

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

O transe do cantador: abordagens metodológicas sobre cultura popular nas obras de Lina Bo Bardi e Geraldo Sarno (1960-1969)

Isabel Bairão Sanchez
Mestre e doutoranda | FAU-USP
isabelbsanchez@gmail.com

Resumo

Nesse trabalho investigo alguns lugares de encontro entre a arquiteta Lina Bo Bardi e o cineasta Geraldo Sarno, na década de 1960 — uma revista, uma exposição e um filme — para pensar o que os suportes indicam sobre o diálogo propriamente dito e destacar leituras de natureza metodológica do que se entendia por cultura popular. A revista universitária *Ângulos*, em que ambos contribuem entre 1960 e 1961, se vincula a uma tradição de impressos literários que compreende também a difusão da cena cultural local e uma vertente de desenvolvimento da xilogravura na Bahia. A exposição Nordeste é organizada por Bo Bardi em Salvador, em 1963, em meio a disputas com a intelectualidade soteropolitana, sobre a eliminação de barreiras entre popular e erudito nas artes. Em *Jornal do Sertão*, filme dirigido por Sarno em 1969, os versos e as gravuras habitam o horizonte do cineasta, a partir do processo criativo de artesãos e cantadores, com quem ele estabelece relações reflexivas. O ciclo produtivo dos versos e folhetos de cordel tangencia sua própria trajetória de formação, remetendo ao encontro com temas e máquinas que possibilitam o cinema, e com todo o contexto intelectual que encontra ao chegar, estudante, na cidade de Salvador: suas escolas, revistas e museus.

Palavras-chave: história da arquitetura; história do cinema; cultura visual

Os filmes produzidos em empreitadas conduzidas nos anos 1960 pelo produtor Thomaz Farkas, e que foram posteriormente agrupadas sob o título de *Caravana Farkas*, possuem diversas tangências com a obra intelectual da arquiteta Lina Bo Bardi¹. Nesse artigo, proponho um enfoque nos lugares de encontro entre Bo Bardi e um dos diretores desses filmes, o baiano Geraldo Sarno², com recorte temporal na década de 1960, a partir

¹ Acchilina Bo Bardi (Roma, 1914 - São Paulo, 1992), conhecida como Lina Bo Bardi, foi uma arquiteta italiana, que migrou para o Brasil em 1947, naturalizando-se brasileira em 1951. Além de autora de extensa obra escrita sobre arte, arquitetura e design, atuou na editoração e composição de revistas e jornais, desenho de móveis, curadoria e desenho de exposições, cenografia de peças de teatro, projeto e construção de edifícios.

² Fidelis Geraldo Sarno nasceu em 1938 na cidade de Poções, Bahia. No início dos anos 1960, se formou em Direito pela Universidade Federal da Bahia e estudou cinema no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica. Tem uma extensa obra cinematográfica de documentário e ficção, que aborda a cultura popular e a história nacional do Brasil. Seu filme mais recente, *Sertânia*, estreou no Festival de Tiradentes, em janeiro de 2020.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

do período em que a arquiteta viveu em Salvador trabalhando como diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia.

Os encontros entre arquiteta e cineasta são observados a partir de uma revista que recebeu contribuições de Bo Bardi e Sarno, uma exposição organizada pela arquiteta e um filme do cineasta baiano, entendendo que nessas produções, por diversos caminhos, esses intelectuais se relacionam com a cultura popular em três níveis: enquanto *tema*, *linguagem* e *método*, sendo a dimensão metodológica a que mais interessa explorar.

É importante destacar que esses movimentos, entre impressos, exposições e filmes, nem sempre são familiares a abordagens inscritas na história da arquitetura, e foram proporcionados pelo enfrentamento de questões relativas aos objetos e perguntas pertencentes à disciplina, e o reconhecimento da ampliação de seus domínios. É uma perspectiva desenvolvida no intuito de entender a arquitetura, suas redes e seus sentidos para além do objeto edificado, mas ainda a partir de interesses absolutamente calcados na cultura material. Lina Bo Bardi é, dentro dessa perspectiva, um exemplo importante de arquiteta com atuação intelectual profícua e transdisciplinar, que conscientemente contribuiu para a constituição de seu próprio arquivo e para a visibilização de suas ideias, o que, é possível aventar, contribui para toda a atenção que suas obras e biografia vêm recebendo na contemporaneidade.

Em diversas ocasiões, o cineasta Geraldo Sarno estabeleceu um vínculo entre os primeiros anos de sua atuação como documentarista e a obra intelectual de Lina Bo Bardi sobre a cultura popular do Nordeste brasileiro. No entanto, os termos em que Sarno discute essa relação indicam, sobretudo, uma convergência de natureza *temática*, de olhares que coincidem na apreciação de determinados conhecimentos materializados. Em 2006, ao publicar o livro *Cadernos do Sertão*, que reúne parte da documentação guardada pelo cineasta referente a seus filmes dos anos 1960, Sarno definiu sua conexão com Lina Bo Bardi nos seguintes termos:

Lina despertou na Bahia, e creio que um pouco pelo Nordeste, na minha geração, essa coisa da importância e do significado da arte popular (...) como modelo, como geradora de formas para um *design*, para um processo de industrialização do país. Eu penso que esse era o núcleo do trabalho da Lina. Ela não pensava a arte popular como coisa estagnada, de museu, morta. (...) Sou de uma geração que tem vinculação com a questão nacional, a questão da identidade brasileira: pra onde vai este país? (...) O que se percebia é que havia um mundo em transformação (...) e que era necessário flagrar pela imagem

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

alguma coisa daquele mundo, a gente precisava fazer alguma coisa até para preservar a imagem de certas formas. Qual é o objetivo? O objetivo é pesquisar, o objetivo é didático, é guardar, preservar, na imagem e no som. Na verdade, acho que desejava fazer uma enciclopédia audiovisual da cultura popular nordestina, uma coisa semelhante ao *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Câmara Cascudo. E foi Lina que me levou a esse tipo de coisa, embora não de uma maneira direta, imediata (SARNO, 2006, p. 21).

