

O País de São Saruê: e se a Paraíba fosse aqui?

Heverton da Silva Guedes*

Resumo: Seguindo a deixa de Bernardet (2003), esta pesquisa pretende demonstrar como o filme *O País de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho, testa as convenções do “modelo sociológico” para tecer, com lirismo, um exercício documental menos distanciado e uma paisagem sertaneja mais complexa. Investigando a construção do narrador e a condução das entrevistas, inventariamos certo sertão situado entre a realidade e a utopia, o imaginário e a imaginação. É quando o trabalho do documentário se encontra, e confronta, esse nosso: no ímpeto imperativo de pôr em movimento imaginários já há tanto arraigados.

Palavras-chave: *O País de São Saruê*; documentário; sertão.

Resumen: Siguiendo la línea de Bernardet (2003), esta investigación busca demostrar cómo la película *O País de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho, pone a prueba las convenciones del “modelo sociológico” para entretejer, con lirismo, un ejercicio documental menos distanciado y un paisaje del sertón más complejo. Al analizar la construcción del narrador y la conducción de las entrevistas, inventariamos un cierto sertón situado entre la realidad y la utopía, entre lo imaginario y la imaginación. Es allí donde el trabajo del documental se encuentra —y se enfrenta— con el nuestro: en el impulso imperioso de poner en movimiento imaginarios desde hace tanto tiempo arraigados.

Palabras clave: *O País de São Saruê*; documental; sertón.

* Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Centro de Artes e Comunicação (CAC), Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM). 50670-901, Recife, PE, Brasil. E-mail: heverton.sguedes@ufpe.br

Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada e publicada nos anais do X Colóquio de Cinema e Arte da América Latina (COCAAL), ocorrido em 2024, em João Pessoa, PB, Brasil.

Submissão do artigo: 28 de outubro de 2025. Notificação de aceitação: 22 de dezembro de 2025.

Doc On-line, n. 39, março de 2026, www.doc.ubi.pt, pp. 171-183.

Abstract: Following Bernardet (2003), this paper seeks to demonstrate how Vladimir Carvalho's film *O País de São Saruê* (1971) challenges the conventions of the "sociological model" to weave, with lyricism, a documentary approach that is both less distanced and attentive to a more complex sertão landscape. By examining the construction of the narrator and the conduct of interviews, the study maps a particular sertão situated between reality and utopia, between the imaginary and imagination. It is at this intersection that the documentary's work engages — and confronts — our own: in the compelling impulse to activate imaginaries long deeply rooted.

Keywords: *O País de São Saruê*; documentary; sertão.

Résumé : S'inspirant de Bernardet (2003), cet article cherche à montrer comment le film de Vladimir Carvalho, *O País de São Saruê* (1971), remet en question les conventions du « modèle sociologique » afin de tisser, avec lyrisme, un exercice documentaire à la fois moins distant et attentif à un paysage du sertão plus complexe. En analysant la construction du narrateur et la conduite des entretiens, cette étude inventorie un certain sertão situé entre la réalité et l'utopie, entre l'imaginaire et l'imagination. C'est à cette intersection que le travail du documentaire rencontre — et confronte — le nôtre : dans l'élan impérieux de mettre en mouvement des imaginaires profondément enracinés depuis longtemps.

Mots-clés : *O País de São Saruê* ; documentaire ; sertão.

Introdução

Camilo vá visitar o país São Saruê
pois é o lugar melhor que neste mundo se vê
Viagem ao País de São Saruê - Manoel Camilo dos Santos

Primeiro, este texto tem como mote o seguinte e presente atravessamento: encontrar um sertão distinto na dobra de um tempo "conhecido". Segundo, ele, este texto, longe de algo isolado, encontra eco e diálogo na minha procura *pessoal* de sertão, por isso, para situar tal e tamanho atravessamento, me permitam começar por aí.

