

A câmara, documental ou não, filma e se filma. Filma o que está posto ou se posta frente às lentes, e documenta, inefável, o percurso da mente que determinou aquela forma de olhar o que se filma. Este projeto de série SERTÃO DE DENTRO, ao tempo em que se propõe a revisitar o sertão de hoje e, em especial, e por primeira vez, o da infância, e a filmar o que se põe ou é posto frente às lentes da câmara, também tentará traçar o percurso intelectual que levou o autor a fazer do sertão *seu lugar de reflexão*; ele determinou sua forma de olhar, isto é, sua forma de ver e de fazer cinema.

De 1964/5, *Viramundo*, sobre a migração de nordestinos para São Paulo, à 1984, *A Terra Queima*, uma análise das razões sociais que levam ao êxodo rural, realizamos mais de uma dezena de filmes documentários que cobriram os sertões da Bahia, Alagoas, Paraíba, Pernambuco e Ceará.

Retomar o assunto, tantos anos depois, em uma série de 13 capítulos, não apenas nos permite re-elaborar temas que, com o passar dos anos e das transformações sociais por que passou o país, não mais se apresentam da maneira como foram documentados uma vez, como também traz um forte componente pessoal do autor que, agora, por primeira vez, retorna ao sertão de sua infância e busca aí, nesse retorno, as razões que o levaram a fazer cinema e a tornar esse tema, o sertão, centro de sua ação criativa.

A Imagem deflagradora é a de alguém que, quase setenta anos depois, revisita o Pau Ferro, árvore da memória, na Fazenda Caititu, em cujo tronco forte, aos sete e oito anos de idade, treinava tiros de espingarda. O apontar, o mirar, ou seja a educação do olhar, não apenas é fundamento de atividades como a caça ou as artes marciais como, também, das ciências, da filosofia, das artes em geral e do cinema, especialmente. Mesmo na filosofia e na poesia existe a presença de um olhar interior que não se alcança na ausência de uma busca, de um aprendizado.

Portanto, na série SERTÃO DE DENTRO temos os vários sub-temas fortes, alguns já presentes nos filmes que fizemos, que devem se cruzar por diversos capítulos, constituindo a matéria objetiva, o tema objetivo propriamente dito, que a câmara filma e documenta como algo que lhe é externo, que existe e se apresenta na frente das lentes. Como simples exemplo, as religiões (a católica, as evangélicas, pentecostais e a umbanda) estão presentes nas decisões que levam ao êxodo como, posteriormente, nas consequências do mesmo. Podemos vê-las atuantes em *Viramundo* (1964/65), em *Viva Cariri!* (1969/70) em *A Terra Queima* (1984), e em *Deus é um fogo* (1986), e neles a católica, por exemplo, cumpre papéis sociais bastante distintos e mesmo contraditórios. Como essa questão se apresenta hoje? Outro exemplo: o pastor Josias Joaquim de Souza, filmado em 1964 na

praça de São Caetano, São Paulo, em rituais de cura e exorcismo, hoje, com sua Igreja Sinos de Belém, estendeu pregação pelos 4 cantos do Brasil e ocupa sitio permanente na internet. Os evangélicos hoje estão no sertão, não são mais apenas encontrados pelos emigrantes nordestinos quando chegavam às cidades do sul.

Outros sub-temas, como esse, já tratados ou não nos filmes citados, serão abordados na sua contemporaneidade: a questão familiar, a seca cíclica, a questão do emprego, da posse da terra, as comunidades indígenas como os Pankararé, que documentamos em *A Terra Queima*, os quilombolas. Voltar pois a esses lugares, revisitando essas pessoas e seus descendentes, décadas depois de lá ter filmado uma vez, significa também abordar os novos temas trazidos pelas transformações sociais.

Por outro lado, O SERTÃO DE DENTRO também tratará de um percurso intelectual vivido, que tem como centro a questão do olhar. A questão aqui não se coloca em uma perspectiva meramente autobiográfica: embora o percurso pelos autores citados seja real e suas citações refletem experiências vividas, uma real vivência, e embora caibam algumas cenas ficcionais de reconstrução da memória, insistimos em que não se deve adotar um tom autobiográfico. Assim como Rosa, na conhecida entrevista a Günter Lorenz, apontou: “Goethe nasceu no sertão, como Dostoievski, como Tolstoi, como Flaubert e Balzac”, afirmando desta maneira o quanto o sertão, que ele recriou, abrange um território de reflexão que naturaliza esses autores e suas obras, assim, guardadas as distâncias e proporções, buscaremos traçar o itinerário do encontro desse olhar, dessa forma de olhar que deve tanto a autores eruditos como os citados por Rosa, como aos cegos cantadores de feiras. Esta questão se coloca no centro mesmo de como o autor vê a questão do pensar e fazer cinematográficos.

