

O PAÍS IGNOTO DE SÃO SARUÊ LIDO COMO TERRA A SER REVELADA PELO CINEMA DOCUMENTÁRIO (1970)

THE UNKNOWN COUNTRY OF SÃO SARUÊ INTERPRETED AS LAND TO BE REVEALED BY THE DOCUMENTARY FILM (1970)

Ana Caroline Matias ALENCAR**

Resumo

Nesse artigo eu me proponho à análise da apropriação feita por Geraldo Sarno do tema do “*isolat do sertão*” presente na obra Euclides da Cunha, um dos intérpretes do Brasil de quem o cineasta se valeu para a elaboração da sua “estética cinematográfica” (1966-1969). De modo a aproximar Euclides de Sarno, dois expoentes de gerações bastante distintas de intelectuais brasileiros, examinarei o filme *Jornal do sertão* à luz do esquema proposto por Luiz Costa Lima para a sua análise da composição de *Os sertões*. Desta forma, ao longo deste estudo, pretendo sustentar ser um dos fundamentos dessa proposta particular de cinema a afirmação do documentário, na medida do seu alinhamento com as ciências, como forma privilegiada que poderia ser mobilizada para o conhecimento e registro de manifestações culturais “autenticamente brasileiras”.

Palavras-chave: História Intelectual; Narrativas cinematográficas; Intérpretes do Brasil; Caravana Farkas; Cinema Novo Brasileiro.

Abstract

This article aims to examine the reinterpretation made by Geraldo Sarno of Euclides da Cunha's work, one of the interpreters of Brazil mobilized by the film-maker for the elaboration of his own "cinematographic aesthetics" (1966 -1969). The main theme analyzed will be the “isolation of the sertão”. In order to approach Euclides de Sarno, two exponents of quite different generations of Brazilian intellectuals, I will examine the film *Jornal do sertão* by the scheme proposed by Luiz Costa Lima for his analysis of the composition of *Os sertões*. Thus, throughout this study, I intend to assert that one of the foundations of this particular film proposal is the affirmation of the documentary, allied to the sciences, as a privileged form that could be mobilized for the knowledge and registration of "authentically Brazilian" cultural manifestations.

Key words: Intellectual History; Cinematographic narratives; Brazilian interpreters; Farkas Caravan; New Brazilian Cinema.

Conta-se que o sertão de São Saruê seria terra de bonança e fartura, onde a fome e o sofrimento teriam a sua entrada impedida. As lagoas de mel e os beijos que brotam das

* Mestranda em História – Programa de Pós-Graduação em História – Escola de História – UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, campus do Centro de Ciências Humanas e Sociais (CCH). Rio de Janeiro, RJ. Bolsista CAPES. E-mail: anacaroline_94@hotmail.com

* Agradeço à minha coorientadora, Maria Aparecida Rezende Mota, pelo vigoroso estímulo ao constante ensaio de ideias.

manivas dariam de beber e de comer para os habitantes dessa terra de promessa. Quem nos conta sobre esse paraíso terreal é o laureado poeta popular Manoel Camilo dos Santos, no poema “Viagem ao país de São Saruê”. Mobilizando São Saruê como metáfora para o sertão, o cineasta baiano Geraldo Sarno retira do título do poema de Camilo dos Santos o nome da sua produtora, a Saruê Filmes. Eu, por meu turno, mobilizo essa mesma metáfora no título do presente artigo como estratégia para aproximar – e disso me ocuparei ao longo desse estudo – a elaboração criativa realizada por Sarno em seus filmes e a teoria formulada por Luiz Costa Lima sobre a composição de *Os sertões*, obra máxima de Euclides da Cunha. Feito esse comentário introdutório, sem mais demoras iniciemos o estudo.

Este artigo articula-se com a pesquisa mais ampla que venho desenvolvendo sobre a produção cinematográfica realizada por Geraldo Sarno como integrante da segunda reunião do movimento que posteriormente se convencionou chamar de “Caravana Farkas”ⁱ. Durante a segunda metade da década de 1960, o grupo de artistas membros do movimento, reunidos ao redor da figura de Thomaz Farkas e valendo-se da pesquisa sobre cultura popular nordestina que já vinha sendo desenvolvida por Sarno no interior do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP), organizou duas viagens pelas regiões interioranas do Nordeste brasileiro, de modo a registrar aspectos que seriam característicos destas localidades e que estariam correndo risco de desaparecimentoⁱⁱ.

Dezenove filmes documentários, quase todos em curta-metragem, foram o resultado dessas duas viagens. Versavam sobre temas como religião, mercado, economia, literatura oral e artesanato, e, para a sua realização, contaram com o apoio institucional do IEB, instituto que pode ser compreendido tanto como área *studies center* quanto como brasileira dinâmica (CALDEIRA, 2002, p. 24). Deste conjunto de filmes, os nove dirigidos por Geraldo Sarno compõem o principal corpo de fontes analisadas nesse estudo mais amplo que venho desenvolvendo ao longo do mestrado. Constitui-se como objeto da minha pesquisa a releitura feita por Sarno das obras de intérpretes do Brasil, como Euclides da Cunha e Luís da Câmara Cascudo, bem como o contato do cineasta com as reflexões sobre literatura brasileira produzidas pelos professores integrantes do já referido instituto da USP, como o então diretor do IEB, José Aderaldo Castello, e o professor cuiabano convidado por Castello para participar de um evento organizado pela universidade, Manoel Cavalcanti Proença.

Relacionada com este objeto, a questão central norteadora do meu exame da produção cinematográfica realizada por Geraldo Sarno é a de que maneira o cineasta se apropriou, para elaborar os argumentos defendidos em seus filmes e para compor o conjunto de temas sobre

os quais os seus documentários tratavam, dos debates travados no interior do IEB, com os quais entrou em contato, e se valeu das respostas oferecidas por gerações de intelectuais anteriores à dele à questão, que funcionou como um estribilho desde finais do século XIX, de quais seriam os fundamentos da formação da nacionalidade e do *povo* brasileiro. O cinema documentário, então, foi mobilizado como forma privilegiada de conhecimento do país pela possibilidade que abria para o registro do “lastro” deixado pelo real.

O que realizarei agora pode ser definido como um primeiro esforço, nos limites desse estudo que venho desenvolvendo, de aproximação entre os filmes de Sarno e o pensamento euclidiano. Para tanto, o livro de caráter ensaístico escrito por Luiz Costa Lima, *Terra ignota: a construção de Os sertões*, serviu-me como inspiração e fundamento. Uma mesma questão, delineada em um dos apêndices que integram o livro de Costa Lima, pode ter motivado tanto a escrita de *Terra ignota*, quanto a aproximação que procurarei estabelecer. Dela a partir de agora me ocuparei.

No capítulo “O Pai e o *Trickster* (Indivíduo e cultura nos campos metropolitano e marginal) ”, escrito em 1994, portanto antes dos demais capítulos, e refeito quando da publicação do livro, em 1997, o professor propõe a defesa da hipótese preliminar de que “antes de ser instrumento de criação, a cultura é a ferramenta humana de redução e, idealmente, de neutralização das ambigüidades” (LIMA, 1997, p. 249). Deste modo, a cultura poderia ser definida como o conjunto de respostas padronizadas às situações cotidianas previsíveis. Entretanto, além dessa função possibilitadora da sobrevivência dos membros da sociedade, a cultura poderia metamorfosear-se de modo a cumprir a tarefa inversa de exploração das ambigüidades e de invenção de uma resposta a elas, oferecendo também a possibilidade de complexificação da vida. As conseqüências de tal afirmação seriam o desligamento em relação a uma postulação identitária, que tornaria desnecessária a indagação da cultura, e a prevenção contra uma perspectiva centrada no culto individualista do criador. Em outros termos, o resultado da afirmação referida seria o de que, apesar de relacionada à razão político-econômica, a problemática constituída em torno da questão da cultura conteria aspectos não decodificáveis por aquela razão (LIMA, 1997, p. 248-252).

