



Palavra e imagem no documentário *O país de São Saruê* de Vladimir Carvalho: imaginário e realidade do subdesenvolvimento*



Gabriela Kvacek Betella**

Recibido: 2025-11-30 • Enviado a pares: 2026-02-10
Aprobado por pares: 2026-04-06 • Aceptado: 2026-04-20
<https://doi.org/10.22395/angr.v25n49a06>

Resumo

O *país de São Saruê* é um documentário idealizado e dirigido por Vladimir Carvalho (1935-2024), primeiro longa e elemento-chave na filmografia e na poética do cineasta paraibano, pela fase que compreende, pela potência da construção das imagens ou pelas relações que estabelece com a literatura. O filme representa uma etapa simbólica da trajetória pessoal do diretor por meio das imagens documentais que revelam a ameaçadora natureza do subdesenvolvimento. Investiga-se o diálogo estabelecido entre o poema "Viagem a São Saruê", escrito por Manuel Camilo dos Santos em 1947, e os registros documentais de Vladimir Carvalho durante os anos de 1960. Consideram-se as imagens de *O país de São Saruê* e seus modos de representação do espaço nordestino uma contraposição ao sentido do poema de cordel, que localiza no Nordeste brasileiro uma tradição utópica do paraíso terrestre. A partir da escolha do título do documentário, potencializa-se a ironia do folheto, pois o espectador nunca se depara com o deleite utópico e espirituoso dos versos. O filme compõe uma unidade com curtas-documentários anteriores, por meio das evidências das lutas de classes, dos deslocamentos e dos espaços utópicos como registros da memória coletiva.

Palavras-chave: documentários, cultura popular, memória coletiva, subdesenvolvimento, classes sociais, desenvolvimento rural, representação cultural, relações entre literatura e cinema.

* Este artigo traz resultados parciais da pesquisa desenvolvida desde 2024 sobre os filmes de Vladimir Carvalho, no âmbito da investigação individual que atualmente se amplia no projeto Poéticas da exploração e da desigualdade nos cinemas de Vittorio De Seta, Ermanno Olmi e Vladimir Carvalho.

** Docente da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Assis, coordenadora da área de italiano do Departamento de Letras Modernas, doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP, com pós-doc no IEB-USP, vice-líder do Grupo de pesquisa (CNPq) "Cultura popular e tradição oral: vertentes". E-mail: kvacek.betella@unesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2977-132X>

Word and Image in Vladimir Carvalho's Documentary: Imaginary and Reality of Underdevelopment in The Country of São Saruê

Abstract

The Country of *São Saruê* is a documentary Vladimir Carvalho (1935-2024) conceived and directed. His first feature film and a key work within the filmography and poetics of the filmmaker from Paraíba, was targeted for the stage it represented in his career, and the power of its imagery and the relationships it establishes with literature. The film represents a symbolic phase in the director's personal journey through documentary images that reveal the threatening nature of underdevelopment. This study investigates a dialogue of the poem "Journey to São Saruê," written by Manoel Camilo dos Santos in 1947, and the documentary footage shot by Vladimir Carvalho during the 1960s. The images in *The Country of São Saruê* and their representations of the Northeastern region are considered a counterpoint to the meaning of the chapbook poem, which situates a utopian tradition of earthly paradise in the Brazilian Northeast. The choice of the documentary's title amplifies an irony present in the chapbook, as viewers never encounter the utopian-spirited delight of the verses. The film forms a unified whole with previous documentary shorts, through its portrayal of class struggles, displacement, and utopian spaces as records of collective memory.

Keywords: documentaries; popular culture; collective memory; underdevelopment; social classes; rural development; cultural representation; literature-film relations.

Palabra e imagen en el documental de Vladimir Carvalho: imaginario y realidad del subdesarrollo en *El país de São Saruê*

Resumen

El país de São Saruê es un documental concebido y dirigido por Vladimir Carvalho (1935-2024), su primer largometraje y una pieza clave dentro de la filmografía y la poética del cineasta paraibano, tanto por la etapa que representa en su trayectoria como por la fuerza de la construcción de sus imágenes y las relaciones que establece con la literatura. La película representa una fase simbólica de la trayectoria personal del director a través de imágenes documentales que revelan la naturaleza amenazante del subdesarrollo. El estudio investiga el diálogo establecido entre el poema "Viaje a São Saruê", escrito por Manoel Camilo dos Santos en 1947, y los registros documentales realizados por Vladimir Carvalho durante la década de 1960. Se considera que las imágenes de *El país de São Saruê* y sus formas de representación del espacio nordestino constituyen una contraposición al sentido del poema de cordel, que sitúa en el Nordeste brasileño una tradición utópica del paraíso terrenal. A partir de la elección del título del documental, se potencia la ironía presente en el folleto de cordel, ya que el espectador nunca se encuentra con el deleite utópico y espirituoso de los versos. La película conforma una unidad con cortometrajes documentales anteriores, mediante la evidencia de las luchas de clases, los desplazamientos y los espacios utópicos como registros de la memoria colectiva.

Palabras clave: documentales; cultura popular; memoria colectiva; subdesarrollo; clases sociales; desarrollo rural; representación cultural; relaciones entre literatura y cine.

Introdução

A trajetória de Vladimir Carvalho no Ciclo do Cinema Documentário Paraibano a partir do final dos anos de 1950 pode ser definida por meio da realização de uma série de filmes após a sua colaboração com Linduarte Noronha, por quem foi chamado para escrever o roteiro de *Aruanda*, que acabou tendo Vladimir Carvalho como assistente de direção. O percurso do cineasta se constrói intrinsecamente aos deslocamentos ao longo de sua vida e até mesmo após sua fixação em Brasília, em 1969. Além disso, outro sentido peculiar de sua obra diz respeito às extensões do ciclo representadas em seus filmes maduros¹. Dizendo de outro modo, ainda que Vladimir tenha se afirmado como representante do cinema brasileiro após 1970, a natureza ou ancestralidade nordestina será o contrapeso em toda a sua carreira.