Aí então, as duas bandas, a objetiva, dos planos filmados do que se expõe à câmara, e a subjetiva, das formas que conformam o olhar mental, se encontram e se fecham na série SERTÃO DE DENTRO.

SERTÃO DE DENTRO apresentará bastantes personagens reais. Não apenas aqueles já filmados em décadas passadas, que poderemos localizar e voltar a filmar, como o Pastor Josias Joaquim de Souza, filmado em 1964, *Viramundo*, como o Padre Enoque que, em 1984, *A Terra Queima*, coordenava as comunidades de base inspiradas pela Teologia da Libertação, no sertão de Canudos, Bahia, e mesmo o Padre Hermano, da Pastoral da Terra ou Oscar Beozzo, carmelita, historiador da religião na América Latina, que aparecem atuantes em *Deus é um Fogo*, 1986.

Como se encontra hoje, passados 30 anos, pois os filmamos em 1984 em *A Terra Queima*, a comunidade rural que, recém

apossada da terra, em Campina Grande, ensaiava com esperança e entusiasmo uma nova organização econômica e social? Como se encontram hoje os indígenas Pankararé (município de Glória, Ba.) que, sob comando do cacique Lelo, no mesmo *A Terra Queima*, vemos demarcar terras por iniciativa própria? E os dirigentes do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Afogados da Ingazeira, Pernambuco que, mesma época, organizaram na cidade o primeiro encontro e comício em praça pública, após 20 anos de ditadura?

Também devemos buscar novos personagens reais e, de forma relativamente distinta dos filmes citados, devemos buscar focar os fatos e ações menos do ponto de vista das organizações e movimentos sociais e muito mais a partir dos indivíduos: homens e mulheres no grupo familiar, jovens e crianças, com suas preocupações e sonhos, desejos e esperanças que, por décadas e décadas se cristalizaram na fuga, no êxodo para as grandes cidades do sul e do litoral nordestino. Também é preciso vê-las agora não apenas nas comunidades rurais mas também residindo nas periferias dos grandes centros urbanos do país. Nas primeiras, a paisagem mudou com os programas sociais conhecidos do Governo Federal que estimularam a construção de casas, a captação de água, a energia elétrica, sistema de comunicação e telefonia e a escola comunitária. Não mais se vêem as casas de taipa cobertas por folhas da palmeira ouricuri, a mais comum do sertão.

Nos centros urbanos, a inserção no trabalho do homem e da mulher, a adaptação à nova vida, os problemas da moradia, transporte, trabalho, escola, lazer, saúde... O papel que sempre tiveram e continuam a ter as religiões na adaptação ao novo meio. Os preconceitos a serem vencidos. Porém impossível não rastrear em como se dá hoje a organização política no campo e nas cidades, diferentemente das décadas passadas. As organizações sociais que lutam pela reforma agrária. A agroindústria que também chega ao sertão

Os filmes já realizados podem fornecer os materiais de arquivo necessários para que se possa ter perspectiva histórica. Esses e outros como tais são os personagens reais que preenchem uma das bandas dos programas da Série.

A outra banda, deflagrada pelo re-encontro do autor com o Pau Ferro, na Fazenda Caititu, não será exatamente uma ficção, embora exija momentos de reconstituição ficcional de fatos ocorridos e transfigurados pelo tempo e pela memória, buscará traçar o percurso da mente que, ao acaso e aos tropeços, embora com determinação, dedicou-se a pensar o olhar, a pensar o cinema. Aprender a olhar, com os olhos da mente, eis o que muitos poetas, filósofos, pintores, místicos, homens de ciência e do cinema tentaram nos ensinar durante séculos. Galileu convocou um pintor profissional para desenhar as manchas do sol que viu pela primeira vez através de uma