Por meio dessa postulação, bem como da apropriação de reflexões elaboradas pelo filósofo alemão Arnold Gehlen sobre o tema, Costa Lima busca reconsiderar o estado teórico da concepção antropológica da cultura a partir da formulação da sua crítica ao predomínio do recurso da descrição (LIMA, 1997, p. 253). Segundo ele, o descritivismo tende à neutralização do questionamento teórico e torna harmônico e imitativamente romântico o conceito de cultura, oferecendo ao objeto a determinabilidade que poderia ser somente

atingida por meio da sua construção. A permanência vista como perniciososa deste descritivismo ocidental poderia ser evitada pela ênfase na importância da sensibilidade epistemológica e teórica e pelo realce da formulação do argumento analítico (LIMA, 1997, p. 244-245).

Por fim, o propósito de Luiz Costa Lima com o que acima foi explicitado seria o de, a partir de uma situação particular, repensar o estado da cultura, e o caso selecionado para a análise foi o da América Latina. Afirma o professor ter a *intelligentsia* do continente, desde a independência de seus respectivos países, interpretado suas sociedades por meio de um instrumental de ordem sociológica, de modo a afastar reflexões filosóficas vistas como suspeitas. No momento da escrita do livro, o crítico literário sustenta poder ser percebido esse afastamento “pela incapacidade de lidar com a interpretação da cultura senão como prolongamento da conjuntura político-econômica” (LIMA, 1997, p. 254).

O funcionalismo e o economicismo, derivados dessa tendência característica dos intelectuais latino-americanos, seriam dois recursos interpretativos insuficientes para lidar com objetos culturais e incapazes de fornecer explicações satisfatórias para a questão de como se realiza a produção da cultura, por conta do culto que propagam ao gênio e ao espírito. Com isso, o teórico da literatura não desconsidera a relevância dos fatores sócio-econômicos para tal produção, mas a localiza na interferência desses fatores no estado da cultura, no grau de coesão interna e na validade mantida pelas práticas culturais para o grupo analisado. Sendo assim, essa interferência estaria relacionada com o caráter de estabilidade ou instabilidade sócio-econômica da área em questão, o que, por sua vez, definiria a internalização de modos de conduta distintos (LIMA, 1997, p. 257-258).

Sobre os modos de socialização do campoⁱⁱⁱ das áreas instáveis, categoria à qual se adequa o caso latino-americano, Costa Lima diz estar sempre em questionamento a eficácia das normas, uma vez que as leis não seriam internalizadas, tornando-se necessário decidir caso a caso (LIMA, 1997, p. 261). As maneiras de atualização desse modo de socialização seriam a imitação das formas de conduta do estrangeiro que fosse “estável”, e, em contraposição a esse automatismo assimilacionista, a explosão dos limites (LIMA, 1997, p. 261-268). O crítico abre, assim, espaço para a defesa de que as áreas marginais ou instáveis, ao contrário do que se poderia apreender pela perspectiva funcional-economicista, não estariam fadadas à produção de obras imitativas (LIMA, 1997, p. 273). Deste modo elabora concisamente o que foi dito:

A necessidade de rebelarmo-nos contra os determinismos, que sempre nos condenaram a nós, membros das culturas menores e marginais, a

necessidade então de mostrar que, quando criadores, nossas criações explicitam um outro horizonte, não nos deve contudo levar a supor que nossos tricksters podem ser demiurgos. Essa possibilidade nos é negada. O campo a que pertencemos nos marca. Ele é nosso umbigo. Outros ares precisam soprar para que ele assuma outra configuração. Que não há de ser necessariamente a do demiurgo. O trickster mais fecundo será aquele que abra a possibilidade para a paródia do demiurgo; aquele cuja prática da marginalidade o ensine a rejeitar, mesmo quando pudesse assumi-la, a postura do pai hierático (LIMA, 1997, p. 274).

Por meio dessas reflexões, o teórico da literatura apresenta possibilidades de novas pesquisas que pudessem desenvolver a hipótese forte sustentada por ele de que os fatores sócio-econômicos seriam insuficientes para a explicação da questão cultural, fundamentalmente nas regiões cujos campos fossem instáveis (LIMA, 1997, p. 269). Provocativa, essa hipótese pode ter funcionado como disparadora dos demais ensaios componentes de *Terra ignota*, além de como estímulo, no estudo que venho desenvolvendo, para o estabelecimento, ainda no nível de esboço, de uma relação entre a produção cinematográfica realizada por Geraldo Sarno e o “livro vingador” de Euclides da Cunha.

Luiz Cota Lima afirma terem sido formados dois *topoi* a partir do lançamento de *Os sertões*: o da dupla inscrição do livro entre a ciência e a literatura e o da identificação do escritor com a natureza que descreve. O primeiro clichê estaria fundado na falta de discussão teórico-analítica referente à definição de romance e história, de literatura e ciência (LIMA, 1997, p. 19), bem como na indistinção estimulada pelos críticos literários do começo do século XX entre a concepção retórica das belas-lettras e a concepção romântica de literatura (LIMA, 1997, p. 128). O segundo *topos*, por sua vez, seria visto pela intelectualidade como expressão do nacionalismo euclidiano e como responsável pela renovação literária realizada por Euclides da Cunha. A subordinação da arte à ciência seria a fórmula para o escritor brasileiro que desejasse expressar, como Euclides, uma natureza nova. Caberia ao escritor copiar sem alterações a paisagem. Tanto a altissonância literária com que são formulados em *Os sertões* os juízos que se pretendiam científicos, quanto o empenho no conhecimento da terra que é sua, em que pode ser desdobrado o segundo *topos*, podem ser identificados como algumas das razões do fascínio provocado pelo livro de Euclides (LIMA, 1997, p. 20-21).

O exame de *Os sertões* realizado pelo teórico estipula como objetivo o esclarecimento de aspectos da leitura dessa obra não discutidos até então. Além disso, por Euclides da Cunha encarnar o imaginário do intelectual brasileiro, o questionamento referente à construção de seu livro seria capaz de expor a inclinação anti-indagativa, auto-indulgente e teoricamente escapista presente como traço tanto na sua obra, quanto na tradição intelectual brasileira, caracterizadas ambas pela fixação nos grandes planos e pela falta de gosto em pensar com

rigor sobre as categorias que empregam. Por conseqüência, Costa Lima elege a análise da composição de *Os sertões*, bem como da leitura generalizada feita desse livro durante décadas, como modo de enfocar o sistema intelectual a que pertencemos (LIMA, 1997, p. 23-24). Neste sentido, afirma o lugar de destaque ocupado por Euclides da Cunha para a intelectualidade brasileira:

A segunda razão do privilégio concedido ao livro de Euclides tem a ver com o papel que ele tem desempenhado quanto ao intelectual brasileiro: de tal maneira este tem internalizado os filões centrais a *Os sertões* – seu empenho em entender o país, a combinação que pretende estabelecer entre literatura e interpretação científica, o mito, embora não reconhecido por seus estudiosos, que cria –, que o livro parece dispor de nosso imaginário. Se há um livro fundador de nossa identidade, será este. Indagá-lo, por conseguinte, nos pareceu uma maneira, ao mesmo tempo concreta e indireta, de explicitar nosso modo de ser intelectual – tanto nossas obsessões como nossas fraquezas (LIMA, 1997, p. X).

