

Memória e esquecimento, utopia e barbárie numa trilogia de documentários de Vladimir Carvalho: o caso de O país de São Saruê

Gabriela Kvacek Betella¹

A obra de Vladimir Carvalho se inicia no chamado ciclo documentário paraibano, uma das forças de base para o Cinema Novo. No final da década de 1950, na Paraíba, a prática de cinema foi bastante impulsionada por um movimento cultural significativo, com início nos cineclubes e na atividade de cineastas como Linduarte Noronha, Vladimir Carvalho, João Ramiro Mello, Rucker Vieira e Ipojuca Pontes, documentaristas responsáveis pela produção expressiva no período de 1959 a 1979. A circulação das novas ideias que percorriam o cinema brasileiro pelo menos desde o impacto de filmes como *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Rio Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e *O grande momento* (Roberto Santos, 1957) impulsionam a atividade cinematográfica de cineclubes que, no caso da capital João Pessoa, ainda contou com a fundação da Universidade da Paraíba (futura Universidade Federal da Paraíba), em 1955, para a centralização de formação de futuros cineastas e críticos. Formou-se o grupo de João Pessoa e o grupo de Campina Grande.

A trajetória de Vladimir Carvalho no ciclo documentário paraibano e após o movimento pode ser definida por meio da realização de uma série de filmes em seguida da sua participação em *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1959), porém seu percurso como um todo se constrói intrinsecamente aos deslocamentos do realizador ao longo de sua vida e até mesmo após sua fixação em Brasília, em 1969. Além disso, outro sentido peculiar de sua obra diz respeito às extensões do ciclo documentário paraibano representadas em seus filmes maduros². Dizendo de outro modo, ainda que Vladimir tenha se afirmado como representante do cinema brasiliense após 1970, a natureza ou ancestralidade nordestina será o contrapeso em toda a carreira.

A obra de Vladimir Carvalho traz vertentes até então inéditas no documentário brasileiro, como a ficcionalização à maneira de Robert Flaherty, o modo experimental reflexivo de Dziga Vertov, a veia poética-política de Joris Ivens e o lirismo de Humberto Mauro. Além disso, o cinema metalinguístico de Vladimir Carvalho já se expressa nos anos

¹ Docente do Departamento de Letras Modernas da FCL-UNESP-Assis.

² É possível traçar o percurso de Vladimir Carvalho como documentarista a partir da sua participação nos curtas-metragens *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1959) e em *Romeiros da Guia* (João Ramiro Mello e Vladimir Carvalho, 1962), seguidos por *A Bolandeira* (Vladimir Carvalho, 1968) e *O sertão do rio do Peixe* (Vladimir Carvalho, 1968), perfazendo um ciclo de formação como diretor até sua instalação em Brasília, onde filma *Vestibular 70* (Vladimir Carvalho, 1970). Seu primeiro longa (*O país de São Saruê*), embora finalizado em 1971, só poderia ser exibido em 1979. Entre 1972 e 1979 Vladimir dirigiu 9 curtas documentários.

de 1970, quando a equipe de filmagem está em cena (como em *O país de São Saruê*), assim como a mistura entre evidência documental e reconstituição ficcional (que estruturavam o pioneiro *Aruanda*) constitui um eixo importante nos procedimentos do cineasta (MATTOS, 2008, p. 13).

Para nossa pesquisa, pensamos nessas características gerais ao lado da utilização de materiais de arquivo, comentários, música e literatura nos documentários para delinear objetos muito produtivos para análise de elementos constituintes da filmografia de Vladimir Carvalho, em particular, de uma trilogia de documentários³ capazes de reunir os diálogos mais importantes que o diretor paraibano estabeleceu tanto com as vertentes do documentário (capazes de reunir os procedimentos de evidência documental e reconstituição ficcional) quanto com questões formais (estrutura narrativa, tratamento sonoro, experimentação tonal, reapropriação de materiais, abandono do caráter etnográfico, gosto pelo mito, que desenvolve um pensamento épico) cuja instrumentalização proporciona, a despeito de certas incongruências, camadas de sentido dispostas a compartilhar uma consciência crítica. Se é possível falar em eixo fundamental da formação dessa consciência em Vladimir Carvalho, ele se estabelece com as "imagens dolorosas, com sua carga de inesgotável e escalavrada beleza trágica, onde se fundem de forma uterina o homem e a terra, como se fossem mãe e filho, vivendo as contradições desse assombroso país agrário" (CARVALHO apud MORRICONI, 2005, p. 13).