A obra de Vladimir Carvalho traz vertentes até então inéditas no documentário brasileiro, como a ficcionalização à maneira de Robert Flaherty, o modo experimental reflexivo de Dziga Vertov, a veia poética-política de Joris Ivens e o lirismo de Humberto Mauro (Mattos, 2008, p. 13). Além disso, o cinema metalinguístico de Vladimir Carvalho já se expressa nos anos de 1970, quando a equipe de filmagem está em cena (como em *O país de São Saruê*), assim como a mistura entre evidência documental e reconstituição ficcional (que estruturavam o pioneiro *Aruanda*). Juntos, eles constituem um eixo importante nos procedimentos do cineasta (Mattos, 2008, p. 13).

A presente investigação considera essas características gerais ao lado da utilização de materiais de arquivo, comentários, música e literatura para delinear objetos muito produtivos para análise de elementos constituintes da filmografia de Vladimir Carvalho, em particular, de filmes² capazes de reunir os diálogos mais importantes que o diretor paraibano estabelece tanto com as vertentes do documentário (capazes de reunir os procedimentos de evidência documental e reconstituição ficcional) quanto com questões formais (estrutura narrativa, tratamento sonoro, experimentação tonal, reapropriação de materiais, abandono do caráter etnográfico, gosto pelo mito que desenvolve um pensamento épico) cuja instrumentalização proporciona, a despeito de certas incongruências, camadas de sentido dispostas a compartilhar uma consciência

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

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

crítica. Se é possível falar em eixo fundamental da formação dessa consciência em Vladimir Carvalho, ele se estabelece com as imagens dolorosas, "com sua carga de inesgotável e escalavrada beleza trágica, onde se fundem de forma uterina o homem e a terra, como se fossem mãe e filho, vivendo as contradições desse assombroso país agrário" (Carvalho apud Moricone *et al.*, 2005, p. 13).

O binômio homem-terra caracteriza a fase encabeçada pelo longa *O país de São Saruê*, documentário rodado entre 1966 e 1971, em torno do qual orbitam pelo menos três curtas: *O sertão do Rio do Peixe*, *A bolandeira* e *A pedra da riqueza*. Todos os filmes, resultados das viagens do cineasta entre 1966 e 1967, têm como tema a exploração do homem no trabalho, com todo sofrimento imposto pelas diferentes situações, seja na cultura do algodão, da cana-de-açúcar, da extração de minério, nos meios de vida e de morte.

Neste momento, damos destaque à apresentação e análise desse documentário. Em 1971 *O País de São Saruê* estaria no Festival de Cinema de Brasília, uma participação justa pela adoção da cidade pelo diretor, que se tornara professor na Universidade de Brasília (UnB). O filme é retirado do festival e proibido pela censura federal, que o apreende. A interdição operada pelo Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP) do regime militar ocorreu devido à alegação de prejuízo à imagem do país que, conforme é sabido, vinha sendo trabalhada no imaginário pautado como oficial de modo a refletir uma nação grandiosa, próspera e sem sinais de pobreza material.

As coordenadas de Vladimir Carvalho se afinam com a alternância de documentário e ficção de *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1964/1984), em que Carvalho trabalhou como assistente de direção. Essa alternância também passaria a ser uma das marcas da sua filmografia, a despeito de todos os episódios envolvidos no filme de Coutinho terem sido materialmente determinantes para a carreira de Vladimir dali em diante e, ideologicamente, terem se tornado uma forma de reafirmação do cineasta que persistiu na ideia de um filme sobre a visão de um povo miserável que sucumbe historicamente ao latifúndio, de cujas riquezas nunca usufrui.

Metodologia

Seria preciso recuar ao chamado Romance de 30³, mas, sobretudo, ao papel de Graciliano Ramos no quadro regionalista para entender a relação entre a literatura e o cinema no contexto dos documentários nordestinos de Vladimir Carvalho, mesmo sem passar pelo terreno da adaptação literária. Partimos para uma análise imanente, explorando por uma via hermenêutica o ponto de chegada do audiovisual, após uma

3 Apesar de não designar propriamente um movimento literário ou grupo de escritores, a expressão "Romance de 30" estabeleceu-se na crítica literária brasileira para incorporar fatores de um amplo contexto social e literário cujas consequências alteraram profundamente o cenário cultural.

decantação de premissas comuns. O diálogo entre as formas de arte pode partir da rusticidade dos resultados, uma das entradas importantes para a compreensão do alcance da representação em cada caso. Se Graciliano abominava a verbosidade das descrições e, grosso modo, lapidava a expressão literária com a escassez de adjetivos e o corte das orações longas, sua linguagem expressa as dificuldades do homem na sua terra e com seu semelhante.

Aproveitamos as premissas de Antonio Candido (2006b) no ensaio "Literatura e subdesenvolvimento", publicado pela primeira vez em 1970, assim como as ideias na ótica do cinema de Paulo Emilio Sales Gomes (2016), apresentadas quase simultaneamente, para nos auxiliar nos paralelos entre formas de representação da condição periférica brasileira e latino-americana. Assim, num movimento análogo ao trabalho com a linguagem realizado por Graciliano Ramos na literatura, no cinema o tratamento bruto da luz, que ficaria bastante conhecido com os trabalhos de Luís Carlos Barreto em *Vidas Secas* e de Waldemar Lima em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e em muitos filmes representativos do Cinema Novo, estamos diante de uma crueza da iluminação que prescindia dos tratamentos artificiais e polidos de estúdio. Isso marca as sequências de *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1959) e permanece nos primeiros documentários de Vladimir Carvalho. A proposta de uma fotografia que "estoura" a luz não somente trazia para a forma dos filmes um elemento da paisagem do sertão como também fazia referência às formas de representação na gravura popular, sobretudo na xilogravura, com seus contrastes em preto e branco e as figuras e personagens bem marcadas no espaço. No caso de *O País de São Saruê*, a ampliação do filme do original de 16 mm para 35 mm expandiu a granulação e acentuou ainda mais o efeito da luz, que permaneceu na restauração do longa entre 2003 e 2004.⁴

Levando em conta as afinidades plásticas recolhidas acima, nossa principal diretriz metodológica é a orientação de análise na área crítica e de reflexão capaz de descrever a obra de arte evidenciando a teoria no detalhe e revelando as bases enunciadas como referenciais, seja no trecho literário, na sequência ou mesmo no plano audiovisual. Esse modo de aproximação permite apontar no fragmento como se produz o sentido afirmado por meio de uma análise formal. Assim, o esforço recai sobre a busca dos nexos entre forma artística, sociedade, estética e política. A nosso ver, tal metodologia de pesquisa, que atravessa a crítica produzida pelos que melhor seguiram a lição de Antonio Candido, culmina vitoriosamente, no terreno da análise cinematográfica, nos trabalhos de Ismail Xavier (1993) e Jean Claude Bernardet (1986 e 2003), interessados no exercício do alcance e do limite da análise imanente sobre o que podem dizer as imagens para além do que os próprios cineastas dizem que elas são, e muito mais do que um movimento estético define.

4 Vale lembrar que a versão original de 16 mm infelizmente desapareceu após o seu envio para o exterior.

Resultados

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

Enquanto o poema é a reescritura da criação do mundo representado na tela, o texto introdutório de Vladimir Carvalho conduz o espectador a partir do momento em que o som da gaita (espécie de flauta utilizada na dança folclórica Caboclinho da Zona da Mata pernambucana), com sua característica indígena, e a imagem dos trabalhadores sertanejos cortando mandacarus “atravessam” o poema, que vai tomando uma finalidade mais didática, reforçando seu caráter épico e afastando qualquer sombra de lirismo.

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

As fotos surgem no documentário ao som de Ernesto Nazareth e formam um bloco no filme capaz de render uma análise muito proveitosa, a começar pela escolha da trilha sonora do fragmento. Ernesto Nazareth carregou a responsabilidade de expandir o alcance da música popular no período entre os séculos XIX e XX. A ambição estética dos gêneros musicais populares chega a fazer contraponto com o repertório erudito, e a penetração e perpetuação da obra de Nazareth é um dos primeiros bons exemplos disso (Machado, 2007, p. 238). Tanto a potência como os limites do compositor

carioca podem ser comparáveis a uma existência (presa nas molduras das fotos nas paredes da fazenda) que poderia ter sido superior e não foi.

Ao analisar a gestação de *O país de São Saruê*, Vladimir Carvalho revela etapas eficientes de um método marcado pela falta de condições que, no entanto, gera um plano de trabalho. Assim, não havia roteiro prévio – ele se sustentava “por tênues e invisíveis fios e foi escrito em cima da perna, durante as filmagens, muitas vezes após as mesmas terem acontecido” (Carvalho, 1986, p. 11). De qualquer modo, temos o caráter fragmentário de uma obra que não se fecha em si mesma, que condiz com a metodologia usual do gênero documentário⁵.

Jomar Moraes Souto escreveu o poema que integrou o roteiro e alinhou a maior parte do filme. Vladimir Carvalho exibiu o copião⁶ do filme em maio de 1967, na presença do poeta, que precisou de um esquema para entender a concepção do filme. O diretor elaborou, então, um texto chamado “Motes e imagens” para ele (Carvalho, 1986, pp. 15-26). O poema narra um longo e infundo processo de colonização na região, terra seca que viu “desde os primeiros predadores portugueses até as usinas de algodão dos modernos dilapidadores da economia nordestina, as multinacionais Sanbra e Anderson Clayton, aos trânsfugas ‘catequistas’ do Peace Corps, escapando do Vietnam” (Carvalho, 1986, p. 129). O diretor queria “um poema que fosse como uma música, que batesse o ritmo lento da primeira parte do filme, um prólogo da história: a aurora da terra do sertão, antes e depois da chegada do Homem” (Carvalho, 1986, p. 129).

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

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

6 O copião é o filme numa fase muito anterior à montagem final; na realidade, é o filme “bruto”, na íntegra, sem qualquer edição, cópia positiva, depois do negativo revelado.

Lá eu vi rios de leite
barreiras de carne assada
lagoas de mel de abelha
atoleiros de coalhada
açudes de vinho do porto
montes de carne guisada.
As pedras em São Saruê
são de queijo e rapadura
as cacimbas são café
já coado e com quentura
de tudo assim per diante
existe grande fartura. (Santos, 1964)

A sintonia da raiz utópica do poema de São Saruê com o imaginário país da Cocalha de matriz medieval (século XIII) foi demonstrada nos estudos de Hilário Franco Jr. (1998). No limite, o poema de Manuel Camilo dos Santos localiza no Nordeste brasileiro uma tradição utópica do paraíso terrestre. A novidade do poema de cordel é o exagero que produz a ironia em registro cômico devido às imagens impossíveis, que não escaparam à leitura atenta de Vladimir Carvalho.

Em 1970, após as filmagens de 1966 e 1967, seria cumprida a terceira etapa dos registros que resultaram em *O país de São Saruê*, em nova viagem ao sertão da Paraíba. Walter Carvalho, irmão de Vladimir, assumiu a assistência de direção na jornada que buscava contar e registrar atividades de garimpo. A equipe encontrou-se com Chateaubriand Suassuna, cujo relato da visita da Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) e a suposta confirmação da presença de urânio em suas terras foi filmado com uma encenação na qual os membros da equipe do documentário se expunham representando a si mesmos: Vladimir estava com uma câmera e simulava gravar, Walter fotografava o depoente durante a sequência, filmada de fato pelo fotógrafo do longa, Manuel Clemente.

A metalinguagem invade o documentário e a sequência é reveladora da manipulação ficcionalizada ou, pelo menos, teatralizada de um acontecimento permeado de fantasia e delírio, cuja base real é a falta de meios, a espoliação e a utopia do imaginário popular, sintetizada na fala utópica de Chateaubriand Suassuna, que beira o delírio. Podemos entrever, neste procedimento de ficcionalização ou teatralização da realidade, um modo de registro que assimila a louvação ao exagero do poema *Viagem a São Saruê*. Vladimir Carvalho aproveitou a manifestação utópica do entrevistado para exprimir o contraste revelador.

Ao encontrar o visionário Chateaubriand Suassuna e ao inserir sua entrevista no documentário, seguindo uma organização da montagem que primava pelo contraste entre imagens sem comentários e depoimentos, o contraponto com o folheto de cordel estava confirmado. Nesta altura do filme, o depoimento ordena as imagens anteriores. Se o poema de Manuel Camilo dos Santos descrevia o eldorado sertanejo com rios de leite e mel, árvores de dinheiro e montanhas de cuscuz, o depoimento do proprietário de Catolé do Rocha traz a utopia do sertão, uma esfera muito mais significativa que o homem e a terra espoliados, caso suas riquezas viessem à tona, seja pelo mineral devidamente explorado, seja pela produção agrícola e pecuária sem o descaso dos governantes.

Do lado do cordel, a utopia se constrói na mente do leitor em imagens vertiginosamente apoiadas no contraste do excesso daquilo que falta; do lado do documentário, a gritante ausência de meios enfraquece as utopias no espectador, principalmente devido ao paradoxo de tudo que poderia ter existido no sertão, porém só permanece no idealismo ou na fantasia. O efeito atingido pela escolha do título do filme, que remete ao lugar da "viagem" do poema de Manuel Camilo potencializa, via distopia, a ironia do folheto, pois o espectador nunca se depara com o deleite utilizado no cordel com fins utópicos, ainda que espirituosos.

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

Nesse retorno é que intuí a visão de um país à margem, potencialmente rico mas vivendo na mais crassa miséria. Quando em Catolé do Rocha encontrei Chateaubriand Suassuna, mirrado debaixo de seu chapéu de couro, com sua foice na mão esquadrinhando a pequena propriedade de terras sáfaras, os olhos injetados de sonho obsessivo, em busca de um urânio salvador, entendi que ali o documentário virava "ficção". Eu devia filmar aquele delírio que era o melhor contraponto para o folheto que conhecia das feiras desde menino, *Viagem a São Saruê*. Dias depois, Pedro Alma, pioneiro do ouro, também delirante no seu sonho infantil em busca da riqueza, me dava outra dica, arrematando na entrevista que fiz com ele que encontrara em suas explorações o esqueleto de um homem que morrera de fome no meio de uma mina. Era o próprio símile do país pobre montado na riqueza. (Carvalho, 1986, pp. 129-130)

Seguindo a lição de *Aruanda*, os primeiros documentários de Vladimir Carvalho traziam a mesma realidade que os romances nordestinos dos anos de 1930 representavam, numa espécie de progressão do regionalismo, se acompanhamos as ideias de Antonio Candido (2002 e 2006a) a respeito da construção dos modos de

representação da realidade regional brasileira ao longo da nossa história literária⁷. Candido formula uma noção muito produtiva da evolução do caráter regionalista (e das habilidades de representação das particularidades e diferenças da paisagem e do homem) na literatura brasileira a partir dos anos de 1930, estabelecendo um paralelo com as ideias de Paulo Emilio Sales Gomes no tocante às posições do cinema brasileiro num contexto pós-1960.

Candido (2002) considera o caso do regionalismo brasileiro privilegiado, pois, segundo o crítico, um país em formação como o Brasil tinha permanecido, durante muito tempo, à procura de sua identidade por meio dos temas, fixação da linguagem, adequação dos modelos europeus aos aspectos locais na produção literária, que se dividia entre a valorização da instância universal, mais cosmopolita, e o privilégio da matéria particular, localizada exclusivamente em nosso território. Em continuidade, Antonio Candido descreve três momentos importantes do tratamento literário (portanto, a partir das convenções da linguagem culta) de temas regionais, rústicos e de aspectos exóticos. No arcadismo (século XVIII), ainda que a poesia tenha lidado com imagens do contexto mineiro, sobretudo relativas à paisagem, a identificação com o mundo europeu era predominante, sobretudo os valores do chamado "homem clássico". Mais tarde, no século XIX, o indianismo, grosso modo, promoveu uma identificação com o mundo não-europeu e a valorização do homem rústico americano. Num terceiro movimento de acordes regionalistas, o século XX trouxe pela primeira vez o homem tipicamente brasileiro representado na literatura.

A criação literária no Brasil refletiu a situação de colônia receptora de influências e o estado recorrente de dependência cultural. Nossa literatura e da América Latina, de modo geral, como um conjunto considerado cultural e economicamente periférico, podem ser entendidas a partir de uma distinção que leva em conta as relações entre subdesenvolvimento⁸ e cultura. Antonio Candido (2006b) entende que houve uma

7 Conforme já mencionamos, em 1970 Antonio Candido publicava pela primeira vez *Literatura e subdesenvolvimento*, ensaio fundamental para entender que o regionalismo brasileiro foi construído desde o romantismo até a década de 1930 e, a partir de então, com extrema maturidade estética e ideológica, em pelo menos três momentos decisivos, ligados às formas de representação da condição periférica brasileira e latino-americana, que procuramos sintetizar. Em 1972 a palestra *A literatura e a formação do homem*, cujas ideias também aproveitamos, aparece publicada pela primeira vez no periódico da SBPC *Ciência e Cultura*. Contudo, algumas considerações de Antonio Candido que nos interessam de perto remontam aos anos de 1950, como as que constam no ensaio *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, publicado pela primeira vez em alemão, em duas partes, em 1953 e 1955, e entre nós no volume *Literatura e sociedade*, de 1965.

8 A dependência econômica e a divisão do mundo entre países desenvolvidos, subdesenvolvidos e em desenvolvimento foram temas de discussões entre os intelectuais brasileiros pelo menos desde a década de 1950. No final desse período, Raúl Prebisch comandava a Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL) na Argentina e Celso Furtado preparava, no Brasil, seu *Desenvolvimento e subdesenvolvimento*, lançado em 1961. Essas coordenadas do "ciclo ideológico do desenvolvimentismo" (Bielschowsky, 2000, p. 10) foram fundamentais para inserir o termo "subdesenvolvimento" e fomentar muitos debates entre nós, sobretudo os que propunham livrar-se do rótulo e fomentar a modernização em diversas áreas, incluindo a cultura. Em 1965, Celso Furtado afirmava que haveria tendência à estagnação econômica por rendimentos decrescentes e, logo a partir de 1967, tal conclusão "estagnacionista" foi "desacreditada pelos

compensação do atraso material e da debilidade de instituições, especialmente antes da década de 1930, quando ainda predominava uma "consciência amena do atraso" e, nas manifestações literárias, um "regionalismo" que exaltava sobretudo a beleza natural e a exuberância da paisagem. Isso é válido se tivermos em mente o indianismo, alguns aspectos do romantismo e uma "construção ideológica transformada em ilusão compensadora" (Candido, 2006b, p. 171), capazes de tornar a ideia de terra (natureza) uma ideia de pátria. O grupo de escritores fomentava um "aristocratismo alienador" (Candido, 2006b, p. 171) ao reivindicar sua altitude no meio cultural brasileiro. Na ideologia de "país novo" cabiam efeitos estéticos e políticos dispostos a amenizar os problemas. A proposta de reconhecer o território e de descobrir o país novo por meio do regionalismo pitoresco é o ponto de partida para a consciência das diferenças.

Durante o século xx, a consciência do atraso passa a ser "catastrófica", à medida que as manifestações regionalistas na literatura ganham um caráter transformador, especialmente quando pensamos no impacto da obra de escritores que formaram o chamado Romance de 30. Nessa fase e daí em diante, aplica-se o que afirma Antonio Candido – "quanto mais o homem livre que pensa se imbuí da realidade trágica do subdesenvolvimento, mais ele se imbuí da aspiração revolucionária" (Candido, 2006b, p. 186) – aos procedimentos regionalistas e à sua recepção. Da parte dos escritores, sua matéria literária dedicou-se "ao que falta, não ao que sobra" (Mello *apud* Candido, 2006b, p. 169). Os leitores, por sua vez, contaram com o sentido autocrítico que os efeitos da luta contra o analfabetismo proporcionaram.

As influências estrangeiras passam a ser encaradas com uma maturidade hábil em reconhecer fórmulas recebidas e ajustadas para representar os problemas do país, sem imitação nem reprodução mecânica. Ao mesmo tempo, fatores da nossa cultura são reavaliados para uma nova definição. É o que acontece, a saber, com o romance social ou "romance do Nordeste":

A prosa, liberta e amadurecida, se desenvolve (...) visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país: decadência da aristocracia rural e formação do proletariado (José Lins do Rego); poesia e luta do trabalhador (Jorge Amado, Amando Fontes); êxodo rural, cangaço (José

fatos, já que se iniciava naquele momento um vigoroso ciclo de crescimento econômico. Diga-se de passagem, tais fatos terminariam por ofuscar perante a intelectualidade da época o brilho contido na busca, por Furtado, de uma integração analfética entre os fenômenos do crescimento e os da distribuição de renda no Brasil e na América Latina." (Bielschowsky, 2010, p. 197). Nos anos de 1970, a economista Maria da Conceição Tavares contesta Furtado e mostra como o crescimento após o "milagre econômico" permitiu a concentração da renda e, perversamente, agiu a favor de um processo de crescimento acelerado, ao contrário do que estava na teoria da estagnação. Assim, o dinamismo do processo aprofundou as diferenças e manteve fortalecido o esquema em que o capitalismo brasileiro se mostra desenvolvido satisfatoriamente e a nação, ou a maioria da população, permanece em condições de grandes privações econômicas. Trata-se, portanto, de uma superação de conceitos, incluindo o de subdesenvolvimento. Vale lembrar que, no campo da Economia brasileira e latino-americana, o debate que envolve as estruturas produtivas, os investimentos, o crescimento, a distribuição de renda e o consumo ainda sobrevive. No caso de Antonio Candido e Paulo Emilio, a análise crítica procurou assumir o termo subdesenvolvimento pela afinidade de época.

Américo de Almeida, Raquel de Queirós, Graciliano Ramos); vida difícil das cidades em rápida transformação (Érico Veríssimo). Nesse tipo de romance, (...) é marcante a preponderância do problema sobre o personagem. É a sua força e a sua fraqueza. Raramente, como em um ou outro livro de José Lins do Rego (Banguê) e sobretudo Graciliano Ramos (S. Bernardo), a humanidade singular dos protagonistas domina os fatores do enredo: meio social, paisagem, problema político. Mas, ao mesmo tempo, tal limitação determina o importantíssimo caráter de movimento dessa fase do romance, que aparece como instrumento de pesquisa humana e social, no centro de um dos maiores sopros de radicalismo da nossa história (Candido, 2006a, p. 131)

Ao reconhecer vínculos nas influências, a literatura nacional ganha capacidade de inovar no plano da expressão e sustenta o desígnio de lutar no plano do desenvolvimento econômico e político. Tais relações tornam-se possíveis devido a fatores que passam a integrar a representação que se constitui de um sentimento análogo ao que anima o documentário como gênero: o sentimento de urgência de um "regionalismo problemático" (Candido, 2006b, p. 188), cujo grau de consciência permitia ultrapassar noções ligadas a uma visão empírica de mundo e a um ponto de vista (e de classe) privilegiado que formava as tendências estéticas. A transfiguração dessa tendência supera, ainda, os propósitos naturalistas no âmbito dos elementos da narrativa e desvenda situações bastante complexas como, por exemplo, ao desmistificar a ideia de que a pobreza e a miséria são refratárias ao progresso e ao valorizar o fato de que a degradação do homem é consequência da espoliação econômica pelas elites. Nesse sentido, a consciência "catastrófica" do atraso promove tanto a renovação das formas de representação quanto um desmascaramento social, em que pese a redução do homem às suas funções mais elementares e a revelação das privações de todo tipo. Essas características são incorporadas à forma literária de modo radical por Graciliano Ramos.

Para Antonio Candido (2006b), a consciência do subdesenvolvimento foi se apurando ao longo do século xx até atingir, após 1950, um grau de dilaceramento capaz de produzir a obra de João Guimarães Rosa, em que o cuidado com os elementos narrativos e com o conteúdo regionalista chega a um refinamento técnico que resulta na capacidade de representar o contexto particular e uma dimensão universal, lidando ao mesmo tempo com a matéria local e as influências formais de tradições estrangeiras.

Paulo Emilio Sales Gomes escreveu "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento" (1980)⁹ como formato definitivo de um raciocínio importante, disposto a dialogar com Antonio Candido¹⁰ na formulação de seus ensaios que tratam da situação cultural periférica e da universalidade atingida pelas obras regionalistas maduras. Paulo Emilio

9 O ensaio foi elaborado desde os anos de 1960 e finalizado a partir do artigo "Uma situação colonial?", de 1973.

10 Mesmo porque os artigos saíram publicados no mesmo número inaugural da revista *Argumento*, em 1973.

destacou, sobretudo, as condições materiais da produção cinematográfica brasileira e uma perspectiva de superação do subdesenvolvimento. No entanto, a dimensão material do cinema nacional causava preocupações sobretudo quando se levava em conta dois fatores: o domínio estrangeiro sobre o mercado de exibição nacional e o esgotamento do Cinema Novo.

Partindo de uma interpretação das condições históricas brasileiras, Paulo Emilio estabelece um panorama das experiências cinematográficas formadoras. Ainda em *Uma situação colonial?* o crítico paulista afirmava:

Não somos europeus, nem americanos do Norte, mas, destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar. (Gomes, 2016, p. 58).

Sem "cultura original" nem passado glorioso, à cultura brasileira e ao cinema brasileiro em particular restariam as relações de influência de todo tipo¹¹. A superação da condição subdesenvolvida estaria ligada, portanto, ao modo de lidar com as tradições importadas, pautada pela experiência complicada da colonização. O cinema brasileiro corria o risco de, se existisse, ser apenas cópia. Sua salvação estava justamente numa precariedade criativa incapaz de copiar, traduzida em capacidade de transformar os originais. A perspectiva de Paulo Emilio estabelece bases sólidas do ponto de vista da economia e da política. Portanto, não foi difícil para o crítico considerar o progressivo controle do mercado cinematográfico pelos produtos estrangeiros, naquela altura. Por isso, suas considerações sobre a chanchada nacional como experiência autêntica de produção com perfil popular e de rendimento em público espectador também levam em conta nessas produções "a marca do mais cruel subdesenvolvimento" (Gomes, 2016, p. 48), pois o esfacelamento de produtoras nacionais revelou a mais tenebrosa face da dominação do mercado pelo cinema norte-americano.

O Cinema Novo foi uma expressão importante, talvez a mais significativa do nosso cinema até aquele momento em que Paulo Emilio escrevia. Ao levar para a tela as populações excluídas, o Cinema Novo e seus arredores partiam de uma possibilidade de incluir o que o sistema socioeconômico procurava excluir. O que não aconteceu, contudo, foi uma identificação com a sociedade brasileira que podia se ver representada nos filmes, porém não tinha acesso garantido na plateia. A ditadura militar em seu auge, sobretudo após 1968, destruiu qualquer esperança de interação mais ativa entre o Cinema Novo e seu público em potencial.

11 Anos mais tarde, em 1988, Antonio Candido formularia a célebre frase que sintetiza, na via da crítica literária, essa ideia de Paulo Emilio e o diálogo profícuo entre os dois pensadores: "estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada" (Candido, 1993, p. 211).

Paulo Emilio vislumbra uma superação do subdesenvolvimento no campo cinematográfico. Ela seria possível com uma força política, estatal ou não, que pudesse permitir a verdadeira diversidade nas produções brasileiras. Conforme se percebe, não há solução apontada pelo crítico, embora exista uma crítica firme à situação do período e uma consideração madura das especificidades do cinema como arte e como indústria. Ao tocar no problema do subdesenvolvimento e suas relações com o cinema brasileiro, Paulo Emilio vai muito além da análise dos desdobramentos culturais da nossa condição subdesenvolvida naquele momento crucial para as decisões que viriam a ser tomadas, trazendo o campo da análise econômica para a pauta do cinema.

É preciso dizer que a precariedade técnica de *Aruanda* e do ciclo de documentários ao redor de *O país de São Saruê* expõe a miséria como tema e revela, nas palavras de Jean-Claude Bernardet, "que a produção de um cinema socialmente significativo não depende da riqueza dos meios" e tanto a pobreza de recursos quanto a técnica insuficiente não podem ser vistas como defeitos, mas como "expressão eloquente de um cinema que triunfa do subdesenvolvimento", distante do modelo hollywoodiano e, no âmbito brasileiro, longe de um suposto "padrão de qualidade" da produtora Vera Cruz (Bernardet, 2003, p. 221). Em poucas palavras, o que poderia ser visto como consequência do subdesenvolvimento nesses filmes é, na verdade, sua expressão, e a pobreza nas situações documentadas está assimilada pela forma dos filmes. Nesse sentido, assim como foi possível à literatura brasileira utilizar a consciência do subdesenvolvimento para refinar os modos de representação, o cinema de Vladimir Carvalho, na companhia de seus pares contemporâneos, soube esgarçar aquela consciência evidenciando nos elementos técnicos os meios pelos quais ela foi conquistada.

O curta *A pedra da riqueza* é extensão, complemento e insistência da proposta de Vladimir Carvalho ao revelar, de um lado, a espoliação do Nordeste, o atraso, o latifúndio como mácula gigantesca e, de outro, a riqueza inacreditável do plano imaginário ao criar estratégias para driblar ou esquecer a miséria. Segundo Vladimir Carvalho, o homem nordestino soube operar um "processo lento mas vivíssimo de compensação mítica" (1986, p. 130), transferindo para seus instrumentos de cultura o que lhe foi retirado, muitas vezes apontando os meios de espoliação, sempre com os simbolismos específicos. Assim,

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

Jean-Claude Bernardet se referiu a uma certa "pobreza" da forma que deixa de ser consequência do subdesenvolvimento para se tornar sua expressão, ao destacar o valor de produções como *Aruanda* e *A pedra da riqueza*. O crítico chamou de "panaceia" uma disposição de justificar "qualquer defeito de qualquer filme" (Bernardet, 2003, p. 222), numa análise afiada, ao mencionar que o documentário brasileiro costuma esquecer as zonas de sombras de grandes personalidades que, especialmente depois de mortas, viram santos¹². Segundo Bernardet, questões essenciais com as quais os documentaristas lidam com dificuldade são colocadas por Vladimir Carvalho de modo incisivo.

A precariedade dos resultados (notável especialmente em *O país de São Saruê* e nos curtas que o circundam) é consequência da falta de recursos materiais e técnicos, ao mesmo tempo em que é expressão de superação do atraso, em franca oposição aos modelos que ostentam um padrão de qualidade. Desse modo, os filmes assimilam na própria forma as condições históricas e sociais que retratam. Também subvertem convenções criadas pelo sistema em favor de um procedimento voltado para a oposição ao poder exercido por esse sistema. Ao lado disso, retalhos de memória, materiais de base e a própria montagem figuram como escolhas representativas de opções em favor dos limites do documentário e contrárias à ótica do poder.

Discussão e conclusão

Podemos afirmar que Vladimir Carvalho transita entre os modos de representação que atuam quase como subgêneros (expositivo, observativo, participativo, poético, reflexivo e performático) para expressar sua visão e engajamento sobre os fatos, com a disposição de influenciar o espectador com o impacto das informações e do estilo. Nesse sentido, esperamos ajudar a desvendar como a estrutura forjada como "expressão do subdesenvolvimento" também pode ser uma representação ideologicamente válida. De modo geral, embora predomine uma orientação naturalista, os documentários são povoados de outros traços (ou "contaminações" de outros modos de representação, como os textos poéticos) capazes de oferecer explicações ou respostas para os registros ou depoimentos, provocando uma transição da horizontalidade da descrição naturalista para a verticalidade da exploração das causas e efeitos do subdesenvolvimento, da exploração do trabalho, dos deslocamentos internos, dos contrastes sociais, do autoritarismo. O sentido das imagens chega a equiparar a urgência dos assuntos à forma por meio da qual são expostos, pois até mesmo o que pode parecer defeito estrutural é, na verdade, reflexo da necessidade de exposição de acontecimentos e da memória deles.

12 Maria do Rosário Caetano (2019) explica que Bernardet recorreu, durante debate no Festival *Aruanda* do Audiovisual Brasileiro em 2019, a um conceito curioso, o de "arte funerária" para definir o que considera a vertente dominante no documentário brasileiro dedicado às cinebiografias.

Vladimir Carvalho foi capaz de imprimir ao documentário não apenas possibilidades estéticas e sociológicas de amplo espectro, como também um sentido dialético habilidoso na representação do real e das aparências reais. Ao utilizar o documentário como poderoso instrumento de investigação, sua linguagem não pende para o naturalismo nem permanece apenas como ferramenta crítica, deixando sobressair uma prática cinematográfica rica em possibilidades poéticas. Portanto, com Vladimir o documentário explora os fatos registrados, a forma elaborada e o conteúdo reflexivo num esforço de equilíbrio que também se intenciona no cotejo entre uma epopeia nordestina e uma perspectiva revolucionária para a utopia. Se existe uma dissociação entre a utopia e os mitos edênicos desde *O país de São Saruê*, ou antes, nos curtas, ela evolui para registro do eldorado como palco de decadência, onde passam a figurar os modelos de autoritarismo e da opressão de classe. Portanto, a proposta que insiste em revelar, de um lado, a espoliação do Nordeste, o atraso, e, de outro, a riqueza de um plano imaginário e das estratégias de superação acena para as compensações, míticas ou não, presentes nas operações de transferência para instrumentos de cultura daquilo que foi retirado à força, sem deixar de apontar os meios e os agentes da espoliação.