A ênfase em expandir a compreensão dessas tangências para questões de natureza metodológica tem por intuito investigar em que sentido o olhar desses artistas para a cultura popular os aproxima e o que os lugares de diálogo (filmes, impressos e exposições) dizem sobre a natureza da própria conversa e a inserção dessas trajetórias intelectuais numa tessitura social. Tensões entre popular e erudito habitam as reflexões aqui exploradas, em conjunção com uma preocupação pela materialidade, e por questões de natureza processual.

A revista universitária *Ângulos* é uma publicação do Centro Acadêmico da Faculdade de Direito da UFBA, publicada com algumas intermitências entre as décadas de 1950 e 1980. Ela se vincula a uma tradição de impressos literários na Bahia que se relacionam com múltiplas noções de modernismo, e envolvem algumas gerações da intelectualidade local. Essa conjuntura informa o entendimento de Lina Bo Bardi desse espaço impresso como significativo para inserção de suas ideias sobre desenho industrial. Nesse contexto, no início dos anos 1960, Geraldo Sarno, enquanto estudante da Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia, e como liderança baiana da UNE, contribui em dois números da revista, inclusive na posição de diretor do número quinze.

Revistas como *Ângulos* e *Mapa* (outra revista literária do mesmo período) eram publicadas por estudantes, dentre os quais Glauber Rocha, Geraldo Sarno e João Ubaldo Ribeiro. As capas e ilustrações dos impressos eram elaboradas por artistas plásticos como Jenner Augusto, Lenio Braga e Calasans Neto, esse último o autor das capas de exemplares que receberam contribuições de Geraldo Sarno e Lina Bo Bardi (Imagem 02).

É interessante notar que as publicações sincrônicas de *Mapa* e *Ângulos* coincidem com um momento de afirmação da gravura na Bahia. A xilogravura era amplamente difundida no Nordeste como elemento indissociável da literatura de cordel. Nas décadas de 1950 e 1960 essa técnica passou por renovações artísticas, impressas nas páginas das revistas. Artistas baianos começaram a explorar a pressão “excessiva” do tórculo

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

calcográfico, incorporando fibras do suporte nas composições, e priorizando o uso de laminado de cedro e de chapas resultantes de cortes longitudinais dos troncos. Essa técnica, chamada xilografia de fio, em oposição à xilografia de topo (desenvolvida em chapas de corte transversal), permite o uso de texturas e sulcos naturais do material na figuração e representação de meios tons (SYBINE, 2010). Lina Bo Bardi foi inclusive responsável por uma exposição de gravuras de Calasans Neto em 1962, no Museu de Arte Moderna da Bahia, que incluiu a exibição de algumas matrizes originais usadas na prensagem das gravuras (BORJA, 1962)., como suporte à discussão desse trabalho, cuja evolução pode ser parcialmente acompanhada através das capas das revistas.

Em março de 1960, Geraldo Sarno editou o número quinze de *Ângulos*, na condição de diretor do Centro Acadêmico Ruy Barbosa. Dedicou todo o texto editorial a um panorama da política nacional, mencionando o acordo de Roboré, a lei de Diretrizes e Bases e a “*nacionalização da Esso*”, temas que correspondiam às principais pautas dos Congressos da UNE de 1958, 1959 e 1960 (UNE, 2011). Em uma entrevista que realizei com Geraldo Sarno em 2020, o diretor lembrou-se de imediato da edição de *Ângulos* pela qual foi responsável, e disse que não ficou satisfeito com seu volume, pois o conduziu como atividade secundária daquele ano, priorizando compromissos de militância política, dentre os quais as edições de um jornal da União de Estudantes da Bahia, filiada à UNE, que também contava com ilustrações de Calasans Neto. Explicou ainda que pessoas mais interessadas em produzir literatura organizaram edições mais relevantes, como Noenio Spinola, que havia se destacado anteriormente em concursos de contos e declamação de poesia promovidos por Glauber Rocha. É interessante notar não apenas que a lembrança imediata à menção da revista diz algo sobre a importância dessa publicação anual, enquanto evento cultural para os estudantes universitários à época, mas também que a expectativa sobre as edições recaía, ao menos a partir do entendimento de Sarno, sobre o espaço dedicado, e a qualidade, do material referente a disciplinas artísticas.