É que eu venho, agora já há algum tempo, procurando e problematizando sertões a partir do cinema brasileiro. Grosso modo, olhando assim, posso organizar minha procura em dois movimentos, complementares, é claro, mas ainda assim diferentes: o primeiro diz respeito à tentativa de entender como o sertão corrente tomou assento em nosso imaginário ao ponto de se tornar predominante, quer dizer, como e por que o sertão se tornou feitiço de narrativas reiteradas e saturadas; já o segundo, por sua vez, de forma intuitiva, como devem concordar, está mais interessado em pontuar, se possível, mapear, as dobras e os desdobramentos dessa repetição, então feita tradição, isto é, interessa saber o que há de quebra no consagrado, o que há de desvio no consolidado.

De certa maneira, esses dois movimentos encontram objeto e projeto em tempos, até este momento, mais ou menos separados: se a busca pelo repetitivo fo-

cou nos períodos clássico e moderno de nosso cinema foi porque se preocupou com a constituição e manutenção *histórica* de sertão. Esmiuçando filmes como *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, ou, *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, olhei para tais títulos mais atraído pelo que legaram à dimensão “estática” de sertão do que com eventuais fissuras e/ou rupturas. Sim, essa inclinação esteve mais presente, bem mais, é verdade, nos meus estudos de cinema contemporâneo, instintivamente, ou escolhidamente, meu diálogo com o contemporâneo foi pautado por uma procura de tensionamento(s) com aquilo que tomo como historicamente estabelecido.

E se coloco isso, em caráter introdutório, é porque procuro lançar com este texto, como me parece ser, um olhar um tanto mais atento à filmografia estabelecida de sertão. Mas para isso vamos, antes, ao nosso objeto: *O País de São Saruê*, filme de 1971, dirigido pelo saudoso Vladimir Carvalho. Tanto ele quanto Jean Claude-Bernardet, autor no qual ficará ancorada minha apreciação, nos deixaram recentemente, o que me impele, além de uma revisão crítica do filme, à espécie alguma de homenagem.

Mas, vamos por partes, antes do que destoa, importa pontuar o contexto, afinal, para poder melhor perceber *O País*, convém situá-lo em seu momento histórico, para assim, e só assim, enfim, tensioná-lo: à procura de “outros” sertões.

Pois bem, rodado em três etapas, entre 1966 e 1971 (Labaki, 2006), *O País* se situa em um momento histórico decisivo para o documentário brasileiro, tanto pelo pujança da produção, capitaneada e eclipsada pelo Cinema Novo (Rodrigues, 2014), quanto pela miscelânea de estilos, resultada, sobretudo, do encontro entre as linguagens clássica e moderna.

Se o advento dos equipamentos de registro síncrono acabou por reorientar, mundo afora, uma nova ética para a prática documental, onde “a voz de Deus” e o controle de entrevistas, tão basilares às narrativas clássicas (Chaves, 2019), perdem espaço para uma maior alteridade, no Brasil “o contexto militante e ideológico do período (...), impede nossos realizadores de minimizar sua voz e autoridade no filme; em suma, de aderir integralmente à novidade” (Rodrigues, 2014: 84-85).

Produto de uma geração e de uma visão de mundo politizadas, esse então cunhado documentário “moderno” brasileiro, em que pese o interesse legítimo dos diretores em se aproximar e, ao mesmo tempo, ampliar a dimensão social dos seus filmes (Sarno, 2006), acabou por materializar, em sua postura externa e homogeneizante, ainda ligada à forma clássica, uma perspectiva um tanto problemática. É o que propõe Bernardet (2003).

Seguindo essa sua deixa, esta pesquisa se destina a estudar como a obra de Vladimir testa e, muitas vezes, se afasta das convenções desse documentário moderno do Brasil para encontrar, com imaginação, uma paisagem sertaneja mais complexa e, por isso mesmo, distinta.

Muito já foi dito sobre tal momento da história de nosso documentário, todavia, provavelmente, ninguém soube vê-lo e dizê-lo, com tamanha clareza, como fez Bernardet (2003): através do que ele chama de “modelo sociológico”, apreendemos uma abordagem centrada na exterioridade, onde o diretor arranja o mundo que investiga

a partir de uma lógica pré-estabelecida que controla, por completo, ao que assistimos, sobretudo, por meio destes dois elementos centrais: o narrador, quem organiza, quem generaliza, e as entrevistas, que servem para fornecer dados, corroborar teses.