A recusa da alienação cultural, presente nos documentários que escolhemos como parâmetro de aproximação à obra de Vladimir Carvalho, sobrevive crítica e poeticamente a qualquer odisseia malograda revelada em seus filmes. Delineando a perspectiva dessas criações, é possível rever uma conjuntura histórica e repassar expedientes estéticos que foram utilizados por várias gerações, desde o circuito paraibano dos anos de 1950, pela filmografia de Glauber Rocha e pelo Cinema Novo. Assim, a câmera que não faz questão de esconder sua presença, que não se distancia do mundo retratado, as dissonâncias e imperfeições traduzem pontos de vista e configurações ajustados à conflituosa identidade brasileira encampada desde o sertão, espaço caro para a cultura nacional, até o Planalto Central, espaço por excelência do poder, nos longos realizados após 1970. Ao mesmo tempo, a sensação de desconforto diante de imagens cujos contrastes são desagradáveis levam o espectador a compactuar com a realidade referida, num exercício de interação entre autor e espectador, entre forma e conteúdo.

A fração da pesquisa dedicada à obra de Vladimir Carvalho põe em cena um viés do debate sobre a modernização brasileira e um arco de reflexões sobre os descaminhos dessa modernização, mantendo o foco distante do Sudeste, da sua euforia industrializante e das suas imposições culturais. A luta de classes em todas as suas dimensões (econômica, política, cultural) se faz presente e instiga o espectador e o crítico a sair de seu posto para examinar a complexidade entre o sertão e o resto do país. A insistência de Vladimir Carvalho em representar o que esteve fora do alcance da perspectiva oficializada por realizadores e por uma certa vertente da crítica torna

relevantes os estudos sobre sua obra e certamente resultam em impactos muito positivos desta investigação.

Referências

- Bernardet, J. C. (1986). Ficção real em *O país de São Saruê*. In V. Carvalho (Coord.), *O país de São Saruê*. UNB.
- Bernardet, J. C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. Companhia das Letras.
- Bielschowsky, R. (2000). *Pensamento econômico brasileiro: o ciclo ideológico do desenvolvimentismo* (5a. ed.). Contraponto.
- Bielschowsky, R. (2010). Maria da Conceição Tavares. *Revista de Economia Contemporânea*, 14(1), 193 – 200.
- Caetano, M. R. (2019). Filmes funerários. *Revista de Cinema* [blog]. <https://revistadecinema.com.br/2019/01/filmes-funerarios/>
- Candido, A. (2002). A literatura e a formação do homem. In *Textos de intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. Duas Cidades, Ed. 34.
- Candido, A. (1993). Literatura comparada. In *Recortes*. Companhia das Letras.
- Candido, A. (2006a). Literatura e cultura de 1900 a 1945. In *Literatura e sociedade*. Ouro sobre Azul.
- Candido, A. (2006b). Literatura e subdesenvolvimento. In *A educação pela noite e outros ensaios*. Ouro sobre Azul.
- Carvalho, V. (Diretor e produtor). (1968). *A bolandeira* (curta-metragem, 18 min.). Nova Cine.
- Carvalho, V. (Diretor e roteirista) & Duarte, F. (Produtor). (1976). *A pedra da riqueza* (16 min.). Intérpretes: Laurentino Santos. Embrafilme.
- Carvalho, V. (Coord.). (1986). *O país de São Saruê*. UNB.
- Carvalho, V. (Dir.). (2004). *O país de São Saruê*. [DVD]. Produção: Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello. Edição: Eduardo Leone. Fotografia: Manuel Clemente. Voz do poema: Echio Reis. Voz da narração: Paulo Pontes. Entrevistados: José Gadêlha, Charles Foster, Antônio Mariz, Pedro Alma e Zeca Inocêncio (duração: 80 min.). Embrafilme.
- Coutinho, E. (Dir.). (2022). *Cabra marcado para morrer*. [DVD]. Produção: CPC da UNE, Movimento de Cultura Popular de Pernambuco (1964) e Mapa Filmes (1984). Edição: Eduardo Escorel. Fotografia: Fernando Duarte. Entrevistados: Elizabeth Teixeira, João Pedro Teixeira, Camponeses do Engenho Galiléia (PE) (duração: 119 min.). Embrafilme.
- Franco Jr., H. (1998). *Cocanha: a história de um país imaginário*. Companhia das Letras.
- Gomes, P. E. S. (1980). *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (2. ed.). Paz e Terra.
- Gomes, P. E. S. (2016). *Uma situação colonial?* (Organização e posfácio Carlos Augusto Calil, Prefácio Ismail Xavier). Companhia das Letras.

- Guzmán, P. (2002). El guión en el cine documental. Asociación de Documentalistas de Chile. Taller de Comunicación No. 5. In Ardito documental [Blog del documentalista argentino Ernesto Ardito]. <https://arditodocumental.kinoki.es/el-guion-en-el-cine-documental>
- Machado, C. (2007). *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. IMS.
- Mattos, C. A. (2008). *Vladimir Carvalho: pedras na lua e peijas no Planalto*. Imprensa Oficial.
- Moricone, S., Caputo, G., & Moretzsohn, C. (2005). *Retrospectiva dos 70 anos do cineasta Vladimir Carvalho – Vladimir 70*. Quick Printer.
- Santos, M. C. (1964). Viagem a São Saruê. In *Literatura popular em verso: antologia* (tomo 1). Ministério da Educação e Cultura do Brasil, Casa Rui Barbosa.
- Xavier, I. (1993). *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. Brasiliense.