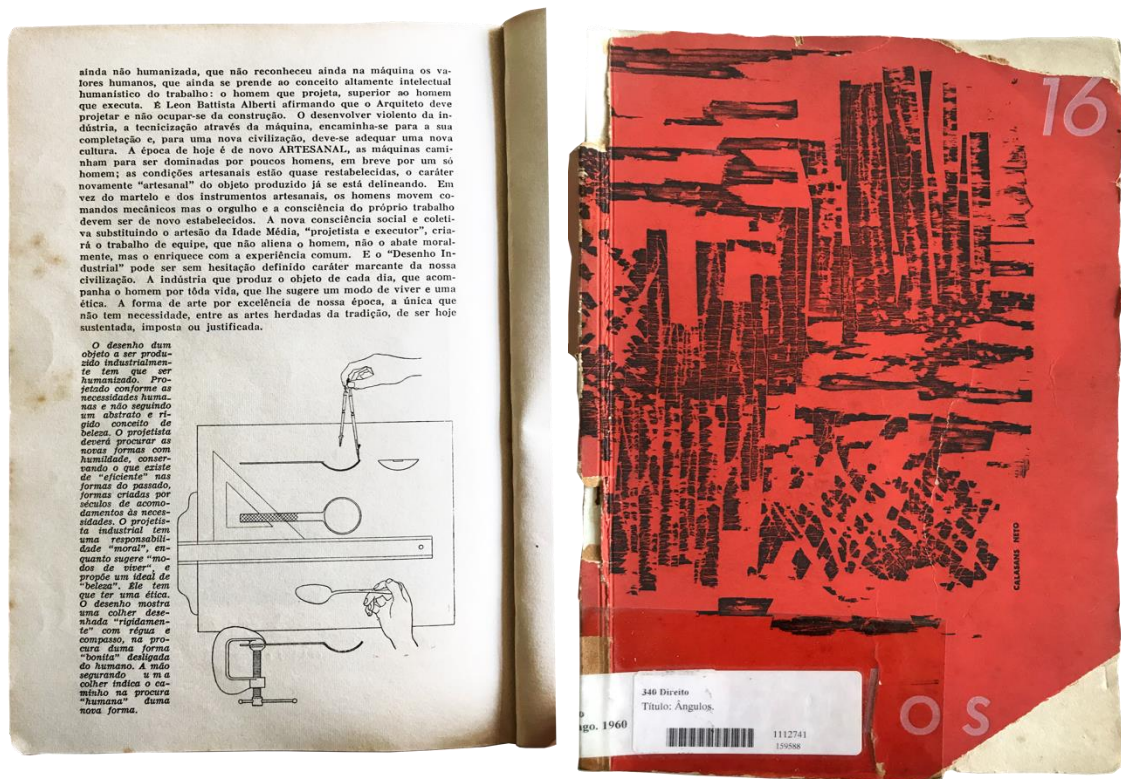
É a edição seguinte de *Ângulos*, dirigida por Noenio Spinola e elogiada por Geraldo Sarno, que trouxe a contribuição de Lina Bo Bardi à publicação. Para o número dezesseis, de dezembro de 1960, a arquiteta escreveu o artigo “*Artes Menores*”: *notas para criação duma cadeira de desenho industrial*, abordando o tema da produção em série, e suas implicações tecnológicas, como um processo a ser encarado enquanto

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

dimensão estética da vida humana e, portanto, forma de arte – “a forma de arte por excelência de nossa época, a única que não tem necessidade, entre as artes herdadas da tradição, de ser hoje sustentada, imposta ou justificada” (BARDI, 1960, p. 124). Embora o título do artigo sugerisse um novo curso universitário – supostamente em sintonia com os debates do Seminário Nacional de Reforma Universitária, que a UNE havia promovido aquele ano em Salvador, e com enfoque voltado ao público de estudantes de *Ângulos* – o texto apresenta, essencialmente, uma reflexão filosófica. Não estabelece diretrizes, nem faz menção específica à Universidade Federal da Bahia, às circunstâncias locais que permitem ou impedem que tal projeto seja colocado em prática:

Continua, em pleno tempo das imensas realizações técnicas, a valoração crítica literário-esnobística, ou o entusiasmo romântico pela máquina. A estes problemas de valoração ‘literária’ estão ligados os da humanização do trabalho, da dignidade do homem que trabalha ‘com as mãos’, para realizar a ideia que outros têm produzido ‘com a mente’. A Indústria, que marca a nossa civilização, reassume o ‘trabalho mente que projeta’ e o ‘trabalho da mão que realiza’. Distingue o problema ético do trabalho ‘intelectual; ‘assentado’ e reconhecido, do trabalho ‘mecânico’ que realiza; anônimo, aviltante, executado mecanicamente e não reconhecido. É a crise da técnica contemporânea, ainda não humanizada, que não reconheceu ainda na máquina os valores humanos, que ainda se prende ao conceito altamente intelectual humanístico do trabalho: o homem que projeta, superior ao homem que executa (Ibid., p. 121).

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021



Imagens 01 e 02: página do artigo de Lina Bo Bardi, e capa de Calasans Neto, no número 16 da revista *Ângulos*. Fonte: CARB (1960). Acervo: Biblioteca da Faculdade de Direito da UFBA.