Em escritos, Geraldo Sarno reelabora os dois clichês que começaram a ser formados quando da publicação de *Os sertões*: o da indefinição entre ciência e arte no livro e o da identificação do escritor com a natureza. A releitura desses *topoi* pelo cineasta serviu à sua própria definição mais nítida do que seria o cinema documentário, de qual seria a função e a natureza desse tipo específico de arte e de quais seriam as responsabilidades de quem se propusesse a realizá-lo. Auxiliado por essa releitura na configuração de uma teoria mais geral sobre o que deveria ser esse cinema, bem como de uma prática específica asseguradora da capacidade desse cinema ser o que se pretendia que ele fosse, Sarno, portanto, valeu-se da reinterpretação dos clichês para o delineamento mais preciso da sua própria *estética cinematográfica*^{iv}.

Na comunicação “Cinema direto”, publicada em 1966 pela *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (RIEB), Geraldo Sarno analisa o que chama de “a dialética do desenvolvimento do cinema direto brasileiro”. Para tanto, afirma existirem duas tendências complementares nesse cinema: a que se serve do instrumental do cinema direto como possibilidade de pesquisa do real e a que o mobiliza com o intuito de renovar a linguagem cinematográfica tradicional (SARNO, 1966, p. 172).

Ao propor a sua definição sobre a natureza da imagem e som do cinema, o cineasta inicia uma discussão sobre a importância da técnica para a documentação cinematográfica que, para além de ter contribuído para a renovação geral da produção e da realização no cinema e para a ampliação do campo tradicionalmente reservado a essa arte, teria possibilitado a realização do propósito de “surpreender o real”, que dataria de Dziga Vertov^v, mas continuaria presente em seu tempo. Ao invés de uma imagem composta em estúdios, a

vitória da técnica teria permitido a exibição para o público de uma imagem-som íntegra, informativa, “arrancada da realidade”. Uma nova atitude pautada na “estética do real” deveria ser assumida pelos realizadores, de acordo com Sarno, como maneira de captar essa nova dimensão da imagem, caracterizada pela “caótica agressividade” do próprio “real” (SARNO, 1966, p. 172).

Uma vez que o cineasta adota o método dialético para o exame do cinema direto brasileiro, ele afirma ser justamente a polarização entre as duas tendências, a de informação e a de comunicação, um dos principais traços da evolução desse cinema. Ademais, de acordo com Sarno, por meio do aprofundamento das duas tendências é que poderia ser atingida a “síntese globalizadora”, a partir da qual os “métodos aplicados na pesquisa da informação correta” poderiam ser determinantes para a elaboração da forma adequada de comunicação (SARNO, 1966, p. 172).

Neste sentido, sublinha a tarefa do IEB na inauguração da cooperação sistemática entre “cientistas pesquisadores da realidade brasileira” e cineastas documentaristas, que, juntos, se propuseram à realização de documentários culturais, encontro este que já viria sendo anunciado pelas novas técnicas aplicadas ao cinema direto e que, segundo Sarno, inevitavelmente ocorreria (SARNO, 1966, p. 171). Sobre isso, sustenta o cineasta:

A cooperação entre estudiosos da realidade brasileira, cientistas sociais e documentaristas, com a exercitação continuada do documentário, como promete o Departamento de Produção de Filmes Documentários do Instituto de Estudos Brasileiros, permite programar um cinema de pesquisa, científico e correto enquanto informação sobre a realidade brasileira, e de auto-reconhecimento quando projetado sobre essa mesma realidade social (SARNO, 1966, p. 172).

O argumento defendido por Geraldo Sarno no artigo, portanto, aproxima-se da compreensão que poderia ser apreendida da obra de Euclides da Cunha, bem como das leituras que foram sendo feitas dela, de que seria requisito para uma renovação artística no país a dedicação à descrição precisa da realidade da terra. Para que essa exposição pudesse ser feita, o artista necessitaria, por sua vez, do suporte oferecido pela ciência de seu tempo, com a qual de forma incontornável deveria dialogar. A ênfase no caso de Sarno, entretanto, não mais recaía sobre a descrição da paisagem, da natureza e dos tipos físicos, mas sobre a realidade que tinha por intento conhecer. A ciência, assim como para Euclides, servia aos propósitos do desvendamento da situação brasileira e funcionava como instrumento de validação para uma proposta de tonalidades nacionalistas.

Neste sentido é que Geraldo Sarno aposta na incorporação da ciência de seu tempo, das ciências sociais tal como eram feitas à época, ao seu projeto de realização de filmes

documentários sobre expressões culturais nordestinas. Desta forma, o que seria produzido poderia ser considerado como um discurso embasado sobre determinada realidade que com desvelo se procurava analisar.

Quase vinte anos após a publicação do artigo examinado, Sarno relativiza, em “Quatro notas (e um depoimento) sobre o documentário”, o papel desempenhado pelas ferramentas tornadas disponíveis pelas ciências sociais no seu projeto cinematográfico. Ao fazê-lo, oferece como reforço ao seu argumento o exemplo de *Os sertões*. Curiosamente, ao tratar do livro de Euclides da Cunha, o cineasta reproduz o *topos*, identificado por Luiz Costa Lima, da dupla inscrição da obra entre a ciência e a literatura como modo de justificar a diminuição da importância que as ciências sociais teriam tido para a realização dos seus filmes em parceria com o IEB, ocorrida há quase uma década e meia. Sobre a obra de Euclides da Cunha, Sarno defende:

Sem dúvida, os cientistas sociais julgarão ultrapassadas as teses geográficas, sociais e mesmo filosóficas, que Euclides disserta em *Os Sertões*. O mérito do livro, porém, reconhecido de imediato desde o lançamento, não dependeu da atualidade dessas teses naquela época, como, hoje, o reconhecê-las ultrapassadas não reduz o livro a um simples interesse histórico. Isso sem dúvida ocorreria se se tratasse apenas de uma obra de ciência. A sua estrutura poética, a sua linguagem é que lhe asseguram perenidade e a posição-chave que ocupa na formação da literatura nacional. Poética e linguagem que não estão esvaziadas de um profundo compromisso com o homem brasileiro, de uma clara preocupação para com os destinos da nação que, no caso, se deve muito mais à postura do artista do que às teorias do cientista (SARNO, 1984, p. 63).

Ao não mais considerar como satisfatória a ideia sustentada em “Cinema direto” de que a imagem e som do cinema “colheria o fato na sua integridade”, Geraldo Sarno passa, no artigo de 1984, a defender a concepção bem distinta de que o que o documentário registra seria a maneira específica de documentar do cineasta. O seu modo de interpretar a natureza do cinema documentário, portanto, sofre uma inflexão do ano de publicação de um para o do outro artigo, induzindo uma alteração na compreensão da sua própria prática cinematográfica. A expressão da subjetividade do artista torna-se o imperativo dessa prática, assumindo o lugar antes ocupado pelo registro fidedigno de uma determinada realidade. Mesmo quando o desejo manifesto pelo cineasta fosse o da exposição objetiva, seria realizada a revelação da subjetividade (SARNO, 1984, p. 62).

Essa nova perspectiva o leva à revisão da função desempenhada pelas ciências sociais no desenvolvimento do moderno documentário brasileiro. Elas teriam funcionado como mediadoras para o documentário. Entretanto, de acordo com Sarno, os documentaristas brasileiros que se apropriaram das disciplinas das ciências sociais nunca teriam se confundido

quanto à possibilidade de atingir a plena objetividade. Teriam mobilizado essas disciplinas como suportes provisórios, abandonados quando da descoberta por eles mesmos de sua própria poética. O objetivo que as ciências sociais teriam cumprido seria o de ampliação das possibilidades da linguagem documentária (SARNO, 1984, p. 63).