E parece ser bem aí onde podemos situar certo afastamento de Vladimir: aqui, a voz que narra está impregnada de poesia, como se antes de quaisquer “certezas”, fosse mais importante o lirismo; aqui, a voz que concede a entrevista é polifônica e, por vezes, destoante daquilo que espera e opera o cineasta; aqui, enfim, os sujeitos parecem mais livres para exercer, perante a câmera, junto do diretor, seu próprio imaginário de mundo, fundando uma “Paraíba”, dissolvendo tipos, desde dentro: do subjetivo. É por isso, por esse exercício imaginativo, que *O país* parece se distanciar do seu contemporâneo, no que soa, portanto, como um movimento digno de apreciação. Eis o que propomos.

O que fala

O País assim começa: ao som de uma viola, sentida de tão bonita, letrados técnicos se revezam em tela com tomadas abertas: rio, relevo, pássaros (Figura 01). O mundo que segue é enorme: céu a perder de vista, intenso movimento, muita vida. A música cessa, por um instante, um respiro para adentrarmos o sertão por meio de seus sons naturais: mato, vento, ruídos de toda sorte, dos bichos, do chão... O mundo que segue é enorme: natureza árida, mas vida vasta. E eis, então, que o narrador aparece, pela primeira vez, para recitar um poema (de Jomar Moraes Souto):

No Princípio, o chão de seixos,
o deserto, a galharia.
Entre nós, as aves livres.
O resto, o sol ganharia.
Raro, rara, a mó do vento
água barrenta moía...
(O País, 1971).

É que a paisagem-de-sertão que adentrarmos aqui é tão fundada em poesia quanto em terra, uma dizendo (e mostrando) a outra, como faz a moldura da janela... E uma vez situado o lugar, em seu mato seco e céu aberto, vemos a gente: alguns lavradores cortam a caatinga à foice (Figura 02), outros levantam uma casa, outros

1. Os letrados, além da ficha técnica do filme e de uma série de informações, sobre a região que o filme vai investigar, como, por exemplo: “nos vales dos rios do Peixe e Piranhas, no extremo oeste da Paraíba, Nordeste do Brasil, espalha-se por cerca de 20 municípios, numa área superior a oito mil quilômetros quadrados, uma população estimada em 500 mil habitantes”; trazem também a dedicatória da obra: “este filme é dedicado aos humildes lavradores, vaqueiros, tangerinos, violeiros e retirantes que muitas vezes interromperam suas tarefas para nos ajudar a realizá-lo”.

pastoreiam seus rebanhos... Mato árido, casa de taipa, lavradores, vaqueiros (Figura 03)... o sertão aqui *ainda* é o mesmo: pouco utópico, certo de tão seco. Mas isso é só o começo.

Figuras de 1 a 3 - Planos de abertura



Um narrador, agora mais sóbrio, mais onisciente, conta da fundação histórica e sociológica daquela paisagem, da cultura pastoril, da agricultura familiar, enquanto isso: vaqueiros lidam na sua labuta diária com o gado. Boi manso, boi bravo: atrelado a ele, toda a terra, toda a gente sertaneja.² Boi manso, boi magro: se o gado é o chão, a seca é a cerca: trazendo dor e luta, lampejo e peleja.

A seguir, assistimos a uma capela em tela: a arquitetura ainda suntuosa é contrastada com a narração que nos fala, agora, de decadência e solidão, menos determinando e mais insinuando.

Eis então que, em uma quebra decisiva, o narrador deixa de lado seu saber “inquestionável” (Chaves, 2019), e nos convida, enquanto vasculha uma antiga fazenda, Acauã, a imaginar, de perto, de dentro, a vida da família que viveu ali um dia, como se houvesse algo ali (de vida) que só se alcança em via de imagem e imaginação.