Uma ilustração encerra o artigo de *Ângulos*: diversos instrumentos de trabalho se articulam com a mão humana na criação de uma colher (Imagem 01). A ilustração em si parece um desenho técnico, extraído de um manual, e brinca com vistas ortogonais de mãos, colheres e uma mesa de desenhista, com régua T e esquadro instalados. O instinto anatômico da mão é retratado como caminho mais profícuo de projeto do que a incorporação superficial da estética da máquina, as linhas retas. A legenda ao lado da imagem diz:

O desenho dum objeto a ser produzido industrialmente tem que ser humanizado. Projetado conforme as necessidades humanas e não seguindo um abstrato e rígido conceito de beleza. O projetista deverá procurar as novas formas com humildade, conservando o que existe de “eficiente” nas formas do passado, formas criadas por séculos de acomodamentos às necessidades. O projetista industrial tem uma responsabilidade ‘moral’, enquanto sugere ‘modos de viver’, e propõe um ideal de ‘beleza’. Ele tem que ter uma ética. O desenho mostra uma colher desenhada ‘rigidamente’ com régua e compasso, na procura duma forma ‘bonita’ desligada do humano. A mão segurando uma

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

colher indica o caminho na procura ‘humana’ duma nova forma (BARDI, 1960, p. 124).

O texto da legenda interessa especialmente à presente reflexão, porque estabelece uma relação entre *linguagem* e *método* de trabalho: para Bo Bardi, as máquinas devem ser usadas enquanto *método*, mas sua incorporação enquanto *linguagem* no desenho industrial pode não apenas revelar falta de entendimento de seu propósito, mas conduzir a romantizações, que desarmam mesmos os homens mais instruídos da capacidade de ação política.

Em 1963, três anos após o artigo na revista, Lina Bo Bardi realizou a exposição *Nordeste* no conjunto restaurado do Solar do Unhão, em Salvador, uma exposição em que reuniu objetos de cultura popular adquiridos em fazendas, mercados e feiras no Recôncavo Baiano e no Polígono das Secas. Tratava-se do início de um projeto maior da arquiteta, com o intuito de conduzir os conhecimentos populares locais à estruturação de uma cultura de desenho industrial original. O Solar do Unhão deveria abrigar três instituições didáticas: o Centro de Estudos sobre o Trabalho Artesanal (CETA); a Escola de Desenho Industrial e Artesanato; e o Museu de Arte Popular (MAP). O primeiro seria um local para coleção, exposição e documentação de objetos artesanais, e serviria permanentemente como referência para os projetos a serem desenvolvidos pela Escola. A tríade institucional dialogava também com o projeto de universidade popular do Movimento de Cultura Popular³ (MCP), em Pernambuco, em suas divisões técnicas entre documentação, informação e educação.

O projeto de Lina Bo Bardi para uma Escola de Desenho Industrial e Artesanato deve ser situado no debate sobre a consolidação do campo de *design* no Brasil — principalmente entre as experiências do IAC, da ESDI e da FAU-USP —, mas enquanto

³ O Movimento de Cultura Popular (MCP) foi criado em 1961 como proposta da gestão de Miguel Arraes na prefeitura do Recife e era uma entidade privada sem fins lucrativos, financiada por convênios com os poderes municipais e estaduais e apoiada pela sociedade civil. Ligado inicialmente a programas de alfabetização da Secretaria de Educação do município, os trabalhos logo se estenderam para outros campos através do Departamento de Formação da Cultura. No Sítio da Trindade, sede da organização, o MCP oferecia oficinas de cerâmica, escultura, gravura, com objetivos de formação técnica e desenvolvimento da produção industrial doméstica (LIMA, 2013, p. 102). O movimento compreendeu também programas de alfabetização, construção de escolas e clubes de mães, a criação da Galeria de Arte do Recife e do Teatro de Cultura Popular, e implantação de um programa itinerante de educação sanitária e profilaxia.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

alternativa ao modelo industrial-universalista — que persistia como matriz das mencionadas instituições do Sudeste brasileiro — ao se configurar como vertente implicada com a contextualização cultural e a responsabilidade social do design (ANASTASSAKIS, 2011, p. 288). Como visto, se na década de 1950, na experiência do Instituto de Arte Contemporânea, Lina Bo Bardi compartilhava de certas referências com a vertente construtiva e cosmopolita que orientou, por exemplo, a criação da ESDI, na Bahia rompeu com essa perspectiva, “assumindo uma postura combativa face ao racionalismo em torno do projeto moderno” (Ibid., p. 62). Esse posicionamento aproximou a arquiteta de atividades relacionadas à preservação e ao fomento do patrimônio histórico-cultural e ao planejamento de ações culturais⁴, o que, diante da impossibilidade de conclusão de iniciativas importantes, resultou em recepções de suas empreitadas curatoriais desassociadas dos processos a que remetiam inicialmente.

O complexo didático do Solar do Unhão teve seu desenvolvimento interrompido após o golpe de 1964, mas a inauguração do Museu de Arte Popular chega a ser realizada com a exposição *Nordeste*, em 03 de novembro de 1963. O cartaz de divulgação do evento incorporava a linguagem dos folhetos de cordel e contava com imagens criadas pelo gravurista Mestre Noza, de Juazeiro, Ceará. O texto para o folheto marca o momento de maior ênfase em denúncia política da atuação de Bo Bardi na Bahia. Seu trecho mais emblemático diz:

Esta exposição é uma acusação.
Acusação de um mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença. É uma acusação não-humilde, que contrapõe às degradantes condições impostas pelos homens, um esforço desesperado de cultura (BARDI, 1963).