Deste modo, o livro de Euclides da Cunha funciona, na argumentação de Sarno, como exemplo dessa secundarização da importância da ciência para a obra artística. Indissociavelmente relacionada com o clichê da dupla inscrição de *Os sertões* entre a ciência e a literatura está a concepção do livro como um grande romance. Tanto esta, como a de que o livro seria um retrato verdadeiro do país considera irrelevante, de acordo com Luiz Costa Lima, a construção do argumento. Transmissores cômodos, as palavras adornariam ou disfarçariam o pensamento. Tal entendimento expressa um substancialismo primário, segundo o qual não importaria a maneira de dizer o objeto, uma vez que ele existiria antes de ser nomeado. Essa interpretação manifesta um conservadorismo e uma rigidez contrária ao pensamento. A leitura usual de *Os sertões* o converteria, assim, em mantenedor de uma ordem que excluiria a função da escrita e do pensador (LIMA, 1997, p. 49-52).

Seria, então, conveniente a defesa da tese do Euclides-ficcionista, de acordo com Costa Lima, uma vez que tornaria desnecessária a reindagação das fontes mobilizadas pelo escritor para a composição do seu livro. Além disso, em sintonia com a tendência anti-reflexiva da intelectualidade brasileira, a sustentação da tal tese evitaria o trabalho de compreender “teorias embaraçosas e ultrapassadas”, bem como manteria intocada a afirmação da essência do nacional (LIMA, 1997, p. 133-134). Essa disposição acabaria por conservar invisível e intacto o pragmatismo presente no relato descritivo, anulador da especulação, que guiou a escrita da obra de Euclides (LIMA, 1997, p. 150). Propõe, desta maneira, o teórico da literatura, uma alternativa à leitura mítico-carismática de *Os sertões*, responsável por manter o que chama de “a cena do recalque”. A atenção no exame da obra deveria ser direcionada às hesitações, ao que contraria as explicações científicas, pois nestes recantos se expressaria de maneira imprevisível a indagação do país (LIMA, 1997, p. 154). O preço pago pela leitura de Euclides como mito, não como “o escritor que mais intensamente procurou pensar seu país”, seria o de repetir suas falhas sem nem ao menos se poder contar com o consolo de possuir seu carisma (LIMA, 1997, p. 187).

A hipótese geral norteadora do ensaio de Costa Lima é a de que, em *Os sertões*, seria permissível a entrada da literatura, mas sob a condição de ela constituir uma “cena de ornato” que não se infiltrasse no plano principal do livro (LIMA, 1997, p. 138). Ciência e literatura conteriam distintas eficácias e ocupariam diferentes lugares na obra do engenheiro vingador:

enquanto os desenvolvimentos centrais deveriam ter a sua ordem estritamente obedecida, as “passagens-ornatos”, aquelas que aparecem nas antologias de literatura nacional, poderiam ser, sem prejuízo, deslocadas de sua inserção original. Porém, o registro literário deveria permanecer submisso ao papel explicativo confiado à ciência, sustentado pelo inflexível determinismo total. Tal camada científica justificaria a borda ornada. Por conta dessa interpretação, *Os sertões*, tornou-se paradigma do modelo da literatura como ornato dependente da realidade, modelo que deveria continuar não sendo explicitado para se manter vigente. Apesar disso, de quando em vez a “máquina explicativa” deixaria um rastro (LIMA, 1997, p. 140-144).

A experiência de Canudos, de acordo com o teórico da literatura, incitou Euclides a investigar uma terra ignota para cuja interpretação a aplicação dos instrumentos tornados disponíveis pela ciência não seria suficiente. Novas ferramentas deveriam ser moldadas para que ela pudesse ser analisada (LIMA, 1997, p. 123). Recusada na cena bipartida entre o plano central do positivismo científico e o da literatura como ornato que ilustrava as verdades cientificamente estabelecidas, essa terra ignota fermentava da subcena. Os impasses a que chegava Euclides da Cunha por conta do desajuste do objeto analisado à interpretação legitimada cientificamente escorriam por entre as brechas abertas pela subcena, nas quais a *poiesis* encontrava solo fértil. Não mais servindo à explicação científica dominante, a descrição incorporava-se à máquina da *mimesis*, e passava, então, a se alimentar de imagens da terra ignota. Entretanto, a subcena por vezes descambaria para a denegação e seria eliminada, no livro de Euclides (LIMA, 1997, p. 204-209).

Como forma de definir o conceito de *mimesis*, uma das categorias interpretativas fundamentais para a argumentação desenvolvida por Luiz Costa Lima, o teórico da literatura a diferencia da imitação. Enquanto a última seria regulada pelo princípio da semelhança e estaria presa ao modelo, a *mimesis* retomaria o padrão apenas como ponto de referência, de modo a operar com a tensão entre semelhança e diferença. Seria exitosa a *mimesis* caso fosse positiva, caso a diferença se sobrepusesse à semelhança, pois assim o texto não poderia ser lido apenas pela crítica que encerra. Sublinha ainda ser a *mimesis* um fenômeno humano, cuja ocorrência depende da internalização das semelhanças antes da produção da diferença. Pouco importaria, então, o fundamento real da semelhança atualizada no processo. A partir da semelhança atualizada é que o novo teria possibilidade de emergir. Nos termos específicos da arte, a partir da criação de um aspecto de representação é que a obra produziria efeito (LIMA, 1997, p. 188-191).

Por meio dessa chave interpretativa acredito ser possível examinar a releitura feita por Geraldo Sarno da obra do engenheiro nômade. Em que medida teria o cineasta se apropriado da estrutura de composição de *Os sertões* para a realização de seus documentários? Teria funcionado a forma de um como a semelhança asseguradora do efeito produzido pelo outro? Provocados os seus documentários pela máquina da *mimesis*, seria, então, a leitura de Euclides da Cunha neles expressa suscitadora de uma diferença impossível de ser apreendida apenas por meio da comparação com esse seu correlato real? Quais os limites das semelhanças entre os filmes e o livro em questão?

Não seria fora de propósito estabelecer tal comparação uma vez que se tenha em conta a enormidade da dimensão assumida por *Os sertões* para as nossas artes e letras. Não apenas toda a argumentação de Costa Lima gira em torno da relevância da análise da construção do livro para o exame mais qualificado do sistema intelectual brasileiro, como uma das maiores especialistas do pensamento euclidiano realça, do mesmo modo, o significado do engenheiro vingador para as nossas gerações de intelectuais.

Na sua apresentação à fortuna crítica da obra de Euclides da Cunha, publicada na mais recente edição de *Os sertões* – edição organizada por essa mesma pesquisadora, responsável anteriormente também pela elaboração da primeira edição crítica de *Os sertões*, trabalho sempre indicado pelos especialistas do pensamento euclidiano como necessário, mas nunca antes tentado por nenhum deles (GALVÃO, 2007, p. 208) –, Walnice Nogueira Galvão divide em três blocos os estudos desenvolvidos sobre o livro. O primeiro grupo de comentadores, realçador dos aspectos literários do livro, seria formado pela tríade dos maiores críticos literários à época do lançamento da obra de Euclides, a saber, José Veríssimo, Tristão de Alencar Araripe Júnior e Sílvio Romero; o segundo teria sido inaugurado por Gilberto Freyre e teria se inspirado nas ciências sociais; e o último bloco poderia ser caracterizado pela variedade de tendências desenvolvidas. Deste último faria parte Luiz Costa Lima com seu estudo que vem sendo aqui analisado, identificado pela professora por renovar a tradição da história das ideias e da erudição (GALVÃO, In: CUNHA, 2016, p. 613-614).