lupa primitiva. Goethe assegurou a Schiller, em um confronto de princípios que “podia ver a idéia”. Marx no célebre capítulo sobre a mercadoria elabora toda uma fisiologia para atribuir a um “vício” (a expressão não é dele) do olhar, a uma prática errônea da visão, o relacionar superficialmente objetos e mercadorias, sem se dar conta de sua essência; a isto, segundo ele, se deve a compreensão equivocada que se tem do valor da mercadoria. E sentencia: “Toda ciência seria supérflua se a essência das coisas coincidissem diretamente com sua aparência”. Ou Mallarmé, que, no dizer de Paul Valéry, referindo-se ao célebre poema *Coup de dés*, que o autor discutia “como se fosse álgebra, os mínimos detalhes de posição do sistema verbal e visual que havia construído, verificando minuciosamente a montagem dessa figura (o poema) que devia se compor com a simultaneidade da visão e o sucessivo da palavra”. Aqui podemos lembrar grande número de pintores (Leonardo, Cézanne, Picasso), escritores, filósofos, etc. que efetivamente o autor encontrou ao longo do caminho, mesmo Machado de Assis e Jorge Luis Borges. O que é o Aleph senão uma imensa grande angular perdida em um esquecido degrau de escada de porão de onde pode ver-se todo o universo: “¿El Aleph? – repeti. –Si, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos”. Não podemos deixar de lembrar muitos cineastas, inúmeros, mas fiquemos apenas com Eisenstein, Vertov, Godard. A Imagem síntese, que Eisenstein faz do *Potenkim*, (vide *De la non-indifférente nature I, p.51*) por meio de uma descrição, pode ser vista como um organograma que, em duas dimensões, permite-nos VER, de um golpe, a totalidade da estrutura do filme. Para ele, o ver implica num processo mental que leva ao saber, à reflexão, ao pensamento. Vertov assegura em seus manifestos e escritos que, em seus filmes, “nós vemos, por assim dizer, o invisível, nós vemos os pensamentos na tela”. E Godard: “O cinema é uma forma que pensa”.

Apenas esboçado esse itinerário digamos intelectual, mental, o mais importante é vinculá-lo com a prática cinematográfica, que logo de início levou o autor a documentar a arte popular do sertão, em especial os cantadores. No improviso dos versos cantados, provocados pelo imprevisto do assunto e da rima, que o contendor no desafio lança, pode-se encontrar nas cantorias do sertão certos princípios de composição cinematográfica presentes desde o período do cinema mudo até os dias de hoje, do cinema da era digital. Porque, neste preciso momento, não lembrar um verso do poeta popular cearense Patativa do Assaré que condensa o que estamos tentando expor: “Em cada coisa que óio/ Vejo um verso se bulí”. Estamos convencidos que o canto que o aedo Demódoco, respeitando a tradição, improvisou sobre a queda de Tróia no banquete que o rei feácio Alquinoo ofereceu ao naufrago Ulisses, a pedido do próprio Ulisses, contem elementos de uma forma de compor que perdurou por séculos na arte poética de muitos povos e terminou por reencontrar-se no cinema, sobretudo, mas não apenas, no documentário. Está presente nos conceitos de “improviso” e “imprevisto” elaborados por

Vertov como também na maneira como os cineastas da era digital do século XXI filmam e compõem seus filmes. Se quiser citar um exemplo teria o de Cao Guimarães, com quem estou realizando um dos 10 programas de 52 minutos de *A Linguagem do Cinema – Série II*, do PRODAV 1, onde expõe de maneira bastante explícita como o imprevisto e a aceitação do imprevisto determinaram de forma decisiva a construção de filmes tais como *Acidente* e *O Andarilho*. As lembranças desse itinerário mental serão trazidos como fragmentos, como queria o grande poeta do sertão brasileiro João Cabral de Melo Neto, citando Eliot (*These fragments I have shored against my ruins*): “Assim, a memória são fragmentos traídos à praia contra minhas ruínas. Como você gosta de ouvir, falo de meu pai, de minha mãe. De meus avós, até do quarto onde nasci. Mas são sempre fragmentos, só fragmentos”.