A mostra era dividida em duas partes: no edifício principal do conjunto cerca de mil objetos do que ela chamava de *pré-artisanato* popular ocupavam dois andares, expostos em estantes de tábuas de pinho que remetiam à ambientação de feiras nordestinas e armazéns de secos e molhados (Imagem 03). Em um galpão secundário,

⁴ Nesse sentido, Zoy Anastassakis constrói, em sua tese de doutorado, uma aproximação entre as trajetórias de Lina Bo Bardi e Aloísio Magalhães, embora com tangências mais importantes na década de 1970, portanto posteriores ao recorte temporal que estabeleço. Para a autora, a iniciativa de buscar fora do design e da arquitetura suporte às questões sócio-culturais nacionais revela o caráter “profundamente moderno” de seus projetos (ANASTASSAKIS, 2011, p. 336).

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

com ventilação permanente, eram expostos duzentos trabalhos de artistas contemporâneos nordestinos, da Bahia, do Ceará, e de Pernambuco (Imagem 04).



Imagem 03: exposição *Nordeste* (1963). Suportes de pinho para pequenos objetos nos dois andares do edifício principal do Solar do Unhão, em Salvador. Fonte: Latorraca (2014).

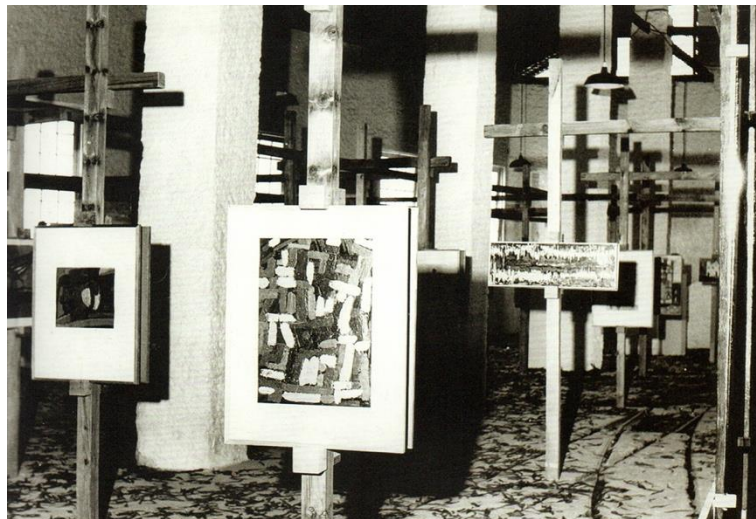


Imagem 04: exposição *Nordeste* (1963). Foto da parte da mostra destinada a artistas nordestinos, em galpão separado, com ventilação permanente, no conjunto do Unhão. Fonte: Banco Safra (2008).

A separação da exposição de 1963 em dois conjuntos, de arte popular e arte contemporânea, explicitava uma tensão em torno da atuação de Bo Bardi na Bahia: a arquiteta radicalizava na mostra *Nordeste* sua preferência pela cultura popular em detrimento dos autores já inscritos no sistema das artes, causando desconforto, surpresa e

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

admiração. A maneira de selecionar, expor, e falar sobre os objetos não enfatiza, como em experiências anteriores, seu enquadramento em uma estética de modernidade, mas os apresenta, sobretudo, enquanto soluções de problemas, criatividade frente à urgência do cotidiano. A exposição era um primeiro passo dentro de um projeto muito maior da arquiteta, que foi interrompido pelo golpe civil militar de 1964, mas também por desentendimentos entre Bo Bardi e figuras importantes da intelectualidade baiana, como Odorico Tavares e Mario Cravo Junior. De qualquer modo, a mostra se torna um episódio importante para estabelecer seu projeto intelectual no centro das reflexões sobre a cultura popular brasileira, extrapolando os campos do design e da arquitetura.

A partir dos encontros com o projeto pedagógico de Bo Bardi e com a construção fílmica — que, nas condições do documentário brasileiro que se anunciava, requeria um entendimento apurado entre técnica e arte — Geraldo Sarno começa a estabelecer investigações entre produção erudita e popular no Nordeste. A reflexão sobre o *fazer* acaba por tocá-lo cada vez mais à medida em que adentra sua atividade de documentarista, na metade dos anos 1960, e à medida em que conhece seus temas e vislumbra a possibilidade de sua própria construção artística.

O filme *Jornal do Sertão*, de 1969, aborda duas formas de comunicação peculiares ao sertão nordestino — a cantoria de improviso e o folheto de cordel — e a relação criativa entre as duas atividades, que em muitos casos são realizadas pela mesma pessoa: o cantor-editor-gravador-tipógrafo. Na abertura, os letrados criados por Lenio Braga⁵ emulam a linguagem dos folhetos de cordel. O trecho inicial de narração do filme diz:

Criada nos improvisos dos cantadores, ou escrita para ser cantada nas feiras e fazendas, a literatura popular em verso é o jornal mais lido do sertão. O autor do folheto, às vezes também cantor, como Severino Pinto, compõe segundo normas tradicionais. Utiliza-se com mais frequência da sextilha e da décima, a que chama martelo. Seus temas divulgam gestas medievais da tradição ibérica; gestas do cangaço; romances moralizantes; aventuras de heróis pícaros; e o comentário e crítica de acontecimentos atuais. O poema narrativo é antes composto oralmente e só depois escrito no papel ou ditado para que alguém o escreva. Sua divulgação se faz através de pequenas tipografias onde são impressos em papel jornal e revestidos de capa ilustrada por xilogravura. O editor adquire todos os direitos sobre a obra ao comprar os originais. As