O binômio homem-terra dá o tom à fase encabeçada pelo longa *O país de São Saruê*, documentário rodado entre 1966 e 1971, em torno do qual orbitam pelo menos três curtas: *O Sertão do Rio do Peixe*, *A bolandeira* e *A pedra da riqueza*. Todos os filmes têm como tema a exploração do homem no trabalho, com todo sofrimento imposto pelas diferentes situações, seja na cultura do algodão, da cana-de-açúcar, da extração de minério, nos meios de vida - e de morte. Neste momento, damos destaque à apresentação e análise desse documentário, cronologicamente o primeiro da trilogia que tomamos como objeto.

As coordenadas de Vladimir Carvalho se afinam com a alternância de documentário e ficção de *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1964/1984), em que Carvalho trabalhou como assistente de direção, também passaria a ser uma das marcas da filmografia, a despeito de todos os episódios envolvidos no filme de Eduardo Coutinho terem sido materialmente determinantes para a carreira de Vladimir dali em diante e, ideologicamente,

³ A pesquisa abrange os documentários *O país de São Saruê* (1979), *Conterrâneos velhos de guerra* (1992) e *Barra 68 – sem perder a ternura* (2001) e os encara como etapas simbólicas de uma história pessoal. A unidade reside nas evidências das lutas de classes, dos deslocamentos e dos espaços utópicos como registros da memória coletiva. Assim como visualizamos a dilatação do caráter panfletário na trilogia, apostamos na densidade das relações entre o homem, a terra e as utopias nas múltiplas relações no universo poético do cineasta.

terem se tornado uma forma de reafirmação do cineasta que, por um lado, persistiu na ideia de um filme sobre a visão de um povo miserável que sucumbe historicamente ao latifúndio, de cujas riquezas nunca usufrui.

Seria preciso voltar ao chamado Romance de 30, mas, sobretudo, ao papel de Graciliano Ramos no quadro regionalista para entender a relação entre a literatura e o cinema no contexto dos documentários nordestinos de Vladimir Carvalho. Pensamos, sobretudo, nas ideias de Antonio Candido em *Literatura e subdesenvolvimento*, ensaio publicado pela primeira vez em 1970, fundamental para entender que o regionalismo brasileiro foi construído desde o romantismo até a década de 1930 e, a partir de então, com extrema maturidade estética e ideológica, em pelo menos três momentos decisivos, ligados às formas de representação da condição periférica brasileira e latino-americana. Mas a relação entre cinema e literatura não passa, obviamente, pelo terreno da adaptação, porém dialoga em profundidade com a representação literária. Assim, no cinema o tratamento bruto da luz, que ficaria bastante conhecido com os trabalhos de Luís Carlos Barreto em *Vidas Secas* e Waldemar Lima, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), marca as sequências de *Aruanda* (1960) e permanece nos documentários de Vladimir Carvalho. A proposta de uma fotografia que "estoura" a luz não somente trazia para a forma dos filmes um elemento da paisagem do sertão⁴ como também fazia referência às formas de representação na gravura popular, com seus contrastes em preto e branco e as figuras e personagens bem marcadas no espaço.

O país de São Saruê possui uma estrutura que glosa a inclinação do diretor pela trilogia. Assim, o documentário explora os três reinos da natureza por meio do movimento do gado do litoral para o sertão (o boi como elemento de sobrevivência e de vivência lúdica), da cultura do algodão (produto do curto e localizado ciclo econômico durante a Guerra Civil americana) e das possíveis riquezas minerais (como o ouro descoberto após a Segunda Guerra e o urânio). As três idades do sertão (a terra, o homem e a cultura) são contempladas com as formas escolhidas para auxiliar a narrativa: o poema encomendado a Jomar Moraes Souto abre o filme como a voz do sertão, da paisagem, da terra; em seguida, quando as imagens começam a trazer a presença do homem modificando o ambiente, construindo cidades, a narração deixa os ares épicos do poema e passa a predominar o tom objetivo de um texto explicativo, escrito pelo diretor; um terceiro nível narrativo aparece com os depoimentos das pessoas entrevistadas no documentário. Enquanto o poema é a reescritura da criação do mundo representado na tela, o texto introdutório de Vladimir Carvalho conduz o espectador a partir

⁴ No caso de *O País de São Saruê*, a ampliação do filme do original de 16mm para 35mm expandiu a granulação e acentuou ainda mais o efeito da luz, que permaneceu na restauração do longa entre 2003 e 2004. Vale lembrar que a versão original de 16mm infelizmente desapareceu após o envio para o exterior.

do momento em que o som do pífano indígena e a imagem dos trabalhadores sertanejos cortando mandacarus "atravessa" o poema, que vai tomando uma finalidade mais didática, reforçando seu caráter épico e afastando qualquer sombra de lirismo.