É que o filme agora olha para a memória: vemos fotografias em álbuns, outras, emolduradas pelas paredes, e elas, com seus corpos retos, com seus rostos sérios, vêm-nos de volta, menos estáticas, mais lacunares, reais e imaginadas. “Era uma vez”, insinua o narrador, tão próximo da fábula quanto da realidade:

Sob as réstias de sol claras,
dentro da luz da manhã,
um velhinho na calçada
da fazenda Acauã.
“Era um vestido de renda...
Tinha as faces de romã...
Era uma festa a fazenda,
era um poema Acauã...”
Talvez dançasse uma polca,
sob a luz da lamparina.
Talvez cantigas de roda
fosse o baile da menina.
(O País, 1971).

A música também está inteira e constante aqui, nesse mesmo ato de imaginar, em música e rima, em canção e poesia, a vida e o viver de um lugar... Do piano animado de Ernesto Nazareth (Carvalho, 1986), que acompanha como que fazendo dançar as fotografias da parede, vamos ao canto manso do Acauã de Luiz Gonzaga³

2. Fazemos referência aqui à ideia de “civilização do couro”, de Capistrano de Abreu (1988), que busca explicar a formação e a manutenção histórica da larga sociedade sertaneja a partir da cultura do gado, em uma perspectiva já desacreditada (Moreira, 2018) mas, ainda assim, recorrente na produção cultural sobre sertões, como é o caso desse filme, que vai alicerçar no boi, inclusive, a sua primeira parte. Além do gado, temos também, como espécie de capítulos economicamente orientados, o algodão e o ouro.

3. Acauã é uma famosa canção de Luiz Gonzaga, gravada em 1952, e uma das muitas músicas populares presentes em tela, acompanhando e, até certo, ponto, tramando a narrativa, com seu lirismo: “acauã vive cantando durante o tempo do verão, no silêncio das tardes agourando, chamando a seca pro sertão (...), teu canto é penoso e faz medo, te cala acauã, que é pra chuva voltar cedo...”.

que entoa, de olhos furados e peito aberto, um mundo mais sombrio, quando assistimos a uma tomada de uma família humilde: esses pobres, apanhadores de algodão, pouco têm para ostentar perante a câmera curiosa, senão um pássaro engaiolado e um violão velho.

Filmando com um cuidado um tanto amargo, através do qual a terra se revela menos pelo discurso e mais pelos miúdos (a casinha de taipa gasta, o menino de olhos esbugalhados, o contraste entre o algodão colhido e a roupa esfarrapada...) Vladimir, em um paralelo claro e legítimo com outro marco fundador do sertão paraibano: *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, versa a miséria, aquela que tanto assusta a gente sertaneja, de maneira explícita, mas, reiteradamente, ética. Não quer transformá-la em nada, em marca ou cerca, em mote ou “estética”, parece “apenas” querer retratá-la, uma vez inevitável, uma vez assumido o seu compromisso com aquela realidade, ainda árida, árida ainda.

A voz do narrador parece, talvez por isso, pouco interessada em aparecer afastada daquele mundo que investiga, como tanto se fazia (Bernardet, 2003), pelo contrário, ela demonstra a todo plano-instante querer sabê-lo mais de dentro, desde seu cerne, seu nervo, ela quer sabê-lo, mas, sobretudo, senti-lo. Talvez, por isso, quebre a hierarquia entre quem narra e o que/quem é narrado: insinua o ser sertanejo na sua voz com toda a boca: “mulher depene esse pássaro, asse-o na trempe, depois, dê a um menino um pedaço, o resto dá pra nós dois” (O País, 1971), diz ele, ainda acompanhando aquela família humilde, de catadores de algodão.