⁵ Lenio Braga (1931-1973) foi um artista plástico paranaense que viveu na Bahia. Trabalhou também com publicidade e design gráfico, e na I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, em 1966, foi distinguido com o Prêmio Nacional de Pintura com a obra *Monalisa & moneyleague*. Sua obra estabelecia diálogos com a Pop Art e com recursos de apropriação de imagens da história da arte.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

tiragens alcançam às vezes centenas de milhares de exemplares distribuídos por todo o Nordeste através de extensa rede de revendedores. São estes que, espalhando-se por todas as feiras semanais das cidades do sertão, fazem chegar a uma população analfabeta e de baixo poder aquisitivo, seu mais eficiente meio de ilustração cultural: o folheto de cordel (JORNAL DO SERTÃO, 1969).

As imagens que acompanham o texto inicial, sobre produção e distribuição de versos e impressos, mostram, em sucessão: um duelo de improviso, entre dois cantadores (Imagem 05); o compositor escrevendo versos à mão em um caderno; e funcionários de uma tipografia, imprimindo texto e imagens de folhetos, sob a supervisão de seu chefe (Imagem 06). A próxima sequência do filme se passa em uma feira, com enfoque na forma como a oralidade popular se manifesta nesse ambiente, através da leitura musicada dos folhetos vendidos em barracas (Imagem 07). Há, aqui, um tom de denúncia na narração, sobre essa literatura ser gradualmente substituída por impressos coloridos vindos do sul do país, e por mídias como o rádio e a televisão, que “impõem novos padrões de comportamento”. A montagem segue, então, para outro duelo com cantadores de improviso, em uma fazenda. Rodeados por espectadores, os artistas são aplaudidos ao fim de cada estrofe. “Para não desaparecer de todo, a literatura oral ajusta-se às novas necessidades de seu meio social ou reflui para os redutos mais distantes do sertão. Aí, pode-se ainda encontrar, numa fazenda de pé de serra, o improviso dos cantadores como a mais eficiente, e por vezes única, forma de comunicação cultural elaborada” (Ibid.).

**ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História
Rio de Janeiro/RJ, 2021**



ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Imagens 05, 06 e 07: o filme *Jornal do Sertão* (1969), de Geraldo Sarno, sobre a cantoria de improviso e a produção de folhetos de cordel. Cenas de cantoria em uma fazenda; funcionários de uma tipografia; e a venda e leitura de folhetos na feira. Fonte: *Jornal do Sertão* (1969). Disponível em: Canal Thomaz Farkas.

A cantoria de improviso, e sua eventual sedimentação na literatura de cordel, é observada por Sarno como um processo que informa seu próprio *método* de trabalho, não somente enquanto categoria criativa, ou seus elementos de *linguagem*, mas como processo de elaboração artística *per se*, no que deve guardar de concretização e de “transe” – essa palavra usada pelo diretor para descrever a ação do cantador. Na entrevista com Sarno, em 2020, pedi que desenvolvesse sua ideia sobre o *transe* do cantador, expressão mencionada em 2015 em outro depoimento ao CPDOC, e obtive longa resposta, que incorporava reflexões complexas sobre sua trajetória pessoal:

“Aí começa o papo, porque cantador é transe, desde os gregos. (...) Quer dizer, um cantador como Pinto, quando ele está num desafio, quando ele está numa cantoria, claro que ele joga com versos feitos também. Claro que tem ali um exercício mental, intelectual, de raciocínio, mas se ele não tiver em transe, se ele não tiver possuído ele não consegue... ele não sabe o verso que vem e, ele não sabe quando ele começa a cantar ele não sabe exatamente o que ele vai dizer. Ali corre alguma coisa que todo mundo que trabalha na arte... E que trabalha, digamos, numa certa sintonia, numa certa faixa, eu acho que, e se é verdadeiro, se é autêntico, chega um momento em que ele passa por isso aí, que pode ser mais ou menos frequentes esses momentos. Que pode ser mais duradouro ou menos duradouro, mas é fatal. É fatal. Eu acho que eu passo por isso, que eu acho que a minha trajetória toda é uma trajetória não programada, cheia de acasos, de surpresas, de intuições, uma coisa que ali me espanta até hoje... é o que me espanta” (SARNO, 2020, entrevista à autora).

A reflexão sobre os caminhos da criação e a passagem de um meio a outro, por via da técnica, expande a identificação de Sarno com todo o processo que escolhe registrar nesse curta e que se difere, em distanciamento pessoal, de outros trabalhos da mesma série sobre ciclos produtivos. A conjugação entre um “exercício mental, intelectual” e o “transe” configura uma reflexão que retoma episódios e orienta processos da trajetória intelectual desse artista, de maneira cada vez mais consciente. O ciclo produtivo dos versos e folhetos de cordel tangencia sua própria trajetória de formação, remetendo não apenas ao encontro com temas e máquinas que possibilitam o cinema, mas também com todo o contexto intelectual que encontra ao chegar, estudante, na cidade de Salvador: suas escolas, revistas e museus.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Recentemente o Festival de cinema Filmadrid organizou um dossiê sobre Geraldo Sarno, com enfoque em seu filme de 2020, chamado *Sertânia*. O longa de ficção retoma temas que povoam a cinematografia de Sarno: a história se passa ao longo do delírio de Antão, um cangaceiro que, após levar um tiro, relembra sua vida. A obra é estruturada por seu fluxo de consciência, que dura um tempo incerto, e incorpora questões da migração entre Sudeste e Nordeste, assim como ambientes e processos de seus filmes de 1969. Para esse cineasta extremamente reflexivo, a produção de 2020 se tornou uma experiência de depuração, a busca de um mapa mental, exercício de memória, de mentalização de imagem. Pensando sobre o processo de filmar *Sertânia* no curto período de um mês, aos oitenta anos de idade, Sarno revisitou a documentação guardada de suas primeiras experiências como diretor, nos anos 1960, e reiterou a proximidade entre resultados criativos e as questões técnicas que mediavam sua introdução pessoal ao cinema.