Esta SÉRIE, em princípio não elimina a possibilidade de valer-se de qualquer dos recursos possíveis de linguagem audiovisual: filmagem documental, reconstituição ficcional, entrevistas, uso de imagens e sons de arquivo, sobretudo de filmes que realizamos nos sertões do Nordeste das décadas de 60, 70 e 80, como também de outros materiais de arquivo, fotos e ilustrações, sobretudo quando tratarmos do percurso intelectual do autor; devemos nos valer, então, de recursos gráficos e mesmo de animação. Temos uma Imagem: um cineasta, entrado em anos, re-encontra o Pau Ferro, na ex-fazenda de criação de gado, no qual mirava tiros de espingarda aos sete e oito anos de idade. Hoje, custa acreditar no que poderia estar indagando a mente do menino naquele exercício solitário... Esta Imagem deflagra a SÉRIE SERTÃO DE DENTRO e a divide em duas bandas, como já assinalamos.

Apresentamos estas sinopses com muitas ressalvas. Supondo se que se pode traduzir, ou mesmo sugerir, através da forma escrita, uma obra áudio visual a ser feita, persiste a dificuldade, a quase impossibilidade, já por demais conhecida, de precisar num roteiro ou mesmo numa sinopse não apenas o conteúdo de algo que ainda se vai buscar, ou seja filmar e, mais grave ainda, de fixar previamente a forma de algo ainda a ser filmado e sobre o qual ainda se sabe muito pouco. Ainda mais quando um projeto, como este O SERTÃO DE DENTRO, pressupõe cruzamento de tempos: infância e velhice, memória e história, objetivo e subjetivo, documentário e ficção... São decisões sobre configuração de formas que podem indicar uma linguagem lograda apenas com a posse de todos os materiais audiovisuais já filmados. Na verdade, essa realidade última, a da obtenção de uma forma desejada e lograda somente se configura com o término da obra.

Temos uma IMAGEM, história que se parece a uma fábula: um cineasta entrado em anos re-encontra o Pau Ferro na antiga fazenda de criação de gado no qual, quando menino, mirava tiros com espingarda passarinheira, de um cano, cartucho 32. Esta é a IMAGEM

estruturante. Os tiros estremecem o ar na baixada atrás da casa da Fazenda Caititu. Mas não chegam a espantar o gado preso no curral. Nem mesmo o casal de canários que aninha num mourão da cerca próxima: a fêmea segue chocando os ovos no oco do pau e o macho, após brevíssimo silêncio, continua a cantar de estalo. O mirar não objetivava a caça; o menino sentia o peso e o poder da arma nas suas mãos frágeis; bem como a solidão pesada, no mirar, e o silêncio sem marcas que restava no ar após o tiro. Corta: um senhor caminha no pasto ressequido em direção à árvore Pau Ferro (*vide foto no arquivo de documentos do formulário*). Esta Imagem, deflagradora da Série, preside o primeiro programa. Pode-se ver o barreiro, com pouca água, e a cerca à direita da foto onde, num dos mourões, um canário da terra, agora, quase 70 anos depois, poderia estar pousado a cantar de estalo. Outras imagens se superpõem: no carro, que se aproxima da Fazenda Caititu, distrito de Morrinhos, município de Poções, sudoeste da Bahia; o mesmo Senhor narra o que vemos, de forma entrecortada, em fragmentos. Corta: pela mesma estrada, o menino, 70 anos antes, ao lado do tio e padrinho, trota a cavalo. Ambos se protegem com capa colonial do frio da madrugada. O menino segue atrás, e observa o tio, sisudo, corpo enorme coberto por chapéu massa. Essas são imagens que podem voltar ao longo da Série em outros programas e momentos. A volta do velho à árvore é o retorno ao começo de um processo, é a tentativa de rever esse processo transformado em cinema.

Eis aí como, em toda a Série que estamos propondo, considerando-se os filmes realizados dos anos 60 a 80, como obra ou resultado do imaginário do autor, que outra coisa não são na realidade os filmes *Viramundo, A Terra Queima, Deus é um Fogo, a Cantoria, etc.*, embora densos de realidade e repletos de personagens reais, o autor põe em questão a representação desse seu imaginário, mas não apenas através de uma revisão que ele mesmo preside ao visitar os temas então filmados, como também submetendo aos personagens reais presentes nos filmes a possibilidade de revisarem a forma como estão ali representados.