Toda a primeira parte de *São Saruê* é composta para localizar o espectador num ambiente (vales dos rios Peixe e Piranha) em que a prosperidade, a alegria e a fé só podem ser reconstituídas, pois foram extintas aos poucos e, irremediavelmente decadentes, permanecem como a brincadeira do cavalo-marinho, símbolo da herança lusitana e da adoração do boi, ou como a imensa fazenda Acauã e seus dois séculos de existência. A manifestação popular e o símbolo espacial do poder são memória e resquício do rico ciclo pastoril, assim como, em fragmentos que parecem reconstituir capítulos e personagens, as fotografias nas paredes da fazenda.

As fotos surgem no documentário ao som de Ernesto Nazareth⁵, e formam um bloco no filme capaz de render uma análise muito proveitosa, a começar pela escolha da trilha sonora do fragmento. Ernesto Nazareth carregou a responsabilidade de expandir o alcance da música popular no período entre os séculos XIX e XX. A ambição estética dos gêneros musicais populares chega a fazer contraponto com o repertório erudito, e a penetração e perpetuação da obra de Nazareth é um dos primeiros bons exemplos disso. Tanto a potência como os limites do compositor carioca podem ser comparáveis a uma existência (presa nas molduras das fotos nas paredes da fazenda) que poderia ter sido superior e não foi.

Ao analisar a gestação de *O país de São Saruê*, Vladimir Carvalho revela etapas eficientes de um método marcado pela falta de condições que, no entanto, gera um plano de trabalho. Assim, não havia roteiro prévio - ele se sustentava "por tênues e invisíveis fios e foi escrito em cima da perna, durante as filmagens, muitas vezes após as mesmas terem acontecido" (CARVALHO, 1986, p. 11). De qualquer modo, temos o caráter fragmentário de

⁵ O pianista, compositor e professor Ernesto Júlio de Nazareth nasceu no Rio de Janeiro em 1863, e se tornou conhecido por ter popularizado o maxixe, considerado um subgênero do choro e um resultado de misturas com gêneros trazidos pelos estrangeiros, como a polca. O compositor estabeleceu relações com músicos importantes que estiveram no Brasil, entre eles Arthur Rubinstein e Darius Milhaud, que citou trechos de composições de Nazareth no balé *Le Boeuf sur le Toit* (O Boi no Telhado), de 1919. Algumas das composições de Nazareth, como "Apanhei-te, cavaquinho", "Ameno Resedá" (polcas), "Confidências", "Coração que sente", "Expansiva", "Turbilhão de beijos" (valsas), "Odeon", "Fon-fon", "Escorregando", "Brejeiro" "Bambino" (tangos brasileiros), atravessaram os tempos e ainda hoje são revisitadas. "Odeon" talvez tenha sido a mais popular no século XX, pois ganhou uma letra de Vinicius de Moraes e foi gravada por Nara Leão, entre outros intérpretes. Há algumas especulações críticas a respeito do conto *Um homem célebre*, escrito por Machado de Assis e publicado no jornal *A Estação* em 1883, que estabelecem relações entre o protagonista Pestana e Ernesto Nazareth (a respeito, ver sobretudo WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso Pestana. *Teresa* 4 / 5, 2003, pp. 13-79 e MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: IMS, 2007). Como ironia lamentável, Ernesto Nazareth envelheceu com problemas de surdez e complicações de saúde mental que o levaram a ser internado na Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá. Ele faleceu em situação misteriosa, após uma fuga da instituição.

uma obra que não se fecha em si mesma, que condiz com a metodologia usual do gênero documentário⁶.

Jomar Moraes Souto escreveu o poema que integra o roteiro e alinhava a maior parte do filme. Vladimir Carvalho exibiu o copião (fase anterior à montagem final) do filme em maio de 1967, na presença do poeta, que precisou de um esquema para entender a concepção do filme. O diretor elaborou, então, um texto que denominou Motes e imagens para o poeta Jomar Moraes Souto (CARVALHO, 1986, p. 15-26). O poema narra um longo e infundo processo de colonização na região, terra seca que viu "desde os primeiros predadores portugueses até as usinas de algodão dos modernos dilapidadores da economia nordestina, as multinacionais Sanbra e Anderson Clayton, aos transfugas 'catequistas' do Peace Corps, escapando do Vietnam." O diretor queria "um poema que fosse como uma música, que batesse o ritmo lento da primeira parte do filme, um prólogo da história: a aurora da terra do sertão, antes e depois da chegada do Homem" (CARVALHO, 1986, p. 129).