Em uma entrevista cedida à organização do festival espanhol, Sarno abordou o transe em termos ainda mais interessantes, pois associado a uma ideia de criação coletiva, e também por trazer a imagem de algo que o diretor caracteriza como seu método de planejar intensamente antes da performance no set — muito como fazem os cantadores de seus filmes — e que acredito estar diretamente relacionado a seu visível apreço pelo retorno ao arquivo, a atenção aos documentos e às relações entre escrita e oralidade, arte e tecnologia. No dossiê do Filmadrid de 2021 (Imagem 08), Sarno diz:

Mas esse improviso está controlado por uma imagem estrutural, um mapa que está criado de antemão. O conflito entre esses dois conceitos é o que me estimula a fazer cinema, eu trabalho nesse conflito. (...) Durante a própria filmagem os vou estimulando e situando. É uma criação coletiva, um transe coletivo em que todos participam de um jogo, mas no qual se consegue uma harmonia que não é ensaiada (SARNO, 2021, p. 12).

Sertânia constituiu, para Geraldo Sarno, um filme-colagem, com inúmeras referências a suas outras produções, a sua formação intelectual, mas também enquanto finalização de um processo cumulativo de vocabulário e método, que agora ele mesmo investiga em parceria com pesquisadores, sob perspectiva histórica. Em suma, a sistematização gráfica sem material fílmico resultou em sua maneira de visualizar em antecipação e agir no momento da filmagem, “numa certa predisposição” (SARNO,

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

2020) análoga a sua ideia de *transe* do cantador de improviso. A atenção do diretor à figura do cantador-editor-gravador-tipógrafo em *Jornal do Sertão* se expande, nesse sentido, enquanto diálogo.

queríamos en primera instancia. Tenía que ser blanca, decidimos rodar contra la luz siempre, situar la cámara frente al sol, la ventana... Ese proceso fue avanzando hasta el final. En un determinado momento decidimos abrir dos puntos más y hacer que la luz dominara la imagen.

¿Podría explicar su metodología en el rodaje?

A mí me gusta dejar un margen indefinido, sujeto a una sorpresa, a encontrar algo que cuando aparece tú dices, "¡eso es!", pero que no está planificado. Esto viene de la realización documental, de la improvisación, de mi maestro Dziga Vertov: improvisar frente a lo que no esperas, y estar abierto a eso. Eso lo incorporo de forma natural. Nunca sé cómo vamos a filmar al día siguiente. Por lo tanto, el actor, el director de fotografía, yo mismo, improvisamos. Pero esa improvisación está controlada por una imagen estructural, un mapa que está creado de antemano. El conflicto entre esos dos conceptos es lo que me estimula a hacer cine, trabajo en ese conflicto. Improvisar dentro de ciertas condiciones, es en base a este juego como aprendí a hacer cine. Y *Sertânia* es el resultado exacto de eso. Hay escenas, incluso con multitudes en las que no hay la más mínima marca ni para el cámara, ni para los figurantes que están en escena. Cuando Antão se enfrenta al capitán, no había marcas. Los intérpretes actúan y la cámara busca los encuadres como si fuera un documental, y todos juegan. Durante la propia filmación les voy excitando y situando. Es una creación colectiva, un transe colectivo en el que todos participan de un juego, pero en el que se consigue una armonía que no es ensayada. Cada plano es único, irrepetible. Llevo muchos años trabajando de esta manera. Por ejemplo, en *Coronel Delmiro Gouveia* hay una escena muy larga sin cortes en la que la cámara gira, todo estaba improvisado. No hay ensayos, se crea un espectáculo y la cámara se lanza a capturarlo.

¿Cuándo empezó a trabajar de esta forma?

Fui adquiriendo esas prácticas con mis pequeños cortos iniciales. En ellos podía

The image shows a handwritten script for the film 'Sertânia' and 'Inferno'. The script is organized into columns and rows, with scene numbers and descriptions. A central diagram, titled 'SERTÂNIA', shows a grid of scenes with arrows indicating transitions between them. The script includes titles like 'SERTÂNIA', 'CANUDOS', 'INFERNO', and 'MONTAGEM'. The handwriting is in black ink on a white background.

How was the process of creating the image together with your cinematographer Miguel Vassy?

Miguel Vassy contributed many things to the film. He studied at the Cuban Film School, and brought examples of films in which the black and white was very contrasted: works by Tomás Gutiérrez Alea or *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969), made with expired negative if I am not mistaken.