O que se pode depreender do que acima foi exposto é que, desde sua primeira publicação, *Os sertões*, não deixou de ser estudado avidamente pelos nossos intelectuais. Os três blocos de estudos sucessivos exemplificam essa ininterrupta das reflexões suscitadas pelo livro e por seus temas. Essa compreensão só se reforça pelo que parece funcionar como uma hipótese especulativa, lançada por Walnice Galvão em outro artigo seu, de que até mesmo o Modernismo, pelo qual Euclides foi rejeitado por conta do seu “tom altíssimo” e do emprego por ele da língua portuguesa castiça, teria oferecido continuidade a algumas das

preocupações características da obra de Euclides da Cunha, como as que Euclides manifesta com os interiores do país e com a macaqueação europeia nas regiões litorâneas do Brasil. Muitas dessas preocupações, ainda de acordo com a pesquisadora, não seriam exclusivas do engenheiro escritor, mas comuns às elites ilustradas às quais estava integrado e das quais se destacava (GALVÃO, In: CUNHA, 2016, p. 617).

Que não se confunda essa convergência dos dois grandes estudiosos da obra de Euclides da Cunha, em relação ao entendimento de *Os sertões* como marco de referência para o que posteriormente foi realizado em nossas letras, com uma aproximação irrefletida feita por mim de suas teses sobre o pensamento euclidiano. São notórias as diferenças que as separam. De modo distinto de tudo o que já foi discutido até este ponto do texto sobre a proposta elaborada por Costa Lima de interpretação da obra, sinteticamente Walnice Galvão defende dever ser examinada como polifônica a narrativa característica do livro de Euclides. Ademais, o suporte das diversas vozes mediadas pelo autor seria, de acordo com a especialista, a intertextualidade, que serviria aos objetivos de natureza literária (GALVÃO, In: CUNHA, 2016, p. 623-625). A pesquisadora alerta:

O leitor desavisado vai encontrar dificuldade em precisar qual é, afinal, a teoria, ou a opinião, que o autor subscreve. Isso ocorre a cada página, quer o assunto tratado seja a causa das secas ou a superioridade do sertanejo: as teorias ou as opiniões, mesmo quando opostas, não se cancelam. A correção ou a incorreção de sua ciência não vem ao caso. As duas leituras, a “certa” e a “errada”, são possíveis, só que ambas coexistem no livro servindo ao mesmo princípio da construção literária (GALVÃO, In: CUNHA, 2016, p. 625).

Apesar de análises bastante distintas da obra de Euclides da Cunha propostas por Costa Lima e por Walnice Galvão, insisto na já explicitada aproximação que pode ser estabelecida entre as duas interpretações e parto dela como forma de dar continuidade à minha argumentação. Pela importância sem par, sublinhada pelos dois pesquisadores, da obra de Euclides da Cunha para a intelectualidade brasileira, bem como pela menção feita por Geraldo Sarno à perenidade do livro e à posição-chave ocupada por ele na formação da literatura nacional, sustento que, por fazer parte deste sistema intelectual, o cineasta apropriou-se de um modelo de leitura de *Os sertões* herdado das gerações de intelectuais anteriores, de um modelo interpretativo caracterizado pelo realce da dimensão literária inegavelmente presente no livro, e que, por meio dessa leitura, em parte guiada pelo que antes já havia sido dito sobre o livro, em parte orientada pelo seu esforço de propor criativamente a adequação desse modelo herdado aos seus propósitos, Geraldo Sarno estruturou formalmente alguns dos seus documentários.

Como já foi explicitado, essa hipótese encontra-se em seus primeiros estágios de germinação, mas a defesa dessa ideia pela escrita desse artigo poderá me auxiliar na medida do quanto eu deveria, ou não, me aferrar a essa ideia embrionária. Para tanto, por considerá-lo, dentre os documentários dirigidos por Sarno durante a segunda reunião da Caravana Farkas, o caso mais expressivo da reinterpretação de temas e de argumentos elaborados por Euclides da Cunha pela produção cinematográfica do cineasta baiano, testarei, por meio do exame de *Jornal do sertão* (1970), o grau de validade e de plausibilidade da hipótese acima formulada.

Lourival Batista e Severino Pinto cantam, na primeira sequência de *Jornal do sertão*, dois versos de um desafio em dez pés a quadrão que sintetizam uma determinada concepção de arte: “Quem pra isso não nasceu/ não pode cantar repente (JORNAL..., 2009, 1).” Não somente estes dois pés, como os demais expressam ideias sobre o ofício do cantador que logo em seguida serão aproveitadas pelo narrador em voz *over* como impulsionadoras da estrutura narrativa do filme. Duas são as características da arte que podem ser apreendidas nos breves pés cantados: ela seria, assim como a instrução, uma dádiva concedida pela natureza a algumas pessoas seletas; ela se realizaria a pedido do povo.

A partir desta brecha aberta pelos cantadores, que versam sobre um fazer artístico específico, a narração em voz *over* estabelece uma definição geral de poesia popular. Elaborada de maneira improvisada, ou escrita para posteriormente ser cantada em locais que permitissem a aglomeração de um público de ouvintes, a “literatura popular em verso”, e esse é o argumento sustentado ao longo dos cerca de dez minutos de duração do filme, seria o jornal mais lido no sertão. Vale sublinhar que nessa definição proposta da poesia feita por sertanejos uma referência explícita à obra composta por Manoel Cavalcanti Proença pode ser assinalada. Geraldo Sarno foi apresentado ao professor cuiabano de literatura pelo diretor, naquela ocasião, do IEB, instituto no qual o cineasta havia desenvolvido um projeto sobre cultura popular no Nordeste. As sugestões feitas por Cavalcanti Proença de locais que Sarno deveria visitar com a sua equipe e de artistas que deveria filmar foram de enorme valia para o prosseguimento da proposta de elaboração de filmes documentários, realizada com os demais integrantes da Caravana Farkas (SARNO, 2015, p. 22-23). Inclusive Severino Pinto e Lourival Batista, os dois cantadores protagonistas da sequência de abertura de *Jornal do sertão*, são exemplos dessas indicações feitas pelo professor (SARNO, 2006, p. 28).

Não apenas essas sugestões de teor mais prático, como uma presença referente à contribuição intelectual de Cavalcanti Proença para o projeto podem ser notadas no filme em exame. O termo empregado pelo narrador do documentário para designar a poesia sertaneja

alude ao nome de um livro composto por Proença: *Literatura popular em verso*: antologia. O livro resultou do seu trabalho, realizado como pesquisador da Casa de Rui Barbosa, de estabelecimento de textos da literatura de cordel, e nele foram lançadas ideias que foram apropriadas por Sarno em seu filme. Sendo assim, a contribuição de Proença para o projeto do cineasta baiano em muito ultrapassou a já destacada colaboração pelo empréstimo de um termo, ou pela indicação de lugares e pessoas a se documentar.

Exemplo disso é a listagem, oferecida pelo narrador, dos temas mais frequentes sobre os quais os autores dos folhetos versavam, servindo-se das normas tradicionais: gestas medievais da tradição ibérica, gestas do cangaço, romances moralizantes, aventuras de heróis pícaros e comentário e crítica de acontecimentos atuais. Adquire grande força na argumentação exposta por Cavalcanti Proença em *Literatura popular em verso* a herança ibérica da poesia popular nordestina, sendo o poema narrativo de hoje enfaticamente remetido pelo crítico literário aos romances velhos vinculados à tradição portuguesa (PROENÇA, 1986, p. 27-28). Ademais, o aspecto moralizante do mesmo modo já havia sido por ele destacado, por meio da sua definição do traço social de equilíbrio, como característica dos folhetos. Na poesia popular em verso, a função compensatória desse traço estaria expressa no triunfo de toda bondade e na vingança das injustiças cometidas (PROENÇA, 1986, p. 29-30).