E isso é muito, nisso: todo um mundo. O sertanejo deixa de ser coisa a ser “registrada” para assumir uma subjetividade a ser acessada. O narrador, na contramão dos ditames nem sempre éticos desse documentário “moderno” (Rodrigues, 2014), não quer se afastar do mundo e do povo que narra, como se resultasse disso, desse movimento evidente de afastamento, algum motivo maior de verdade ou de realidade. Não, ele quer mais, e mesmo, é tocar um sertão e um sertanejo *sabidamente* sensíveis, que cantam, que rimam, que dançam.

O narrador vem assim falar de sua realidade, de sua dura lida, é verdade, mas, o faz mais arrebatado por sujeitos humanos do que tipos prontos (Bernardet, 2003). Vem falar de sua fé, mas, menos cega, mais faca, amolada, necessária contra a mata seca e a vida árida, cortando, enfrentando tudo tanto que foi *dito* dado até que o inevitável venha a todos revelado: sertão é menos mundo pronto, coisa dada, pela terra, pela natureza, e mais tensionamento, entre o dizível e o visível, o utópico e o (a)típico.

O Sertão é menos seca e mais gente, atenta a seu instinto, agente de seu destino. Por isso, mostrar e olhar para ele em sua tessitura contínua, em poesia e música, em verso e rima: quiçá haja aí mais matéria à construção de sertão do que na terra rachada... será?

Pensando, portanto, na figura do narrador podemos perceber uma série de quebras já decisivas do que Bernardet (2003) identifica como padrão para esse tipo de cinema. “A voz de Deus” configura uma característica recorrente, e até mesmo

dominante aqui, mas, ainda assim assume “um estigma que nos impede de ver as nuances, inovações e usos críticos das vozes” (Martins, Serafim, 2022: 02). Como parece ser este caso que temos diante de nós:

Nossa hipótese é que, diante da precariedade de recursos de produção cinematográfica, Vladimir Carvalho serve-se não somente do que ele chama de som indireto (...) - o som fora de campo da entrevista, gravada em estúdio por falta de acesso ao gravador portátil - mas também tenta diversificar o máximo possível o som *over*, usando não somente a voz do narrador, tal como se apresenta no documentário sociológico, mas também a voz poética e mesmo a voz lírica das canções populares, do folclórico ao pop, como forma de garantir certa alteridade. (Martins, Serafim, 2022: 02).

Aqui: uma profusão polifônica de sons, de ruídos, dos matos, dos pífanos, se-restas, sertões... Se a voz que narra transita entre a poesia de cordel e a explicação mais sociológica, é porque o filme o permite: ele está inteiro aberto a “deslizes”. Em dado momento, um outro exemplo, discute-se a formação socioeconômica da região ao mesmo passo-plano em que se deixa mergulhar, para admirar, em detalhes, aparentemente banais, a decoração de uma casa, feito um menino (ou um estranho), a câmera vagueia pelos cômodos, quartos, quadros... como quem sabe, ou, pelo menos, desconfia, que em matéria de sertão os miúdos são tão compridos quanto o todo.

O filme assume assim uma natureza notadamente plástica, onde as luzes, as sombras, as texturas, os detalhes, não só “ilustram” o que se diz mas o ampliam, em um movimento atraente, que se quisermos, pode até mesmo ser remetido ao cinema contemporâneo, quando muitos documentários vêm chamar nossa atenção, justamente, pela “busca de uma dimensão mais plástica” (Lins; Mesquita, 2008: 62). Como o faz, por exemplo, *Aboio* (2005), de Marília Rocha, frontalmente interessado em uma apreensão de sertão mais sensorial-subjetiva: para ser sentida, como uma coisa-viva, menos terra a ser registrada, mais paisagem a ser experienciada. Como acontece aqui em *O País*, em som e imagem, e nesse sentido, cabe acrescentar, ainda, a condução das entrevistas.

Com quem se fala

Pensando nas entrevistas, notamos, de cara, uma interessante variação da presença do diretor: em certos momentos, com uma postura mais combativa, como que confrontando o que é dito e, em outros, pouco incisivo, como que concordando.