I was thinking of drawing inspiration from the popular engravings of the northeast, and from Oswald Goeldi, a very famous, erudite engraver who, for example, illustrated the works of Dostoevsky, with great contrast. I was also thinking of German expressionism, with great strength in the blacks. I was thinking about a dark film. Miguel and I traveled around the locations I had selected and we kept having these aesthetic discussions, we did tests. But it was during the shooting that we changed radically, from black to white. We went the opposite of what we wanted in the first instance. It had to be white, we decided to always shoot against the light, to place the camera in front of the sun, the window... This process went on until the end. At a certain point we decided to open a further two points and make the light dominate the image.

Could you explain your shooting methodology?

I like to leave an indefinite margin, subject to surprise, to find something that makes you say, "that's it" when it appears, but that is not planned. This comes from documentary filmmaking, from improvisation, from my teacher Dziga Vertov: to improvise in the face of what you don't expect, and to be open to that. I incorporate that naturally, I never know how we're going to shoot the next day. So the actor, the cinematographer, myself, we improvise. But that improvisation is controlled by a structural image, a map that is created beforehand. The conflict between those two concepts is what stimulates me to make films. I work on that conflict: Improvising within certain conditions, it is on the basis of this game that I learned to make films. And *Sertânia* is

Imagem 08: Dossiê do festival Filmadrid, sobre o filme *Sertânia*. No centro da imagem, a reprodução de uma página do arquivo pessoal de Geraldo Sarno, com um esquema de planejamento do longa.
Fonte: Filmadrid (2021)

A identificação de uma sensibilidade compartilhada entre os projetos de Lina Bo Bardi e Geraldo Sarno me permitiu novas considerações sobre episódios conhecidos da história da arquitetura e do cinema no Brasil, e a revisão de alguns discursos construídos por seus próprios agentes e pela recepção de suas obras. Entendendo tema, linguagem e método como camadas sobrepostas dessas produções, localizei uma ideia em comum, expressa em diferentes termos por cada personagem, a sugerir uma conexão de natureza metodológica com a cultura popular brasileira. No caso de Lina Bo Bardi, a relação metodológica é absolutamente consciente, mas enquanto proposição teórica: a produção de textos e exposições aqui analisada engaja o popular enquanto tema e linguagem, ainda que no intuito de ressaltar seus valores metodológicos. Os filmes são, nesse sentido, uma

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

concretização de seu discurso, provavelmente distante daquilo que fora imaginado por ela como resultado.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Série documental

BARDI, Lina Bo. Artes menores: notas para criação duma cadeira de desenho industrial. Ângulos, Salvador, Centro Acadêmico Ruy Barbosa, ano 10, n. 16, p. 121-124, dez. 1960.

_____. Nordeste [1963]. In: FERRAZ, Marcelo (org.). Lina Bo Bardi. 4 ed. São Paulo: Instituto Bardi: Casa de Vidro: Romano Guerra Editora, 2018, p. 158.

BORJA, Lúcia. Calazans Neto. A Tarde, Salvador, 05 jun. 1962. Artes plásticas.

CARB: Centro Acadêmico Ruy Barbosa. Ângulos, Salvador, Centro Acadêmico Ruy Barbosa, ano 7, n.12, dez. 1957.

_____. Ângulos, Salvador, Centro Acadêmico Ruy Barbosa, ano 10, n.16, ago. 1960.

_____. Ângulos, Salvador, Centro Acadêmico Ruy Barbosa, ano 11, n.17, nov. 1961.

JORNAL DO SERTÃO, cor / 13' 30" / 16mm, ampliado 35mm / 1969-70, direção e roteiro: Geraldo Sarno; produção: Thomaz Farkas.

MAPA. Editorial. Mapa, Salvador, UFBA, ano 2, n.3, p. 2, out. 1958. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm-ext/3977>>. Acesso em: 15 de maio de 2020.

SARNO, Geraldo. Cadernos do sertão. Salvador: NAU, 2006. 216 p.

_____. Entrevista [out. 2020]. Entrevistador: Isabel Bairão Sanchez. São Paulo, 2020. 1 arquivo de vídeo .mp4 (1h44m42s). A entrevista na íntegra encontra-se no Anexo II dessa dissertação.

_____. Entrevista. In: Geraldo Sarno: Sertânia. Madrid: Filmadrid, 2021. Disponível em: <<https://filmadrid.com/dossieres-de-cineastas-filmadrid-2021/>>. Acesso em: 15 de junho de 2021.

Bibliografia

ANASTASSAKIS, Zoy. Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e a institucionalização do design no Brasil. 2011. 420 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

BANCO SAFRA. O Museu de Arte Moderna da Bahia. São Paulo: Banco Safra, 2008, p. 8-13.

FILMADRID. Geraldo Sarno: Sertânia. Madrid: Filmadrid, 2021. Disponível em: <<https://filmadrid.com/dossieres-de-cineastas-filmadrid-2021/>>. Acesso em: 15 de junho de 2021.

LATORRACA, Giancarlo. Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014. 233 p.

LIMA, Zeuler R. M. A. Lina Bo Bardi. New Haven: London: Yale University Press, 2013.

PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás. A mão do povo brasileiro: 1969/2016. São Paulo: MASP, 2016. pp. 64-71.

SYBINE, Evandro. Imagens do arruinamento: o excesso gráfico. 2010. 66 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2010.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

UNE: União Nacional dos Estudantes. Linha do tempo. Disponível em:
<<https://www.une.org.br/2011/09/linha-do-tempo/>>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2021.