## A SÉRIE.

Sinopses dos 13 programas previstos para a Série:

Sinopse 1. O Re-encontro: O velho, em carro que segue em direção à Fazenda Caititu, narra como por ali passava com o Padrinho, a cavalo quando criança. Reconstituição ficcional: tio e sobrinho montados, em madrugada fria, neblina. As casas do vaqueiro, a dos guardados, o curral dos bois estão iguais. A casa grande ruiu. No mais a paisagem segue a mesma. O velho cruza o campo ressequido, passa pelo barreiro e aproxima-se do Pau Ferro. Do fundo do tempo um canário canta de estalo. O menino atira no tronco do Pau Ferro. A primeira memória que o velho tem de migração e São Paulo, foi um fato que ocupou o imaginário de toda a cidade: quando menino

conheceu Liro Oco, uma espécie de herói marginal das crianças da cidade: jovem, perseguido da polícia, vivia de caçar pássaros com bodoque e embornal de bolotas de barro cozido; um dia sumiu, para retornar, meses depois, de terno, gravata, sapato e chapéu, e desfilar com ostentação pelas ruas da cidade: havia ido trabalhar em São Paulo. 1º. encontro com o cinema: Eisenstein: a leitura de *O sentido do Filme*, a biografia de Marie Seton. Os que em *Viramundo* emigraram para São Paulo em 1964. Os que se encontram hoje em São Paulo como peões de obra. Expectativas, sonhos e ilusões. Realidades.

Sinopse 2. A Terra. Temas do programa: procurar fazenda ocupada nos anos 80, em Campina Grande, Paraíba. “- A gente decidiu ficar e lutar pela terra. E daqui só sai quando chegar o fim da vida”, diz agricultor que ocupou a terra juntamente com moradores de grande fazenda, regando plantação de alface e legumes prontos para a colheita, no documentário *A Terra Queima*. Comparar os projetos e sonhos expostos então no documentário com a situação como se apresenta hoje. Os indígenas Pankararé também manifestam essa mesma determinação no mesmo filme: nós os vemos, sob comando do então cacique Lelo, demarcando, por conta própria, suas terras. Qual a situação hoje? Que resultou do conflito com posseiros que ocupavam terras indígenas? Este é o tema dos que decidiram ficar e lutar pela terra.

Sinopse 3. O Trabalho e os Dias. Uma comunidade de pequenos agricultores, minifúndios, no sertão sul da Bahia. As casas de tijolos, cobertas de telhas. O depósito de água de 15 mil litros que guarda a água da chuva. A construção de depósito comunitário com capacidade para 100 mil litros. Em cada casa chega a energia elétrica do programa Luz Para Todos. Dentro da casa: a geladeira, o rádio, a televisão, o telefone. A camionete da Prefeitura vem buscar e levar as crianças para a escola, todos os dias. A mulher cuida da casa e da criação doméstica. O homem mantém sua roça (milho, feijão, legumes) e uma criação de cabras. Com freqüência trabalha como peão em fazenda abastada ou em alguma outra atividade em vila ou cidade próxima. Acompanhar uma família típica. Que pensam? Que desejam? Que sonham? As crianças e os jovens, que esperam? Têm parentes ou conhecidos e vizinhos no sul, em São Paulo? Que relação mantêm com eles? Uma comparação com a família do líder da comunidade, com mulher e 7 ou 8 filhos, do sertão de Canudos, que abre o filme *Deus é um Fogo*, filmada em 1985, pode ser trazida como referência.

Sinopse 4. A Cerca. Acampamento dos Sem Terra no sertão sudoeste da Bahia. A cerca os separa da terra desejada e necessária. Documentação da vida diária dos acampados. Sua organização. Aspectos da luta pela terra. Sonhos, expectativas.

Sinopse 5. Brasa dormida. Em 1984, no sertão de Canudos, filmamos as comunidades de base organizadas pelo Padre Enoque na região; essa documentação encontra-se em *A Terra Queima*. A

experiência de organização das comunidades rurais dirigidas pelo Padre malogrou, embora tivessem alcançado grande repercussão na época. A Pastoral da Terra, da CNBB, sempre foi atuante no campo e nos sertões. Em Bom Jesus da Lapa, Bahia, documentamos mobilização de bispos e padres, em torno da reforma agrária, em *Deus é um Fogo*, 1985. Também, nesse mesmo filme, missa celebrada no sertão do Ceará por Dom Aloísio Lorscheider, na presença de mãe e esposa de camponês assassinado na luta pela terra. Devemos buscar o ex-padre Enoque, já citado; o Padre Hermano, da então Pastoral da Terra, o carmelita e historiador da Igreja Oscar Beozzo, que aparecem em *Deus é um Fogo*, bem como outras personalidades e dirigentes da CNBB, para ouvi-los sobre a posição da Igreja então e qual análise que ela faz hoje da mesma questão.