Além disso, outro aspecto atraente é a ironia que emana aqui. Enquanto o primeiro entrevistado, Gadelha, homem de fortuna, fala dos avanços que sua riqueza fez legar à cidade, como a construção de um hospital, vamos ver revezadas em tela tomadas que aparentemente reforçam sua fala (praça larga, automóveis ostensivos, ruas asfaltadas) com outras mais dúbias, onde assistimos a homens e mulheres em

seu trabalho duro com o algodão: sérios, aparentemente distantes, até mesmo, descrentes daquela “utopia” que, quiçá, nunca os tenha alcançado, de fato. É então que o entrevistador pergunta sobre o povo e ele responde: “a situação do homem do campo na região sertaneja é a mais precária possível. É uma gente desprotegida dos poderes federais, estaduais e municipais (O País, 1971)”.

E o filme quase que concorda. Gadelha termina falando de suas aspirações: que sonha em transformar o Nordeste, Souza⁴ e a Paraíba em lugares melhores, quer dizer, mais desenvolvidos. E o que se segue a isso, também tem lá sua ironia: ao som metálico da Jovem Guarda estridente de Roberto Carlos,⁵ somos levados à feira-livre: no alto, anúncios de Coca-Cola, por baixo, vaqueiros de chapéu de couro.

Longe daquele mundo estático (Moreira, 2018), de uma urbanidade insistentemente incipiente, o sertão paraibano de Vladimir Carvalho conhece, de pronto, o “moderno”. Longe daquela perspectiva estagnada de sertão, que tanto interessava às intelectuais sessentistas de esquerda, tão interessadas em mantê-lo, a esmo, no mesmo, para assim, e só assim, vê-lo “a salvo”, intocado e distante, das famintas mãos do imperialismo do primeiro mundo, o sertão é mostrado como era e é: em movimento, aberto ao novo, ao outro, ao tempo. Com todas as problemáticas que isso implica.

Assim, o contraste, e até mesmo a contradição, está firme em tela. E ele não diminui nem “polui” a realidade, antes, a produz, como em qualquer outra banda do mundo, complexo e contraditório, humano e histórico... e, assim, enquanto troca a “alpargata pela sandália”, como faz questão de destacar o narrador em dado momento (o mesmo da tomada da feira), este sertão segue caminho.

Podemos falar, desde já, de uma apreensão de realidade mais abrangente e intrincada, como nota o próprio Bernardet (1979-1980), quando repara que algumas cenas do filme rompem com certa “tipificação” para, então, propor uma investida mais densa de realidade.

E é isso que o segundo entrevistado evoca. Ainda sob o som da Jovem Guarda, Charles Foster, 23 anos, voluntário da paz, norte-americano, provoca: “o sertão não é o Brasil de folheto turístico, como Copacabana, São Paulo ou Salvador, mas ainda tem a beleza simples das praças municipais, das igrejas antigas e da feira”. (O País, 1971).

Já o terceiro, por sua vez, situa seu depoimento entre a fartura (ainda que passada) e a decadência (sempre presente?), enquanto a câmera, continuamente atraída por contrastes, percorre o vasto mundo manso a sua volta: construções abandonadas, rebanhos pastando, homens e meninos observando, atentos, desconfiados... Enquanto o terceiro homem fala, de seca e de miséria, uma menina sorri ao seu lado, alheia e, por isso mesmo, arrebatadora.

4. Importante centro econômico da região do Rio do Peixe, onde se desenrola grande parte do filme.

5. Movimento cultural bastante popular no Brasil da década de 1960, liderado por Roberto Carlos e Erasmo Carlos, se fez famoso por ter “introduzido” o *rock n roll* na indústria brasileira.

O quarto a falar, por outro lado, é um “coitado”: conta de sua procura por ouro no Piacó,⁶ com uma camisa em farrapos no corpo e um sorriso sem dentes no rosto. A câmera vaga. Tudo causa atração, magnetismo contínuo, do banal ao desconhecido: os tijolos de um muro derrubado, os bichos dentro do mato. À câmera: pura miragem.