Uma especial atenção é dedicada no filme ao processo de produção dos folhetos de cordel, realizada nas pequenas oficinas tipográficas. Inicia-se com esse tema uma longa sequência na qual as variadas etapas da produção são acompanhadas: da organização das letras na linotipo à impressão final das xilogravuras que ilustrarão as capas. Nessa sequência, o plano fechado é o enquadramento predominante e, em geral, por meio dele são enfocadas pela câmera as mãos que trabalham e as máquinas em funcionamento que auxiliam o trabalho humano. As ações e os gestos que envolvem o trabalho dos linotipistas e impressores, por seu turno, são focalizados em plano médio ou aberto, e nesses planos são exibidos dois tipos de função distintos que envolvem a impressão dos folhetos: o trabalho manual nas máquinas rústicas e a vigilância exercida por um supervisor. Enquanto a primeira dessas tarefas aparece no filme sendo sempre exercida por alguém jovem, por um adolescente aprendiz, a de regulação e conferência do que vem sendo realizado fica a cargo de uma única pessoa de mais idade, provavelmente o dono da pequena oficina.

Afora essas imagens, comentários são feitos pelo narrador em voz *over* acerca do suporte material em que é impresso o folheto, bem como sobre a relação estabelecida entre o editor, que adquire todos os direitos sobre a obra ao comprá-la, e o autor do poema. As centenas de milhares de exemplares dos folhetos resultantes do trabalho detalhadamente

descrito nessa sequência do filme são distribuídas pela região por uma rede de revendedores, informa o narrador, e chegam à população pobre e analfabeta por meio das feiras semanais. Reforça o argumento já lançado: o folheto consumido por essa população é interpretado como o seu “mais eficiente meio de ilustração cultural”.

Sobre a função da poesia popular em verso publicada em folhetos de cordel, o narrador diz ser a sua tarefa a de expressar a tradição e a de divulgar os valores éticos e sociais de uma sociedade fechada. A partir de então, a preocupação com o futuro dessa poesia predomina até o final do filme e, ao passo que essa questão ganha destaque, as sequências até então breves e intermitentes de cantadores e artistas exibindo a literatura produzida no sertão se tornam mais frequentes. Pela narração em *over* no filme é apresentado o diagnóstico de que “o folheto não resiste à desintegração de seu mundo” (JORNAL, 2009, 3). Dessa desintegração percebida é identificada inequivocamente a causa: os novos meios de comunicação a serviço da criação de um “mercado nacional único”. Estaria sendo rompido, deste modo, pelas novas estradas construídas e pela difusão do rádio e da televisão, o isolamento secular do Nordeste.

Não estava sendo formulada pela primeira vez ali a ideia de um Nordeste isolado do restante do país. De modo a sustentar a sua teoria sobre a formação de uma sub-raça sertaneja em Canudos, localidade que funcionava em *Os sertões* como metonímia para o interior nordestino, ou como índice do sertão, Euclides da Cunha lança mão em seu livro da tese de que a normalidade do tipo antropológico sertanejo, composto por tantas tendências opostas, seria devida ao abandono em que permaneceram nos redutos mais profundos e impenetráveis do sertão. Esse fechamento em si mesmo teria favorecido, então, a diluição do cruzamento entre as raças e teria liberado o jagunço da adaptação penosa a um estado social mais avançado, o que acabou por resultar na fixidez dos caracteres fisiológicos desse tipo emergente.

Deste modo, Euclides dialogava com a ciência do seu tempo e buscava adaptá-la à realidade que desejava conhecer. Responde ao porquê de, neste caso específico, a mestiçagem ter contribuído para essa fixação do tipo, ao invés de para a sua degenerescência. O combate travado entre as raças pela sua vida, tal como Euclides o leu no sociólogo polonês Ludwig Gumplowicz, não teria sido interrompido, mas continuaria ocorrendo subterraneamente, imperceptível pelo correr das idades. O que estaria sendo adiado pelo isolamento seria a sua submissão a uma “cultura de empréstimo”, e essa espera acabaria por preparar o novo tipo para o alcance de um grau superior de civilização. Sendo assim, pela garantia da força e inteireza física do habitante do sertão, vagarosamente iria ocorrer a sua evolução psíquica: a

sólida base biológica do sertanejo sustentaria o seu desenvolvimento moral em um momento posterior (CUNHA, 2016, p. 112-114).

Ali residiria a sub-raça talvez efêmera, caso contrastante com o restante do Brasil. Caracterizado por uma mestiçagem dissímil, o país não teria sido capaz de formar um tipo antropológico próprio, afora o caso do tipo emergente nos nossos sertões (CUNHA, 2016, p. 93). Como crítica aos que teriam analisado a formação racial brasileira pelo exame em separado dos seus três elementos essenciais, exagerando o fator que mais lhe conviesse, Euclides defende ser ociosa a pesquisa de um só tipo étnico, uma vez que existiriam vários, e sentencia (CUNHA, 2016, p. 77-79):

Não temos unidade de raça.
Não a teremos, talvez, nunca.
Predestinamo-nos à formação de uma raça histórica em futuro remoto, se o permitir dilatado tempo de vida nacional autônoma. Invertemos, sob este aspecto, a ordem natural dos fatos. A nossa evolução biológica reclama a garantia da evolução social.
Estamos condenados à civilização.
Ou progredimos, ou desaparecemos.
A afirmativa é segura (CUNHA, 2016, p. 79).

A denúncia do que havia ocorrido em Canudos repousava nessa tese, uma vez que a guerra passava a ser compreendida como ataque ao que seria a “rocha viva” da nossa raça. A chance do composto indefinível que seria o brasileiro adquirir estabilidade e do país atingir a sua integridade nacional estaria condicionada ao destino desse cerne da nossa nacionalidade (CUNHA, 2016, p. 536). Entretanto, pelo enclausuramento de Euclides da Cunha nas fronteiras do determinismo científico, a hesitação imperava quando se aproximava da inconveniente questão: se o desaparecimento era o único destino reservado a uma raça mestiça, de que modo poderia ser potente a denúncia a uma guerra que apenas acelerou um acontecimento inevitável? De acordo com Costa Lima, ante a terra ignota que fermentava na subcena de seu livro, Euclides seria bloqueado pela denegação inconscientemente imposta. Nestes momentos em que a subcena ganha espaço no livro, a ciência ou desarmaria o concorrente literário, ao fazer o texto retornar ao relato puramente descritivo, ou seria expressa como técnica de domínio necessária à proposição de uma solução pragmática (CUNHA, 2016, p. 150-151). Euclides conclui desta maneira o trecho logo acima citado sobre a falta de unidade racial no Brasil:

Deixemos, porém, esse divagar pouco atraente.
Prossigamos considerando diretamente a figura original dos nossos patrícios retardatários. Isto sem método, despretensiosamente, evitando garbosos neologismos etnológicos.
Faltaram-nos, do mesmo passo, tempo e competência para nos enredarmos em fantasias psico-geométricas, que hoje se exageram num quase

materialismo filosófico, medindo o ângulo facial, ou traçando a norma verticalis dos jagunços.

Se nos embaraçássemos nas imaginosas linhas dessa espécie de topografia psíquica, de que tanto se tem abusado, talvez não os compreendêssemos melhor. Sejam simples copistas.

Reproduzamos, intactas, todas as impressões [...] (CUNHA, 2016, p. 114).