Sinopse 6. Sinos da Fé. O pastor Josias Joaquim de Souza é natural de Mirangaba, Bahia. Em 1964, nós o filmamos na praça de São Caetano, ABC paulista, numa grande assembléia da Igreja A Volta de Cristo, criada por ele, quando promoveu rituais de cura e de exorcismo. Essas formas de manifestação religiosa, evangélicas, pentecostais, eram pouco conhecidas na época; estavam então tomando impulso e não pareciam atingir a dimensão, e mesmo a universalidade que alcançaram hoje. O pastor Josias, hoje, com Igreja Sinos de Belém, tem site próprio na internet, programa televisivo e adeptos a seu culto nos quatro cantos do Brasil. O que mudou nos cultos evangélicos e pentecostais de 64 para cá? Como o pastor Josias ou outro pastor pentecostal ou evangélico vê o papel da religião no Brasil de hoje? Estender essas indagações em torno do pastor Josias para outras Igrejas semelhantes. E os crentes, os adeptos, quem são e o que esperam e desejam do culto os que acorrem a ele? Os nordestinos que freqüentam o culto em São Paulo, ou no Sul, esperam dele o mesmo que os nordestinos que o freqüentam no sertão?

Sinopse 7. O Ilê/A Casa. A cultura afro-brasileira parece ser migrante por natureza, como se tivesse a vocação de permear todo o tecido social brasileiro, lenta e persistentemente, sem estardalhaços. Em *Viramundo* aparece, juntamente com outros cultos respondendo, com gestos de caridade, material e espiritual, às necessidades e carências mais urgentes da população em São Paulo. Em *Iaô*, 1976, aparece como o nicho que salvaguardou a identidade do povo de origem africana no continente americano. A partir dessas duas imagens díspares, o programa deve procurar mostrar como esses cultos de origem afro, em todas suas variedades se expandem pelas capitais do sul, como também no sertão.

Sinopse 8. Lá e cá: Em 1964, em *Viramundo*, desenhamos uma imagem do operário de origem nordestina em São Paulo, na indústria e na construção civil. Na época nós nos valem de pesquisas, ainda não publicadas, do sociólogo Juarez Brandão Lopes, que traziam a revelação de uma consciência e comportamento de

classe que não correspondiam exatamente à imagem que os partidos políticos, sobretudo os de esquerda, faziam da classe operária. Essa nova realidade, trazida à consciência nacional pelo cinema naquele momento, pode ser tomada como um desafio nos dias de hoje: pode o cinema tentar retomar um olhar sobre esse quadro? As questões levantadas pelo filme naquele momento ainda são relevantes? Quais as questões – desejos, sonhos, esperanças – que operários e classes médias de origem rural, sobretudo nordestina, consideram relevantes hoje? Talvez a personagem central do programa seja uma diarista, a Madalena (que conhecemos), que enquanto cumpre suas obrigações nas residências classes media e alta no Rio de Janeiro, simultaneamente, com três celulares distintos, mantém-se em contacto constante com mãe e familiares que permaneceram na zona rural de Campina Grande, Paraíba. A filmagem simultânea do diálogo, no Rio e na Paraíba, supõe a administração rotineira da família, as novidades e comentários da vida comunitária em contraste, talvez, com os acontecimentos na periferia do Rio.

Sinopse 9. O rei do bode: O homem frente aos grandes projetos. O mundo rural nordestino é palco, a partir de alguns anos, de grandes projetos modernizadores: transposição do Rio São Francisco; estradas de ferro que cortam o sertão na direção norte/sul e leste/oeste, ligando o Atlântico ao Pacífico; grandes projetos agroindustriais que, após terem conquistado o cerrado parecem dirigir-se agora para as terras do sertão. Não apenas buscam adaptar variedades de plantas ao bioma sertanejo, como também animais de criação mais adaptados e resistentes ao clima. Notável nessa área é a introdução de novas raças de caprinos e ovinos. A paisagem geográfica, econômica, social está em transformação. O uso do Rio com a construção de barragens para geração de energia trouxe profundas transformações na vida do ribeirinho, por exemplo. Escolheremos um pequeno empresário que começou na área de comércio de produtos no sertão e, logo, com o suporte inovador de uma grande empresa agroindustrial, a RIOCON, dedicou-se à criação de uma nova raça de caprinos.

Sinopse 10. Improviso: A poesia de cordel, que é uma forma poética tradicional escrita para ser lida para um público ou a poesia improvisada nas cantorias e nos repentis, por violeiros cantadores ou improvisadores de coco, não apenas emigrou do sertão acompanhando o sertanejo, presente como está em todo lugar onde ele se encontra, como também espalhou-se por todas as formas da arte brasileira. Na música popular e erudita, na literatura, no teatro e, como não, no cinema. Na feira de São Cristovão, Rio de Janeiro, como no Mercado São José, no Recife, numa sede de fazenda em Caruaru como num Centro Acadêmico, em São Paulo. Como o imaginário da migração se fixou nessa poesia? Filmamos cordelistas (impressores, editores, xilogravadores, poetas e vendedores) e cantadores em filmes tais como *Jornal do Sertão*, *Os imaginários*, *A Cantoria*, *Segunda Feira*, *Viva Cariri!* e *Eu Carrego um Sertão Dentro de Mim*, e, entre

outros, tivemos a oportunidade de documentar a arte inimitável de Severino Pinto e Lourival Batista. Houve um tempo em que vendiam-se cordéis que promoviam heróis emigrantes. O mais famoso deles era Chico Viramundo. Como, ou mais talvez que um Super Homem ou um Batman, era capaz de construir cidades em dias de trabalho, estender linhas de trem em horas, perfurar poços de petróleo e abrir estradas num abrir e fechar de olhos. Através a magia da poesia, o nordestino se via como o construtor da modernização do país.

Sinopse 11. O Doutor – Existe uma espécie de migração seletiva do jovem, homem ou mulher, que busca em São Paulo, ou mesmo em outros grandes centros do país, a formação intelectual e profissional de qualidade. São os que buscam formação universitária, sobretudo. Também neste programa pretendemos abordar o imaginário dos filhos de imigrantes: do porteiro de edifício na Avenida Atlântica ao filho de professor universitário da USP.

Sinopse 12. Fragmentos de todas as imagens possíveis de recolher já realizadas pela cultura brasileira sobre o sertão. Falas de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, acorde de *Asa Branca* de Luiz Gonzaga, Retirantes de Portinari, um canto do Cego Aderaldo, gravura de Walderêdo Gonçalves, *Morte e Vida Severina*, João Cabral de Melo Neto, Euclides da Cunha: “o sertanejo é antes de tudo um forte”, Lampião, Padre Cícero, ex-votos, filmes de cangaço, a seca, a caatinga, o mandacaru, o xique-xique, o gravatá... A paisagem vasta, desértica, cinzenta na seca; verde e brilhante na chuva. Nas manhãs de neblina e frio; ao entardecer, o por do sol. Este programa fará um recorrido a todos os clichês que a cultura brasileira já elaborou sobre o sertão. Entremeados por planos, de preferência silenciosos, em que a paisagem predomina e o trabalho dos homens. Em silêncio, ou como nos Cantos de Trabalho, de León Hirszman.

Sinopse 13. Retornamos à cidade do velho e do menino, a de hoje e a de ontem, a que se dispõe frente as lentes da câmara e a inefável, da memória; cidade do Tio e Padrinho, de Liro Oco, do Padre Honorato, do Pastor protestante (único existente na cidade) Alcides Batatinha, do Doutor Ari, pai do poeta Afonso Manta, dos irmãos Cícero e João (Jambinho) Gusmão e aí vai um número sem fim de pessoas que povoam a memória. O pai, a mãe, os tios, tias, os primos, Igreja, as praças, o Grupo Escolar Alexandre Porfírio, a igreja de Morrinhos, a Festa do Divino padroeiro. Tudo memória, isso já foi, com o menino que continua a apontar e atirar no tronco do Pau Ferro. Tudo mudou? Como num desfile de imagens akáshikas, memória desfila num cinema interior em que passado e presente se confundem, menino e velho são um só, enfim re-encontrados, num espaço vazio em frente a uma árvore.

FIM.