadores utilizaram apenas três latas de filme como negativo, numa câmera de corda e sem chassi. Isso significava perda de parte do começo e do final do filme, e uma tolerância para cada plano de no máximo quinze segundos. Dentro dessa perspectiva material, foi concebida a fotografia do filme, realizada sem refletores, fontes artificiais de luz ou rebatedores. Em entrevista a Amir Labaki, Vladimir Carvalho revelava que até então, Rucker Vieira não havia fotografado nada²⁶.

Nós não o conhecíamos (referindo-se a Rucker) e nem tínhamos os rudimentos da fotografia; não sabíamos da existência de rebatedores, (e nem tivemos a iniciativa de fazer rebatedores para suavizar as sombras) – tanto que isso reflete na fotografia, que é radical: não tem nuances. E o resultado terminou por influenciar alguns filmes do Cinema

²⁵Em entrevista a Amir Labaki. Revista Cinemais, n.16, 1999.

²⁶Vladimir Carvalho em entrevista a Amir Labaki. Revista Cinemais, n.16, 1999, pp.16.

Novo. (Carvalho sobre Rucker Vieira, fotógrafo do filme, 1999)²⁷.

Aruanda foi composto com iluminação natural, inclusive nas cenas internas, em que o fotógrafo afirma ter destelhado casas²⁸. Essa fotografia resultou em grande força expressiva no filme, e chegou a ser denominada *ecológica* por João Ramiro. O realismo fotográfico resultante foi adotado pelos demais filmes que se produziu posteriormente, inclusive pela chamada *Primeira Trindade* do sertão cinemanovista²⁹. Tal fotografia porém, apesar de ter ampliado o realismo das cenas e caracterizado nova forma estética, associava-se também à precariedade de recursos.

(...) basta dizer que *'Vidas Secas'* foi realizado, ou pelo menos veio à luz, em 1963, portanto, quatro anos depois de *'Aruanda'*; tem a mesma proposta do filme paraibano. (CARVALHO, 1998)³⁰

Com a fotografia de *Aruanda*, o pernambucano Rucker Vieira entra para a história do cinema por ter articulado o estilo fotográfico que conduziria os rumos estéticos do Cinema Novo. O contato de Rucker com a fotografia só havia se estabelecido através de um curso de cinema nos estúdios da Kino Filmes em São Paulo, além de um estágio na Maristela e também uma certa proximidade com os técnicos de fotografia da Vera Cruz. Fotografia cinematográfica no entanto, realmente Rucker nunca havia realizado.

Para enfrentar o desafio da luz rascante do sertão, Rucker revisou as regras de registro fotográfico, e reinventou o conceito de fotografia ao driblar a escassez material. Glauber Rocha não hesitou em afirmar que Noronha e seu fotógrafo “*entravam na imagem viva, na montagem descontínua, no filme*

²⁷Idem. Ibidem.

²⁸Rucker Vieira em depoimento a José Marinho. Ver MARINHO, 1998, pp.161.

²⁹O termo *Primeira Trindade* é utilizado por Fernão Ramos em *História do Cinema Brasileiro*, referindo-se aos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Os Fuzis* (Rui Guerra, 1964). In RAMOS (org), 1987.

³⁰Vladimir Carvalho em depoimento a José Marinho. Ver MARINHO, 1998, pp.163.

*academicamente incompleto e que inauguravam assim o documentário brasileiro*³¹. Acompanhando a tônica da precariedade técnica que serve à estilística, Jean-Claude Bernadet, em 1967, admitia que o filme possuía um nível técnico inferior.

(...) o material foi escasso para a montagem; a fotografia ora insuficiente, ora excessivamente exposta, oferece chocantes contrastes de luz; a faixa sonora apresenta defeitos. Mas não entendemos tais falhas como sendo defeitos: uma realidade subdesenvolvida filmada de um modo subdesenvolvido. (BERNADET, 1967).

Percebe-se que tanto para Glauber quanto para Bernadet, a insuficiência técnica se converte em indiscutível fator dramático, permitindo ao filme a rusticidade agressiva que tanto chama atenção na sua concepção fotográfica.

Há quem conteste essa argumentação a favor da originalidade fotográfica de *Aruanda*. Para alguns pesquisadores como Paulo Cunha³², *Aruanda* e os demais filmes dos quais Rucker Vieira teve participação direta, não foram frutos de uma elaboração estética pré-estabelecida e sim tiveram seus resultados condicionados pela precariedade técnica. Para Cunha, forjou-se essa aura de fotógrafo primitivo em Rucker, fazendo parecer que seus trabalhos não teriam sofrido influência de outros autores.

Em entrevista concedida para a dissertação de José Marinho sobre o Ciclo do Cinema Documentário Paraibano³³, Wills Leal já reflete a respeito de uma influência da Vera Cruz na concepção fotográfica de Rucker, que em sua essência não deixa de ser, clássica e formalista. Mas Wills ressalta o grande talento de Rucker em atirar-se à experimentação, ousando se opor aos padrões determinados pelos cânones da fotografia, a partir do momento em que investe na natureza dura e crua do sertão. Há ainda quem associe a fotografia de *Aruanda* à

³¹ROCHA, 1963.

³²Apud GOMES (org.), 2003. p. 57-8.

³³Wills Leal em depoimento a José Marinho. MARINHO, 1998, pp.160-64.

do modelo de documentário educativo produzido pelo INCE, vinculando o talento de Rucker a um certo empirismo.

A questão que nos concerne no entanto, dirige-se ao filme em si. E no papel de analistas, o que podemos afirmar é que a fotografia de *Aruanda* foi realizada da maneira mais apropriada possível, mais parecida com seu objeto de enfoque, refletindo a aridez do meio e a rusticidade do trabalho nordestino. O resultado final apresentado é o de uma fotografia que pode inclusive ser comparada às ilustrações dos folhetos de cordel - texturizada e altamente contrastante.

Ainda no campo das especulações sobre a concepção fotográfica do filme, há quem relate que o fotógrafo acompanhou todo o trabalho de revelação realizado nos laboratórios da Líder Cinematográfica. Rucker teria insistido aos técnicos para que seus filmes passassem mais tempo nos tanques de revelação, e ainda interferido na marcação de luz. Talvez Rucker realmente soubesse os resultados que desejava obter³⁴.

A pós-produção de *Aruanda* parece ter sido tão “artesanal” quanto sua fase precedente, ao menos no que diz respeito à revelação. Os negativos eram transportados da Serra de Santa Luzia em cangalha de burro; com as devidas recomendações para que as latas não fossem abertas em hipótese alguma. Assim que o material chegava em Santa Luzia, havia um intermediário que o despachava para Campina Grande – via ônibus. De Campina Grande, era novamente despachado pela antiga Panair do Brasil. A Panair transportava para o Rio de Janeiro, e finalmente o material era entregue na Líder. Devido a esta peregrinação do filme, o copião em sua totalidade só pôde ser visto pelo autor na sala de montagem. Não havia condições para se projetar o filme na serra. Também cabe aqui explicitar, que a utilização da moviola da Líder foi possível graças novamente

³⁴Finalizado *Aruanda*, Rucker Vieira ainda fotografou *Cajueiro Nordestino* (Linduarte Noronha, 1962), *Os Homens do Caranguejo* (Ipojuca Pontes, 1969) e dirigiu *A cabra na região semi-árida* (1962) e *Olha o frevo!* (1970); todos filmes componentes do Ciclo de Cinema Documentário Paraibano, desencadeado pós *Aruanda*.

a Humberto Mauro, que solicitou permissão para a utilização da mesma, que ficou aos cuidados de Rucker Vieira, também responsável pela edição do filme. Montado dentro de uma narrativa linear, o filme reconstitui a história planejada por Linduarte, de modo que a parte ficcional exerce a ponte entre o real e o imaginário.

A trilha sonora acompanha a densidade rude do filme. Foi gravada em um gravador simples em Santa Luzia, porque a concepção musical – assim como a fotográfica, era a da rusticidade; daí fazer uso apenas de música folclórica. *Oh mana deixa eu ir* foi dedilhada por Naldo Tobias, que fez os arranjos necessários no violão de raiz, e cantada por Otamar Ribeiro, que morava no Rio mas era conterrâneo e já cantara muito música folclórica. A narração foi realizada pelo próprio Linduarte, que redigiu e narrou o texto, exercitando uma experiência adquirida anos antes, no tempo escolar, quando narrava no colégio Liceu de João Pessoa.

Aruanda foi exibido pela primeira vez no Rio de Janeiro, no antigo Ministério de Educação e Cultura. Por ocasião de uma reunião cultural, um dos presentes que pertencia ao MEC (Ministério de Educação e Cultura) e possuía vínculos com Jorge Mattos, também paraibano, inseriu o documentário dentro das exposições que iriam acontecer por conta do evento. Após essa primeira exibição, que teve uma ênfase maior, *Aruanda* fez sua estréia paulistana, na Primeira Convenção de Críticos de Cinema de São Paulo, tendo como espectadores críticos do gabarito de Paulo Emílio e Benedito Duarte. Ali o filme começa sua carreira, nada comercial, mas já com prestígio suficiente para fazer história.

Aruanda torna-se então, por razões que vão além da fotografia, marco do novo documentário brasileiro. Toda sua composição fílmica, no que diz respeito à montagem descontínua, à fotografia, à mistura de realidade/ficção que viria compor as raízes do “docudrama nacional”; a trilha composta por canções folclóricas tocadas em pífaros, gravadas de forma bruta no local em que se desenrolam as ações, desobedecem a gramática cinematográfica comum à época.

Aruanda é um filme de autor, porque quis ser e se tornou uma obra revolucionária de um lado, e de outro, por ser a expressão em forma brasileira, nordestina, das idéias e posições culturais e políticas de seus realizadores. Repugnou e deu as costas aos filmes comerciais e teve a coragem (outros poderiam falar em audácia) de não querer ser mercadoria, filme-mercadoria, mas obra de arte, mensagem de homem, sobre nosso homem. (LEAL, 1982, p.80).

O que torna *Aruanda* singular é o fato de ser um filme muito semelhante, enquanto produção, ao que registra. É um filme em que a própria concepção de imagem conduz a um reflexo da pobreza nordestina, e termina por denunciar isso na forma como foi realizado. Se analisadas com atenção suas condições de produção, não seria absurdo associar esse cinema ao próprio artesanato nordestino, pela sua rusticidade, pelo seu caráter palpável e possível.

O papel reformador de *Aruanda* no cenário cinematográfico nacional, foi o de abrir ao documentário espaço para a experimentação. Sem os limites de um roteiro ficcional, fechado em termos dramáticos, o documentário torna possível um trabalho de montagem rico, no qual os planos vão construindo a idéia, o plano geral do filme. E a partir de então, os nordestinos fizeram algo magistral dessa compensação do gênero; veja-se por exemplo, os filmes que surgiram no encalço de seu sucesso.

Após *Aruanda*, Linduarte Noronha se empenhou na produção de um novo documentário: *Cajueiro Nordestino*, em 1962; baseado em uma monografia de Mauro Motta e estruturado através do Serviço de Cinema Universitário, vinculado à pasta da Educação do governo de José Américo de Almeida, extinto com o Golpe Militar. Somente o fotógrafo é mantido da equipe anterior. Há relatos de uma discussão que teria ocorrido entre Linduarte, João Ramiro e Vladimir Carvalho, em que os dois últimos reivindicavam nos créditos seus nomes também como co-roteiristas e não só como assistentes. A equipe se divide e parte, então, para projetos distintos.

Rompemos com Linduarte porque ele não nos colocou na qualidade de roteiristas mas de assistentes. Identificávamos no roteiro a criação, e aí rompemos com Linduarte (...). (Vladimir Carvalho, 1999)³⁵.

Percebe-se a partir de então, a formação de uma “associação” de documentaristas no Nordeste, visto que os filmes posteriores são produzidos pelos mesmos autores, que se articulam em prol de novos projetos. Tendo já experimentado o sabor do “fazer cinematográfico” em *Aruanda*, Carvalho já acumulara experiência e informação, e também maior intimidade com o cinema. E valendo-se dessa íntima relação, o diretor procura levar às telas o tema da terra, a exploração escamoteada pelos releases do governo, só que sob a ótica de quem sofre o problema.

A experiência de *Aruanda* para Carvalho parece ter desenvolvido um “guia de produção” sustentado em conteúdo por uma predileção pelo tema do trabalho, do embate do homem com a natureza e da transformação dessa mesma natureza pela figura humana, que parece nos remeter à literatura de Hemingway; e também à Flaherty, que desenvolve este mesmo embate em termos formais e poéticos dentro de seus documentários.

Enquanto se mostrou em seus primeiros filmes aspectos da “real cultura popular”, Carvalho promoveu uma reflexão da sociedade brasileira no microcosmo nordestino. Seus documentários mais recentes, dos últimos 20 anos, vêm atualizando essa reflexão, mantendo permanente a consolidação de um método que preza pelas pessoas filmadas e que procura tirar delas somente o que se dispõem a expor.

Fazendo uso das palavras de Geraldo Sarno, em seu artigo sobre *Aruanda*, ele caracteriza o filme como *autóctone*³⁶. Um filme que é relativo à terra, às raízes, e que vai de encontro à máxima de Tolstoi: “*Escreve sobre tua*

³⁵ Em entrevista a Amir Labaki, 1999.

³⁶ SARNO, 2001.

província”. E parece ter sido esta a lição maior tirada por Carvalho deste filme, e que faz com que ele persiga os rastros da história, e através de sua sensibilidade e intuição, fale da tua gente, como conterrâneo velho de guerra.

3. TRAJETÓRIA FÍLMICA: UM SISTEMA DE VASOS COMUNICANTES

“(...) tudo está entrelaçado . Não tem filme separado nenhum. Os filmes estão todos entrelaçados numa difusão de vasos comunicantes. Os filmes se comunicam entre si”.
(Vladimir Carvalho, 2005).

O cine-documentarista Geraldo Sarno diz ter ouvido certa vez de Glauber Rocha, que *“todo cineasta em sua vida realiza apenas um único filme”*³⁷. O próprio Sarno considera duas interpretações para esse *único filme* mencionado por Glauber. A primeira atribuiria a este *único filme* o status de realização completa, colocando os trabalhos subseqüentes a ele na condição de variantes que circulam em torno de algo já atingido plenamente em um dado momento. A segunda possibilidade seria considerar esse filme único como apenas mais um filme, contido dentro de toda uma trajetória filmográfica realizada por determinado autor. Nesse segundo caso, o cineasta estaria perseguindo a realização de um único e inalcançável filme, colocando os trabalhos de sua autoria na condição de tentativas de se atingir uma imaginada plenitude, que pudesse se realizar em cada novo filme terminado. Assim, esse *único filme* a que se referia Glauber Rocha, apenas poderia ser encontrado de forma fragmentada e dispersa, dentro do conjunto da obra realizada. Desse modo, todos os outros filmes componentes de determinada filmografia constituiriam tentativas de se atingir uma satisfação sempre projetada no próximo filme. Vladimir Carvalho poderia ser considerado um cineasta de um filme só, dentro da segunda possibilidade abordada.

Um forte indício para o enquadrarmos nessa interpretação estaria no fato de todos os seus filmes, produzidos no Nordeste ou não - porém sempre servindo-se direta ou indiretamente da problemática dessa região; e quando não, sempre com o foco naquele que é atingido pelo problema - serem realizados da

³⁷SARNO, 2001.

mesma matéria e da mesma intenção. Portadoras da herança genética de *Aruanda*, tal matéria e tal intenção sofreram uma espécie de renovação em seu aspecto formal, mas servindo ainda a um propósito ideológico do autor que também passou por um processo de maturação. Uma espécie de amadurecimento estilístico é identificável nessa trajetória de Carvalho, em que o cineasta esboçou uma metodologia de produção. Independente e mesmo artesanal, tal metodologia incorporou e digeriu as inovações tecnológicas e estéticas que o documentário veio sofrendo e adaptou-as à própria realidade do filme em si. E o resultado disso é apresentado sob filmes de interesse, de cinema de interpretação; útil, direto e experimental. A matéria provoca seu filme e não o contrário. E assim os filmes de Carvalho irrompem com estruturas híbridas e portadoras, todas elas, de discurso social.

O que se percebe ao se percorrer a filmografia de Carvalho é a utilização de várias escolas diferentes do documentário e técnicas de abordagem ao assunto narrado. O autor faz uso de uma narratividade na qual se pode distinguir a influência de vários documentaristas consagrados; como a montagem intercalada de Vertov, a justaposição de imagens de arquivo muito recorrente ao francês Chris Marker; o “*cinema do vivido*” canadense e a técnica representativa de Flaherty.

Não cabe aqui analisar cada um de seus filmes, não é este o foco deste estudo. Percorrer a trajetória fílmica do autor interessa para obtermos uma melhor compreensão desse “sistema de vasos comunicantes” em que um filme atrai o outro, e onde o espectador pode “transitar” entre as obras sob uma aparente unidade entre elas.

Será perceptível que a forma estrutural dos documentários se altera no decorrer dessa trajetória, mas seu propósito ideológico permanece. E a estrutura muda porque os modos dominantes de representação mudam também, evoluindo com o aparecimento de novas tecnologias e novos desafios éticos. Nesse processo evolutivo, na busca pela melhor representação do real, os filmes não

surtem como imperativos. Eles raramente oferecem o senso de história situada, contexto ou perspectiva que o espectador procura encontrar.

Quanto às questões referentes à produção, os problemas que o cine-documentarista enfrentou dentro do Ciclo do Cinema Documentário Paraibano parecem ser os mesmos enfrentados hoje em dia, salvo as leis de incentivo. No entanto, seus filmes parecem resistir ao falso mito do consumo como paradigma estético, conseguindo ainda prezar por uma essência ética, artística e humana. E será sob essa resistência que se atualiza o propósito ideológico iniciado por *Aruanda*.

Após a venturosa experiência de *Aruanda*, que pôs o autor à prova e o engajou definitivamente no cinema, Carvalho parte juntamente com João Ramiro para uma nova produção independente, lançando ao Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) - que havia concedido o material à *Aruanda*, o projeto de um novo filme. O ponto de partida era a romaria de pescadores de Cabedelo ao quase desconhecido templo de Nossa Senhora da Guia, no litoral da Paraíba. O curta-metragem de 1962 resultou em um filme um tanto quanto mais formalista, poético e rebuscado. Trazia consigo ainda muito da carga antropológica de *Aruanda*, e como este, se baseava numa reportagem; agora de autoria de Vladimir Carvalho, sobre uma romaria ao longo do litoral a uma igreja barroca e isolada. Neste filme já se entrevê certa preocupação do diretor com algo que estava além de uma simples visão dos usos e costumes. E a partir de *Romeiros da Guia*, Carvalho consolida uma carreira que cada vez mais se imanta com as relações sociais, com as relações de classe, com a política, e isso foi invadindo gradativamente seu trabalho. Realizado em um sistema de co-direção com João Ramiro Melo, o filme representou o Brasil no Festival Internacional de Bilbao, na Espanha, no mesmo ano de sua estréia; fez carreira em alguns festivais internacionais e mereceu registro favorável da crítica no período.

Após a realização de *Romeiros da Guia*, Carvalho se dirige a Salvador, cursar a faculdade de Filosofia, e João Ramiro segue para o Rio de Janeiro; ambos já entregues ao cinema. É um momento em que os cineastas

deflagradores do Ciclo do Cinema Documentário da Paraíba, saem do seu Estado e vão produzir fora de casa uma espécie de *cinema de arribação*³⁸, como o próprio Carvalho costuma se referir.

Em Salvador, Carvalho tem contato com Eduardo Coutinho, através da militância esquerda de ambos. Como Vladimir Carvalho tinha coberto a questão das Ligas Camponesas para o jornal *Novos Rumos* do Rio de Janeiro, Coutinho o convida para participar de *Cabra Marcado para Morrer* (1964), que acaba sendo interrompido por conta do Golpe Militar. Foi Vladimir quem colocou Coutinho em contato com Elisabete, viúva do camponês revolucionário João Pedro Teixeira, que pontua o filme. Como o filme não é terminado por conta da repressão, Vladimir se dirige de volta ao Rio de Janeiro, pois já estava sendo um tanto quanto molestado pela sua atuação no filme. A princípio meio deslocado, acaba retornado para o Nordeste; mas retorna com uma missão. Olney São Paulo, que até então realizava o filme *O grito da terra* solicitou que Carvalho, estando de volta ao Nordeste, pudesse cobrar de alguns fazendeiros participação na produção do filme, partindo de uma oferta nada formal feita a Olney. Em troca dessa “cobrança”, Olney levantaria algum dinheiro para Carvalho. Depois de ainda ter trabalhado como assistente de montagem em *O grito da terra* veio a descontração de *A opinião pública*, de Arnaldo Jabor, em 1967.

Estando Carvalho no Rio, Coutinho o apresenta Arnaldo Jabor, que lhe ofereceu um trabalho de assistente no filme *Rio Capital do Cinema*, um média-metragem, realizado numa fase em que muitos filmes estrangeiros estavam sendo rodados na capital carioca. Logo, o documentarista é incluído na equipe de *A opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967) como assistente de direção. A partir deste filme, Carvalho tem contato com a captação em som direto, com o método da entrevista.

(...) foi uma contribuição fantástica, se descobriu a entidade falante que era o homem do povo, ou qualquer pessoa de

³⁸CARVALHO, 1999.

classe média, e adicionou-se - no meu entender – uma outra dimensão ao cinema. (Carvalho, 1999, p.29)³⁹.

A opinião pública foi um filme realizado sob um sistema de produção estruturado, que lhe permitia inclusive pagamento da equipe. Com o dinheiro obtido com o trabalho no filme de Jabor, Carvalho retorna para a Paraíba, com uma idéia na cabeça, mas ainda sem a “*câmera na mão*”, parafraseando Glauber Rocha. Como a várzea nordestina ainda estava muito vigiada por conta das Ligas Camponesas e o *regime linha dura* prosseguia atrás dos militantes de voz ativa; o cine-documentarista passa a idealizar um filme realizado no sertão, onde as contradições na questão das relações de produção eram mais gritantes. Já se encontrava mais desenvolvido, mais habituado com os meios técnicos e então foi montando gradativamente sua produção. Começou com Antônio Mariz, prefeito de Sousa, pequena cidade do interior da Paraíba, onde seria montada a base do projeto. A câmera utilizada fora a mesma que Rucker Vieira utilizara em seu filme *A cabra na região semi-árida*, e que ainda se encontrava no Recife. O negativo foi obtido via Ipojuca Pontes, que o conseguiu através de um amigo latifundiário – Marcus Ribeiro Coutinho, e dessa produção armada, lançou-se *Os homens do caranguejo*, em parceria com Ipojuca Pontes. Terminado o filme, Ipojuca vai para o Rio de Janeiro e Carvalho monta uma primeira versão do que seria o poético *O país de São Saruê*.

Essa primeira versão de *São Saruê*, em 16mm, chamava-se *O Sertão do Rio do Peixe*, e foi realizado com todo o apoio de Antonio Mariz. Foi com este filme que Carvalho entrou no cerne das contradições sociais nordestinas, e faz com ele anotações riquíssimas da sociedade marginal do sertão. Filmado no epicentro da seca, no miolo do sertão, o filme explora a submissão aos latifúndios e o trabalho na pecuária. Daí a idéia da *civilização do couro*, que em contrapartida, se desdobrou na narrativa que envolve *O país de São Saruê*, que integra os três reinos da natureza que são explorados pelos sertanejos ao mesmo tempo que

³⁹Vladimir Carvalho em entrevista a Amir Labaki. Revista Cinemais, n.16, 1999, pp.29.

estes os explora: o vegetal, o animal e o mineral. *O Sertão do Rio do Peixe* e *O país de São Saruê* compõem na verdade um mesmo filme, porém no segundo, há a parte do minério, que gerou outro subproduto isolado.