Em *Jornal do sertão* a cena seria ocupada, por seu turno, pelo narrador embasado pelas ciências de seu tempo: as Ciências Sociais, a Antropologia, a Economia, a Etnologia, a História, todas elas já transformadas em disciplinas acadêmicas. Neste plano dominante do filme também teriam espaço as falas, os poemas, os gestos dos sertanejos que reafirmassem o que já havia sido dito em voz *over*, ou que preparassem o solo para as afirmações que seriam feitas em seguida por essa voz. Depois de tratar da elaboração oral do folheto, da sua escrita em papel, da sua função social, da impressão do poema numa pequena tipografia, da relação entre o editor e o poeta, da distribuição do folheto, feita por uma rede de revendedores, e da sua venda nas feiras semanais, ou seja, depois de comentar cada etapa que envolve a difusão dos folhetos de cordel, o narrador continua com o seu diagnóstico da situação desse que seria, de acordo com o argumento sustentado ao longo do filme, o principal “meio de ilustração cultural do sertão”.

Para que pudesse ser bem sucedido o objetivo de formação de um mercado nacional único e para que os produtos litorâneos pudessem ser consumidos no mercado nordestino, seria necessária a imposição de novos hábitos e de novas formas de comportamento social, bem como a adoção de valores modernos. A própria arte dos folhetos e seus temas estariam sendo modificados, por conta dessa penetração de produtos fabricados no Sudeste. Obrigada a disputar o mercado até há pouco tempo dominado por ela, a literatura popular, segundo o narrador, estaria refluindo para antigos redutos ou estaria se adaptando aos “novos valores urbanos”.

As imagens que, nesse caso, desempenham a tarefa de acompanhar o que vem sendo dito em voz *over* expressam a mudança anunciada. Um conjunto de folhetos expostos na feira de Caruaru é exibido em plano americano. Lentamente podemos acompanhar as xilogravuras estampadas nas capas e os títulos das histórias. Separadas pela imagem de um possível freguês, que folheia um dos livretos, abruptamente o plano anterior dá lugar a um outro em que um grupo diverso de folhetos é exibido. Com capas coloridas e ilustradas com uma arte mais moderna, semelhante à dos cartazes dos filmes hollywoodianos da época, os livros impressos em São Paulo vão ocupando o posto dos impressos nas folhetarias interioranas.

A partir de então, a perspectiva do filme começa a sofrer uma inflexão sutil, porém notável. As cenas até este momento entrecortadas e ligeiras de um mesmo cantador na feira,

lendo alguns dos folhetos que exhibe para venda, têm a sua duração prolongada. Mais do que alguns poucos versos rapidamente pronunciados, passa a ser possível compreender trechos da história cantada, uma vez que uma maior quantidade de versos pode ser ouvida. A figura do cantador diversifica-se, uma vez que outras personagens desempenhando o seu ofício vão adquirindo destaque: até o final do filme, seremos apresentados a seis novos cantadores, o dobro do número de artistas que havíamos conhecido na primeira metade do documentário.

A voz *over* do narrador reluta, e por dez segundos expressa o seu desejo de voltar a ocupar a cena dominante do filme. Note-se ser este o único espaço oferecido a ela nos próximos sete minutos de um curta-metragem com treze minutos de duração. Diz o narrador estar a literatura oral refluindo para o improviso das profissões que assumem a miséria e se sustentam das esmolas ofertadas, ou sobrevivendo nos exemplos cada vez menos frequentes das emboladas rimadas pelos cantadores de coco. Nesse brevíssimo momento em que o narrador retorna, a estrutura de composição do filme parece querer voltar a ser obedecida. Antes da voz *over* falar sobre as “profissões que assumem a miséria”, duas cenas preparam o espaço para o que seria dito: a do cego Oliveira, rodeado por um público composto em sua maioria por crianças, cantando e tocando sua rabeca, esperando doações de seus ouvintes; e a das cegas de Campina Grande, durante a qual uma das irmãs é enfocada em plano médio tateando uma das notas depositadas na sua caixinha de dinheiro, contando quanto até então haviam recebido. Esse instante não poderia ficar de fora, quando da montagem do filme, pelo reforço que oferece ao que seria dito pela voz do narrador.

De modo semelhante, como expressão da luta travada pela estrutura norteadora do documentário para voltar a ocupar o espaço central, logo após a voz *over* tratar da outra possibilidade reservada à literatura oral, dois cantadores de coco da feira de Caruaru, envoltos por um grande número de ouvintes, são exibidos, exemplificando o que havia sido dito. A câmera, da posição parada, em plano médio, registrando simultaneamente os dois em seu improviso, passa a enfocá-los alternadamente em plano americano, acompanhando os cantadores em seu desafio, destacando qual dos dois, no momento, está com a voz e a vez na embolada. A câmera trêmula, confundida com o público que assiste à cantoria, mira, por vez, um, depois outro dos artistas. Ao passo que se acelera o pulso do repente, a estrutura de composição do filme começa a ser rompida mais uma vez, como quando as três irmãs cegas e o cego Oliveira cantaram, e a estrutura narrativa do filme passa a seguir o andamento musical agilizado, o que faz com que irrompa de improviso, na cena dominada pela explicação embasada, a *poiesis*^{vi} inspiradora dessa subcena do documentário. A tensão desestabilizadora

provoca o abandono da *mimesis* passiva, caracterizada pelo puro registro do que se documentava, abrindo espaço para a *mimesis* ativa, a partir da qual a diferença se sobrepõe.

Antes da sequência em que assumem o protagonismo outros dois cantadores, com a *poiesis* já tendo se deixado entrever pela rapidez das imagens, o que provocava a perda do controle sobre o que se filmava, parece mais uma vez que a ocupação do espaço central do filme será retomada pela cena afinada com os instrumentos explicativos fornecidos pelas ciências sociais. Como já foi frisado, a câmera oscilante acompanha o ritmo estabelecido pela embolada, indo de um ao outro cantador. Até então, predominantemente o desafio se fazia por duas quadras de improviso, cantadas alternadamente, ou seja, os oito versos de um são respondidos por outros oito versos. Entretanto, vez ou outra, um dos cantadores inova ao acrescentar, por exemplo, mais uma quadra às outras duas, ou, ao invés de cantar duas quadras, cantar uma oitava, uma estrofe com oito pés. Quando a câmera deixa de enfocá-los de um plano médio e fixo e passa a acompanhar o improviso, o acréscimo improvisado de uma quadra, quando ocorre, é feito pela repetição de pés com a mesma terminação silábica, o que torna quase automática a compreensão de quando a estrofe chega ao fim. Mas no último repente, antes da câmera sair de sua posição próxima e passar a enfocá-los de costas e em plano aberto, a câmera titubeia. Por não conhecer o modelo a partir do qual os cantadores de coco improvisavam, pelo repente predominante ser o estruturado em duas quadras e por conta do acréscimo de quatro versos, neste momento, não ser feito pela repetição da mesma sílaba na finalização de vários dos pés, a câmera não compreende o que está sendo realizado pelos emboladores. Em um dos improvisos executados por um dos cantadores, que opta por cantar três quadras não facilmente rimadas, ao invés das duas quadras mais comuns, não fica facilmente identificável o verso final. Ao fim da segunda quadra, sem saber que ainda seria cantada uma terceira, a câmera se movimenta em direção ao outro repentista. Ao perceber o erro, volta para o artista que no momento continua a improvisar, cantando a sua terceira e última quadra. Por conta deste tropeço e pelo plano distanciado, já fora do público, adotado a partir desse momento, parece se encerrar o momento de maior pulsão criativa do filme. Apenas impressão. Na sequência dos irmãos Bandeira, a *poiesis* mostra não estar esgotada e ser ainda capaz de inspirar a criação de algo novo.

Os cantadores Pedro Bandeira e seu irmão apresentam-se na varanda de uma fazenda, rodeados por um público que se amontoa ao redor deles. Sentados lado a lado, enfocados em plano médio, de costas para uma parede e embaixo de uma janela, os dois irmãos lançam mútuos ataques no improviso. Apoiado na janela acima deles, em segundo plano, nota-se a presença de um casal que acompanha a cantoria. Envolvido no desafio, seguindo os

impropérios rimados que os irmãos trocam, o público ri efusivamente. Posicionada atrás do casal que assiste da janela, uma mulher com o semblante fechado, destoando do clima estabelecido pela cantoria na varanda, olha fixamente para a câmera com olhos desconfiados. Seu olhar se mantém por quase meio minuto, e a mulher vai embora de repente. Caso semelhante ocorrera na sequência anterior. Enquanto os dois contadores de coco foram enfocados em plano fechado, um dos seus ouvintes, em especial, acabou por ter a sua presença registrada durante o prosseguimento do repente. Esse homem, cuja figura em segundo plano não passou despercebida na sequência, por estar localizada a imagem de seu rosto, ao fundo, entre a dos rostos dos dois cantadores, lançava, assim como a mulher austera, olhares furtivos, insistentes à câmera.

A partir do fim dessa sequência, em que a câmera mais uma vez, como na cena dos emboladores de coco, abandona a sua posição próxima para observar os cantadores em plano afastado, de fora da varanda, de fora do público que se diverte com eles, retorna o fluxo lento, predominante quando era seguida a disposição principal da estrutura de composição do filme. Encerra-se o momento do documentário que, como o olhar fugaz do homem para a câmera, ou como os olhos de desconfiança da mulher para o objeto estranho que ocupava a varanda da fazenda, expressou ser mais que um mero registro aquilo que estava sendo realizado, mais que a captura de um certo real. Nesse breve momento que havia então passado, o documentarista colocara em repouso suas ferramentas explicativas, pegadas de empréstimo das ciências. Porém, a partir do fim da sequência colocou-as em uso novamente. Enquanto vemos a imagem dos cantadores Lourival Batista e Severino Pinto, a que fomos apresentados na primeira cena do filme, conversando entre si e com um grupo de vaqueiros, o narrador retorna com toda a sua força. Reitera a ideia anteriormente exposta de que a literatura oral, para não desaparecer, estaria se ajustando às novas necessidades de seu meio social, impostas pela penetração dos produtos industriais do Sul e pelo consumo dos novos mitos urbanos, ou refluiria para os redutos mais distantes do sertão. Em voz *over*, o narrador finaliza o filme fazendo da crença otimista do sertanejo a sua própria esperança:

Aí pode-se ainda encontrar, numa fazenda de pé de serra, o improviso dos cantadores como a mais eficiente e, por vezes, única forma de comunicação cultural elaborada. É o jornal versado que até ele chega de quando em vez na forma de versos improvisados, afugentando vagas inquietações e dando-lhes quase a certeza de que as coisas não mudaram tanto assim (JORNAL, 2009, 11).

Refugiada nas brenhas mais profundas no Nordeste, acreditava-se que a literatura popular em verso disputava centímetro a centímetro o espaço necessário para a sua sobrevivência. A que se adaptasse, pereceria, a que se isolasse, guardaria em si a

autenticidade das tradições pelo tempo que fosse capaz de manter a sua sobrevivência. E a função do documentarista era a de registrá-la, capturar antes de seu desaparecimento essa expressão cultural compreendida como rebento vigoroso de uma sociedade fechada. Realizar essa tarefa, a que tantas gerações de intelectuais brasileiros se propuseram, seria fundamental para a definição da nossa nacionalidade e era estabelecido como o propósito maior do cinema documentário em nossa terra.

Referências

Fontes

Fontes audiovisuais:

JORNAL do Sertão. Direção: Geraldo Sarno, Produção: Thomaz Farkas e Saruê Filmes Ltda. Brasil: Videofilmes, 2009, 1 DVD, 11 min.

Fontes textuais:

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*: campanha de Canudos. Edição crítica e organização Walnice Nogueira Galvão. Fortuna crítica: vários autores. São Paulo: Ubu Editora/ Edições Sesc São Paulo, 2016.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti (org.). *Literatura popular em verso*: antologia. Ed. 2. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1986.

SARNO, Geraldo. *Cadernos do sertão*. Salvador: Núcleo de Cinema e Audiovisual, 2006.

SARNO, Geraldo. Cinema Direto. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 1, p. 171-173, 1966.

SARNO, Geraldo. *Geraldo Sarno (depoimento, 2015)*. Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, 2015. 36 pp.

SARNO, Geraldo. Quatro notas (e um depoimento) sobre o documentário. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 44, abr.-ago, p. 61-64, 1984.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

CALDEIRA, João Ricardo de Castro. *IEB: origens e significados: uma análise do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, Imprensa Oficial do Estado, 2002.

D'ALMEIDA, Alfredo Dias. *A construção do "outro" nos documentários de Geraldo Sarno e Jorge Prelorán*. 2008. Tese em Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina – PROLAM, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Editar Euclides da Cunha. *Veredas*, Coimbra, n. 8, p. 200-214, 2007. Disponível em: <http://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/320/317>. Acesso em: 30 mai. 2018.

LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota: a construção de Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre poesia popular do Brasil*. Ed. 2. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.

SOUZA, Ricardo Luiz de. *Identidade nacional e modernização na historiografia brasileira: o diálogo entre Romero, Euclides, Cascudo e Freyre*. 2006. Tese em História. Programa de Pós-

Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Ed. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

ⁱ Devido à relativa escassez dos estudos voltados para o tema da “Caravana Farkas”, acredito ser importante destacar pelo menos um deles: a tese de Alfredo D’Almeida sobre a construção da categoria de outros nos documentários de Sarno realizados durante os anos da Caravana (D’ALMEIDA, 2008).

ⁱⁱ Desde pelo menos Sílvio Romero, iniciador do campo dos estudos etnográficos no Brasil e propositor, no campo dos estudos literários, de um “nacionalismo metodológico” (SOUZA, 2006, p. 61) como estratégia para o exame das nossas manifestações literárias, pode ser mapeada esta preocupação da intelectualidade do nosso país com o desaparecimento de tradições culturais compreendidas como as mais autenticamente brasileiras, o que pode ser exemplificado pelo trecho: “O povo do interior ainda lê muito as obras de que falamos; mas a decadência por este lado é patente: os livros de cordel vão tendo menos extração de depois da grande inundação dos jornais” (ROMERO, 1977, p. 257).

ⁱⁱⁱ No capítulo em questão, Luiz Costa Lima propõe uma concepção de campo não identificada com a pura construção, nem com a simples discriminação material, mas com os efeitos provocados por ele. Campo seria, deste modo, uma coesão simbólica responsável por agrupar coletividades, e suporia o lugar em que o sujeito se constituiria a partir da ausência de formas e conteúdos transcendentais. O lugar de produção da cultura, obscurecido pelas interpretações culturais descritivistas e universalistas, seria o campo (LIMA, 1997, p. 240-241).

^{iv} Emprego a categoria proposta por Ismail Xavier em *O discurso cinematográfico* (XAVIER, 1984, p. 9-10).

^v Dziga Vertov (1896-1954) foi um cineasta soviético defensor do poder de veracidade de que o cinema documentário seria dotado. Formulou, em conformidade com esse princípio, a noção *kinoglaz* (cine-olho), definida como a combinação da câmera-olho e do cérebro (AUMONT, MARIE, 2003, p. 297-298).

^{vi} Conceito definido por Luiz Costa Lima como um reservatório inconsciente e pré-discursivo capaz de se incorporar a qualquer discurso criativo. Por não implicar uma figuração material e por poder manter-se no plano abstrato, a *poiesis* seria distinta da *mimesis* (LIMA, 1997, p. 191-192).