O último entrevistado é o prefeito de Sousa. Ele vem falar que no sertão nada se faz sem se ir pedir à Prefeitura: “praticamente não se nasce, não se sofre, não se morre sem que a Prefeitura intervenha” (O País, 1971). Enquanto isso, quiçá, a imagem mais chocante do longa, a de uma criança desfalecida: boca aberta, olhos fechados, sexo exposto, corpo morto. Por cima de trapos, sem ter pra onde ir... nem mesmo depois de morta. Um homem tira o chapéu, uma mulher se benze.

“Mas longe da seca... e da enchente, muito mais grave, é o problema da estrutura agrária” (O País, 1971), pontua o prefeito, fazendo pensar a seca menos como condição natural e mais como opção política, dialogando, mais uma vez, com certa safra do cinema contemporâneo interessada em desmistificar a natureza “dada” ao sertão. Como *O Bem Virá*, de Uilma Queiroz, que faz questão de alertar:

Ao longo do tempo, o imaginário sobre o sertão foi associado apenas à fome e à miséria. Só durante as secas a grande mídia vinha aqui, para explorar de maneira limitada o mandacaru, a casa abandonada, as famílias em retirada... era mais fácil culpar a estiagem pela fome, e essas imagens vendiam isso, inclusive, para nós mesmos. (O Bem..., 2020).

“A seca perdeu o pavor mas a lenda permanece” (O País, 1971), segue o prefeito. Firme, seguro. O filme parece concordar inteiramente com o que é dito aqui, talvez por isso, escolha colocá-lo no final: para *educar* o público (Martins, Serafim, 2022), para não permitir que ele deixe a experiência de maneira frouxa... talvez, e, nesse contexto, bastante provável. Mais um testemunho nesse sentido vem, adivinhem só, do próprio narrador, que encerra seu discurso versando sobre um sertão, de certo, complexo: nele convivem estiagens e enchentes, homens trabalhadores e outros corruptos, sonhos e chagas.

Mas, mesmo assim, apesar de certo imperativo “conclusivo, ainda há espaço vasto para vagarmos. Mais alguns *flashes* finais convidam à “deriva”: uma cruz sobre uma pedra no meio de um mundo d’água; um homem, como que perdido, em uma canoa; uma rua inundada (Figuras de 4 a 6)... Deriva, aliás, palavra preciosa, precisa. Ela pode vir a servir para esse exercício, difícil, de (trans)pôr em texto o movimento de deslumbramento e deslizamento que escorre de imagens como essas, imagens d’água, em sua soltura inerente, em sua fluidez arrebatadora... fiquemos (por que não?) com essas imagens, elas mal surgem, mas muito sugerem.

6. Cidade situada na mesma região do Rio Piranhas–Açu, também no sertão paraibano, ficou conhecida pela descoberta de significativas jazidas de ouro e, então, por sua exploração predatória e precária, como a que aqui se relata.

Elas parecem prontas para confrontar e, quiçá, *contaminar* o imaginário mais árido de sertão que temos até então. Elas vêm levando mundos inteiros consigo, fluindo, confundindo. No sertão, de longe, se sabe: não há nada mais capaz de se embrenhar por entre as brechas da realidade do que a própria água. Ela é, por si só, promessa eterna, tópico utópico, imaginada, materializada, nem sempre importa, ainda restará outro lugar até onde ela teime nos levar... Sim, se as falas finais terminam até corroborando certa tese sociológica, as imagens a fazem romper, verdadeira miríade, deriva derradeira: onde o certo se confunde, onde o sertão se sabe.

Figuras de 4 a 6 - *flashes* d'água



Conclusão

O País de São Saruê toma nome em um cordel, *Viagem ao País de São Saruê* (1956), de Manoel Camilo dos Santos, onde impera a utopia, onde “os tijolos das casas são de cristal e marfim”, “as lagoas de mel”, as pedras, “de queijo e rapadura”... e isso soa, no mínimo, curioso, afinal, eis um filme interessado em assuntar a pobreza. E se o tomo como mote para esta conclusão é porque percebo bem aí o nervo que quis seguir com este texto, desde o começo.