A pedra da riqueza, de 1976, transformou-se num filme à parte, pelo potencial que gerava. Rodado em 16mm e ampliado em 35mm, com a intenção explícita de abrir o grão do filme, as lentes foram propositalmente deixadas se impregnar de pó. Constitui o filme mais marcante da carreira de Carvalho, por ter sido realizado de forma inusitada; trata-se da exploração de uma mina de xelita no sertão nordestino. O filme foi realizado entre 1966, 1967 e 1968, quando o autor produzia concomitantemente *A Bolandeira*, filme sobre a roda dentada que explora o suor do trabalhador sertanejo.

Ao retornar para o Rio de Janeiro em 1968, o cineasta monta *A pedra da riqueza* nas moviolas verticais da Atlântida, e acaba retornando ao Nordeste com dois filmes embaixo do braço – variações de um mesmo tema. De volta ao Rio de Janeiro, finaliza *O país de São Saruê* em 1970, quando o autor já residia em Brasília, trabalhando ao lado de Fernando Duarte, no curso de cinema da UNB (Universidade de Brasília), e tentando montar dentro da universidade um centro de produção de documentários que nunca saiu do papel.

Enquanto se preparava para lançar *O país de São Saruê*, Vladimir realiza seu primeiro filme em Brasília, juntamente com Fernando Duarte. Trata-se de *Vestibular 70*, um filme sobre a massificante estrutura montada para se atingir o sonho da universidade. Estando em Brasília, Carvalho começa a trabalhar com elementos do Planalto Central, mas já se fazia sentir ares de sua personalidade, mesmo nos filmes realizados fora do Nordeste. E a partir daí o cine-documentarista começa a trabalhar como que um antropólogo, levantando imagens, juntando-as e deixando-as *de molho*⁴⁰, até que sentisse maturação e pudesse obter recursos para estruturar os filmes que as mesmas pudessem vir a gerar. E nesse garimpo de imagens, associado à sua posição de bom ouvinte de

⁴⁰“*Cinema de molhos*” é um termo cunhado por David Neves, quando este se referia aos filmes de parcos orçamentos, cujas seqüências vão sendo gravadas, guardadas e, num determinado momento, montadas como que em caleidoscópio. Ver NEVES, 1980.

histórias populares, começa a nascer a epopéia de *Conterrâneos Velhos de Guerra*, que só será finalizado em 1991.

A surpresa do autor nesse início dos anos 70, foi a censura estabelecida sob a versão final de *O país de São Saruê*, que só obteve liberação depois de nove anos de luta nos corredores da censura. E com *São Saruê* censurado, o autor vai construindo com suas imagens coletadas, versões-teste do que viria a compor *Conterrâneos Velhos de Guerra*. Assim são produzidos *Brasília segundo Feldman* – compilação de imagens coletadas pelo artista plástico americano Eugéne Feldman, no período de construção da capital; e *Perseghini*, filme sobre o massacre de operários no alojamento da construtora Pacheco Fernandez durante a construção de Brasília; massacre este que pontua *Conterrâneos*.

O país de São Saruê é liberado em 1979, e até então Carvalho já havia realizado vários curtas-metragens em Brasília, que se apresentavam de forma lírico-poética, e que insistiam na questão do marginalizado (vide *Mutirão*, *Quilombo*), ou na afirmação de uma memória cultural em processo de extinção (*Vila Boa de Goyaz*, *O espírito criador do povo brasileiro*, *Negros de Cedro*), ou ainda em temas que questionavam a repressão do momento político, como *Itinerário de Niemeyer*.

Após a liberação de *São Saruê*, e um tanto já habituado com os processos de censura, Vladimir realiza os dois filmes que são abordados com afinco neste projeto: *O Homem de Areia*, em 1982 e *O Evangelho segundo Teotônio*, em 1984. E ambos sofrerão as amarras da censura novamente, como veremos no capítulo dedicado a estes filmes em especial.

Em 1991, estréia com louvor o épico-ópera *Conterrâneos Velhos de Guerra*, onde o autor parece sintetizar o que vê e o que sente na sua posição de migrante no Planalto Central. É onde a inserção se percebe de forma mais intensa, onde o autor abusa da linguagem lírico-poética e das amplas possibilidades do gênero documentário. Seu último filme nos cinemas foi *Barra 68*

(que estreou em 2000)⁴¹, que traz um envolvente resgate da memória sobre a invasão militar na Universidade de Brasília nos anos 60, e refaz os passos da fuga dos estudantes durante a tomada da universidade pelos militares.

São mais de quarenta anos de carreira, pautados pela coerência não só com a realidade abordada, mas também pela unidade estética e ideológica. De certa forma, os filmes mesmo não tratando do mesmo assunto, evocam uma mesma questão, a relação do homem em sociedade e as relações entre classes.

Conviver com poucos recursos em cinema tornou-se um hábito como se percebe ao percorrer a filmografia do autor. Sua singularidade encontra-se numa adaptação do aprimoramento técnico e estético de sua forma de narrar mesmo em universo arredo, tornando tal forma uma atitude não só política, mas também profissional. Atitude esta que, seguramente, permitiu pelas adversidades constantes, uma maior identificação com o sentido básico de sua obra: a condição humana do povo brasileiro sempre presente, mesmo quando, aparentemente, o objeto do filme são personagens históricos da política nacional como acontece nos dois filmes-chave abordados aqui. O que sempre termina importando em seu cinema é a documentação direta da batalha cotidiana do homem brasileiro, acompanhando-o de perto no seu dia-a-dia, nos seus desafios e na sua luta interminável contra uma natureza inóspita e uma estrutura social imobilizada. O seu estilo tem sido forjado na observação participante, paciente e solidária dos tempos contraditórios da modernidade brasileira, como aparece em *São Saruê*, que transitava na contramão da propaganda oficial que o governo populista tinha para o Nordeste. Desses desencontros todos é que Vladimir Carvalho retira o fio que tece seus argumentos e dá sentido à sua obra.

⁴¹Encontra-se em fase de produção um documentário biográfico sobre José Lins do Rêgo, intitulado inicialmente *O Engenho de Zé Lins*. Até o presente momento, não há previsão da data de sua estréia.

4. QUESTÕES E CONDIÇÕES DE CONSTRUÇÃO: O “MÉTODO” VLADIMIR CARVALHO

“(...) e se eu tivesse de resumir o meu trabalho, diria que é um método, em busca da comoção, guiado pela razão”.
(Vladimir Carvalho, 1998).

Em sua tese de doutoramento, Thomaz Farkas chamava a atenção para os vários conceitos que cercam o termo “documentação”⁴². No entanto, ele se centrava em apenas dois, os quais eram mais comumente identificados no filme documentário. O primeiro deles, atenderia pelo registro de acontecimentos, pela simples coleção justaposta e catalogada de acordo com um critério arbitrário, que em momento oportuno pudesse ser utilizada. De seu conjunto, segundo Farkas, surgiria *“uma informação cronológica, geográfica, histórica e a carga de significados resultantes dependeria do critério a ser adotado”*⁴³.

Um segundo conceito vai um pouco além. Sugere uma modalidade de documentação que utiliza as mesmas ferramentas da primeira – dados coletados e catalogados, fazendo destes dados uma espécie de bricolagem. Há uma trama, há um tema identificável. Não deixa de nos referir ao documentário dramatizado, onde os fatos sofrem interpretações sob intenções específicas, imbuídos de uma visão ou idéia que lhes atribui o próprio autor. Este segundo parte também de fatos reais, mas a todo tempo oferece um ponto de vista subjetivado de seu autor, ultrapassando a mera coleta de dados. Aqui soma-se ao fato, a interpretação do mesmo.

Essa bricolagem de elementos presentes na construção de um filme, que sempre remete a um ponto de vista subjetivado dentro da própria elaboração de sua mise-en-scène, é freqüente nos filmes de Vladimir Carvalho. Partilhando

⁴²FARKAS, 1972. p. 12.

⁴³Idem. Ibidem.

deste segundo conceito de documentação, o autor constrói e impõe sentido à sua história presente no filme. A orquestração de sons e imagens que atuam nessa composição fílmica funciona como uma ordenação, não como uma descoberta. Assim, renovando a máxima de John Grierson, de que o documentário consistiria num “tratamento criativo da realidade”, passa a realizar filmes dentro de uma lógica argumentativa, sem deixar de demonstrar apreço pelas ferramentas que o próprio cinema coloca à sua disposição. A forma como Vladimir Carvalho irá lançar mão dessa argumentação é algo para ser refletido aqui. A imagem é plurissêmica, pode assumir múltiplos significados. A organização destas é realizada à base de novos estímulos destinados ao ato de olhar para *o que* o filme aborda e para *o modo* como aborda.

Diante da hibridez latente do moderno documentário, que mistura distintas formas e políticas de representação, dificilmente poderíamos atribuir um método a determinado autor, mesmo porque novos mecanismos de representação apontados por teóricos partidários do pós-estruturalismo, comumente relativizam a idéia de autoria. No entanto no caso de Vladimir Carvalho, até pelo fato de sua filmografia se construir dentro desse processo de maturação já mencionado, podemos identificar não necessariamente um *método* como parece sugerir o subtítulo deste capítulo, mas um modelo de produção artesanal e independente, que vem sendo lapidado desde *Aruanda*. Modelo este que é um tanto incoerente, caracterizando-se como um “modelo moldável”, até pela própria habilidade do documentário em lidar com o instável e o imprevisível.

Ninguém pode dizer qual método será utilizado antes de começar a fazer o filme. O importante é a experiência e a originalidade de cada método. (Kiarostami, 2004).

Um molde que se transforma de acordo com as intenções que o autor atribui ao próprio filme. Mesmo sendo mutável este modelo de produção, há uma metodologia que veio sendo atualizada e renovada pelo autor que se ampara em dois suportes que parecem recorrentes no decorrer de sua filmografia: a

observação participante inspirada na tradicional abordagem flahertyana e a concepção ideológica de independência orçamentária. O primeiro se desdobra no processo de inserção, muito caro aos filmes de Carvalho e que garante uma narratividade documental amparada em extratos de memória superpostos que ele consegue recolher com louvor a partir de depoimentos e entrevistas que são instigadas pelo próprio autor. Já o segundo, de certa forma, sustenta o primeiro, visto que permite ao mesmo autor o controle de seu trabalho e torna autêntica a sua autoria. Tudo são partes de uma renovação da perspectiva estético-ideológica presente em *Aruanda*. De qualquer modo, são procedimentos que priorizam a relação do autor com o objeto-assunto abordado e permitem a construção fílmica característica de Carvalho.

A “*observação participante*” responde por um processo de intensa pesquisa, pois é preciso se conhecer a fundo determinado contexto ou assunto para que se possa improvisar sobre ele. O peso da relação que se estabelece entre quem filma e quem é filmado garante o êxito dessa narratividade construída; uma narratividade sempre associada à idéia de *documentário* social, como ponto de vista documentado. Trata-se do ponto de vista do próprio autor, que atribui para si a posição de membro desse espaço situado pelo filme, e que se assume como testemunha ativa do discurso filmado.

E partindo dessas duas ferramentas aqui sugeridas – *observação participante* e *independência orçamentária* - passa-se a solicitar a utilização de outras, que vão compondo o documentário dentro de um corpus social onde está inserido o autor, que acaba funcionando como índice da filmografia de Carvalho.

4.1 Pesquisa e Inserção

É perceptível a recorrência a uma pesquisa apurada e vagarosa pelas produções do autor, bem como de recorrências do “vivido”; mesmo porque Carvalho se diz trabalhar com assuntos, não com roteiros. Esse procedimento parte de uma coleta de dados que pode percorrer anos a fio – vide a construção de *Conterrâneos Velhos de Guerra* - em que o diretor facilita o próprio trabalho através da inserção. Neste processo, “*pesa a qualidade das relações humanas geradas entre cineasta e pessoas filmadas; mais do que o conhecimento do processo estudado*”, como coloca a antropóloga Claudine de France⁴⁴.

Ao invadir o espaço cinematográfico com todos seus imprevisíveis aparatos, sem submetê-los ao controle de esquemas prévios, o autor realiza algo semelhante ao que ocorre dentro do *método exploratório*⁴⁵ na antropologia. A adoção de uma postura que mescla inserção a um procedimento rico ao Cinema Verdade, marcado pela interferência, entrevista, som não síncrono e pela amostragem do aparato; torna-se uma constante em seus filmes pós anos 60.

Procedendo sua própria inclusão no meio observado, o documentarista introduz-se no processo observado e os observados no processo de observação. O curioso é que simultaneamente, reconhecendo-se como realizador/cineasta, não nega seu papel de testemunha participante e fabricante de significados; situando-se muito além de um repórter neutro da realidade. Quando não é a imagem, é o som que denuncia sua presença.

Caberia perguntar qual seria o real papel do documentarista aqui. Talvez possamos colocá-lo na condição de um repórter político, um intérprete ou até mesmo um transfigurador em termos poéticos da realidade, um crítico. E esse papel assumido pelo documentarista, potencializa aquela que é a habilidade maior do gênero documental ao que lhe reserva a atualidade: a de transformador dessa

⁴⁴O conceito de *inserção* é desenvolvido por Claudine de France dentro de uma metodologia desenvolvida pelo antropólogo-cineasta em campo de observação. Cf: FRANCE, 1998, p. 339-392.

⁴⁵Ibidem.

mesma realidade. O documentário é metaforizado na figura de um viajante, que transporta consigo tanto o documentarista quanto seus personagens.

Segundo o próprio Carvalho⁴⁶, o saldo positivo desta inserção e da intensa pesquisa é justamente a possibilidade de improvisação, que acaba brotando naturalmente do trabalho estudado. A pesquisa permite que se trabalhe com uma realidade sem amarras, dentro de uma margem de espontaneidade controlável, porque se tem conhecimento daquilo que está sendo abordado. Segue-se um roteiro preestabelecido sim, mas com a consciência de que a realidade assistida não pode ser colocada dentro de uma camisa-de-força. Não há portanto um roteiro de ferro, e a possibilidade dessa improvisação dar certo ou não dentro do filme, associa-se também ao sucesso da relação entre o retratado e aquele que retrata. Eis um indício do *modelo moldável* citado anteriormente.

A relação com 'o outro' protagonista, eixo do filme, foi e continua sendo um aspecto seminal no campo do documentário. E no caso da relação produzida dentro dos filmes de Carvalho, ela realmente beira à antropologia. Segundo Hudson Moura⁴⁷, seria possível atribuir à forma como Vladimir Carvalho executa seu trabalho, a aplicação do que o autor convencionou chamar de uma "*etnografia poética e política*", que aproxima o cine-documentarista do campo etnográfico. Moura chama a atenção para alguns extratos importados e adaptados da ciência etnográfica; como "*a busca por uma interação com seus 'personagens' e o lugar narrado; a lenta construção do espaço-tempo pela câmera que preza pelo conteúdo das imagens e que não hesita olhar de igual para igual o homem sem pré-concepções*". Tais extratos revelam compatibilidades da ação do autor com o campo da etnografia, e o produto dessa ação depende de como irá se processar a relação inicial do entrevistador com o entrevistado, do diretor com o protagonista.

(...) o que o documentário realmente documenta com veracidade, é a minha maneira de documentar.
(CARVALHO, 1975).

⁴⁶CARVALHO, 1998, p.14.

⁴⁷MOURA, 1996.

A pessoa que se dispõe a ser filmada, e que se torna protagonista da história, tem que submeter-se a condições de filmagem que muitas vezes exige que ela se desloque num local demarcado, que repita se necessário sua declaração, entre outros procedimentos. Dessa forma, a intervenção do autor no processo de inserção fica responsável pela estrutura narrativa do documentário, pela sua *dramaturgia natural*, para fazer uso do conceito de Sérgio Santeiro⁴⁸. Correspondendo ao conjunto de recursos expressivos dos quais o depoente lança mão para representar o seu próprio papel, a *dramaturgia natural* pode se valer do processo de inserção. Santeiro chama atenção para a relação do espaço onde se colhe o depoimento ou se realiza a entrevista com as possíveis interferências que possam ocorrer. Uma relação que depende de uma outra; a que se estabelece entre as duas partes implicadas no filme: a que está por trás e a que se coloca diante da câmera. O desempenho do protagonista, dentro de um documentário que preza pela palavra oral, pelas possibilidades oferecidas pela captação em som direto; é fundamental e funciona o quanto melhor se o *ator social* for capaz de assumir o extrato de realidade que lhe concerne na condição de sujeito dela.

O que parece banal, o que o protagonista traz de volta à memória como algo comum e desinteressante para ele, acostumado a contar e recontar tal história inúmeras vezes, ganha tanto para o realizador quanto para o espectador uma dimensão dramática, uma narratividade natural; orientada pelo realizador, mas ainda assim, natural. Ao sujeito histórico - o protagonista, é dada a experiência de se reviver uma memória que será interpretada a luz do próprio papel que o sujeito atribui a si próprio.

Com o processo de inserção, o autor facilita a adesão do protagonista ao próprio filme e pode utilizar a seu favor a espontaneidade, que cede lugar à encenação. Dessa forma, o autor se movimenta no espaço delimitado pelo filme entre o que é 'apenas sentido' e o que realmente 'faz sentido'. O autor se

⁴⁸SANTEIRO, 1978.p. 86-90.

apresenta tão preocupado em testemunhar o fragmento de realidade diante da câmera quanto em narrar ou analisar determinado acontecimento.

Entrevistas também são beneficiadas com o processo de inserção. Nele, o autor foge da tentativa atroz de se buscar verdades encobertas com o entrevistado, e dessa forma supera a entrevista pela entrevista. O caminho mais fácil é abandonado, e introduz-se na entrevista um histórico e um cenário pessoais que existem por trás dessas pessoas. É o princípio da interpretação da realidade, do documentário dramatizado, já levantado por Alberto Cavalcanti. O documentarista que fez carreira fora do Brasil costumava indicar aos seus discípulos: “*se você vai fazer um documentário sobre os correios e telégrafos, faça-o sobre uma carta*”⁴⁹. Ou seja, é necessário dramatizar, particularizar o real para torná-lo verossímil.

O sucesso desse processo de intervenção nos trabalhos de Carvalho é que garante um certo respaldo ao documentarista, e conseqüentemente ao filme, fazendo deste último, uma espécie de agente histórico ao denunciar misérias e evidenciar contrastes.

(...) a partir do momento em que me interesse por um tema, pesquiso todos os aspectos, entrevistando as pessoas, lendo toda a bibliografia a respeito daquele tema. Se não tiver bibliografia, caio em campo como um pesquisador até formar uma noção exata sobre aquele assunto para que, durante o processo de filmagem eu possa ouvir não só a emoção, mas também a razão. (Vladimir Carvalho, 1975).

Os filmes de Carvalho dramatizam e apelam emocionalmente, mas sempre dentro de uma racionalidade em que haja a possibilidade de se estabelecer certas relações sociológicas. São relações do homem com a natureza, e dele com seu imaginário que atuam no amplo contexto das trocas simbólicas. O fato de se dramatizar o real, não supõe um “inventar o real” e sim tecer comentários a partir dele.

⁴⁹Apud: GOMES, 2003. Citado por João Ramiro Melo em depoimento a João Carlos Gomes Beltrão, originalmente para o vídeo *O olhar dos Homens de Pedra*.

Podemos dizer ainda que o processo de inserção pode indiretamente apontar diferentes pontos de vista sobre um documentário. Utilizando o conceito de voz proposto por Bill Nichols⁵⁰, que corresponde no texto fílmico, a algo que nos transmite seu ponto de vista social, a forma como nos apresenta ou organiza seu material; pode-se considerar que, pela inserção do observador no meio observado, sua voz ou a voz do filme passam a compartilhar dúvidas e emoções com seus personagens. Parece haver assim, uma recusa de uma posição privilegiada do autor em relação aos personagens que compõem o filme. Ele ainda é cúmplice da voz do sistema textual do filme, de sua proposta inicial que sempre se faz dominadora, mas o efeito sob o espectador é diferente. Isso permite que o momento histórico abordado, o fragmento de realidade “interpretado” pela câmera, não seja visto como algo monolítico. Os filmes de Carvalho, pela via da inserção, terminam por propor ao espectador, meios de se reconstruir o passado dialeticamente e refleti-lo à luz do presente.

Essa pretensa “antropologia compartilhada” com o próprio objeto fílmico, seja ele uma biografia ou um assunto questionador, não resolve, mas ameniza certos impasses éticos que o filme documentário levanta. Assim Carvalho procura passar longe de elaborar, como já disse Jean-Claude Bernadet⁵¹, “*um monólogo da razão sobre o outro*”. Mesmo quando há uma voz de autoridade identificável nos filmes de Carvalho – seja ela do filme ou do próprio documentarista, ela é situada como a voz de um *conterrâneo*, que se apresenta como tal no processo de inserção.

Apesar do discurso continuar remetendo ao cineasta, ele é compartilhado com aquele que é personagem no filme. Nos filmes de Carvalho, não se doa simplesmente a voz ao outro, o autor não fala ‘*em nome de*’; ele orchestra uma polifonia de vozes presentes sem deixar de reconhecer quem se é e quem se filma. Os recrutados, os atores sociais, extrapolam a condição de vítimas, porque parece acontecer aqui um processo que ameniza esse impasse

⁵⁰In RAMOS (org), 2005, p.47-67.

⁵¹BERNADET, 2003.

ético do “*dono do discurso*”. É o processo de *inter-cessão* apresentado por Francisco Elinaldo Teixeira⁵², como alternativa à mera interlocução. Nesse processo, cineasta e personagem se remanejam em suas posições, redirecionando o que é objetivo e o que é subjetivo no discurso documental. O documentarista lança-se como um provocador de improvisos.

O que fica desse processo de inserção é que o método de trabalho está imantado ao processo de criação e não se apresenta como algo pré-estipulado e previsível. O estabelecimento dessa relação pode garantir muitos adendos à metodologia “moldável” do filme documentário, e aqui ela é utilizada com sucesso por Carvalho, que chega a estabelecer uma relação *autobiográfica* com a obra, como veremos adiante.

A pesquisa apurada e o período paciente que o cineasta dedica à observação e inserção no meio retratado, só se tornam possíveis diante de um projeto independente de produção. É o próprio autor quem produz, se lança à divulgação e participa da distribuição desses filmes. Com a experiência de *Aruanda*, o autor vai de encontro à proposta cinemanovista de não trabalhar sob encomendas, para que seja preservada a sua liberdade e lhe seja permitido debruçar sob um longo período de pesquisa e produção.

⁵²TEIXEIRA, F. E. Enunciação do documentário: o problema de ‘dar a voz ao outro’, in FABRIS, Mariarosaria e REIS, J.G.B (org.). *Estudos Socine de Cinema - Ano III*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2003.

4.2 Produção: a união do artesanal com o experimental

O formato de produção fílmica desenvolvido por Carvalho possui, como tem sido recorrente aqui lembrar, *Aruanda* como modelo e precursor. Formato este que é melhor compreendido quando refletido à luz de sua trajetória fílmica aqui já apresentada. O que se identifica no trabalho de Carvalho, e que também constituía um princípio de sua geração formada dentro do Ciclo do Cinema Documentário da Paraíba, são investidas cinematográficas descomprometidas com verbas e grandes status de montagem e produção. Aqui a experimentação se encontra ligada também ao processo de viabilização.

Recorrendo novamente à Teixeira, o autor destaca a importância dessas produções, que continuam a trabalhar de forma híbrida e inventiva dentro do gênero documentário.

Entre tantas idiossincrasias que nos distinguem, no campo audiovisual de um modo geral quase sempre nos destacamos pela enorme capacidade de ‘tirar leite de pedra’, ou seja, de criar com aquilo de que dispomos, com recursos escassos, baixos orçamentos, peças de grande frescor conceitual / formal. Nesse sentido, uma das melhores qualidades do filme documental brasileiro é o que se pode chamar de sua “docudiversidade”, seu ímpeto de centrifugocidade, de contornar, mantendo o interesse e inquietação, os apelos niveladores da culinária da indústria cultural. (TEIXEIRA, 2004).

Essa *docudiversidade* citada por Teixeira é facilitada por esse documentário de viés sociológico desenvolvido por Carvalho, e que pode sempre oferecer um veio novo, uma forma inusitada de se olhar para os acontecimentos; e ao mesmo tempo, promover uma revisão dos valores que norteiam o mercado cinematográfico.

O que salta aos olhos nessa produção que une experimentação ao artesanal, ao fazer de sua precariedade fonte para essa experimentação, é

justamente a vida explosiva que irrompe de dentro desse sistema cinematográfico débil e instável, e que se torna visível nos filmes das décadas de 60 e 70. A despeito de toda precariedade, tal sistema logra projetar-se para além do próprio cinema. Mesmo o filme como resultado – e não como produto, torna-se impotente como suporte para conter essa palpitante realidade, que rompe a casca das convenções mal assimiladas da “gramática” comercial.

A batalha, nos filmes de Carvalho, é uma constante tanto da temática quanto da condição de trabalho.

(...) meus filmes, meu caminho, passam por aí, pela militância. Eu pertencço a um mundo, a uma tradição de lutas, e sou um inadaptado. Como documentarista, acompanho tudo o que se passa à minha volta. Mas só embarco naquelas que eu acredito ter uma função ativa de transformação social. (CARVALHO, 2005).

O que essa sistemática de produção termina por fazer é submeter o objetivo estético às ferramentas disponíveis. E isso ocorre de forma curiosa, porque não se sacrifica essa presença estética do artista no filme. Vale a funcionalidade da estética, sua capacidade de adaptar-se à narrativa fílmica, aos propósitos sociológicos e políticos que o filme, no caso de Carvalho, abarca. E justamente por se centrar nesses propósitos estético-sociológicos, a forma como o filme é realizado é tão digna de observação apurada quanto o resultado do filme em si.

Sobre a *Estética da Fome*, que pregava que nosso subdesenvolvimento técnico deveria ser revertido em subdesenvolvimento estético; Vladimir alerta:

(...) o Glauber resume com isso a grande possibilidade de se trabalhar com a intuição, no sentido de superar a falta de materiais. Mas é sempre bom não exagerar. (CARVALHO, 1998, p. 13).

Ou seja, a precariedade de materiais não condiciona os aspectos formais e estéticos de um filme, mas se aliada ao seu discurso e intenção, pode produzir promissores resultados.

As imperfeições produzidas nesse sistema artesanal e independente de produção fílmica, só fazem reforçar a presença de uma narratividade construída. Narratividade esta que faz-se voluntária, chancelando que aqui existe interpretação e representação de um real que deixa de ser “intocado” a partir do momento em que a câmera se vale dele, para poder explicá-lo mediante sua interpretação.

Sem a adoção de uma proposta de independência orçamentária, a “*metodologia vladimiriana*” baseada em pesquisa e inserção, não poderia ser levada a cabo, e esse jogo de subjetividades expostas seria ameaçado; considerando o tempo de maturação e reflexão que seus filmes engendram em seu processo de produção.

4.3 Construção de uma narratividade documental

É ainda sob os pilares da inserção e da produção independente que se constrói a narratividade do filme documentário produzido por Carvalho. Seria importante entrevermos que tal narratividade se mostra tão estruturada quanto a do filme de ficção; porque o documentário a grosso modo, representa uma dada realidade, embora faça dela algo bem distinto de uma mera reprodução.

O documentário de Vladimir Carvalho chama a atenção pela forma como interpreta e transforma fragmentos do real capturados pela câmera em dramatizações deste mesmo real, sob uma estrutura narrativa que parece ter sido herdada dos clássicos documentários de Robert Flaherty, como já colocado. O eterno embate do homem com a natureza, as relações deste mesmo homem com o trabalho, com a exploração e com seu núcleo familiar são temas recorrentes – como visto no capítulo anterior – em suas obras. No entanto, à frente da narratividade de Flaherty, há um fio de memória que simplifica a aproximação do documentarista com o documentado. E insistimos, o processo de inserção aqui abordado responde pelo resultado da construção dessa narratividade. Narratividade esta que coloca a ficção como sua contraparte e não como sua antagonista.

Os teóricos partidários do pós-estruturalismo como Bill Nichols por exemplo, já atribuem ao documentário o status de um gênero, de uma ficção como qualquer outra, porém diferente de toda e qualquer outra⁵³. O documentário como gênero serve-se da realidade como código lingüístico para conversar com o espectador. Uma construção dramática existe, como em todos os filmes, considerando que sem tal construção nenhum cinema se faz. A questão fica por conta de como se dá essa construção; se ela é ocultada, se ela se faz transparente, se ela se desorganiza para que o espectador veja apenas o real que

⁵³Cf. NICHOLS, 1997.

ela anota; enfim, das elucidações destas dentre outras questões, são extraídos os seis modelos de representação documental desenvolvidos por Nichols.

Os modelos descritos pelo mencionado autor, lançam luzes pertinentes na análise estrutural e discursiva do filme documentário, e funcionam como ponto de partida para o desenrolar deste estudo. Entretanto, importa menos estabelecer uma classificação dos documentários de Carvalho dentre os seis modos propostos didaticamente por Bill Nichols - expositivo, observacional, interativo, reflexivo, poético ou performático; que insistir na hibridez como traço marcante de sua produção.

Ao invés de nos certificarmos a qual modelo poderíamos aproximar a filmografia de Carvalho, levantamos algumas questões para depois desenvolvê-las no encaixe destes modos de representação documental. A forma como o filme de Carvalho constrói esse processo narrativo que abraça o real como um grande palco de emoção e ficção, desenvolvendo um tipo de documentário que se apresenta tanto na sua forma poética quanto na sua forma construtiva, nos é bastante pertinente.

Devemos considerar que tal narratividade se constrói a partir de uma dramaturgia apoiada no contato direto com o real e na posterior organização do ponto de vista do realizador no instante da montagem – uma ficção resultante da colagem de fragmentos da realidade. Assim, aos olhos do espectador, o que parece é que a realidade e a sua representação pertencem a uma mesma unidade dialética, em que a ficção passa a ser a forma de se interpretar determinada realidade. Michael Renov já nos atenta que a objetiva representação do mundo também encontra a necessidade de intervenção criativa. Entre os ingredientes ficcionais utilizados nesse tipo de representação, o autor inclui a construção do personagem – assim como é feito em *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922), que emerge através do recurso ideal de categorias imaginadas de herói; o uso da linguagem poética, narração ou acompanhamento musical para crescente impacto emocional; e a criação do suspense via encaixe narrativo - como o encadeamento

de entrevistas⁵⁴. Assim, o documentário como gênero compartilha estruturas discursivas com sua contraparte – não antagônica – ficcional. E isso considerado, a narratividade emerge como condição fundamental que une duas práticas representativas ao próprio documentário: história e ficção.

A narrativa dos filmes de Carvalho se compõe graças a um sistema de lembranças, retomadas, superposições e correspondências que sustentam sua *mise-en-scène*. E essa bricolagem de elementos pode ser apontada aqui como nova ferramenta, mas uma ferramenta individual do cineasta que procura reter suas lembranças, estruturando uma espécie de dialética da memória. Tal dialética permite que os filmes transmitam sua informação de modo simples, porém com a urgência que o contexto solicita. A narratividade atribuída aos filmes de Carvalho, associada a esse trabalho de inserção, consegue ganhar o espectador naquele instante em que ele se encontra envolvido com o fragmento de vida seguido de perto pela câmera. Com traços sutis de auto-reflexividade, mostrando o autor inserido na obra que se produz e participando como testemunha dos fatos que aborda e do próprio filme em si, permite-se que as coisas que se passam do lado de fora do cinema possam ser revistas sob um ponto de vista mais amplo. Isso porque o autor consegue reescrever o passado no presente – evidência demonstrada nos filmes-chave que essa pesquisa se propôs a analisar.

Na narratividade construída pelos filmes de Carvalho, uma leitura crítica é apresentada, leitura esta que se opõe à “musealização” do ocorrido. Ao invés da tradicional representação, a narratividade, aqui construída com sua polifonia de vozes presentes e bricolagem de elementos, quer fazer de seu registro algo indicial: ela apresenta, expõe o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes.

⁵⁴RENOV, 1991. p.01-12.

4.4 Imagens de arquivo: ilustração ou autenticação?

Dentre os materiais utilizados pelo autor para compor a narrativa de seus filmes, a utilização de imagens de arquivo é uma constante. À frente de uma função meramente ilustrativa, tais imagens estão submetidas a uma habilidade do próprio autor de inspirar confiança na origem do real. Assim, sob um *patchwork* de imagens passa a propor revelações sobre a realidade narrada; não como resultado de uma argumentação direta, mas com base em inferências que o próprio espectador consegue extrair da evidência histórica que essas imagens chancelam. As imagens funcionam como *haikais* audiovisuais. Há uma leitura preferencial do encadeamento das mesmas, mas também há uma abertura possibilitada por um relativo conhecimento que o espectador possa ter da origem dessas imagens.

O documentário em si, já traz uma tensão que nasce de asserções genéricas que faz sobre a vida. Ao fazer uso de sons e imagens que trazem consigo a inevitável marca da singularidade de suas origens históricas, esses sons e imagens passam a funcionar como signos. Surgem portanto, carregados de significado, embora esse significado não seja inerente a eles, mas lhes tenha sido conferido pela sua função no texto como um todo. As imagens significam, mas é preciso torná-las compreensíveis ao espectador. E isso Carvalho consegue de forma magistral.

Através de seu *patchwork* de imagens, o autor/arqueólogo escava autenticações para o processo histórico narrado nas ruínas do tempo. E a partir dos seus achados, ele constrói seu espaço no presente e permite ao espectador entrever esse mesmo espaço no futuro.

Assim, as imagens de arquivo vão se estruturando sob um processo de rememoração que é comandado pelo presente, que dirige uma espécie de *excursão no tempo*. O passado passa a ser visto através destas imagens de forma dúbia: como um amontoado de ruínas e/ou como uma composição de imagens

paralisadas; ambos permitindo uma viagem dentro do espaço de imagens da memória. Memória esta que vai se construindo de forma sedimentar. Isso é muito recorrente nos filmes destacados no capítulo seguinte.

O filme é construído como memória, como função ativa de uma montagem / desmanche de imagens. E aqui o processo de construção de significado se sobrepõe aos significados construídos. E mais uma vez o autor torna evidente que artifícios existem para servir aos propósitos do filme, e não para capturar uma realidade intocada.

Vejamos como esse processo de junção de imagens de arquivo serve aos propósitos do filme. Em primeiro lugar, temos que situar o que se entende aqui por imagem de arquivo. O termo aqui recorrente corresponde a toda imagem (fotográfica, videográfica ou mesmo cinematográfica) que é retirada de seu contexto original e empregada dentro de um novo contexto que pode modificar ou ampliar seu significado anterior. Essa transposição de imagens pode resultar numa *ressignificação* ou *citação*, e ainda gerar algum *resíduo*⁵⁵ da significação anterior.

Acreditando de antemão que as imagens de arquivo são empregadas na real tentativa de se autenticar uma “verdade” ou uma “história” que o filme vem apresentar; esbarramos nas relações que o próprio filme documentário traça com a História; e terminamos por recorrer a pressupostos de historiadores que se aplicam tanto à ficção quanto ao documentário, já que ambos trabalham sobre a “interpretação” histórica, mas com propósitos distintos. De qualquer forma, a ênfase nesta reflexão recai sobre o documental, sempre assumindo a construção fílmica de Carvalho como horizonte.

As imagens utilizadas nestes filmes adquirem significação em cada um deles; porém, no conjunto do processo das várias montagens sofridas em diferentes obras, elas acabam ganhando um valor em si, independentemente das

⁵⁵Conceitos desenvolvidos por Jean-Claude Bernadet em BARTUCCI, 2000. Cf: “*A migração das imagens*”, do mesmo autor em TEIXEIRA, 2004, p. 69-79.

significações diversas que lhes são atribuídas. De fato, estas últimas são mutáveis, enquanto a imagem permanece igual a si mesma.

Quando uma imagem é extirpada de sua significação primeira, ela pode gerar alguns subprodutos que já foram aqui citados. Primeiramente, a imagem passa por um processo de *construção / destruição*. O que não nos traz nenhuma surpresa, visto que todo o processo de montagem de um filme implica adoção e rejeição, e no caso do documentário, só faz evidenciar que o discurso pela via da montagem, sempre terá a visão do autor como perspectiva, em maior ou menor grau. *Destruição* porque a significação que essa imagem ou esse plano tinha originalmente se perde ou se altera; ganhando nova significação ao ser inserido em uma nova mensagem. É deste processo que Jean-Claude Bernadet extrai o termo *ressignificação*. No entanto, assumimos que essas imagens não detêm em si uma significação definida e estável. A plurissemia da imagem fica evidente a todo tempo, e sua significação vai se construindo pelo seu posicionamento em determinado contexto visual ou sonoro. Essa mudança de contexto somente se faz a partir do momento em que tal imagem selecionada encontra-se desgarrada de sua origem, e só conservamos o último rastro de sua trajetória, a qual desconhecemos.

Além da *ressignificação*, a imagem pode ao invés de se revestir de um novo significado, trazer consigo marcas de sua anterior significação; o que implicaria numa *citação*. Diante desse processo de citação, tem-se por fim um diálogo entre a sua significação primeira e a posterior, que tomou de “empréstimo” a imagem. Outro produto desse “empréstimo” de imagens de arquivo é o *resíduo*; que ao contrário da citação, ocorre acidentalmente; de forma que o texto original da imagem é sorrateiramente transposto ao novo texto que está sendo criado; possibilitando a permanência de elementos que não interessam a esse novo texto. Há exemplos de todos esses casos, mas não cabe aqui expô-los, mesmo porque Jean-Claude Bernadet já faz isso em seu texto aqui citado.

O que nos diz respeito, dentro do que propõe essa pesquisa, quanto à utilização das imagens de arquivo por Carvalho, considerando todos os processos

residuais que essas imagens podem gerar, é o compartilhamento de uma operação de linguagem entre essas imagens, já que o processo em si não se limita a elas. O essencial de tal processo está na transformação dessas imagens e não na apropriação delas. Mesmo que sejam utilizadas para reforçar um contexto já lhes atribuído de antemão, a imagem se transforma dentro de um sistema de linguagem; e a partir do momento em que o realizador se vale diversas vezes de imagens com significações diferentes ou ampliadas, a sua subjetividade aparece sob processo de transformação. É o que acontece com as imagens utilizadas nos filmes-chave aqui propostos.

Retirar uma imagem de seu contexto original não implica somente em uma seleção, mas também na construção de um novo significado dentro de um novo contexto. Ou seja, as imagens de arquivo em questão precisam ser montadas de forma que seja preservada uma unidade fílmica, sem a qual o espectador terá à sua frente um conjunto caótico de imagens que pode se tornar incompreensível. A garantia dessa unidade implica em uma série de procedimentos sem os quais o novo texto – ou novo contexto, não se constrói, e em decorrência, não se constrói também a subjetividade do realizador. E aqui se coloca o principal desafio do realizador que faz uso dessas *imagens prostitutas*⁵⁶: ser subjetivo trabalhando material alheio, provindo de outras subjetividades, outros pontos de vista.

Filmes como os de Carvalho, que se compõem de tantos fragmentos, mesclando formatos e épocas distintas, além de vários tipos de material de arquivo (fotografias, jornais e farta documentação histórica), poderiam se atomizar se o autor não lançasse mão de diversos mecanismos que asseguram sua unidade. Um exemplo clássico e sempre recorrente do autor nesse quesito é *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1991); produzido a partir de quase vinte anos de pesquisas em arquivos e inúmeras entrevistas, e que inclusive gerou alguns

⁵⁶Termo a que se refere Roberto Moreira, quando faz uma analogia entre imagens de arquivo e prostitutas: “a imagem prostituta é uma Maria vai com uns e outros, mudando de vestido conforme os contextos. O banco de imagens é um bordel onde escolhemos as que mais convêm aos nossos fins. Imagens cujas origens podem se perder”. Apud Jean-Claude Bernadet em BARTUCCI, 2000.

subprodutos como o média-metragem *Brasília segundo Feldman*, de 1979; e *Perseghini*, de 1981. Associados a *Conterrâneos Velhos de Guerra*, constituem um conjunto de filmes distintos sobre o mesmo tema. Sabe-se que *Brasília segundo Feldman* trata-se de uma compilação de material de arquivo realizado pelo artista plástico americano Eugene Feldman, colhido em 1959, período da construção da capital. Um dos operários presentes nessas imagens de arquivo – Perseghini – acaba por originar outro filme, que virá trazer a tona o episódio da chacina ocorrida em 1959 no alojamento da construtora Pacheco Fernandez – chacina esta que virá pontuar *Conterrâneos Velhos de Guerra*. O filme é constituído portanto, por uma junção de imagens de Brasília no período de sua construção, no dia de sua inauguração e em momentos-chave simbólicos, como a festa da Copa de 70, o sepultamento de Kubitschek em 78, o Badernaço em 86, e a remoção da invasão da 110 Norte no plano piloto em 87. É perceptível que o realizador pôde acumular aqui, para constituição destes três filmes, vasto material de arquivo que ele distribui como *patchwork* por três obras distintas.

A unidade tão necessária nesse tipo de construção fílmica se faz não só a partir da trilha sonora, mas através da pontuação de entrevistas e depoimentos – estimulados pelo processo de inserção; misturados nesse caso, à complexa imagem cultural e social do Brasil. O resultado é que esses filmes como tantos outros de Vladimir Carvalho, não resultam esteticamente num documentário tradicional. O interessante no trabalho desse autor, no que diz respeito à utilização de imagens de arquivo – que vale ressaltar, muitas vezes pertencem ao arquivo do próprio autor; é que tais imagens estão associadas a motivos e intenções inovadoras no aspecto formal. O autor opta por privilegiar o estruturalmente construído ao invés do mimeticamente fotografado. As múltiplas imperfeições inerentes a esse tipo de trabalho, que lida com materiais de inúmeras fontes, suportes e épocas, em estado de conservação geralmente precário, resultam numa textura tosca que os filmes terminam por incorporar à sua linguagem.

Conhecendo-se a biografia deste diretor, sabe-se de sua predileção pelo filme documental, bem como pela região Nordeste e a tudo que remete a ela. O

autor traz através dessas imagens de arquivo, a imagem como memória – tanto sua quanto de seus personagens, quando recorre à sua região de origem. Através de documentários carregados de poesia, filmes como *O Homem de Areia* e *O Evangelho segundo Teotônio*, protagonistas desta pesquisa; trazem um literal desfile de imagens rigorosamente organizado em torno de um eixo cronológico. No caso de *O Homem de Areia*, esse eixo cronológico não se apresenta linearmente. Como veremos no capítulo seguinte, é significativo que o filme se inicie com o velório do biografado, para depois apresentá-lo como um imortal da Academia Brasileira de Letras, sob a voz hesitante do ator que representa o biografado, a quem o filme é dedicado. Já o filme centrado em Teotônio Vilela, que dialoga ainda que de forma tênue com o Cinema Direto norte-americano⁵⁷, o eixo cronológico é contínuo, e molda o desfilamento discursivo das imagens sobre o desenrolar factual. Em ambos os filmes, o material sonoro indicado seja pela voz-off do narrador autorizado no primeiro filme, ou mesmo pela rememoração indicada na voz do próprio biografado, permite recuperar parte dos benefícios da linguagem; enquanto que as fotos utilizadas aparecem para driblar a dificuldade que o documentarista encontra para evocar o passado narrado. Essa “solução” apontada pelas imagens de arquivo, não possui única e exclusivamente a função de preenchimento de lacunas abertas pelo que o discurso evoca. Encaixada à *mise-en-scène*, ela potencializa o discurso fílmico e também torna-se ferramenta estética que serve aos propósitos de narratividade que vão sendo construídos pelo autor.

A utilização acentuada de fotografias e certos planos (ou momentos de planos), redobra a tensão entre fotografia e cinema, principalmente porque esse contraste afeta tanto o presente em sua realidade imóvel quanto o tempo dividido pela presença das imagens anteriores.

⁵⁷Difundido nos anos 50, e reconhecido nas figuras dos cine-documentaristas Richard Leacock e Don Pennebacker, o chamado Cinema Direto caracteriza-se pela sua crença na observação espontânea, como se o que a câmera registrasse estivesse imune à presença do cinegrafista; criando um compromisso com o imediato como ele ocorre. Daí o abuso de planos-sequência e também o fato deste movimento superestimar as potencialidades da captação do som direto. Cf: NICHOLS, 1997.p. 72-8.

A resposta à questão da utilização dessas imagens de arquivo constituir um artifício do filme para uma ilustração ou autenticação pode ser concedida à luz de algumas considerações. Consideremos primeiramente a vertente dos historiadores que defendem o filme como portador de possibilidades de ampliação do rendimento da relação História – Cinema, e que tende a valorizar tanto filmes de ficção quanto os filmes de atualidade, documentários e cinejornais. No que diz respeito à tentativa do filme de autenticar uma verdade dada, José Honório Rodrigues, historiador, coloca que “(...) o principal problema que o historiador enfrenta é o conteúdo do filme, é o da veracidade da fonte. A fotografia em si, o filme em si não representam, tanto quanto qualquer documento velho ou novo, uma prova de verdade. Toda crítica externa e interna que a metodologia da história impõe ao manuscrito, impõe igualmente ao filme. Todos podem igualmente ao filme. Todos podem ser montados, todos podem conter verdades e inverdades”⁵⁸.

O autor nos adverte para a necessidade de verificarmos a veracidade da fonte, da realidade material que, estando diante da câmera, expõe-se ao trabalho criativo do diretor. O importante para historiadores como Marc Ferro⁵⁹ é a capacidade do filme dialogar com o presente criticamente, considerando as lutas políticas do momento em que foi concebido, produzido e exibido.

Quanto às imagens de arquivo, não dizem nada ao historiador se forem analisadas isoladamente ou descontextualizadas. Deve-se definir, segundo Pierre Sorlin, “não o que o filme pretende dizer, mas o que ele diz e como o diz”⁶⁰. E ainda parafraseando o autor; “*todos os filmes históricos são filmes de ficção*”, nos remetendo ao processo de construção de uma narrativa documental, abordada no sub-capítulo anterior, em que o filme reconstrói de maneira puramente imaginária a maior parte daquilo que mostra. Mesmo que faça referências a documentos na tentativa explícita de autenticar uma verdade, isso não quer dizer que aí exista História – da mesma forma como assumimos que a

⁵⁸RODRIGUES, 1969, p.174.

⁵⁹Cf. FERRO, 1992.

⁶⁰Apud RODRIGUES, 1969.

câmera não capta uma realidade intocada, apenas a representa e interpreta. O que ocorre aqui é a tentativa de produção de um efeito de verdade. Porém, caso haja um recorte onde o que o documento apresenta ao espectador seja introduzido num contexto que originalmente não seja o seu, o resultado pode ser ficcional e ao mesmo tempo histórico (autenticando uma verdade).

Em suma, apesar de documentaristas e historiadores trabalharem em campos de ação distintos, é possível beneficiar-se de uma analogia no que diz respeito à reconstrução de um momento histórico. Pela via cinematográfica ou pela via literária; ambos profissionais se deparam com questões semelhantes no que diz respeito à cautela na transcrição e verificação das fontes.

Este *patchwork* imagético-sonoro construído por Carvalho, que associa imagens plurissêmicas a uma polifonia de vozes, serve também a seu propósito estético-ideológico de documentário. Não há um objetivo estético prévio. Há sim significantes dos quais se apropria o realizador sob forma de ferramentas estéticas. E da utilização destas ferramentas, o autor consegue argumentar sobre a realidade que vê; realidade esta situada fora dele mesmo.

Assim como as imagens de arquivo servem a um propósito de rememoração, há inúmeros outros indicativos estéticos que servem ao mesmo fim. Não que o documentarista esteja se privando de poder concentrar-se na estrutura formal de seu documentário, mas no caso de Carvalho, o estético se submete à mensagem primeira que o documentário quer transmitir. A própria forma como o documentarista acessa a realidade, acessa essa mensagem primeira, gera novas ferramentas de composição fílmica. Vincula-se a estética à ética que se aplica ao assunto abordado, ao tema do filme.

4.5 O documentário como autobiografia

O subtítulo acima fora emprestado de uma entrevista de Carvalho publicada pela *Revista Cinemais*.

Mesmo o mais radical dos documentários, no fundo, tem muito de autobiografia, no fundo tem muito de você, do background familiar, de tudo que ficou para trás e que na verdade não ficou, veio junto com você. (Vladimir Carvalho, 1999).

É o próprio autor que, no momento da entrevista concedida a Amir Labaki⁶¹ recorre ao termo *autobiográfico* para designar seus documentários, colocando-se como parte integrante dos mesmos.

Realmente, há algo de *ready made* nos filmes de Carvalho, e isso cria uma correspondência com aquilo que provém de uma espécie de *corpo social*, que colabora para a fixação de datas e emoções. Esta posição assumida pelo realizador provoca uma ação dupla, já que além de fazer do realizador personagem em segunda instância, faz também do espectador parte do universo retratado, quando o instiga a questionar a sua posição dentro deste mesmo universo.

Trata-se de filmes pessoais e ao mesmo tempo políticos, visto que a filmografia construída pelo autor é fruto de todo um exercício de criação crítica ante um contexto social, sempre idealizando a possibilidade de transformação. Ao mesmo tempo em que critica esse contexto social no filme em si, instiga em seu conteúdo a permanência desse mesmo contexto, exercendo indiretamente ações e conseqüências de efeito moderador. Talvez isso seja parte de um resquício cinema-novista, mas ao nos depararmos com um documentarista nordestino que reivindica autenticidade nas produções sobre o Nordeste e cuja vocação para

⁶¹Entrevista publicada na Revista Cinemais n.16, mar/abr, 1999. p. 7-57.

“justiça social” é mais do que visível nos filmes, esta posição seja justificável. A forma como o autor irá tratar um universo que por excelência também é o seu, é basicamente amparada em extratos de memória superpostos.

São fragmentos de memória a base da matéria-prima utilizada pelo autor em seus filmes. As memórias estão em todas as imagens que ele capta e revive, mas com o olhar do presente. Ao reviver essas memórias, o autor converte o que seria uma historiografia natural, comum ao filme documentário, em uma espécie de autobiografia, quando se coloca como parte integrante do filme. É um recurso que só vem favorecer o resultado final, se pensarmos que a historiografia por si só não pode substituir a memória coletiva nem criar uma tradição alternativa que possa ser compartilhada.

Temos que esclarecer essa integração do documentarista ao filme. Para além do que propõe a categoria reflexiva dos modos de representação documental propostos por Nichols⁶², em que a representação da realidade cede lugar à realidade da representação; essa carga pessoal que Vladimir Carvalho traz para dentro de seus filmes, além de apontar o autor em cena, representa a presença situada de um testemunho. Um testemunho histórico – e algumas vezes jurídico inclusive – de histórias, relatos e depoimentos que também foram por ele vivenciados, sob outro contexto, sob outras instâncias. E nesse ínterim, os extratos de memória que ele recolhe se choca com sua própria visão como agente histórico participante do evento.

O real apresentado exige uma ética de representação, que cada uma das seis modalidades documentais de Nichols tenta resolver, preenchendo lacunas que se apresentam deficitárias numa outra modalidade. O que parece acontecer com esse modo quase que antropológico que Vladimir Carvalho utiliza para se relacionar com sua obra, é uma não satisfação nem com crença inocente de se conseguir “dar conta” do passado, nem com o relativismo incoerente que tenta resolver a questão da representação eliminando o “real”; como propõe o modo observacional, bandeira maior do Cinema Direto.

⁶²NICHOLS, 1997. p. 93-106.

Considerando que dificilmente o fato em si e seu discurso serão coincidentes, o autor constrói o filme de forma a questionar com o espectador essa divergência. O mote do filme de Carvalho apontado aqui como *autobiográfico*, é articular sem a arrogância do historicismo, a memória individual do autor, a memória individual do protagonista, a memória coletiva e a historiografia.

Dessa forma, o que o autor tem como *autobiografia* serve como moldura para a memória que se capta e revive. E a memória, funciona como uma tela, onde atuarão novas subjetividades que acabam transbordando esta moldura. O texto fílmico ora tende para o subjetivo, ora para a construção do passado como algo individual, ora para o objetivo real que lhe escapa, ora para a memória coletiva. Em todos os casos, apresenta-se como elaboração de uma identidade que se dá pela negociação dos planos político e estético.

Essa posição do *documentário autobiográfico* termina por enfatizar a experiência pessoal do autor, mas a experiência pessoal politicamente significativa. O autor que se considera conterrâneo, também personagem do fragmento de real retratado, reescreve o passado no presente, ensejando que neste filme por ele produzido, ele também possa se tornar protagonista. E dessa “historiografia” baseada na memória – individual, coletiva e dele próprio – testemunha tanto os sonhos não realizados e as promessas não cumpridas, quanto as insatisfações do presente. Recordar aqui é reviver; e no caso do autor, reviver seu papel dentro do processo retratado.

Por fim, a tarefa da memória passa a ser compartilhada tanto em termos de memória individual e coletiva como também pelo registro da historiografia; sempre sendo articulada a partir do presente e de determinados lugares, que são recorrentes também da memória de quem conduz o documentário.

É a partir de uma releitura de um contexto pessoal sobre o qual se vive e se modifica que Vladimir Carvalho constrói seus filmes, chamando atenção para uma região desprotegida de poderes públicos e que existe geográfica, mas não institucionalmente. A problemática nordestina, a visão dos excluídos, as tentativas

de resolução, a luta pela sobrevivência e a perpetuação de uma miséria que atinge a todos serão as constantes das dramatizações propostas. Considerar-se parte integrante desta problemática é característico daquilo que chamamos de *documentário social*, que no caso de Carvalho está destinado a denunciar misérias e acentuar contrastes, sempre focando a posição dos explorados.

Para Hudson Moura, “o autor tenta rever o espaço e ver com um olhar diferente o que era, o que é e como deve ser o sertão. Isto era um princípio da sua geração que se dedicava à valorização de sua cultura para reafirmá-la. Desta forma ele reestabelece o passado e ordena a memória para ter o presente”⁶³. Mas essa ordenação da memória encampa também a sua memória, e depende da forma como esta é acessada por ele próprio. Seus filmes todos, mesmo os da *fase Brasília*, são focados no marginalizado, no excluído, naquele que sofre o problema. Parte-se de uma experiência pessoal em determinado universo, que acessa a memória do autor durante a construção fílmica, e que faz do espaço à frente da câmera, o espaço do autor. Entende-se que o conceito de *documentário autobiográfico* levantado por Carvalho associa-se à idéia de *cinema do vivido*, a uma bagagem pessoal do autor que é trazida com ele para dentro da historiografia que o filme encerra. Temos conhecimento contudo, de que quem está por trás da câmera e quem está a sua frente pertencem a planos de ação distintos. E o fato de um realizador considerar seus filmes como parte de uma *autobiografia* pode simplesmente significar a generalização de algo particular que o filme aborda, e que o autor, dentro dessa generalização o toma também para si. Dessa forma, talvez esse conceito de *documentário autobiográfico* sugerido por Vladimir Carvalho devesse ser substituído por um outro.

O documentarista não é o documentado. E mesmo que tenha vivenciado os fatos históricos narrados pelo filme que se constrói, não os vivenciou no mesmo plano. Aqui o termo *autobiográfico* parece tentar suprir uma relação que o documentarista enseja manter com o retratado, já que através deste, também revive suas memórias.

⁶³MOURA, 1996. p. 67

Um melhor conceito para os filmes de Carvalho, talvez pudesse ser o de *documentário alter-biográfico*. Nesse conceito, o autor projetaria no biografado o seu outro eu, capaz de acessar sua memória e colocá-la *tête-a-tête* com a memória do personagem – seja ele popular anônimo ou uma pessoa pública – assim ele pode acessar sua memória através desse outro eu – que é o outro, seu alter-ego; e olhar criticamente para o passado. A partir de então, pode-se compreender o presente.

Essa mistura de antropologia, etnografia e política, tão explícita nos filmes de Carvalho é que trazem à tona esse *documentário alter-biográfico*. Não reflete algo efetivamente de quem o realiza, mas de quem se apropria do personagem para acessar sua memória com relação ao contexto que está sendo documentado. Por conseqüência, passa a observar tal contexto como parte integrante dele, como um *eu* que se projeta do outro lado da câmera. O *documentário alter-biográfico* de Carvalho não projeta o olhar ou um questionamento de um outro momento ou personalidade do autor, como pode parecer sugerir. Projeta o questionamento e o olhar do próprio autor na linha de frente, juntamente com seu protagonista. Assim ele pode criar uma outra atmosfera visual, mais emotiva e verossímil até, que o ajuda a inflamar o sentimento de seus personagens, e conseqüentemente, a narratividade dos seus filmes.

5. DA ALTER-BIOGRAFIA AO DOCUMENTÁRIO BIOGRÁFICO: 'O HOMEM DE AREIA' E 'O EVANGELHO SEGUNDO TEOTÔNIO'

“As vezes que tive que eleger uma figura como biografia foi exatamente porque o indivíduo tem um papel na História, e ele representava exatamente aquilo que era um movimento social, quer dizer, um movimento da sociedade. Ele traduzia, muitas vezes até inconscientemente, o papel de avanço da sociedade ou até de recuo, se fosse o caso. Ele representava momentos da vida social e política”
(Vladimir Carvalho, 1999)

Apesar da trajetória do cine-documentarista Vladimir Carvalho ser marcada por uma postura ideológica de denúncia em favor dos oprimidos nordestinos, e sempre revelando fatos históricos sob a ótica destes, dois de seus filmes produzidos no início dos anos 80, rompem de certa forma com a regra. Sem se deslocar do universo nordestino, mesmo trabalhando esse universo de forma indireta, *O Homem de Areia* (1982) e *O Evangelho segundo Teotônio* (1984); filmes respaldados nas figuras de José Américo de Almeida e Teotônio Vilela respectivamente; são realizados sob a biografia de duas figuras públicas e não populares.

Há que se considerar, entretanto, que apesar dos problemas nordestinos continuarem a ser levantados nestes filmes, operam num nível de construção diferente. Não se baseiam a partir de biografias populares, mas em biografias que não só vivenciaram, mas também foram um tanto quanto responsáveis pelo rumo que os fatos tomaram.

Tendo a formação cinematográfica de Vladimir Carvalho, como já colocado aqui, se iniciado no momento do desabrochar do Cinema Novo, dentro do Ciclo Regional de Cinema Documentário da Paraíba, há que se pensar sob esse horizonte ideológico, em como o cineasta trabalhou nestes dois filmes singulares. A análise cerca-se então de algumas questões diferenciais como os novos meios de se viabilizar a produção, as inovações sofridas pelo aparato técnico, e a mudança de foco, que agora se direciona ao público e não mais ao

anônimo. Numa outra instância, procuramos estudar o processo de construção de ambos os filmes, tendo como foco a trajetória filmográfica do autor e também utilizando pressupostos de Bill Nichols com relação às diferentes modalidades documentais de representação. Amparados sob uma poética que os atualiza e sustenta, os filmes em questão representam, dentro da filmografia de Carvalho, toda uma trajetória evolutiva do próprio filme documentário no Brasil.

Sem deixar de penetrar em sua temática constante, o autor nesses dois filmes, quebra com a posição de “não saber fazer filmes sobre a classe média” e entra novamente em campo com algo inédito na sua filmografia: focar o filme não mais em uma comunidade de anônimos, mas agora em uma personalidade política e eminentemente pública. As figuras biográficas aqui eleitas continuam a partilhar do *background* do autor, como ele próprio costuma dizer. Ambos retratados possuem uma aura na região Nordeste que beira à mitologia.

José Américo evoca o Nordeste por ter sido representante do Estado no ministério por duas vezes, por ter realizado uma revolução na literatura regionalista com *A Bagaceira* e por ter sido uma das vozes atuantes na Revolução de 30. E finalmente, por ser mais um *conterrâneo*, remeter ao drama da seca, ao latifúndio e à açudagem – assuntos tão recorrentes nos filmes anteriores do autor.

Já Teotônio Vilela, apesar de também *conterrâneo*, faz parte de um *background* um pouco mais recente. O autor já em Brasília, em fins dos anos 60, ainda atuante na militância política, começa a se interessar por Teotônio; pelos discursos veementes que ouvia na platéia do plenário, pela sua postura de *grand seigneur* nordestino, e pelas próprias contradições políticas que palpitavam nesse personagem. O protagonista do filme de Carvalho havia sido membro da UDN (União Democrática Nacional) e favorável ao Golpe Militar que anos mais tarde se esforçará para derrubar.

Ambos personagens contraditórios, que são desmontados da condição de mitos e nivelados ao solo dos mortais. Os filmes parecem insistir mais na alusão à vida em sociedade que à História em si, onde o autor projeta seu documentário *alter-biográfico*. No entanto, atento à imprevisibilidade do próprio

discurso documental, permite-se em muitos momentos que a própria História, que parece apenas servir de cenário a uma biografia eleita, adquira ares de protagonista. E aqui percebemos que não estamos diante de um processo de instrumentalização de uma figura biográfica para que seja apresentada a História. Estamos diante de personagens históricos, figuras-estranque, de ações contraditórias, que trazem consigo um momento singular. Os documentários dessas biografias parecem funcionar como pêndulos, ora pendendo para o político, ora para o pessoal, que dentro de um trabalho de rememoração em que também participa o cineasta, vai se construindo o filme em si.

A intenção explícita do autor se explicita também nos filmes. A centralização da narrativa em uma personalidade que possui, de certa forma, considerável vínculo com a sociedade pela posição que ocupa, e que passa a agir também nas propostas de solução para melhor atender essa mesma sociedade é evidente. Percebe-se que os dois filmes em questão caminham na mesma direção dos demais revisados na trajetória do autor. Também são produzidos a partir de uma ampla pesquisa, e também refletem um trabalho do autor no que diz respeito a todo um processo de recriação de um contexto histórico de maneira inovadora e inventiva nos aspectos formais. Porém, *O Homem de Areia* e *O Evangelho segundo Teotônio* se tornam singulares perante os filmes anteriores do autor não por haver uma personalidade maior que os conduz, mas por se pautarem em maior grau que os demais, na palavra falada, no discurso oral.

As histórias contadas e narradas que nos são reveladas por esses filmes são extremamente ricas e favorecem a construção de uma narratividade que se dispõe de forma lírico-poética. São histórias que brotam de um “reviver dos acontecimentos”, um reviver orientado pela memória que permite o desenrolar de narrativas pessoais, comuns, públicas e inclusive políticas. Há uma intenção que permanece dos filmes direcionados aos personagens anônimos: a de se representar na parte um todo, em cada entrevistado, todo o país. Não é à toa que o autor seleciona duas figuras-estranque que remetem a toda uma problemática, a

todo um contexto comum que permite uma identificação por parte do espectador. Identificação esta que é dirigida, pelo biografado, ao processo histórico narrado.

o que está por trás dessas figuras pode ser trazido para frente muitas vezes(...) há um movimento de idas e vindas nos meus filmes. É esse cenário que pode até ofuscar a figura principal, a figura biográfica eleita. (Carvalho, 1999).

Fica claro que as figuras biográficas eleitas nem sempre carregam consigo a condução do filme. Antes mesmo de se tornarem filmes sobre personalidades, são filmes sobre o que palpita de coletivo nessas biografias, incitando ao questionamento e a uma maior reflexão sobre o processo descrito. E assim se insere, nesses dois filmes, a idéia de revolução como mera mudança de comando nacional – no caso do filme situado em José Américo de Almeida, e a idéia de que a morte de Teotônio enterra consigo – e isso fica demonstrado de forma bastante metafórica em seu velório – os anos de chumbo da Ditadura Militar.

O que pôde ser incorporado do propósito ideológico *vladimiriano*, a partir da experiência com as biografias e das entrevistas com os biografados, foi a revelação de figuras-estaque em sua verdadeira estatura. Em *Conterrâneos Velhos de Guerra*, filme de 1991, esse recurso é novamente empregado na entrevista com Athos Bulcão, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. Carvalho parece ter desenvolvido certo rigor na demolição de mitos e na desconstrução de figuras até então inatingíveis, e como adendo, quebrar a resistência de trabalhar com a “classe média”.

Estes filmes se constroem sob uma mesma postura ideológica e social que permeia os filmes anteriores do diretor, em que o papel principal do filme em si é o de deflagrador de uma memória encoberta. Um constante pensar e repensar sobre a história torna-se peça fundamental de *O Homem de Areia* e *O Evangelho segundo Teotônio*. O curioso é que isso não é o bastante. É preciso estruturar, questionar e suscitar discussões sobre esta história, num contínuo deslocamento

temporal que busca por aquilo a que Hudson Moura⁶⁴ se refere como *ordenação da memória*. É essa ordenação que responde pela construção narrativa. Nenhuma imagem é desprovida de história, assim como o cinema não pode existir sem narrativa.

Como colocado anteriormente, é singular que estes dois filmes se sustentem na palavra oral como fio narrativo. Vladimir Carvalho parece ter insistido aqui nas potencialidades oferecidas pela captação em som direto, elegendo a estrutura da entrevista para se traçar essas biografias. Podemos entrever aqui então, o quanto a ferramenta da inserção foi crucial para a construção destes dois filmes.

A pretensa entrevista que ele elaborou para *O Homem de Areia*, consistia em algo meio que disfarçado, como se apresenta no próprio filme – uma conversa entre amigos intelectuais no alpendre do casarão em Tambaú. Mas a figura rija e reticente que encontrou em José Américo fez com que o filme se desviasse para o poético, deixando para *O Evangelho segundo Teotônio*, uma espécie de flerte com o Cinema Direto.

Retornando a sua filmografia, em 1967, Carvalho havia trabalhado ao lado de Arnaldo Jabor em *A opinião pública*, gravado no Rio de Janeiro. A introdução das técnicas do Cinema Direto no Brasil já havia sido divulgada no seminário⁶⁵ que trouxe para o país Arne Sucksdorff, reconhecido documentarista sueco, no início dos anos 60. Trabalhando no filme de Jabor, Carvalho tem contato com as possibilidades do gravador Nagra, com o formato de entrevistas, e já se habitua à espontaneidade que as novas técnicas poderiam permitir. O sentido político, que antes era dirigido apenas à finalidade do filme, agora contamina também os meios e se desloca para o terreno da construção. E porções de reflexividade começam a atingir também os filmes de Carvalho. Mas vale ressaltar que essa reflexividade que veremos presente nestes dois filmes

⁶⁴MOURA, 1996, p. 98.

⁶⁵Trata-se do Seminário de Cinema organizado pela Unesco e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty, no segundo semestre de 1962. Cf. RAMOS, *Cinema Verdade no Brasil* em TEIXEIRA, 2004. p. 82-96.

mostra-se sutil; é apenas evocada, não posta a nu. Desnudar o processo de produção parece não ser o mote destes filmes do autor, mais preocupados em explorar pela entrevista a categoria do “pessoal”, que inevitavelmente traria consigo o político. Mesmo porque a revelação de marcas autorais e de metodologias de trabalho não necessariamente autentica uma intervenção crítica na política da comunicação. O autor foge da reflexividade como formalismo.

O que Carvalho consegue pela entrevista – e isso tem a ver também com o processo de inserção e com a idéia de documentário *alter-biográfico* – é lançar demonstrações de sofisticada compreensão da categoria do *pessoal*. Não há um aceite imediato da palavra das testemunhas nem a adoção de estratégias retóricas que poderiam limitar a compreensão histórica ao pessoal. O fato do diretor vincular o episódio histórico à vivência cotidiana dos biografados, evita que assistamos a um patético desfile de heróis e vítimas. Os personagens são contraditórios, são heróis e também podem ser vilões.

Através de materiais e métodos que se articulam organicamente, em vista da finalidade que move todo o processo, recupera-se os fragmentos reais e imaginários de cada um de seus participantes, que gradativamente vão deslocando o pessoal para o político e vice-versa. E temos aqui uma superação da entrevista pela entrevista, uma das artimanhas do diretor, que cerca o protagonista de um cenário social.

A emergência de tantos documentários construídos em torno de seqüências de entrevistas me parece uma resposta estratégica ao reconhecimento de que nem os fatos falam por si mesmos, nem uma única voz pode falar com autoridade definitiva. As entrevistas tornam a autoridade difusa. Permanece um hiato entre a voz do ator social recrutado para o filme e a voz do filme. (Nichols, 1983)⁶⁶.

Já levantamos que a entrevista utilizada por Carvalho é potencializada pelo processo de inserção, mas isso não garante que os propósitos do diretor

⁶⁶Em RAMOS (org.), 2005. p. 57.

sejam atingidos, como veremos em *O Homem de Areia*. Cada novo documentário, cada novo assunto que evoca, termina por construir seu próprio código de acesso. Os filmes se propõem a uma experimentação em que não há estratégias prévias que permitam antever seus resultados, constituindo-se cada filme como uma experiência específica, singular. É um dos efeitos do ‘*modelo moldável*’ a que se dedica Carvalho, em busca do seu *único filme*.

A entrevista é trabalhada como oportunidade única e momentânea, exigindo assim maior maleabilidade do autor; pois mesmo podendo ser editada posteriormente, pode desviar-se de seu foco. Também deve-se considerar o *backstage* onde a questão levantada pelo filme é acolhida, já que autor nos dois filmes, mostra-se disposto a incorporar o momento de abertura política pelo qual está atravessando o país.

Entretanto, o que se vê pela entrevista, nos dois filmes em questão, é a argumentação de uma convicção pessoal, que o autor de antemão, parece já saber como atingir. Mas o caminho para se chegar até ela às vezes se mostra bastante reticente. Foi o caso de José Américo, que o diretor assume ter sido uma “*rocha dura de esculpir*”⁶⁷. E aqui podemos levantar uma das questões propostas pela pesquisa, o livre trânsito entre o popular e o público, entre os biografados anônimos e as figuras eminentemente políticas, representantes da esfera pública, figuras da classe média.

Nestes dois filmes, Carvalho lida com outro tipo de interlocutor, que nem sempre se mostra cordial como o interlocutor anônimo, cuja franqueza lhe parece inerente. A pessoa pública possui defesas naturais e traz consigo uma espécie de capa protetora. Mesmo porque nesses filmes em especial, não poderia ser diferente; eles trazem consigo uma convicção política, uma convicção moral. Seus ícones, a mitologia pessoal presente nesses personagens vêm junto com eles.

Pela técnica da entrevista, Carvalho parece tentar captar o pessoal de uma forma mais informal e despojada – veja-se o alpendre da Casa de Tambaú, que serve de cenário para uma pretensa conversa entre intelectuais, em *O*

⁶⁷Ver entrevista em anexo.

Homem de Areia; mas nem sempre o consegue. A forma de tratamento que executa sobre seus protagonistas públicos tenta colocá-los mais à vontade, dentro de um maior despojamento, livres para falarem sobre suas experiências pessoais. Mas em se tratando de personalidades políticas, há uma cautela que de certa forma, barra essa informalidade.

Dessa forma o deslocamento do popular para o público se dá de acordo com o grau de adesão do protagonista aos propósitos do filme, que também pode se atomizar dependendo da *atuação* desse *ator natural*. De qualquer modo, o autor procura suprir lacunas que eventualmente são abertas pela não adesão do protagonista através de estratégias estilísticas. A ética de não forçar as pessoas na sua individualidade, nem no testemunho de certas verdades que possam ser encobertas pelas mesmas, segue sendo mantida.

Já dizia Chris Marker que “*nunca se sabe o que se filma*”, a propósito dos Jogos Olímpicos de Helsinque, em 1952. Deve-se acrescentar que também não se controla um depoimento pessoal. São “grandezas” históricas próprias ao documentário. Quando se está diante de uma personagem ativa na sociedade, o documentarista não tem controle sobre o protagonista que está retratando. Esse processo de compartilhamento de informação, de adesão de duas instâncias – a que está à frente e a que se encontra por trás das câmeras – continua a evoluir e provocar surpresas.

E eis uma artimanha de Carvalho para não ser surpreendido por um novo caminho pelo qual entrevistas possam se enveredar: resolver quaisquer eventualidades no plano estético. Não se encobre o não planejado, ao contrário, evidencia-o. Se o filme surtirá o mesmo efeito, aí já não se pode prever.

Em termos estilísticos, ambos os filmes aqui abordados souberam trabalhar com maestria as amplas possibilidades oferecidas pela linguagem cinematográfica; e ambos também sintetizam as ferramentas aplicadas por Carvalho em seus filmes.

5.1 Censura

Os dois filmes aqui abordados dividem lugar comum no processo de abertura política que surgia timidamente entre 1979 e 1982. O documentarista Vladimir Carvalho encontrava-se já bastante familiarizado, se assim pudermos colocar, com a ação da censura sobre os filmes de cunho social, ou seja, que traziam algum questionamento embutido.

A saga *O país de São Saruê*, filme finalizado em 1971, que permaneceu quase dez anos aguardando liberação dos órgãos censores para que pudesse ser exibido, não poupou os dois documentários posteriores de Carvalho.

O primeiro longa-metragem produzido após a incursão de *São Saruê* nos corredores da censura, *O Homem de Areia*, sofreu uma espécie de censura prévia. O filme fora financiado pela Embrafilme, que tinha Roberto Farias no cargo de diretor. O projeto aguardava o parecer final para a concessão do financiamento. Segundo Vladimir Carvalho⁶⁸, Reinaldo de Almeida, filho de José Américo, que havia sido candidato dos militares, mostrou-se arredio quando soube que a biografia de seu pai estava sendo realizada por um diretor que já tinha um filme de relação polêmica com a censura – tratava-se de *São Saruê*. Acompanhando o depoimento de Carvalho em entrevista anexa, o filme só conseguiu passar pela aprovação da Embrafilme por uma manobra do próprio Roberto Farias que desviou o projeto para o Ministério da Educação e Cultura, que na época era assumido por Ney Braga. De qualquer forma, o filho de José Américo achou o filme ultrajante.

O Homem de Areia não constitui um filme contra a figura de José Américo, mas ele desmonta um mito, como já colocado aqui. No mais, o próprio biografado apresentava-se como uma figura reacionária com certas posições que ele mesmo expôs no filme. De qualquer forma, o filme conseguiu estreiar sem maiores contratemplos.

⁶⁸Cf. entrevista em anexo.

Já com *O Evangelho segundo Teotônio* a situação foi outra. O problema não aconteceu por discordância de membros de sua família que pudessem se mostrar contrários ao filme, muito pelo contrário. Talvez porque a biografia de Teotônio proposta por Carvalho tenha se apresentado menos árida e mais intimista que a de José Américo. De qualquer modo, a questão da abertura política é bastante evidente, e o filme acaba se construindo como um “abaixo a ditadura”, “comprando” muitas vezes o ideal do protagonista. O próprio Carvalho admite que é “um filme a favor do personagem”. O que instruiu a censura nesse filme foi justamente a entrega do protagonista, que lança discursos veementes, se colocando acima de partidos e instituições. O filme terminou estreando com quatro cortes, e assim foi exibido inicialmente até que o Conselho Superior de Censura – do qual inclusive, o diretor fazia parte – revisasse a decisão censória de Brasília. Na história do Conselho, foi a primeira vez que um membro tinha um filme de sua autoria sob julgamento.

Em 26 de outubro de 1984, sai nota no jornal *O Estado de São Paulo*⁶⁹, comunicando a liberação.

(...) foi aprovado ontem pelo Conselho Superior de Censura, em Brasília, decreto que derrubou os quatro vetos impostos pela Divisão de Censura da Polícia Federal.

O filme recupera com o decreto os seis minutos que haviam sido cortados e teve sua faixa indicativa rebaixada para 14 anos; substituindo os 16 antes requisitados. Ainda segundo matéria do referido jornal, a liberação se deu por oito votos a favor contra cinco, após duas horas de tensa discussão, visto que o relator Ricardo Costa Pinto insistia na censura pelo fato de as cenas se “constituírem em injúria e incitamento à luta armada”.

Em artigo crítico referente à pré-estréia do filme, César Fonseca, da *Folha de São Paulo*, já alertava os espectadores para o que o filme poderia provocar, e desafiava a integridade do processo de distensão política.

⁶⁹Cf. *O Estado de São Paulo*, p.17, 26/10/1984.

O filme de Vladimir explodirá como uma bomba no cenário político atual, marcado pelo estigma de conciliação. A esquerda ficará incomodada; a direita apavorada. O certo é que 'O Evangelho segundo Teotônio' vai causar polêmicas e se constituirá no primeiro teste da nova Lei da Censura⁷⁰.

A questão foi que o filme estreou com os cortes, e começou de certa forma, rebaixado. Não prosperou. Em São Paulo, foi lançado no Cine Belas Artes, mas com a censura, o filme perdia sete minutos chave. Foi difícil recompor a carreira de *O Evangelho segundo Teotônio* junto do espectador, ainda mais se recorrermos à metáfora que o próprio Carvalho utiliza para explicitar o tamanho da perda do filme: *"filme é como fósforo, só se risca uma vez"*⁷¹. De qualquer forma, no Rio de Janeiro o filme já estreou com menos amarras, e a censura não conseguiu amenizar sua importância no quadro da produção nacional de documentários. Apesar das restrições da censura, que dentre os cortes limou partes de entrevistas do senador onde havia acusações a Delfim Neto e Paulo Maluf, o autor consegue recuperar o filme nas cópias lançadas em vídeo, a posteriori.

⁷⁰Cf. Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, 24/07/1984.

⁷¹CARVALHO, 1999.p. 39.

5.2 Arquivo

Tanto em *O Homem de Areia* quanto em *O Evangelho segundo Teotônio* é recorrente a utilização de imagens de arquivo. Esse procedimento comum aos filmes de Carvalho já foi explicitado criticamente aqui, e por hora, só o retomamos para reter maiores informações sobre os filmes específicos a que se dedica esta pesquisa. Interessa-nos então a referência dessas imagens, para uma maior compreensão da transformação sofrida pelas mesmas ao serem trabalhadas sob novo enfoque e contexto.

Em *O Homem de Areia* as imagens de arquivo são mais recorrentes. Isso se deve também à aridez adquirida pelo filme já mencionada aqui, que necessitou de um maior acesso a recursos estilísticos para se diluir. Há imagens de inúmeros arquivos, algumas de domínio público inclusive. Destacam-se as imagens provenientes de duas autorias que são incorporadas ao filme: Walfredo Rodrigues e João Córdula. O primeiro responde pelas imagens de fins da década de 20, retiradas de uma espécie de *posado*, com cenas do cotidiano social da capital João Pessoa, intitulado *Reminiscências de 30*. Mas há também imagens que denotam um questionamento mais aguçado do espectador, como aquelas presentes na seqüência dos carvoeiros de Campina Grande, retiradas de outro filme do diretor, *Sob o céu nordestino*.

Já o segundo, João Córdula, cinegrafista em plena atividade nos anos 50, possuía um acervo imagético onde predominavam registros em 16mm, preto e branco e mudos. As cenas utilizadas por Carvalho correspondem à documentação realizada em 1952, para uma campanha governamental de solidariedade, do então governador José Américo, cujo slogan era *Ajuda teu irmão*. Corresponde no filme de Carvalho, às imagens da seca no sertão paraibano. Nesse segundo caso, as imagens são retiradas do contexto original em que foi produzido o registro e introduzidas em novo contexto, criando um novo sentido, o de crítica social, que revaloriza o trabalho de Córdula. No filme a seqüência adquire extrema

dramaticidade apresentada sob a voz de Luiz Gonzaga cantando *Vozes da Seca*. A imagem se encaixa em um tempo narrativo em que o registro histórico se dobra à produção de um significado mais amplo que o original.

No caso de Teotônio, há mais encenação que imagens de arquivo propriamente. De acordo com o curso da narratividade que vai se construindo com a entrevista, o diretor opta por representar as memórias do protagonista, como se o fizesse percorrer novamente um mesmo trajeto. Há mais imagens jornalísticas, que foram abertas à imprensa nos momentos mais tensos da distensão política. Nesse caso, as imagens do *quebra-quebra* em São Paulo no governo de Franco Montoro são as mais significativas.

De qualquer modo, constituem imagens que foram condicionadas pelo filme, mas que já eram planejadas. Tanto que *O Homem de Areia* permaneceu em PB justamente para abrigar tais imagens. O que não se pode é perder o foco de intenção no uso de arquivo, que entra ali não só como memória, mas também intencionalmente para servir a um pré-concebido discurso e até construir a poética do filme.

5.3 Produção

O cenário em que *O Homem de Areia* e *O Evangelho segundo Teotônio* foram produzidos era bem diferente daquele em que o Ciclo do Cinema Documentário Paraibano pôde prosperar; considerando que o INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo, que encampou muitos dos documentários produzidos no período áureo dos anos 60 encontrava-se inoperante, e a Embrafilme já mostrava indícios de profunda crise.

A produção dos dois filmes aqui apresentados se deu de forma bem diferente. O primeiro recebeu, mesmo depois de ter sofrido uma tentativa de veto pela censura, o parecer favorável da Embrafilme e foi por ela financiando. Em algumas entrevistas, Carvalho chega a admitir que foi um pouco pernicioso ao escolher José Américo como biografia.

(...) depois de 'São Saruê' eu descobri que não era fácil você vender qualquer idéia para se filmar. Eu tinha que ter um certo respaldo na Embrafilme. Mas com 'O Homem de Areia', por causa do José Américo, e porque estava lá o Leandro Tocantins (que era apaixonado pelo José Américo), eu fui um pouco malandro: 'se eu apresentar o projeto sobre Zé Américo esse cara não vai poder escapar. (CARVALHO, 1999, p. 47)

Não que o filme tenha sido realizado apenas pela obtenção de um respaldo, mas isso de certa forma ajudou. O autor consegue reiterar neste filme o que já vinha tentando mostrar quase dez anos antes em *São Saruê*. A diferença é que, respaldado que se encontrava na figura de um liberal, que não possui maiores dificuldades de transmitir seu pensamento, o filme levanta as mesmas questões só que com a possibilidade de imediata liberação, como lhe aconteceu. No entanto, mesmo patrocinado pela Embrafilme, *O Homem de Areia* fez sua divulgação de modo bastante artesanal, se assim pudermos nos referir a esse tipo de merchandising realizado aqui pelo próprio diretor. O filme de Carvalho entrava

em circuito no mesmo momento em que *Gandhi* havia ganhado o Oscar de melhor filme, em 1982. Como acontece todos os anos em que se divulga os premiados, ocorre uma promoção desproporcional em torno dos vencedores. Com uma enorme massa de espectadores se transportando às filas do vencedor *Gandhi*, e seu filme praticamente carente de espectadores no Conjunto Nacional, Carvalho se fez “homem-sanduíche” por um dia. Segundo o autor⁷², ele colocou na frente o cartaz do filme produzido pela Embrafilme, e no verso, um letreiro escrito “*Esse filme não ganhou o Oscar!*”. Carvalho diz ter permanecido por dois dias em frente ao Conjunto Nacional, e seu mérito foi ter conseguido chamar a atenção da imprensa. O resultado foi que o filme conseguiu emplacar por três semanas, o que seria louvável para um filme nacional na década de 80.

No caso de *O Evangelho segundo Teotônio*, a produção se fez de forma mais independente, dentro do mesmo quadro de seus filmes anteriores. E as condições de produção de certa forma, amarraram um pouco o filme. Devido à escassez de recursos, o filme ficou impossibilitado de uma melhor organização, que pudesse se fazer em termos de datas, locais e eventos a cobrir.

Atuamos à mercê das circunstâncias, sem dinheiro ou crédito que possibilitasse seguir a intensa atividade de Teotônio, que em seus últimos meses tinha quase o dom da ubiqüidade. (CARVALHO, 1984)⁷³.

Carvalho iniciou a produção de *O Evangelho segundo Teotônio* com recursos próprios, e só pôde finalizá-lo com ajuda da família do biografado, que espontaneamente ofereceu auxílio que veio representado na pessoa de Teotônio Vilela Filho. Sem essa contribuição o filme não teria sido finalizado.

O filme se fez dentro do considerado custo mínimo – na época ficou em torno de Cr\$ 100 milhões (cem milhões de cruzeiros) e foi co-produzido pela Taba Filmes, que forneceu o negativo. Carvalho esperava ter conseguido algo com os

⁷²CARVALHO, 1999.

⁷³Em entrevista à César Fonseca. Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, 24/07/1984.

partidos políticos mais comprometidos com a “pregação” de Teotônio; dentro da iniciativa privada.

Reconhecemos no final, que por mais que lá fora, nas praças públicas e nos meios de comunicação, Teotônio levantasse a opinião pública e acordasse o país, internamente, no círculo fechado da política partidária, era apenas tolerado(...) e escapava incólume dessa espécie de banho-maria, redobrado de esforço e coragem. (CARVALHO, 1984)⁷⁴.

Assim, *O Evangelho segundo Teotônio* entrou para o rol dos “filmes possíveis” do diretor. Um projeto que levou um ano e meio para se consumir; produzido aos moldes do *cinema de molhos* definido por David Neves⁷⁵; e que se tivesse sido realizado com o rigor técnico convencional, talvez não resultasse no filme convidativo a que podemos assistir hoje.

⁷⁴Idem. Ibidem.

⁷⁵O termo *cinema de molhos* foi cunhado por David Neves com referência aos filmes de parques orçamentos, cujas sequências vão sendo juntadas, guardadas e, num determinado momento montadas como que em caleidoscópio. In: NEVES, 1980.

5.4 Dos filmes

5.4.1 *O Homem de Areia*

Com *O País de São Saruê* recém-saído dos corredores da censura, em 1979, Vladimir Carvalho planejava retomar a temática do homem sertanejo através de uma biografia de José Américo de Almeida. O que se pretendia era captar no biografado cenas peculiares do Nordeste que a sensibilidade do autor de *A Bagaceira* absorvera para sua criação literária, e desta forma, fazer uma contrapartida de *São Saruê*. Ao mesmo tempo, no plano do documentário, o filme buscava trazer de volta matéria arquivada de pleno desconhecimento da maior parte dos espectadores.

A escolha de José Américo tem algo de *ready made*, como tudo o que é abordado na filmografia do autor. Segundo Carvalho, o biografado faz parte de um grupo de *entidades místicas nordestinas*⁷⁶ de citação obrigatória. A imagem que o autor tinha de José Américo, e que o acompanha desde os tempos de menino, era a da fábula do *grande homem*, político de envergadura, portador de moral e carisma, espécie de santo e herói nordestino.

Em 1966, o autor chegou a realizar uma entrevista com “o Velho” - codinome de José Américo na Paraíba. O futuro protagonista de seu filme estaria bem diferente mais de quinze anos depois; um homem bem distinto do aguerrido cidadão da Revolução de 30; uma personalidade ainda muito forte, mas já abatida pela idade.

O propósito de se fazer a contraparte de *São Saruê* terá então que partir do José Américo dos anos 30, um liberal-democrata-conservador, que teve sua carreira política açotada com o suicídio de Getúlio Vargas. E a “persona” presente no retrato traçado pelo autor, emerge no filme repleta de contradições, virtudes e defeitos que se manifestam sob mudanças de toda ordem.

⁷⁶CARVALHO, 1999.

O projeto inicial era que este retrato fosse traçado a partir da entrevista - que no filme se quer disfarçada, despojada; algo como uma visita de amigos ao casarão de Tambaú, onde residia o protagonista. No entanto, na sua manha de político prevenido e experiente, José Américo não se furtava a um diálogo aberto e direto como se esperava que a entrevista forjasse. Segundo Carvalho, o protagonista seguia *“ora com retórica, ora apelando para longas pausas, sempre em tom discursivo, negaciando e fugindo às questões formuladas, escondendo o jogo e impondo sua marca”*⁷⁷.

Essa resistência do biografado fez com que o autor se cercasse de outros materiais para que o filme pudesse prosseguir, apelando para outras fontes. Daí o filme se fez valer desde o levantamento de arquivos até depoimentos dos desafetos mais rancorosos de José Américo. É exatamente aqui que o cordão umbilical do filme tornou-se mais evidente, e no resultado final, o político sobrepôs o pessoal.

Através da biografia, o autor perseguiu os rastros históricos e foi aos fatos como fonte, sem fazer em nenhum momento apologia ao “grande homem”. José Américo de Almeida é revelado em sua individualidade, e seu vínculo com a história política e cultural do país passa a funcionar como um retrato pré-renascentista, em que o retratado fica em primeiro plano, mas a paisagem é sempre evidente, mesmo estando ao fundo.

Apesar de partir do individual, o filme se desloca a todo o tempo da aura pessoal para a aura do político. E não só o filme, mas o próprio processo histórico apresentado no seu decorrer que termina por dessacralizar essa figura de “pai carismático” que o biografado carregava na Paraíba.

Ao se valer de soluções estruturais para driblar a resistência que o personagem criou com a entrevista, um clima de ficção foi sendo construído em virtude do retrato dessa figura central. O resultado é um jogo dialético entre autor e biografado: o autor tentando desmontar o mito e ele se defendendo e se remontando novamente. Assim, o filme acaba passando longe de uma apologia de

⁷⁷Idem. Ibidem.

Carvalho ao escritor-protagonista, e segue em busca do questionamento histórico. E o biografado neste processo, se transforma num personagem que o próprio autor associa ao personagem de *O Leopardo*, do escritor Tomaso de Lampedusa, segundo quem “*tudo é preciso mudar para que permaneça como se encontra*”.

A reticência do protagonista é que permite o deslocamento estilístico do filme. Carvalho parece ter planejado algo que se aproximasse da modalidade interativa proposta por Nichols, e termina o filme com muito da modalidade poética proposta pelo mesmo autor⁷⁸. E isso faz parte do processo documental, e constitui parte da imprevisibilidade que algumas vezes torna-se inevitável nas entrevistas. Ao tomar conhecimento de que se torna o objeto de observação de outras pessoas, o *ator natural* em frente à câmera sente o peso do conflito entre seu comportamento individual e seu comportamento social. Isso pode retirar o filme do seu foco ou fazer com que o mesmo encontre novos caminhos para atingí-lo. No caso de *O Homem de Areia*, um movimento de revisão histórica assume a liderança, serve de ponte para se atingir o foco: a persona José Américo de Almeida. E esse deslocamento no caso deste filme, funciona de forma magistral porque impede que o mesmo torne-se refém da ode ao biografado.

Deslocado do protagonista, o filme concentra seus esforços na imediata atenção ao real que investiga – a Paraíba e o Brasil dos tempos de José Américo. O que dita a forma fílmica são as relações sociais de trabalho – sempre recorrente aos filmes de Carvalho. A forma como essa historiografia será revelada é urgente, direta, e em preto e branco, como bem coloca José Carlos Avellar, em um de seus artigos sobre o filme; “*um jornal de ontem ainda não lido*”⁷⁹.

Nesse deslocamento que o diretor opera em *O Homem de Areia*, a imagem é que parece construir a estrutura narrativa da documentação; com uma

⁷⁸NICHOLS, 2001, p. 102-105. O que Nichols propõe como *documentário poético* constituiria num modelo de representação que sacrifica convenções de continuidade e um sentido de posição específica no tempo e no espaço que o segue para se dedicar à exploração de associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. A exemplo dessa modalidade, *O Homem de Areia* parece enfatizar som, tom e efeitos; priorizando o potencial documental de se ver o mundo histórico através de novas formas e propostas.

⁷⁹AVELLAR, 1982, p.02.

fotografia sem muitos atrativos, em nada comparada ao que fora feito pelo diretor em filmes como *A pedra da riqueza*. As referidas imagens vão se encadeando meio que indefinidas, outras vezes muito contrastadas e ainda repletas de grãos; que parecem seguir despretensiosas mas que se tornam componente fundamental da construção da *mise-en-scène* do discurso.

O que passa a valer é a capacidade de associação de procedimentos estéticos em prol de um histórico maior, que roubou a cena do protagonista. Assim, páginas de jornal são associadas ao som de um disco antigo, que executa o *Hino da Princesa Independente*. Trechos dos romances e da biografia de José Américo são narrados de forma a organizar a documentação e até mesmo pontuar a pretensa “conversa” que o diretor pretende evocar. Uma conversa que se tem ao mesmo tempo em que são pesquisados livros, jornais e fotografias que buscam recompor e organizar a história nordestina da década de 30. E nessa conversa que se quer despretensiosa, torna-se possível arrebanhar nomes como Jorge Amado, Otto Lara Rezende, Tristão de Athayde, Coronel Cunha Lima, Ariano Suassuna entre figuras populares que também dão seu parecer sobre o assunto tratado – e compor um diálogo com fotografias e manchetes de jornais sobre o então biografado José Américo.

Da conversa com o biografado, inevitavelmente somos endereçados a momentos históricos da política da Paraíba em que José Américo participou ativamente. A grande saga da Revolução de 30 no Nordeste, quando se transformou em seu chefe civil, chegando a ser chamado de Vice-Rei; o episódio da morte de João Pessoa, as oligarquias combatidas com métodos reformistas e moralistas; tudo fragmentos de memória em que o biografado torna-se tema central. E o clímax fica por conta do depoimento do Coronel Cunha Lima, patriarca decadente, com a mesma idade de José Américo, mas que se apresenta com uma barba profética e ares de Conselheiro. Um clima de ódio insinua-se em seu depoimento, envolvendo a atuação de José Américo antes, durante e depois do episódio da morte de João Pessoa, que foi o estopim para a Revolução. E neste momento o filme lança seu questionamento histórico: a Revolução de 30 não

passou de um remanejamento de poder, sem a ruptura do pacto social e jurídico de até então. E a figura estanque de José Américo aqui começa a ser desmontada, mas não desrespeitada; muito pelo contrário. O autor só faz descer o mito à estatura de mortal, fazendo com que do político retornemos ao pessoal, remetendo a um homem marcado por contradições.

O que fica ao final do filme é a trajetória frustrada de um grande patriarca. José Américo fora ministro de Vargas nos anos 30; em 1937 fora golpeado, mas em 1951 volta a colaborar com Getúlio no Ministério. Foi senador, governador, fundador do romance social nordestino, defensor inóquo do mandato dos comunistas em 1947. Passou à História como protótipo de democrata, mas sua morte atestou que ainda havia em sua volta um clima de coronelismo que influenciava toda política do Estado. Simbolizou meio século de história política, período de grande movimentação barrado sempre por soluções paliativas, adiamentos e falsas rupturas. Foi o resgate de tudo isso que o autor perseguiu com essa exploração no tempo; e diante dessa demolição do mito, o filme pôde trazer à frente da biografia eleita, uma historiografia do Nordeste, projetando-a na sua eterna problemática social.

5.4.1.1 Construção e Análise

A estrutura desse documentário, para além da entrevista que segue árida e reticente, se cerca de imagens de arquivo e de dois narradores off extra-diegéticos. Mário Lago e Fernanda Montenegro não pertencem a diegese. Mário Lago representa dramaticamente José Américo, inserindo ao filme uma carga poética que ameniza a narratividade imposta pelo encadeamento de entrevistas. E Fernanda Montenegro segue como uma narradora off autorizada, mas não autoritária, porque divide com os entrevistados, com o protagonista e com o próprio Mário Lago, o papel de narrador. Isso complica a voz do filme; complica a identificação do canal do discurso fílmico, tornando-o menos incisivo e mais reflexivo ao apontar questionamentos sobre a Revolução de 30 ou sobre os efeitos da política da qual o protagonista era partidário.

E para não perder a dimensão do pessoal, o filme se vale de longas caminhadas do protagonista pela praia, à sombra do coqueiral, mirando o horizonte, inserindo imagens de fatos recorrentes de sua vida desde a infância. A descrição surge a partir da música entoada pela Banda do Corpo de Fuzileiros Navais do Rio de Janeiro, numa valsa dolente; sobre a qual a voz mansa de Mário Lago lê um trecho clássico de *A Bagaceira*:

Nos acidentes do caminho, Areia parecia como encalhada nos astros e desaparecia num desmaio. Entremostrava-se, feito uma nuvem pousada de verdura. E logo, fazendo negação, sumia-se, parecia ter descambado no abismo.

Essa concepção lírico-poética que Carvalho imprimiu a este filme se faz desde os primeiros planos, em que o autor acompanha o cortejo fúnebre de seu protagonista. Com uma câmera “na mão”, que adentra o velório e insiste em registrar rostos tristonhos, o transporte do caixão à procissão junto às ruas até o literal enterro de José Américo, o filme já mostra a que veio: enterrar um mito.

Contudo um enterro não no sentido de esquecer-lo, mas na tentativa de com esse ato poder mostrá-lo em sua verdadeira estatura.

Do velório, partimos para o mar, onde o protagonista caminha nas areias da praia – interdita devido ao barulho – sob narração extra-diegética de Mário Lago que segue recitando trechos de *A Bagaceira*. O protagonista nesse momento, diante da praia, sintetiza o imortal da Academia Brasileira de Letras. Mas a partir daqui o autor parece querer penetrar no pessoal, e simula uma entrevista, a já mencionada pretensa conversa. Somos convidados, juntamente com a câmera, a adentrarmos ao alpendre do casarão de Tambaú, onde parece haver uma conversa entre amigos. Essa instância da “conversa” parece atingir também os outros entrevistados do filme, que dialogam com o autor como que num bate-papo cotidiano, que naturalmente os desvia do tema. Parecem conversar mesmo, não prestar um depoimento. Percebe-se que os demais entrevistados que cercam o protagonista não discursam para a câmera, mas falam com a pessoa que está ali, no enquadramento, ao lado deles. E aqui percebemos uma sutil reflexividade por conta do filme de Carvalho. O diretor se faz “mostrável”, mas não de forma explícita. Sua voz é ouvida na intervenção a algumas perguntas aos entrevistados, mas não adquire a mesma força grandiloquente da narração autorizada de Fernanda Montenegro.

A entrevista parece empolgar a todos, menos o protagonista. Seus entreatos constituem uma pontuação mais longa do texto fílmico. Daí a cobertura do filme em torno da historiografia. Ao abordar o momento histórico, depois de apresentada a montagem fotográfica que imprime narratividade à história de José Américo, o filme segue todo em documentários originais, expondo inclusive, a chegada da FEB com o que sobrou dos pracinhas em 1945. Essas imagens possuem um contexto narrativo reflexivo, já que marcou o enfraquecimento da ditadura Vargas. O autor também consegue rico material de arquivo da entrevista de José Américo a Carlos Lacerda para o jornal *Correio da Manhã*. Segundo boatos, seria esta a entrevista que teria precipitado a queda de Vargas. Na época, José Américo era Ministro do Tribunal de Contas e conhecia toda a situação

administrativa do país. Os flashes históricos são amarrados com depoimentos ou imagens de outros personagens-chave como Getúlio Vargas, Ariano Suassuna, João Pessoa, Joarez Távora, Batista Luzardo, Otto Lara Rezende, entre outros.

O que aparece no filme, pelos depoimentos e pela montagem estruturada é a figura humana do biografado tal como atuou no Nordeste na década de 30. Inimigos como o Dr. Cunha Lima, aparecem para desmistificá-lo e atacá-lo, porque não é somente a persona que é contraditória, mas também o são suas ações; como a contradição do problema da açudagem.

O que fica por fim é a figura do liberal em política, do homem que enfraqueceu a ditadura; mas de forma a permitir um exercício ao espectador. Tal exercício consistiria justamente em fazer uma analogia com o período que atravessamos e nos perguntarmos até onde vai a ideologia de um liberal.

Portador de uma polifonia evidente de vozes, com narradores over e extra-diegéticos que passam longe de uma onisciência autoritária ou de um reducionismo didático, o filme nos convida a interpretar, juntamente com ele os acontecimentos que desfilam na tela. E tudo acessado pela memória – a linguagem, os atos falhos do protagonista, torneios de estio, silêncios; materiais que não existiriam sem a sua resistência.

Filmado em João Pessoa, Recife, Rio de Janeiro e interior da Paraíba, o filme abusa de estratégias caras à ficção que segue sendo construída na reconstituição dos fatos que a memória individual do protagonista acessa. E aí surge o propósito maior do filme, que também é o do filme centrado em Teotônio Vilela: refletir o presente à sombra do passado.

Na busca de estratégias que pudessem reverberar o que foi impossibilitado de se abordar na entrevista, há uma cena do filme bastante significativa: o assassinato de João Pessoa por João Dantas, narrado por Fernanda Montenegro. A ação é estruturada toda sob uma base sonora, que associa a narração off à uma trilha musical - se assim a pudermos chamar, que remete ao som ambiente do local onde ocorrera o assassinato. O interessante, é que mesmo que o olhar do espectador esteja voltado para um museu enquadrado

pela câmera – a confeitaria onde ocorreu o crime não existe mais – ele aceita essa estrutura narrativa e se transporta para o acontecimento histórico em si.

Não há trilha sonora nesse momento, ou até há, se pudermos considerar essa *trilha musical* que nos remete à Confeitaria Glória de cinquenta anos atrás. É um endereçamento do espectador, que o autor achou por bem fazê-lo justamente para tornar o relato mais *realista pela via da ficção*, se assim pudermos considerar.

O filme a partir desta seqüência prossegue colhendo depoimentos e documentos que versem sobre o assassinato de João Pessoa e suas implicações políticas no Nordeste. O fio recorrente é a visão de José Américo, o biografado, que ora é chancelada, ora recusada pelos outros depoentes.

Percorrendo a linha poética adotada desde o início, o filme se encerra com José Américo sentado no mesmo alpendre de Tambaú, olhando da varanda o mar. A narração em off de Fernanda Montenegro nos transmite de volta ao velório que inicia o filme.

(...) Sem maiores padecimentos físicos parte docemente na calma manhã do Casarão de Tambaú. José Américo faleceu a 10 de março de 1980, aos 93 anos de idade.

Mas o autor injeta no filme uma carga dramática maior, apelativa até. Para fechar definitivamente o filme e enterrar de vez essa figura soberba e mitológica, para que permaneça o pouco do José Américo mortal que o filme desejou evidenciar, entra o narrador-poeta interpretado por Mário Lago, com sua voz agora interpretada de forma convalescente, enferma e urgente, que repete como um mantra: *Está tudo terminado. Dê-me sua mão(...)*

SEQUÊNCIA 16

INTERNA - DIA

Duração aproximada: 2 minutos

Local: antiga Confeitaria Glória – centro de Recife

áudio	Imagem
<p>Trilha incidental: *reprodução daquele que seria o som ambiente da confeitaria.</p> <p>Voz off de Fernanda Montenegro, narra, como um contador de histórias, a morte de João Pessoa. “(…) o advogado viu então ocasião para a visita que já vinha maquinando. Armou-se de um revólver e só descansou quando à tarde foi encontrar o Governante na antiga Confeitaria Glória, no centro de Recife”. *A narração vem acompanhada de uma trilha sonora que remete ao som ambiente de uma confeitaria, ou mesmo um bar, com clientes conversando, copos tilintando, etc.</p>	<p>Plano Geral (PG) do prédio onde funcionava a Confeitaria Glória no centro de Recife. Travelling vertical descendente até atingir a porta do edifício, onde há uma placa com a seguinte inscrição: “Neste prédio tombou a assassinato em 26/07/1931 o grande brasileiro João Pessoa Cavalcanti de Albuquerque, Presidente do Estado da Parahyba. Homenagem do Governo e do Povo de Pernambuco, 26 de fevereiro de 1931”.</p>
<p>Trilha incidental: reprodução daquele que seria o som ambiente da confeitaria.</p> <p>Prossegue narração off: “João Pessoa estava na companhia de Agamenon Magalhães e Caio de Lima Cavalcanti. O outro sacou a arma e anunciou ‘eu sou João Dantas’ e deu o primeiro tiro”.</p> <p>Ruído de tiro.</p> <p>Prossegue narração “(…) atingido no peito quase à queima roupa, João Pessoa cruzou os braços sem reação”.</p>	<p>Corte para dentro do museu, interior do prédio. Câmera percorre paredes, com movimentação caótica. Centra-se na mesa exposta onde João Pessoa encontrava-se sentado no momento do assassinato.</p> <p>Câmera caótica gira em círculos ao redor da mesa exposta, reproduzindo aquela que seria a perspectiva de João Pessoa quando atingido.</p>
<p>Trilha incidental: reprodução daquele que seria o som ambiente da confeitaria.</p> <p>Prossegue narração off: “(…) foi derreando, escorregou na cadeira e deixou pender um pouco até cair no chão. Foi ainda alvejado uma segunda vez (som de tiro). Disparos a esmo e demandaram-se gritos de horror e protesto”.</p>	<p>Câmera prossegue caótica, tentando refazer os movimentos de João Pessoa quando atingido.</p>
<p>Trilha incidental: reprodução daquele que seria o som ambiente da confeitaria.</p> <p>Prossegue narração off “(…) atingido por um tiro de raspão, o assassino foi preso pela gente do povo”.</p>	<p>Câmera se fixa em detalhe pendurado na parede do museu. Corte para imagem de arquivo de João Dantas.</p>

5.4.2 *O Evangelho segundo Teotônio*

O Evangelho segundo Teotônio traz passagens da vida de Teotônio Vilela, a partir de sua infância como menino de engenho, em Alagoas. Prossegue com uma biografia do “homem feito”, acompanhando-o em uma temporada no Rio de Janeiro e retornando com o protagonista ao Nordeste no final dos anos 30, onde se aventurava como boiadeiro pelos sertões nordestinos. Narra também sua investida como usineiro, vivenciando o atraso das questões nordestinas e seu ingresso na política nos anos 50. Acompanha sua experiência no partido da UDN (Partido da União Democrática Nacional) e seu apoio ao Golpe Militar em 1964. Passa pela sua carreira de senador, que se desilude com o regime vigente comunicando seu rompimento em 1979, já no início do processo de Abertura Política. O filme segue ainda o protagonista em sua ruidosa pregação pelo país na Campanha pela Anistia. Dessa peregrinação em busca dos presos políticos, surge o nome do filme sugerido pelo jornalista Pompeu de Souza, com a idéia de ‘evangelho’.

O filme é um resultado de oito meses de convivência entre o diretor e Teotônio; que se choca com as oito horas nas quais o diretor pôde recolher a entrevista do protagonista do filme anterior, José Américo; em que Carvalho teve de mergulhar mais intensamente em recursos estilísticos para garantir sua narrativa.

Em *O Evangelho segundo Teotônio*, o processo de inserção teve um retorno favorável, e o diretor acaba conseguindo aqui o que lhe faltou em *O Homem de Areia*: a adesão e a espontaneidade do protagonista.

5.4.2.1 Construção e Análise

Com Teotônio, Carvalho diz não ter tido a pretensão de realizar um registro de sua trajetória política, mesmo porque ela ainda se encontrava palpitante, era recente. O diretor queria penetrar o biográfico, o pessoal – daí seguiu-o por oito meses produzindo um filme que de certa forma, flerta com o Cinema Direto americano, na ânsia de gravar o fato como aconteceu, sem sacrificar as ações em prol de um objetivo específico. Encaixando-se de uma forma geral, no modo observacional⁸⁰ proposto por Nichols, as cenas parecem pender à revelação de aspectos do personagem na sua individualidade. O espectador poderia inclusive fazer certas alusões à *Primary*, filme de Robert Drew, que acompanhou em 1960 as Eleições Primárias, que tinha John Kennedy como um dos candidatos.

O Evangelho segundo Teotônio é um filme muito rico, despojado; e tem nuances também do modo participativo⁸¹, em que a voz do realizador emerge junto da voz do biografado e de outras vozes que trazem consigo um suporte material, um enriquecimento ao comentário fílmico.

Carvalho acompanhou Teotônio até Alagoas e refez com ele uma espécie de roteiro lírico, muito mais humano que político. E ao contrário do filme com José Américo, aqui não se enterrou o mito, ele foi desconstruído e reconstruído no final, ao enterrar com ele o processo ditatorial. O filme de Teotônio se encerra com seu velório, ao contrário do filme de José Américo.

Assim como acontece com *O Homem de Areia*, há momentos encenados como num filme de ficção, nas seqüências em que se recorda a

⁸⁰NICHOLS, 2001, p. 109-115. O modo observacional proposto por Nichols tem nos filmes do Cinema Direto seus maiores expoentes. Caracteriza filmes com um propósito ideológico voltado para a crença de que, aquilo que nós vemos é o que ocorre como se a câmera ali não estivesse.

⁸¹Idem, p. 115-125. O *modo participativo* caracterizado por Nichols, possui raízes no Cinema Verdade, como o praticado pelo antropólogo Jean-Rouch, e acompanha as mudanças do sujeito filmado. Tal modalidade enfatiza a natureza do encontro entre aquele que filma com a câmera e aquele que não o faz; convocando o documentarista a se comprometer ativamente com aquilo que filma.

infância do personagem. São as mais enfáticas do filme, e reaparecem no final, entrecortadas com imagens do seu velório – um indício de exaltação da persona Teotônio.

Em termos de narratividade, o filme parece construí-la como uma resposta às perguntas colocadas pela música título, composta por Milton Nascimento e Fernando Brant em homenagem à Teotônio: *Menestrel das Alagoas*.

Menestrel das Alagoas
Quem é esse peregrino? Quem é esse menestrel?
Que espalha esperança e transforma sal em mel?
Quem é esse saltimbanco.
Falando em rebelião
Como quem fala de amores para a moça no portão?
Quem é esse que penetra
No fundo do pantanal
Como quem vai manhãzinha buscar fruta no quintal?
Quem é esse que conhece Alagoas e Gerais,
E fala a língua do povo como ninguém fala mais?
Quem é esse?
De quem é essa ira santa?
Essa saúde civil,
Que tocando na ferida, redescobre o Brasil?
Quem é esse peregrino que caminha sem parar?
Quem é esse meu poeta que ninguém pode calar?
Quem é esse?

(Milton Nascimento e Fernando Brant, 1983)

Ao responder ao *questionário musical* de Nascimento e Brant, o filme constrói uma espécie de crônica do protagonista, fazendo com ele, como tentara fazer com José Américo, uma incursão na figura humana; terminando por encontrar aqui o político militante. Ao esbarrar no aspecto político do protagonista, o filme atinge seu clímax, e assimila o biografado como uma figura mítica e poética, e constrói sob a “*evangelização*” do personagem seu eixo principal.

Carvalho não esconde a sua satisfação pessoal com o filme. Se com *O Homem de Areia* ele reiterava o complexo universo de São Saruê, em *O Evangelho segundo Teotônio* ele retoma os procedimentos estilísticos da entrevista que ensinava no filme sobre José Américo. O resultado é que o filme

transcorre mais leve que o anterior, justamente por conta da adesão do protagonista à inserção do cineasta.

Com Teotônio Vilela foi um caso de atração irresistível. Fiquei siderado pela bela figura do senador e – vivendo em Brasília – passei a curtir todos os lances em que se envolveu desde os últimos anos. Primeiro, a atração pelas suas convicções políticas, sua visão de mundo, sua militância cívica, acima de partidos e instituições. Fascinou-me o abnegado, de lança em riste, fustigando os desmandos do país, como invencível cavaleiro andante. (CARVALHO, 1985).

O pano de fundo do filme associado ao assunto tratado favorece seu sucesso. O documentário é realizado sob um país à deriva, sob um desencontro total, com o povo sem ter a quem recorrer; e surge Teotônio, de bengala em punho, um Dom Quixote lançando-se aos moinhos de vento, buscando os responsáveis por aquela desordem. O argumento estava ali, e o cineasta se predispôs a persegui-lo com os olhos e os ouvidos da câmera – a partir de então também os seus – se deixando levar pelo decorrer dos acontecimentos.

A pregação de Teotônio faz valer o título do filme. Como Carvalho, o biografado parece focar seu evangelho nos trabalhadores, estudantes, migrantes nordestinos errantes no Planalto Central; dentro de uma certa vocação para a justiça social. E o fato de aqui ter ocorrido esse processo de *inter-cessão* já comentado nesta pesquisa, o filme termina por se projetar de forma épica e panorâmica, sem se esquecer das raízes da formação de Teotônio, sua origem de classe, e claro, seu processo de transformação.

Carvalho consegue trabalhar esse filme de forma mais autônoma, e comparando à biografia anterior, a de José Américo; este filme se vê livre do espetáculo. O diretor lançou-se em campo como Vertov, em busca da *vida de improviso*. Seu mérito foi armar o perfil de Teotônio dentro da dinâmica que o biografado impunha. Isso não há em *O Homem de Areia*, em que o protagonista encontrava-se, como pudemos perceber, já vencido no tempo; o que não permitiu

a entrevista coloquial planejada pelo autor. O espectador percebe que em *O Homem de Areia*, José Américo não sai do alpendre do casarão de Tambaú, enquanto Teotônio dispara contra o tempo.

Para responder *Quem é esse menestrel*, o filme realiza uma viagem no tempo, trazendo dados marcantes, dramáticos e poéticos da existência do biografado; que assim como a própria filmografia de Carvalho, se explica também pelas suas raízes.

Um dos pontos altos do filme e que serviu de pretexto para a instauração de sua censura foi uma declaração do protagonista, praticamente em seu ato último, já bastante abatido pelo câncer que o acometia, que soou como algo profético.

Se eu fosse hoje, um jovem na América do Sul, eu me ingressaria na luta armada para defender o povo da opressão.

Isso incomodou bastante. Falar em luta armada em pleno processo de abertura alardeou os políticos. Num momento de sucessão presidencial, soava como um fantasma que poderia incitar o fechamento político. No filme, a todo tempo Teotônio dá livre curso à sua exaltação; tornando-se imprevisível. Isso aparece também em sua postura política, a começar pela sua transição da crença no reformismo udenista a ponto de apoiar o Golpe Militar de 1964, e passar à caça de presos políticos no período da distensão. Teotônio não pára, diz o que deve.

Na linha do Cinema Direto, é nítido o incômodo do então senador Fernando Henrique Cardoso diante da câmera, ao lado do protagonista, ouvindo-o denunciar a intervenção do Exército no Estado de São Paulo e condenar a ação de Franco Montoro, então governador deste Estado. Esse tom de indignação, de caça aos responsáveis pelo desaparecimento de presos políticos, a insistência num processo de Abertura Política transparente e franco, só faz reforçar no filme, a militância cívica do biografado, acima de partidos e instituições. E o documentário segue como retrato de uma desilusão política e formação de uma

consciência, novamente individualizando o coletivo; mas de uma forma bem mais acessível que aquela referente a *O Homem de Areia*.

O Evangelho segundo Teotônio é entrecortado por várias entrevistas, além de dois narradores off autorizados e não autoritários. Um deles é extradiegético, representado pela voz serena de Esther Góes, que narra episódios políticos que remetem ao outro narrador, desta vez diegético, o próprio Teotônio. A “voz do filme”, seguindo a terminologia adotada por Nichols, parece acompanhar a “voz” do narrador Teotônio; uma cancelando a outra. Há uma espécie de pacto entre o autor e o biografado, mas um pacto informal, projetado sob esse caráter *alter-biográfico* dos filmes de Carvalho.

Dos oito meses de trajetos percorridos, conversas e discursos, o autor dá destaque considerável às andanças em Alagoas, buscando sinais da infância do biografado, da relação com o Engenho Boa Sorte fundado por Teotônio, dos seus encontros casuais com o Coronel Jorge Pacheco, com Zé do Cavaquinho e com Manuel Vaqueiro – há inclusive cenas em que o protagonista faz uma “representação” atualizada do período em que era vaqueiro, entoando boiadas e organizando vaquejadas. É o reencontro com a terra, com a plantação, com o boi; a recorrência ao Nordeste, sempre tão presente nos filmes de Carvalho, é apresentada neste documentário através da personalidade de Teotônio; com traços da cultura e da paisagem nordestinas. E através dessas recorrências e reencenações, segue respondendo *Quem é esse peregrino? Quem é esse menestrel?*

Ao contrário do velório de José Américo, que abre *O Homem de Areia*, o velório de Teotônio é apresentado de forma mais pueril. O sepultamento do protagonista não é evidenciado como no filme anterior, isso porque há uma simbologia por trás desse funeral. Teotônio morre no momento em que o capitalismo brasileiro encontrava-se no auge da crise, quando as próprias autoridades não se intimidam em reconhecer que desconhecem o processo que supõem futuramente comandar. Teotônio enterra consigo o processo ditatorial, mas não os questionamentos sobre os novos rumos do país.

O que permanece pela via do filme é uma homenagem implícita, que é despertada postumamente à pregação do senador, cuja mensagem não pode ser esquecida e cuja presença o filme deseja reiterar.

Pretendi mesmo foi secundar a pregação do senador, usar o filme como um canal, um porta-voz que caminhará pelo país para fazer circular a mensagem que Teotônio nos deixou.
(CARVALHO, 1984)

O filme mostra Teotônio antes mesmo de ele se tornar o político que foi. E esses momentos da vida pessoal beiram o lirismo e a poesia que já foram empregados em *O Homem de Areia*. Assim como a biografia de José Américo, o filme possui momentos encenados como uma ficção, nas seqüências em que se recorda a infância do personagem. Há uma seqüência singular, de grande carga dramática que abrange esse “retornar no tempo”, em que o autor parece ter se preocupado mais com a poesia do que com o realismo.

Teotônio me contou em suas idas ao campo em criança, junto com o pai, quando se deitava com o ouvido na terra para ouvir o ‘ploquete’ dos grãos de milho geminando’.
(CARVALHO, 1987)⁸².

⁸²Apud AVELLAR, 1987, p. 32-36.

SEQUÊNCIA 03

EXTERNA - DIA

Duração aproximada: 6 minutos

Local: campo da fazenda – plantação de milho

áudio	imagem
Som ambiente.	PP de crianças deitadas no solo de cócoras escutando o milho arrebentar. A câmera percorre o campo e vai se aproximando de cada uma delas.
<i>Ploquete</i> , de Marcus Vinícius.	PG de crianças deitadas no solo, numa disposição que parece ter sido pré-elaborada.
Idem	Subjetiva do personagem – criança. Imagem deslocada 180° à direita.

Para a seqüência anteriormente descrita, Marcus Vinícius, responsável pela trilha sonora, fez uma intensa pesquisa e criou a música intitulada “*Ploquete*”, que faz referência ao barulho do milho estourando embaixo da terra. É singular que esta seqüência tenha recebido uma trilha específica, visto que o filme não possui música incidental por toda sua narrativa, como em *O Homem de Areia*. Além do *Ploquete* de Marcus Vinicius, significativa mesmo é a composição de Milton Nascimento e Fernando Brant, transcrita no início deste subcapítulo.

Carvalho desce Teotônio Vilela do pedestal do mito e coloca-o na condição humana de conterrâneo. O mesmo tentara fazer com José Américo, com um pouco menos de sucesso pelas vicissitudes já apresentadas. O curioso é que no caso de Teotônio, parece haver uma reencarnação do herói popular, do parente próximo do povo - talvez porque Carvalho tenha conseguido aqui atingir esse momento de transformação de um homem, atentando o tempo todo para a progressão dessa personalidade sob um processo de moldagem, de construção. E Teotônio se molda para superar sua condição de aristocrata do interior, para transformar-se em um libertário, acima de partidos e ideologias.

À seqüência final, um comício em prol da Campanha das Diretas-Já na Praça da Sé, com milhares de pessoas prestando *um minuto de silêncio* ao falecimento do *Menestrel das Alagoas*. Fafá de Belém entoia *Menestrel das*

Alagoas junto à multidão, que sob o material sonoro de um discurso do protagonista sobre a pátria, parece hipnotizada na montagem elaborada pelo filme. E a pergunta permanece - *Quem é esse?* - E a resposta? A imagem de Teotônio soltando uma pomba branca das mãos.

O resultado desse final emotivo é a comprovação de que o filme aceita o testemunho, e lhe oferece um endosso com essa seqüência final, evidenciando um histórico sensível e humano da trajetória política do senador Teotônio Vilela.

A segunda biografia pública de Carvalho garante ao diretor pela segunda vez o Troféu *Margarida de Prata de 1985*. O primeiro prêmio concedido à Vladimir havia sido referente ao documentário *A pedra da riqueza*. Talvez o diretor consiga abocanhar um novo prêmio; novas análises e interpretações, com um terceiro documentário que também, ao que consta até o presente momento, trabalhará sob a égide de uma biografia pública. Trata-se de um filme que ainda se encontra em fase de produção, pautado pela biografia do também conterrâneo José Lins do Rêgo, com o título provisório de *O Engenho de Zé Lins*. Finalizado, provavelmente o longa-metragem venha compor a vitrine dos documentários *alter-biográficos* do autor, formando uma tríade de filmes que evocam o Nordeste através de personas de causa e efeito.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma maior atenção na relação que se estabelece entre quem filma e quem é filmado, não se refere apenas, como pudemos perceber após a análise dos dois filmes de Carvalho aqui abordados, a um propósito ético do documentário, mas também ao próprio sucesso do filme.

A realidade sempre se mostrará maior que a ficção, mas apesar de mostrar-se simples, nem sempre se encontra simplicidade para representá-la. O que garante que aos filmes de Carvalho expressivo resultado, é a formulação estética sobre o desenrolar factual sempre considerando a adesão do que está sendo representado ao filme.

A partir do momento que se estabelece uma inter-cessão entre quem filma e quem é filmado, o próprio processo fílmico aponta novos caminhos à condução do filme. Se os protagonistas constituem biografados anônimos ou personalidades públicas, o desafio para o documentarista é conquistar a adesão de seus “atores naturais” ao seu projeto narrativo, ao seu projeto fílmico. Obtida tal relação, o filme sobrevive a qualquer imprevisibilidade.

As lições deixadas pelas experiências cinematográficas ligadas à antropologia devem ser colocadas em ação. Não que o cine-documentarista deva lançar-se ao filme como um etnógrafo ou antropólogo, mas este pode aproveitar certos procedimentos de “relação” para melhorar o resultado de seus pressupostos.

O *cinema alter-biográfico* de Carvalho trabalha dentro de uma preocupação maior com essa relação tecida entre quem tem uma câmera na mão e aquele que não a possui. E como já colocado aqui, esse processo de inserção pode não apontar as devidas respostas aos impasses éticos que o filme documentário levanta, mas pode lançar novas luzes para respondê-las.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS*

- ALMEIDA, M.F. *Cinema Documental*. São Paulo: Afrontamento, 1982.
- AMÂNCIO, T. *Artes e Manhas da Embrafilme – Cinema Estatal Brasileiro em sua Época de Ouro 1977-1981*. Niterói: EdUFF, 2003.
- AZEREDO, E. *Infinito Cinema*. Rio de Janeiro: Unilivros, 1988.
- BARNOUW, E. *Documentary – a history of the non-fiction film*. New York / Oxford: Oxford University Press, 1993.
- BELLOUR, R. *Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papyrus, 1997.
- BERNADET, J. C. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Ed.Civilização Brasileira, 1967.
- _____. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação*. Em:
- BARTUCCI, G. *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 2000.
- BRITTO, Jomar M.; LEAL, Wills; MELO, Virginius da Gama e. *Verbo e Imagem*. João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura, 1984.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

- CAETANO, M. R. *Cineastas latino-americanos*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997. pp. 121-127.
- CARVALHO, V. *O país de São Saruê*. DF: UNB/Embra, 1986.
- _____. *Cinema Candango – matéria de jornal*. Brasília: Cinememória, 2002.
- _____. *Conterrâneos Velhos de Guerra*. DF: GDF/Secretaria de Cultura e Esporte / Fundação Cultural do Distrito Federal, 1997.
- CASTRO, J. *Documentário do Nordeste*. São Paulo: Brasiliense, 1959.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1994.
- FALCONE, F. T. *A crítica paraibana e o cinema brasileiro – anos 50/60*.
Dissertação de mestrado defendida na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA / USP), 1995.
- FARKAS, T. *Cinema documentário: um método de trabalho*. Tese de doutorado defendida junto à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP; sob orientação do Prof. Dr. Flávio Motta, 1972.
- FERRO, M. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- FRANCE, C. *Cinema e Antropologia*. Trad: Marcius Freire. Campinas: EdUnicamp, 1998.
- _____. (org) *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas: EdUnicamp, 2000.
- GASKELL, I. *História das imagens*. Em: BURKE, P. (org) *A escrita da História – Novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

GODOY, H. *Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2001.

GOMES, J. L. (org.) *Aruanda – Jornada Brasileira: Homenagem aos cineastas João Ramiro Mello e Rucker Vieira*. João Pessoa: UFPb/Editora Universitária, 2003.

_____. *Cinema Paraibano: um núcleo em vias de renovação e retomada*. Dissertação de mestrado apresentada junto ao Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP; sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Leone, 1991.

GOMES, P. H. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

HOLLANDA, H. B. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde*. São Paulo: Rocco, 1982.

LEAL, W. *O Nordeste no Cinema*. João Pessoa: Editora Universitária/FUNAPE/UNPb, 1982.

MACEDO, F. *Movimento Cineclubista Brasileiro*. São Paulo: Cineclube da Fatec, 1982.

MARINHO, J. *Dos homens e das pedras – o ciclo do cinema documentário Paraibano (1959-1979)*. Niterói: EdUFF, 1998.

MARTINS, C. E. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

MONTELO, J. (org) *No limiar de um século – depoimentos*. João Pessoa: Editora Universitária / UFPb, 1979.

MOURA, H. *Memória e Exílio: o cinema de Vladimir Carvalho*. Tese de mestrado defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo / PUC, sob orientação de Jerusa Pires Ferreira, 1996.

MOURÃO, D. M.; LABAKI, A. (orgs.) *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NEVES, D. *Cinema Novo no Brasil*. Petrópolis: Edição Vozes, 1966.

NICHOLS, B. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Film*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

_____. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.

_____. *Introduction to Documentary*. Bloomington and Indianápolis: Indiana University Press, 2001.

ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994 (5ª ed.).

RAMOS, A. F. *Canibalismo dos Fracos – Cinema e História do Brasil*. Bauru: Edusc, 2002.

RAMOS, F. (org) *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

_____. (org) *Teoria Contemporânea do Cinema – vol. 2*. São Paulo: Senac, 2005.

RAMOS, F; MIRANDA, L.F. (orgs.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

RAMOS, J. M. *Cinema, Estado e Lutas Culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

- RENOV, M. (org) *Theorizing Documentary*. New York and London: Routledge, 1991.
- ROCHA, G. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- _____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.
- RODRIGUES, J. H. *A pesquisa histórica no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1969.
- SÁ, R. M. *Cineastas de Brasília*. DF: Edição Independente, 2003.
- SILVA, M. S. (org.). *História, Memória, Literatura*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2003.
- SIMIS, A. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Anablumme, 1996.
- TEIXEIRA, F. E. (org) *Documentário no Brasil: Tradição e Transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- WINSTON, B. *Documentary: I think we are in trouble*. In: *New Challenges for Documentary*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1988.

7.1 ARTIGOS CONSULTADOS*

- ACIOLI, J. L. *O princípio da incerteza e o realismo do documentário cinematográfico*. Revista Cinemais: n. 08, pp. 169-174, nov/dez, 1997.
- AVELLAR, J.C. *Cine Jornal*. Jornal do Brasil: Caderno B, p. 2, 12/03/1988.
- _____. *O Evangelho segundo Teotônio – a pregação democrática de Teotônio Vilela adotada num filme*. Jornal do Brasil: Caderno B, p. 1, 26/04/1984.
- _____. *A política e o evangelho*. Jornal do Brasil: Caderno B, pp. 06, 08/03/1988.
- _____. *Areia nos olhos*. Jornal do Brasil: Caderno B, pp. 02, 20/11/1979.
- _____. *Jornal de ontem*. Jornal do Brasil: Caderno B, pp. 02, 19/10/1982.
- _____. *Objetivo Subjetivo*. Revista Cinemais: n. 08, pp. 133-162, nov/dez, 1997.
- BRAGA, S. *A saga da Revolução de 30 no Nordeste*. Jornal do Brasil: Caderno B, pp.01, 04/02/1981.
- CARVALHO, V. *Rolando a pedra como se fosse Sísifo*. In: Documentário Brasileiro: tendências e perspectivas. São Paulo: CCSP, 1994.
- _____. *Quando a vida é mais forte*. Revista de Cinema Cisco – São Paulo, v. 2, pp. 30, fevereiro / 1998.
- _____. *A expressão da realidade*. Caderno de Crítica – Rio de Janeiro, n. 03, pp. 32-6, 1987.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

- _____. *Documentar a realidade*. Revista Filme Cultura, n. 27, abr/1975, p.32-35.
- DA-RIN, S. *Autoreflexividade no documentário*. Revista Cinemais: n. 08, pp. 169-174, nov/dez, 1997.
- FONSECA, C. *A luta armada, segundo Teotônio Vilela*. Folha de São Paulo, Ilustrada, pp. 32, 24/07/1984.
- GUEDES, R. *O documentário como verdade*. Revista de Cinema, São Paulo, v.02, n. 16, p. 74-5, ago/2001.
- LEONE, Eduardo. *Calças no país das maravilhas*. Revista USP, n. 19. São Paulo: Edusp, s. o. n. 1994.
- MELLO, P. *Vladimir Carvalho, a batalha do cotidiano*. Caderno de Crítica – Rio de Janeiro, n. 03, pp. 32-6, 1987.
- MENDES, M. S. *O cinema como professor*. Jornal da Jornada – Salvador, pp. 06, setembro/1986.
- NEVES, D. *Crítica: 13 filmes e um roteiro*. Revista Filme Cultura, n. 34, jan/fev/mar, 1980 – pp. 24-25.
- ROCHA, G. *Documentários 'Arraial do Cabo' e 'Aruanda'*. Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, 16/08/1960.
- _____. *Uma Estética da Fome*. Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, n.3, julho /1965.
- SANTEIRO, S. *Por um conceito de dramaturgia natural*. Revista Filme Cultura, n.30, pp. 86-90, agosto/1978.

SARNO, G. *Linduarte Noronha – ‘Aruanda’*. Revista Cinemais: n. 28, pó.39-46, mar-abr/2001.

TEIXEIRA, F. E. Enunciação do documentário: o problema de ‘dar a voz ao outro’”, in FABRIS, Mariarosaria e REIS, J.G.B (org.). *Estudos Socine de Cinema – Ano III*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2003.

Margarida de Prata para dois documentários. Boletim OCIC – Brasil. São Paulo, v.1, n.2, pp. 3, abril/1985.

Uma crônica sobre Teotônio Vilela. O Estado de São Paulo, p. 16, 11/10/1984.

CSC libera, na íntegra, filme sobre Teotônio. O Estado de São Paulo, pp.17, 26/10/1984.

No cinema, uma hora e meia com Teotônio. Jornal da Tarde: São Paulo, p. 16, 11/10/1984.

Entrevista de Vladimir Carvalho concedida à Vânia Perazzo. *Se não me comovo, não filmo*. Em: A tela demoníaca. Curitiba, n. 06, pp. 12-7, jul / 1998.

Entrevista de Vladimir Carvalho concedida à Rodrigo Fonseca. *O cinema-verdade de Vladimir Carvalho*. Em: Revista de Cinema – São Paulo, vol. 5, pp. 12-6, março/2005.

Entrevista de Vladimir Carvalho concedida à Amir Labaki. Revista Cinemais, n. 16, mar/abr, 1999.

Entrevista de Francisco Elinaldo Teixeira concedida à Walter Sebastião. Publicada em O Estado de São Paulo, junho/2004

7.2 SITES CONSULTADOS

www.gorgulho.com.br
último acesso: 14/12/2004.

www.guiadebrasil.com.br
último acesso: 14/12/2004.

www.nead.org.br/boletim
último acesso: 23/08/2005.

www.pps.org.br/sistema
último acesso: 23/08/2005.

www.radiobras.gov.br
último acesso: 17/07/2006.

www.itsalltrue.com.br/2005
último acesso: 23/08/2005.

www.nordesteweb.org
último acesso: 14/12/2004.

www.criticos.com.br/arquivos/mattos
último acesso: 18/10/2005.

www.augustocarvalho.com
último acesso: 18/10/2005.

www.jornalohodeaguia.com.br
último acesso: 23/03/2006.

www.ritmomelodia.hpg.ig.com.br/entrevistas
último acesso: 18/10/2005.

8. FILMOGRAFIA

Romeiros da Guia (1962) – 35mm / 15´
A Bolandeira (1968) – PB / 35mm / 10´
Vestibular 70 (1970) – PB / 35mm / 15´
Itinerário de Niemeyer (1971) – PB / 16mm / 20´
Incelência para um trem de ferro (1972) – colorido / 35mm / 22´
O espírito criador do povo brasileiro (1972) – colorido / 35mm / 14´
Vila Boa de Goyaz (1974) – colorido / 35mm / 14´
A Pedra da Riqueza (1976) – PB / 35mm / 15´
Mutirão (1978) – colorido / 16mm / 17´
Quilombo (1978) – colorido / 16mm / 20´
Pankararu de Brejo dos Padres (1979) – colorido / 16mm / 39´
Brasília segundo Feldman (1980) – colorido / 35mm / 20´
Perseghini (1981) – colorido / 16mm / 21´
No galope da viola (1989) – colorido / 16mm / 19´
A paisagem natural (1990) – colorido / 35mm / 21´
Negros de Cedro - colorido / 35mm / 15´

LONGAS:

O país de São Saruê (1970) – PB / 35mm / 90´
O Homem de Areia (1982) – PB / 35mm / 20´
O Evangelho segundo Teotônio (1984) – colorido / 35mm / 90´
Conterrâneos Velhos de Guerra (1991) – colorido / 35mm / 170´
Barra 68 (2000) – colorido / 35mm / 80´
O engenho de Zé Lins (em produção)

9. FICHA TÉCNICA

O Homem de Areia

Direção: Vladimir Carvalho
Roteiro: Vladimir Carvalho
Fotografia: Walter Carvalho
Produção: Carlos Del Pino
Montagem: Ricardo Miranda e Manfredo Caldas
Operador de Câmera: Walter Carvalho
Direção Musical: J. Lins
Técnico de Som: Antonio César
Narração: Fernanda Montenegro e Mário Lago
Ano de produção: 1984
Produção: Embrafilme
Co-Produção: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba

O Evangelho segundo Teotônio

Direção: Vladimir Carvalho
Roteiro: Vladimir Carvalho
Fotografia: Chico Botelho
Diretor de Produção: Armando Lacerda
Montagem: João Ramiro Melo
Operador de Câmera: Chico Botelho
Diretor Musical: Marcus Vinícius
Técnico de som: Valter Rogério, Francisco Pereira
Narração: Ester Góes
Atores: naturais figuras da política brasileira
Ano de produção: 1984.

10. ANEXO

Entrevista de Vladimir Carvalho concedida à Christine Villa Estúdios da TV Unicamp, 30 de março de 2005.

Vamos começar com algumas curiosidades com relação a esses filmes específicos (*O Homem de Areia* e *O Evangelho segundo Teotônio*).

VC: Eu acho, como você vê, que está tudo entrelaçado. Não tem filme separado nenhum. Os filmes estão todos entrelaçados numa difusão de vasos comunicantes. Os filmes se comunicam entre si.

Uma das coisas que eu acho muito interessante é essa coisa da oportunidade única e momentânea da qual o Nuno falou, que acontece com *A pedra da riqueza*, esse filme que acabou sendo gerado de forma inesperada; com *A Bolandeira(...)* E também esse processo de ir acumulando imagens durante um longo período.

VC: É(...) porque não há condição de fazer, e aí você guarda, e quando vai fazer já é outra coisa.

Como se dá esse trabalho de pesquisa, de observação e análise? Você faz isso sozinho ou existe alguma equipe que trabalha junto com você nessa coleta de imagens?

VC: A equipe comigo só começa a acontecer na hora em que vou filmar, sempre. Na hora que eu vou filmar, uma semana antes. Meu Deus! Quem é que eu chamo? Quem é que eu contrato? Tem dinheiro pra pagar? Não tem? Comprou filme? Não comprou? Comprou fita?(...) Entende? Não tem câmera(...) não tem produtora(...)

Seus filmes geram uma série de extratos de memória incríveis.

VC: Alíás, você tocou num ponto. Veja, com alguns (filmes) como ficou claro pra você, pode acontecer de você se desviar; você vai por uma estrada, literalmente, e “*Não, aqui tem uma coisa(...)* o senhor não quer ver um engenho?”(...) Aí eu fui lá e vi que tinha a bolandeira e filmei. A bolandeira existe. E é um filme que foi exibido, premiado e etc. *A pedra da riqueza* a mesma coisa como você viu. Aconteceu e não tava programado. Eu não tava pensando. Mas há um background em que aquilo é acolhido. Eu não fui passando pela casa do Oscar Niemeyer e “*vou entrar aqui!*”(…) Não é isso. Isso foi pedido, foi agendado, etc. E também porque foi pensado num roteiro antes e etc.

Eu digo o seguinte, que pode ser de surpresa – como *A Bolandeira* e *A pedra da riqueza* e pôde ser estruturado vagarosamente, na medida que você filma também; e até anteceder a filmagem, claro, com um roteiro. Eu geralmente digo que o roteiro de um documentário é um ponto de partida; ao contrário do roteiro do filme de uma ficção que é um ponto de chegada. Porque num filme de ficção o roteiro pode seguir – também não é obrigatório isso – mas quando você faz um roteiro ele pode ser seguido *ipsis-litteris*. Para a ficção o roteiro é um fim, para o documentário, meio(...)

É um meio. Eu tenho um roteiro. Eu vou filmar porque eu sei(...) Entende? Eu pessoalmente, eu tenho que me dizer, eu tenho que me ver quase que em face do

material na moviola, sem ter filmado ainda. O que é eu quero com isso aí? Eu tenho que me dizer. E como há exigências também burocráticas; porque num projeto você só ganha o financiamento se você apresentar um roteiro, um projeto onde você diz o que é que você quer fazer. Então eu aproveito uma coisa e outra(...)

Tecnicamente o roteiro existe(...)

VC: Tecnicamente sim. Serve como uma peça que possibilita um financiamento. Mas ao mesmo tempo, aquilo foi um desenvolvimento de uma convicção sobre determinado assunto. Eu pensei muito, eu sabia muita coisa do sertão quando eu fiz o *São Saruê* e eu queria fazer forma a alcançar o sertão com aquele aspecto, aquela feição própria junto de um certo mito que circula(...) o sertão como um lugar que pode ser um mundo(...) o sertão tem circunscrito ali um mundo onde acontecem as coisas(...) essa coisa narrativa do sertenejo(...) A imaginação, o sonho, a compensação(...) O vaqueiro que corre atrás de um boi misterioso(...) Você vai para o *Bumba-Meu-Boi*, todos os que desfilam ali pra salvar o boi que tá morrendo, não alcançam a força do vaqueiro que é o único que o boi realmente respeita. Vem o doutor, vem o advogado e desfila em volta do boi(...)

E ninguém pode mais que o vaqueiro.

VC: É. O vaqueiro põe a mão em cima e o boi ressuscita. O boi tava morrendo e ressuscita, fica bom. E por aí vai(...) Então é a super-compensação que está no sertão. Toda essa coisa e a minha memória de infância é muito ligada a esse tipo de coisa(...) É natural que ao estruturar, ao pensar num filme como *São Saruê*, eu possa seguir pelo menos uma seqüenciação que pode ao fim, ao cabo, dar ação. Também tem essa variante de você improvisar. Quando eu a bolandeira eu disse *“Isso aqui é uma coisa extraordinária!”*.

De qualquer forma, improvisado ou não, eu vejo uma coisa um tanto antropológica nos seus filmes, de inserção do documentarista no ambiente que ele vai retratar. Isso independente de você ter vindo desta região que você retrata ou não; porque isso é sentido em seus filmes de Brasília também. Esta questão do documentário, do “documentário autobiográfico” como você diz, corresponde a laços afetivos muito profundos; tanto com José Américo quanto com o Teotônio ou o Zé Lins como você falou.

VC: Isso. É toda uma identificação. O momento em que o país tá vivendo é incorporado, porque o Teotônio tava o quê? O Teotônio tava em busca dos presos que tinham sobrado da ditadura. A ditadura tava enfraquecida, tava já apelando pra entregar os pontos, como de fato abriu. E o Teotônio disse *“não, mas e os que estão presos sem culpa formada?”*. E tudo aquilo, e ele foi de presídio em presídio batendo na porta e entrando e etc(...)

E você foi militante e inclusive escondeu a Elisabeth Teixeira durante as filmagens de *Cabra marcado para morrer*.

VC: É, exatamente. A minha militância política que eu não valorizo, não tenho porque valorizar porque eu sou um insignificante. Um cara que acredita, um cara que tem uma certa convicção de esquerda, essas coisas que qualquer um tem. Mas não é uma coisa que me tornou importante. É uma convicção. E isso aparece também nos filmes, porque eu tava querendo registrar esses aspectos(...)

E, tratando dos dois filmes, há diferença de abordagem entre essas pessoas anônimas e essas figuras políticas desses filmes, José Américo e Teotônio?

VC: Há diferença sim. Eu acho que quando eu trabalho com o povo, simplesmente o povo; eu os encontro desarmados, ingênuos, inocentes, às vezes até amedrontados com aquela coisa e tal. Chega um sujeito de classe média com aquela parafernália, câmera, assistente e equipe e não sei o quê(...) mais o povo se entrega, porque ele é cordial(...) Tem essa cordialidade natural, esse espanto diante das coisas e curiosidade também. Ele se entrega.

Agora, pessoas, vamos chamar de classe média, elas são muito prevenidas. Elas têm um julgamento muito aguçado. “*O que é que tô fazendo aqui?*” – eles se perguntam. “*O que será que esse cara quer comigo?*”. É mais difícil de você perguntar. Você pergunta alguma coisa a um homem do povo, ele responde na bucha!

Mas, por exemplo, o ministro José Américo de Almeida. Se eu perguntasse alguma coisa, digamos assim, que demandasse uma reflexão, ele levava um tempo enorme pra responder. Eu guardei dessa época, da entrevista com José Américo, uma pausa de quase um minuto. Ele procurando palavras, refletia. E ele como era um senhor venerando, um senhor de muita idade, a gente tinha a maior paciência com ele. Ele se recostava na cadeira, aí demorava um tempo até voltar a coisa. “*Você me perguntou mesmo sobre o quê?*”. Era uma manha de político muitas vezes pra desviar. É diferente, há uma diferença muito grande. A pessoa formada, letrada, etc., ela tem defesas naturais também, ela tem uma carapaça.

eticamente falando, como você acha que o documentarista deve se portar nessa apropriação de sua história, como acontece com *Conterrâneos*; em que você diz que levou vinte anos para ser realizado porque você tinha que saber esperar, já que encontrávamos recém-saídos de um processo de abertura.

VC: Isso. Eu não podia subjugar aquelas pessoas ou fazer uma coisa que agredisse de alguma forma. Porque se você faz de forma a forçá-las na sua individualidade, é muito chato isso. Você tem que ser respeitoso. É melhor você perder o melhor plano, a melhor fala. É melhor perder do que ferir uma pessoa, chateá-la, incomodá-la, de forma que ela se julgue humilhada, isso nunca.

Agora, se ta no *tête-a-tête*, especialmente se é uma coisa de igual pra igual; se eu pergunto e vejo que o camarada está escamoteando, eticamente é assim: “*perai, não. Vou perguntar de novo*”.

Como aconteceu com o Niemeyer em *Conterrâneos*?

VC: Acontece. Agora, a pessoa tem que ser respeitosa também. Eu presto muita atenção a isso. Isso não é uma coisa ilimitada. Eu sou um ser humano comum.

Falando um pouco das raízes antropológicas do seu trabalho. Eu vejo muita semelhança com alguns filmes do Flaherty. Em uma de suas entrevistas, você disse que foi sua pedra fundamental, sua iniciação no documentário.

VC: Eu fui para o documentário por causa do Flaherty.

Essa coisa do embate do homem com a natureza eu vejo muito nos seus filmes.

VC: Eu fui assistir a uma coletânea de filmes, acho que eram dez ou doze, no Recife. E dentre os filmes tinha um documentário em longa-metragem. Eu já tinha visto vários documentários, mas *O homem de Aran* era um longa! E eu fiquei curioso e fui vê-lo. Quando eu vi o filme sem atores, sem enredo, aquela coisa! Não tinha um roteiro pré-estabelecido contando uma história, mas tinha uma força idílica e havia uma força entre a relação homem / natureza, uma tensão. Apesar aquela baleia imensa que era

transformada numa forma de sobrevivência, que eles descarnavam pra sobreviver, comendo aquela carne, aquela coisa(...) Tiravam o óleo para acender suas lamparinas, suas luminárias rústicas, aquilo era uma coisa fabulosa! A coragem do homem enfrentar aqueles mares do Norte, meio que gelado ao mesmo tempo, inóspito, agressivo(...) e aquilo me ganhou! Eu fiquei assim em estado de graça vendo aquele filme e vi que todos os espectadores também ingressavam num outro clima diferente. Não tinha o mocinho nem a mocinha, não tinha aquela coisa convencional do filme de ficção. Aí eu fiquei apaixonado. “*Pôxa vida! Se eu fizesse um filme eu queria fazer assim*”. E deixe comigo né? E na primeira oportunidade, quando me convidaram, e isto antecede um pouco *Aruanda*, eu fui de ponta cabeça porque eu queria fazer aquilo, e aí, nunca mais parei.

Você acha que seus filmes chamam à mobilização pela ação? Por aquilo que o espectador está vendo? Pela forma como revela, como choca?

VC: Nunca procurei esse aspecto. Nunca foi uma coisa que fosse deliberada. Eu sempre segui o meu instinto. E o instinto inclui a sua convicção política, a sua convicção moral, as suas coisas, os seus ícones, a sua própria mitologia pessoal, tudo vem junto. Então, eu desde menino que meu ambiente, os meus parentes, a minha mãe – a minha mãe não tinha posição política, mas ela era de uma sensibilidade, de uma solidariedade com os pobres por exemplo. Era da Igreja; não era fanática, mas era muito da Igreja, e meu pai não. Meu pai era agnóstico, tinha um viés meio esquerdista, era do Partido Comunista. Então fiquei entre os dois.

Seu pai editava um jornal, *O Balão*.

VC: *O Balão*, aquilo tudo que meu pai fazia(...) e foi uma pessoa importantíssima, porque quando meu pai morreu eu tinha só quatorze anos. Mas sabe que, eu fiquei pronto. Porque todas as coisas que eu busco hoje, eu me lembro que ele já falava pra mim. Ele falava coisas pra uma criança que eu nem entendia bem direito, o que é que ele estava dizendo. Eu me lembro dele dizer pra mim – “*Olha, a opinião deste crítico sobre este livro!*”. Crítica? Crítico? O que é uma coisa crítica? Agora, crítica é um “estado crítico”, uma “situação crítica”(…) e não era, “crítica é uma opinião sobre determinada obra de arte”. E eu me lembro dele me explicar isso. E depois eu fui navegando nisso aí, coisas assim(...)

Você falou que no filme do José Américo realmente houve uma intenção de respaldar na verdade uma história, que você retoma do *São Saruê* e vai tratar da Revolução de 30, da questão da açudagem, da Revolta de Princesa(...) Toda a história do Nordeste paraibano a partir da figura de José Américo, que muitas vezes serve de pano de fundo para essa história poder passar. É isso que acaba acontecendo(...)

VC: Isso. Um ensejo que eu tive de filmar de novo o sertão, mostrar o homem do sertão, um truque.

Então houve esse dirigismo na escolha de biografias – no caso de José Américo e Teotônio – para que você obtivesse o financiamento e tudo o mais/

VC: E estudei muito. Li toda a bibliografia. Eu sabia tudo do José Américo, hoje eu já esqueci (risos).

Mas a censura te deu um pouco de trabalho. São Saruê ficou interdito por nove anos, e ao que parece, *O Itinerário de Niemeyer* também foi censurado pelos militares não foi?

VC: Foi, porque tinha uma coisa que eu tinha que tirar.

E também em *O Homem de Areia* você foi um tanto quanto molestado pelo filho do José Américo que era general. Eu queria saber um pouco dessa história com o Reinaldo de Almeida, e também o que aconteceu com *O Evangelho segundo Teotônio*, em que você perdeu sete minutos.

VC: O filme já tinha sido passado para o exibidor, e ele ficou encantado com o *Teotônio*. Quando entrou na censura que voltou para o exibidor outra vez, que era o Gabriel, o Gabi da Gaumont, foi que ele viu e ele lançou. Mas ele viu que o filme faltava alguma coisa ali. Eu depois lutei na censura e incorporei os sete minutos, mas aí o filme já estava derrotado, porque você sabe que o mercado é implacável. Não emplacou na primeira semana, na segunda semana eles tiram, e eu perdi o ensejo de ter um público para o filme porque tinha sido cortado sete minutos.

No caso de *O Homem de Areia*, foi uma censura que posso dizer, prévia. Porque o projeto estava na Embrafilme. O Roberto Farias era o diretor da Embrafilme e o general – eu contei isso até num filme chamado *Vladimir Carvalho: contrarrâneo velho de guerra*. Eu contei essa história e entrevistaram o Roberto. Então o Roberto estava na Embrafilme e o projeto estava lá. Ele estava aguardando o parecer final para me conceder um financiamento. Os meios pra se fazer câmera, dinheiro para as despesas, enfim. Aí o Reinaldo soube que eu ia fazer um filme e perguntou: “Quem é que vai fazer?” – “Não, é o Vladimir Carvalho que tem um filme proibido?” – que era o *São Saruê*. Aí eles disseram “*que história é essa?*”. Então o Reinaldo de Almeida mandou um camarada do DOPS na Embrafilme. Ditadura impondo a força ainda(...)

Isso em que ano?

VC: Isso é em 80. Mas ainda estava forte. Tanto que eu peguei a censura do *Teotônio* em 84. Bom, aí o sujeito foi lá. O Roberto matreiramente, uma pessoa experimentada nessa coisa(...) Bom, aí o sujeito foi lá e o Roberto descreve o sujeito com os bíceps estufados assim e a camisa um pouco que denotando a presença de uma arma de fogo. E ele disse – “*(...) eu vim apanhar o projeto do filme do Vladimir Carvalho*”. E o Roberto disse – “*Mas espera. O senhor é de onde?*” – e ele responde – “*Não, eu sou do DOPS*”. E o Roberto retruca – “*Mas cadê a ordem?*” – “*Não, eu não trouxe ordem nenhuma*”. – “*Então eu não posso fazer nada. Aqui eu não tenho ordem pra entregar projeto nenhum*”. Aí o sujeito foi embora. Aí o Roberto o que faz, ganhou tempo. Ligou pra Brasília, pro ministro – que naquela época era Ministro de Educação e Cultura – depois foi que desmembraram, a separação é recente. Naquela época era o Ney Braga, o coronel Ney Braga, ministro da Educação ao qual estava subordinada a Embrafilme. Aí o Roberto fala com o Ney e ele diz – “*Não entregue nada. Manda falar comigo!*” – qualquer coisa assim. E disse que pra eles terem o projeto teriam de ir ao Ministério de Educação e Cultura. Aí quando o sujeito voltou com o papel, o Roberto já tranqüilo, disse pra ele – “*Olha, você vai ter que procurar esse projeto não é aqui. É no Ministério de Educação e Cultura*” (risos). Aí o sujeito ficou uma vara e foi embora porque aí não teve mais retorno. E o Roberto lamentou não ter ficado com esse papel, como um documento. Mas o Roberto conta essa história, com toda autoridade para isso.

Com a família do Teotônio você não teve nenhum problema, teve?

VC: Não. O *Teotônio* eu posso dizer que é um filme a favor não é? Um filme contra a ditadura, pra contar a coisa da ditadura, mas era uma coisa que enalteceu aquele homem que tava à beira da morte, com câncer; e que parecia possuído de um fogo assim de liberdade(...)

Agora o general Reinaldo, quando viu o filme numa pré-estréia lá em João Pessoa, tava de férias, foi ver o filme. Ele ficou indignado. Eu soube disso depois por um poeta que também era barbeiro, um barbeiro da alta roda de lá. E ele disse – “*Rapaz, eu não assisti o seu filme ainda. Mas o que é que você fez com José Américo? Porque o general foi fazer a barba e o cabelo e ele estava com enxaqueca(...)*” - e dizia – “*Eu vi um filme e estou indignado*”. Isso já era no outro dia, uma vara quando viu esse filme. E não tinha nada contra o José Américo; simplesmente eu contei um homem com defeitos e qualidades. Claro, quem conhece sabe que ali também residia um certo reacionário, de certa forma, que tinha posições(...)

Nem o José Américo nem o Teotônio tiveram a oportunidade de assistir aos filmes finalizados?

VC: Não viram os filmes.

Agora o que eu acho interessante – e parece que você vai inserir isso em *O Engenho de Zé Lins* também; porque pelo que soube um assistente do Sílvio Tendler te arrumou imagens do velório de José Lins. E isso vai incluso nos três filmes portanto.

VC: Velório né? (risos). Eu enterro as pessoas (risos).

***O Homem de Areia* já começa com aquela marcha fúnebre. E tem o enterro de Teotônio também.**

VC: Na verdade, é como se com aquela pessoa, que é uma pessoa significativa, no mundo dos homens, dos negócios, da literatura, da política e etc. Com ele desaparece um determinado momento. Com Teotônio palpavelmente era uma coisa de ditadura que tava acabando. Então o Teotônio desaparece, morre, tem o velório dele; mas fica uma coisa assim. Tanto é que termina com uma voz dele ecoando o conceito de pátria. Ele faz um discurso muito bonito, uma fala que ele tinha gravado acho que para Mino Carta, e era a fala dele.

E esse áudio era o original daquele comício que aparece no final do filme?

VC: Não. Isso era uma fita, se não me falha a memória, era uma fita que existia do Teotônio. Não sei se eu próprio gravei, que é um trecho de uma entrevista que ele deu pro Mino Carta e que ele fala da pátria. “*Eu acredito na pátria(...)* a pátria é isso(...) a pátria é aquilo”.

Mas então isso foi montado posteriormente?

VC: A fita existia. O som dele, e incluí na montagem.

Engraçado porque parece que aquilo foi um momento do comício. Uma homenagem ao Teotônio no momento do comício.

VC: Mas é isso que você falou. Nos três(...) O *Zé Lins*, eu tô no encaixe desse velório que o Sílvio Arnault, que é assistente do Sílvio Tendler, ele encontrou e perdeu de novo. Então tá num arquivo do Sílvio Tendler, e ele tá novamente procurando porque é um

16mm pequeno, um rolinho pequeno, que está no meio de 200, 300 latas de filme. Mas isso é quase que certo eu usar.

Essa idéia de você trabalhar com imagens de arquivo. Você faz muita pesquisa e tudo o mais. Agora, quando você transpõe essas imagens para dentro de um novo contexto que você atribui para elas, essas imagens em si possuem um significado embutido que permanece? Você consegue construir a partir dessas imagens de outros cinegrafistas, muitas das quais você sequer possui referências(...) enfim, você consegue construir uma nova subjetividade, colocar algo seu dentro dessas imagens que lhe são alheias?

VC: Elas se inserem num discurso que está também condicionado pela existência dessas imagens. Eu sei que vou contar com aquilo, eu também filmo pensando naquela imagem. Não é à toa que no caso de *O Homem de Areia* é um filme em preto e branco; que era para acolher, para poder abrigar uma série de coisas que eu sabia que preexistia à montagem. Então eu vou fazer em preto e branco, porque quando entrar esse material, ele na choca tanto.

Depois, por exemplo, no *Conterrâneos velhos de guerra*, eu já fiz uma mistura, como uma espécie de distanciamento que o Leone chamava *brechtiniano*(...) “a gente vai fazer isso aqui, tem um plano em cor(...) aí a gente corta para um plano em preto e branco(...) isso é Brecht(...)”. Mas isso era uma coisa necessária para distinguir ou para enfatizar pela cor – pelo preto e branco e pelo colorido – alguma coisa que a gente queria sublinhar como uma coisa extraordinária. Sei lá, uma panela que cozinhava pés de galinha, uma comida detestável que era pra o povo comer, o povo pobre que tava morando debaixo de uma ponte(...) Então aquilo vinha colorido, aquilo vinha com uma carga dramática(...)

Geralmente tem muita intenção no uso de arquivo, ele não entra ali meramente como uma memória. E às vezes sim, ele pode entrar ali simplesmente como uma memória, mas geralmente é intencional, tá servindo a um discurso geral, a toda uma poética do filme. Você usa concomitantemente porque sabe que ele passa por ali. E isso dialoga com o espectador de uma forma diferente. Quando entra a imagem antiga, o espectador se transporta também. É impressionante.

Eu considero bastante interessante em *O Homem de Areia* a cena do bar, em que há a narração da morte de João Pessoa pela Fernanda Montenegro.

VC: Sim, um acontecimento antigo que eu filmei em um cenário.

E de uma linguagem sonora, se posso chamar assim, como se realmente estivesse havendo uma briga ali, você se insere de tal forma quando assiste aquilo(...)

VC: Meu irmão Walter gosta muito daquilo. E a pessoa aceita. Ela se transporta para o acontecimento e ao mesmo tempo ela aceita. Aceita não, identifica que aquilo é um museu, que aquilo é uma peça. Aquela mesinha que está ali; aconteceu em cima daquela mesa, mas ela está recortada no ambiente de um museu.

Eu queria agora remeter a dois cinegrafistas, que pelo pouco que li, tiveram uma importância considerável no Nordeste, que foi o João Córdula e o Walfredo Rodrigues. E parece que tem imagens desses dois em *O Homem de Areia*.

VC: Tem sim. Um mais antigo, e o outro mais recente. Um na década de 30 (Walfredo Rodrigues) e o outro na década de 50 (João Córdula). Aquela história do sujeito entregando dinheiro, tem te um baião do Luís Gonzaga – “(...) porque uma esmola ou lhe mata de vergonha ou humilha o cidadão..” – é um baião de Luís Gonzaga. E na imagem

ta um sujeito dando uma esmola de dinheiro. É o governo distribuindo o dinheiro na seca. Então ao invés de cuidar do problema, distribui dinheiro. Isso é do Córdula. E as imagens mais antigas da Revolução de 30 são do Walfredo; são do filme *Reminiscências de 30*. E que aí vai, porque como o velho conta como é que foi e tal, cabia tranqüilamente. E como o filme é em preto e branco, foi absorvendo aquilo, fica igual.

Nesse garimpo de imagens eu você acumula durante muitos anos, ainda existe material para filmes posteriores, que possa gerar outros produtos?

VC: Eu vou te antecipar uma coisa muito nova, que ainda não contei a ninguém. Eu estou com uns alunos, que não foram meus, que estavam na UnB na década de 80; e veja só, saíram de Brasília – dois malucos estudantes de Filosofia – mas que ouviram falar em Mário Peixoto. E saíram na década de 80 num fusca velho e foram, acho q já no final da década de 80, até Angra dos Reis, na Ilha do Morcego, onde o Mário Peixoto viveu uma longa fase da sua vida(...)

Porque esses caras se apaixonaram. Viram *Limite* e foram em busca de Mário Peixoto sem conhecer Mário Peixoto. Foram lá e foram com uma câmera, com uma filmadora VHS. Foram lá e se apresentaram, levaram uma mensagem – uma coisa que eles xerocaram de um livro do Prof. Eudoro, um helenista da faculdade, da Universidade de Brasília. E o Mário se encantou com eles e disse – “*O que vocês querem?*” – e eles disseram que não, que só queriam ouvi-lo assim, como quem está diante de um oráculo. E gravaram duas, três horas de entrevista com o Mário Peixoto. Aí o Mário já morreu né? Aí quando eles me mostraram isso, isso é uma coisa ainda pequena, a imagem se repete e tudo(...) E é uma imagem muito sofrida porque o VHS fica aquela coisa meio pastel, a imagem vai desaparecendo, a imagem fica borrada(...) Mas é Mário Peixoto!

Então eu vou fazer uma viagem de volta com eles para eles me explicarem porque, como, onde. O que é que aconteceu nessa viagem em busca do Mário. É isso que eu vou fazer, com o Gontijo e o Sofiati; dois navegadores malucos de fusquinha. (risos)

É um material que tá na minha mão, que eles me deram, “*Olha professor o senhor vai nos orientar, o que é que a gente vai fazer com isso?*”. Bom, então vamos viajar juntos nesse negócio. Você nunca ta parado com a cabeça, tem essas máquinas um pouco enferrujadas pela idade (referindo-se ao corpo físico), mas a gente ta sempre elaborando algo.

Outra curiosidade em *O Homem de Areia* para encerrar. É que você coloca dois narradores: um feminino e um masculino. O Mário Lago fazendo a vez do José Américo e a Fernanda Montenegro narrando toda a trajetória histórica. Enfim, por que essa divisão?

VC: Eu dividi porque eu acho o filme muito árido. O velho, ele por essas coisas, essas reticências, essa cautela dele; tornou o filme difícil de passar. Pode-se dizer que José Américo foi uma rocha dura de esculpir. Porque você começa entrevistar, agora mesmo eu tô entrevistando para o *Zé Lins* e tô encontrando facilidade em conversar com as pessoas. Mas o ministro José Américo, ele era muito prevenido, um político muito experiente, ele não entrava em fria. Então ficou difícil, ele demorado também, até pela idade; um senhor de 90 e tantos anos – acho que morreu com 92 anos. Então eu pensei em flexibilizar, em adorçar um pouco isso.

O Mário tem aquele vozeirão. “*Aí eu vou pôr uma voz feminina que vai contar um pouco a história*”(…) E a coisa caminha com mais facilidade. Fica mais diluída, mais macia. Essas arestas do filme e tal. E a voz da Fernanda Montenegro é muito assim, convincente. Foi ótimo porque não precisei explicar muitas vezes à ela o que eu queria e tal. E ela também

gostou tanto do texto, apaixonou-se – “*Ah, mais que coisa(...) tem algo de literário aqui!*” – bondade dela. Mas aí ela fez muito bem. E o Mário com aquele vozeirão fazendo o velho, ficou muito bom. Empurrou o filme, deu uma certa dinâmica, foi legal(...)