O texto Motes e imagens para o poeta levou o diretor a organizar o filme num tríptico, com os três reinos da natureza representados no boi, que levou o homem para o meio do sertão, no algodão como produto do curto e localizado ciclo econômico durante a Guerra Civil americana e no ouro descoberto durante a Segunda Guerra Mundial. O documentário pode ser definido, portanto, por três fortes eixos e, porque não dizer, como três documentários sobre o Polígono das Secas em um só. Além disso, a última das três etapas das filmagens, que contou com a participação de Chateaubriand Suassuna como entrevistado, foi decisiva para o tom geral de contraponto irônico do filme, sobretudo quando se leva em conta a escolha do título, que remete ao folheto de cordel *Viagem a São Saruê*, escrito em 1947 por Manoel Camilo dos Santos. Em 31 sextilhas e 2 décimas o poeta descreve uma viagem imaginária a um lugar inventado, uma espécie de eldorado em que a abundância alimentar, o elogio ao ócio, o dinheiro abundante e a juventude eterna constituem os principais elementos do folheto de cordel. Um excerto pode nos aproximar dessas imagens construídas pelos versos de Manuel Camilo dos Santos:

Lá eu vi rios de leite
barreiras de carne assada
lagoas de mel de abelha
atoleiros de coalhada
açudes de vinho do porto
montes de carne guisada.
As pedras em São Saruê

⁶ Patricio Guzmán (2002) tece considerações importantes sobre o roteiro no documentário, uma espécie de calcanhar de Aquiles do gênero, segundo os mais metódicos e conservadores.

são de queijo e rapadura
as cacimbas são café
já coado e com quentura
de tudo assim per diante
existe grande fartura.
Feijão lá nasce no mato
maduro e já cozinhado
o arroz nasce nas várzeas
já prontinho e despolpado
peru nasce de escova
sem comer vive cevado.
Galinha põe todo o dia
invés de ovos é capão
o trigo invés de sementes
bota cachadas de pão
manteiga lá cai das nuvens
fazendo ruma no chão.
Lá os pés de casimira
brim, borracha e tropical
de naycron, belga e linho
e o famoso diagonal
já bota as roupas prontas
próprias para o pessoal.
Os pés de chapéus de massa
são tão grandes e carregados
os de sapatos da moda
têm cada cachos “aloprados”
os pés de meias de seda
chega vive “escangalhados”.
Sítios de pés de dinheiro
que faz chamar atenção
os cachos de notas grandes
chega arrastam pelo chão
as moitas de prata e ouro
são mesmo que algodão.
Os pés de notas de mil
carregam chega encapota
pode tirar-se a [sic] vontade
quanto mais tira mais bota
além dos cachos que tem
casca e folha tudo é nota. (SANTOS, 1947)

A sintonia da raiz utópica do poema de São Saruê com o imaginário país da Cocanha de matriz medieval (século XIII) foi demonstrada nos estudos de Hilário Franco Jr. (1998). No limite, o poema de Manuel Camilo dos Santos localiza no Nordeste brasileiro uma tradição utópica do paraíso terrestre.

Vladimir Carvalho sintetiza o modo como entendeu o sentido do filme, após a última viagem à Paraíba para a terceira etapa e com a inspiração do cordel, cujo efeito é a veia crítica do documentário:

Nesse retorno é que intuí a visão de um país à margem, potencialmente rico mas vivendo na mais crassa miséria. Quando em Catolé do Rocha encontrei Chateaubriand Suassuna, mirrado debaixo de seu chapéu de couro, com sua foice na

mão esquadrinhando a pequena propriedade de terras sáfaras, os olhos injetados de sonho obsessivo, em busca de um urânio salvador, entendi que ali o documentário virava "ficção". Eu devia filmar aquele delírio que era o melhor contraponto para o folheto que conhecia das feiras desde menino, *Viagem a São Saruê*. Dias depois, Pedro Alma, pioneiro do ouro, também delirante no seu sonho infantil em busca da riqueza, me dava outra dica, arrematando na entrevista que fiz com ele que encontrara em suas explorações o esqueleto de um homem que morrera de fome no meio de uma mina. Era o próprio símile do país pobre montado na riqueza. (CARVALHO, 1986, p. 129-130)

A pedra da riqueza é extensão, complemento e insistência da proposta de Vladimir Carvalho ao revelar, de um lado, e espoliação do Nordeste, o atraso, o latifúndio como mácula gigantesca e, de outro, a riqueza inacreditável do plano imaginário ao criar estratégias para driblar ou esquecer a miséria. Segundo Vladimir Carvalho, o homem nordestino soube operar um "processo lento mas vivíssimo de compensação mítica", transferindo para seus instrumentos de cultura o que lhe foi retirado, muitas vezes apontando os meios de espoliação, sempre com os simbolismos específicos. Assim,

O bumba-meu boi, como todos sabemos hoje, é uma peça de crítica social de fazer inveja a Bertolt Brecht pelo tanto de "distanciamento" que tem. Os "exageros" dos repentes dos cantadores têm algo de apocalíptico e de fuga. O mesmo acontece com as fantásticas narrativas e estórias dos folhetos de feira, e a utopia trabalhada pela imaginação detona no livrinho da Viagem a São Saruê, como uma concepção rústica do Eldorado, o "paraíso perdido" do homem. Montanhas de cuscuz e pão, rios de leite e mel, árvores de dinheiro, é a mais flagrante contrapartida do sertão. (CARVALHO, 1986, p. 130)

Em 1971 *O País de São Saruê* estaria no Festival de Cinema de Brasília, uma participação justa pela adoção da cidade pelo diretor, que se tornara professor na Universidade de Brasília. O filme é retirado do festival e proibido pela censura federal, que o apreende.

REFERÊNCIAS

A BOLANDEIRA. Direção e Produção: Vladimir Carvalho. [S. l.]: Nova Cine, 1968. (18 min.).

A PEDRA da riqueza. Direção e Roteiro: Vladimir Carvalho. Produção: Fernando Duarte. Intérpretes: Laurentino Santos. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1976. (16min.).

ABREU, Márcia Azevedo de. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas, SP: Mercado das Letras: Associação de leitura no Brasil, 1993.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

BERNARDET, Jean-Claude. Ficção real em O País de São Saruê. In: CARVALHO, Vladimir (Coord.). *O País de São Saruê*. Brasília: Ed. UNB, 1986.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHO, Vladimir. A Caterva não tolera. *Revista de Cultura Vozes*, vol. 72, n. 6, 1978, p. 35-42.

CARVALHO, Vladimir. *Cinema Candango: matéria de jornal*. Brasília: Cinememória, 2002.

CARVALHO, Vladimir (Coord.). *O país de São Saruê*. Brasília: Ed. UNB, 1986.

FRANCO JR., Hilário. *Cocanha: a história de um país imaginário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GUZMÁN, Patricio. El guión en el cine documental. Asociación de Documentalistas de Chile. Taller de Comunicación No. 5, 2002. In: Ardito documental. Blog del documentalista argentino Ernesto Ardito. Disponível em: <arditodocumental.kinoki.es/el-guion-en-el-cine-documental>. Acesso em: 23 maio 2023.

MARINHO, José. *Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959- 1979)*. Niterói: EDUFF, 1998.

MATTOS, Carlos Alberto. A escrita que vem dos arquivos. In: MORICONE, Sérgio (Curadoria); CAPUTO, Gioconda; MORETZSOHN, Carmem (Coord.). *Retrospectiva dos 70 anos do cineasta Vladimir Carvalho – Vladimir 70*. Brasília: Quick Printer, 2005.

MATTOS, Carlos Alberto. *Vladimir Carvalho: pedras na lua e pelejas no Planalto*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

MONTEIRO, José Carlos. A Saga do Documentarista. In: CARVALHO, Vladimir (coord.). *O País de São Saruê*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.

O PAÍS de São Saruê. Direção: Vladimir Carvalho. Produção: Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello. Edição: Eduardo Leone. Fotografia: Manuel Clemente. Voz do poema: Echio Reis. Voz da narração: Paulo Pontes. Entrevistados: José Gadêlha, Charles Foster, Antônio Mariz, Pedro Alma e Zeca Inocência. Brasil: Embrafilme, 2004. 1 DVD (80 min).

SANTOS, Manoel Camilo dos. Viagem a São Saruê. In: _____. *Literatura popular em verso: antologia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa Rui Barbosa, 1964. Tomo I.

SANTOS, Manoel Camilo dos. *Viagem a São Saruê*. Recife: Coqueiro, [s.d.].

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.