Primeiro, há um tensionamento muito interessante entre realidade e utopia: o filme se debruça sobre a pobreza ao mesmo passo em que parece, desde seu íntimo, desinteressado em elaborá-la como definitiva, procura suas causas, vasculha suas consequências, mas quer mesmo é desmistificá-la: vislumbrar todo-o-mundo-inteiro que reside e resiste além dela, ou, muito rente à ela, em seus poemas, músicas e imagens. Parece, nesse sentido, utópico, e por isso: tanto e tamanho lirismo.

Mas não só por isso. Minha conclusão é que esse filme, ainda que ancorado no lirismo sertanejo, não se “contenta” com o imaginário que o sustenta, e dele se alimenta. Não, ele quer imaginar, por si próprio, o *seu* sertão, quem sabe, propô-lo outro, como o cordel no qual toma nome e mote. Temos, então, um segundo tensionamento: entre o imaginário (como algo consolidado) e a imaginação (como exercício de criação).

Outra conclusão: esse filme é inteiro um exercício de (re)imaginação de sertão. Ainda que facilmente apreciável dentro do modelo sociológico (Bernardet, 2003), Vladimir não parece sair aqui à procura de “realidades prontas”, e sim, de um mundo a ser erguido, em música e poesia, em imagem e rima, e mais, assim: a partir de si. Ele não afirma: “a Paraíba é aqui”, mas pergunta: “e se”...

Pode até parecer contraditório ancorar uma apreciação destinada a “afastar” um filme do modelo com o qual ele dialoga focando precisamente nas principais características de tal modelo, mas, se o fiz foi bem porque encontro nesse jogo curioso, entre o sociológico e o lírico, certa brecha para explicitar o que há aí de disruptivo: foi para procurar uma narração impregnada de poesia, foi para encontrar entrevistas contrastadas com deriva. Foi o que fiz até aqui.

Também pode parecer anacrônico olhar para um filme da década de 1970 a partir de questões declaradamente “contemporâneas”, mas, se o fiz, inclusive estabelecendo paralelos diretos com filmes como *Aboio* e *O Bem*, foi porque *O País* me parece, sim, diante de tudo isso, certamente contemporâneo. Afinal, como propõe Agamben (2012): ser contemporâneo é *antes* estar em desajuste com nosso tempo do que, plenamente inserido neste. E desse desajuste: tanta imagem e imaginação. E daí: países e sertões.

Referências bibliográficas

- Abreu, C. (1988). *Capítulos de história colonial*. São Paulo: Edusp.
- Agamben, G. (2012). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos.
- Bernardet, J. C. (1979-1980). A voz do outro. In: Novaes, A. *Anos 70: Cinema*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bernardet, J. C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Carvalho, V. (1986). *O País de São Saruê*. Brasília: Ed. UNB.
- Chaves, R. (2019). Documentário clássico e a voz que não vemos: revisitando as noções de voz de Deus e voz over. *Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário* 26: 83–105.
- Labaki, A. (2006). *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis.
- Lins, C.; Mesquita, C. (2008). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Martins, R. S.; Serafim, J. F. (2022) Entre poemas, narrações e canções: as gradações das vozes over no documentário “O País de São Saruê”. *Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará* 13: 1–25.
- Moreira, G. (2018) *Sertões contemporâneos: rupturas e continuidades no semiárido*. Salvador: Eduneb; Edufba.
- Rodrigues, L. R. A. (2014) Notas sobre o documentário brasileiro moderno. *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* 3(2): 80–103.
- Santos, M. C. (2005). Viagem ao País de São Saruê. Disponível em: <<http://www.letas.up.pt/upi/utopiasportuguesas/revista/index.htm>>.
- Sarno, G. (2006) *Cadernos do sertão*. Salvador: NAU.

Filmografia

- Aboio* (2005), de Marília Rocha.
- Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha.
- O bem virá* (2020), de Uilma Queiroz.
- O cangaceiro* (1954), de Lima Barreto.
- O país de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho.
- Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos.