



Recebido em 14/12/2024

Aceito em 26/12/2024

DOI: 10.26512/emtempos.v23i44.56414

ARTIGO

Modernidade à brasileira: a relação entre antigo e moderno nos documentários Engenhos e Usinas (H. Mauro, 1955), Aruanda (L. Noronha, 1959) e A Bolandeira (V. Carvalho, 1969)

Modernity in Brazilian terms: the relationship between old and modern in the documentaries Engenhos e Usinas (H. Mauro, 1955), Aruanda (L. Noronha, 1959) and A Bolandeira (V. Carvalho, 1969)

Isadora Remundini

Doutoranda em História pela Universidade Estadual Paulista

<https://orcid.org/0000-0001-9034-5798>

RESUMO: Este artigo investiga as relações entre o antigo e o moderno no Brasil, a partir da análise dos documentários “Engenhos e Usinas” (Humberto Mauro, 1955), “Aruanda” (Linduarte Noronha, 1959) e “A Bolandeira” (Vladimir Carvalho, 1969). A modernidade é apresentada nos filmes como um fenômeno ambivalente, que simultaneamente exalta os avanços tecnológicos e denuncia a destruição das tradições. No Brasil dos anos 50 e 60, marcado pela industrialização e urbanização, esses documentários trazem uma perspectiva crítica às transformações, evidenciando as tensões entre progresso e marginalização. O artigo destaca como esses filmes, ao explorarem o passado e as disparidades regionais, se alinham às grandes interpretações sobre a modernidade brasileira, revelando um país que, apesar dos avanços tecnológicos, acreditava-se permanecer preso a uma semi-modernidade, onde tradições e exclusões coabitavam. A análise contribui para compreender como o cinema documentário brasileiro dialoga com as contradições da modernidade, reafirmando sua relevância histórica e crítica.

PALAVRAS-CHAVE: Modernidade. Documentário brasileiro. História cultural

ABSTRACT: This article investigates the relationship between ancient and modern in Brazil, based on an analysis of the documentaries Engenhos e Usinas (Humberto Mauro, 1955), Aruanda (Linduarte Noronha, 1959) and A Bolandeira (Vladimir Carvalho, 1969). Modernity is presented in the films as an ambivalent phenomenon, which simultaneously exalts technological advances and denounces the destruction of traditions. In the Brazil of the 1950s and 1960s, marked by industrialization and urbanization, these documentaries bring a critical perspective to the transformations, highlighting the tensions between progress and marginalization. The article highlights how these films, by exploring the past and regional disparities, align themselves with major interpretations of Brazilian

modernity, revealing a country that, despite technological advances, was believed to remain stuck in a semi-modernity, where traditions and exclusions coexisted. The analysis contributes to understanding how Brazilian documentary cinema dialogues with the contradictions of modernity, reaffirming its historical and critical relevance.

KEYWORDS: Modernity. Brazilian documentary movies. Cultural history

*Um ou outro ainda há que diga
que o tempo vence no fim
um dia ele engole a usina
como engole a ti e a mim.*
Carlos Pena Filho, 1969

O corte moderno

A noção de modernidade está no cerne da arte cinematográfica. As pesquisas que, passando pelos “brinquedos ópticos”, chegaram ao cinematógrafo em 1895 apresentaram ao mundo uma arte fruto da máquina: o cinema era o resultado de processos químicos e mecânicos; a captura da realidade pelo mecanismo óptico, a gravação química na película e a projeção, novamente pela máquina. Daí suas primeiras exposições em feiras científicas ou de curiosidades e sua temática inicial que abordava cenas do cotidiano, como a saída dos operários ou a chegada do trem à estação. Ademais, conforme apontado por Walter Benjamin, em 1936, e reiterado pela amplitude de estudos que se deslindaram na esteira de seu pensamento, o cinema coabita com maestria o processo de mercantilização que se desenvolveu nas relações entre a arte e a economia de mercado na contemporaneidade.

A relação entre a percepção moderna do tempo e o cinema, especialmente entre o final do século XIX e o início do século XX, tem sido amplamente estudada. Leo Charney, por exemplo, dialogando com as ideias de Walter Benjamin e Martin Heidegger, explora como a modernidade, marcada por estímulos sensoriais intensos, pela aceleração e pela fragmentação do tempo, conferiu ao momento presente uma característica de efemeridade. Charney identifica o cinema como a forma de arte que captura esse sentimento moderno e por meio de técnicas como a montagem, produz a impressão de continuidade a partir de fragmentos, funcionando não apenas como um reflexo dessa experiência temporal, mas como uma forma de contraposição a ela (CHARNEY, 2001). Dentre os estudos realizados no Brasil, destaca-se a obra de Ismail Xavier que identifica, na gênese do cinema, uma dualidade fundamental: por um lado, o cinema surge como um aparato tecnológico resultante da ciência e da técnica modernas; por outro, apresenta-se como um meio de exploração comercial que apelava para a curiosidade das massas urbanas em ascensão (XAVIER, 1978).

Deste modo, o moderno, experimentado como ambivalente, se polariza, ora enaltecendo as benesses advindas da modernização, ora propagando seus malefícios, como o extermínio das tradições ou as assimetrias germinadas na periferia do desenvolvimento. No documentário nacional, é perceptível, entre os filmes silenciosos

produzidos no início do século XX, a proeminência de imagens que concentram e expressam o progresso associado à metrópole. Nos registros de “Caça à Raposa” (Antônio Campos, 1913), por exemplo, são priorizadas cenas que têm como eixo a ostentação do poder econômico por parte da elite paulistana, com a apresentação de suntuosas residências, e momentos de lazer compostos de uma retórica importada, sinônimo de equiparação aos grandes centros modernos do período. Nos documentários institucionais, como “Sociedade Anonyma Fabrica Votorantim (1922)”, se destaca o exaustivo inventário da potência industrial, também expressivo nesse período da busca por se constituir “um cinema digno daquilo que é idealizado para o conjunto da sociedade como imagem desejável”⁴⁹ (MORETTIN, 2012, p. 23).

Alguns dos filmes documentais produzidos nas décadas de 50 e 60, entre os quais “Engenhos e Usinas” (Humberto Mauro, 1959), “Aruanda” (Linduarte Noronha, 1959) e “A Bolandeira” (Vladimir Carvalho, 1968), exibem a ascensão de um entusiasmo crítico ao desenvolvimento moderno, sensível a um contexto de transformações no modo de vida do brasileiro com o implante da indústria nacional, a expansão do consumo de bens, a evasão do campo, além da inserção e difusão dos meios de comunicação de massa- o rádio já popularizado durante os anos 40 e, nos anos 50, o aparecimento da televisão. Naquele momento, os brasileiros experimentavam mudanças no cotidiano, como a introdução de novos hábitos de higiene, com a chegada da pasta de dentes, do xampu e das colônias, o surgimento do costume de comer fora e do consumo de alimentos industrializados, os cuidados com a saúde acentuados pelos avanços da indústria farmacêutica, as mudanças na própria forma de comercialização de produtos com o surgimento do *shopping center* e dos supermercados além das transformações nas relações de gênero com o uso de calças por mulheres, a popularização do biquíni, da minissaia e da pílula anticoncepcional (NOVAIS; MELLO, 2006). É à margem dessa modernidade que se encontram as temáticas abordadas pelos documentários que nos servirão de fonte, no tratamento temático das mudanças instituídas, em um tempo em que “a ideologia cinemanovista de ode ao ‘povo’⁵⁰ pedia passagem” (LABAKI, 2006, p.41).

Pontuada a relação entre o cinema e a modernidade, bem como algumas das suas manifestações no cenário nacional, faz-se necessário esquadrihar as relações entre a modernidade e a história, enquanto apresentam relevância para a investigação proposta. Parte-se da premissa exposta por Jacques Le Goff de que “o par e o seu jogo dialético são gerados por ‘moderno’, e a consciência da modernidade nasce do sentimento de ruptura com o passado” (2003, p. 175). Portanto, esta consciência moderna, logo em seu corte fundante, institui um olhar voltado para trás, pautado na

1 Os dois filmes tomados como referências sobre o período silencioso são tema dos artigos “Dimensões Históricas do Documentário Brasileiro no Período Silencioso” de Eduardo Morettin e “Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso” de Ismail Xavier. Indica-se que as questões suscitadas pelos autores sobre esses documentários não se limitam a reflexões sobre a modernidade, mas, sobretudo a outras reflexões como a rejeição à monumentalização histórica, o registro inevitável da cultura popular e o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica nacional em paralelo às experiências estrangeiras. Ver: Morettin (2012); Xavier (2012).

2 Os escritos de Glauber Rocha organizados em “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro”, ainda que sob uma perspectiva teleológica, buscam uma ancestralidade do Cinema Novo, situando em sua linha antecessora, além da obra de Humberto Mauro, “Aruanda” de Linduarte Noronha. Apesar de “A Bolandeira” ser um filme posterior, Vladimir Carvalho tem sua carreira no cinema iniciada junto a Noronha, Rucker Vieira e João Ramiro Melo na produção de “Aruanda”. Ver: ROCHA (2003).

maneira como a sociedade presente se relaciona com seu passado e a partir de quais elementos o entende.

A concepção de modernidade se construiu a partir de algumas tópicos recorrentes, nas quais estão contidos elementos como a sensação de instabilidade e a noção de ambivalência e que, apresentando sentido amplo, funcionam como pedra de toque nas mais diversas sociedades. No entanto, apesar de parecer um paradoxo, essa modernidade, a qual é frequentemente associada à destruição do passado, é, ela mesma, dotada de historicidade e seus elementos são ressignificados de forma específica consoante o espaço-tempo em que são produzidos e a que se referem. Torna-se, então, imprescindível que a história se volte ao processo de entendimento crítico da edificação e das representações desta categoria, a modernidade.

Dessa forma, os discursos em torno da modernidade brasileira se dividem em enfoques específicos, como o das relações entre o nacional e o estrangeiro. Ou seja, a perspectiva de ser moderno no Brasil passaria pela importação de modelos europeus e estadunidenses daquilo que era considerado evoluído, bem como pela busca de uma identidade verdadeiramente nacional, o que se tornou evidente desde a década de 1920, já nas reflexões de alguns dos modernistas, que defendiam que, para sermos universais, deveríamos encontrar a brasilidade. Esses discursos passam, ainda, pela relação e pela desarticulação entre todo e parte expressas na história política de nosso país pela dialética entre o poder central e os estados. Na combinação destes fatores em relação ao movimento modernista e à valorização da brasilidade na primeira metade do século - que se desdobraria também em viés ideológico e em análises sociológicas do Brasil - pontua-se que esse nacionalismo era caracterizado por certo "desrecalque localista" (CÂNDIDO, 2023, p.145; LAFETÁ, 2000, p.25), isto é, pela recuperação de elementos culturais nacionais. Fator que foi combinado com a assimilação das vanguardas europeias, resultando em expressão conjugada do cosmopolitismo e a originalidade brasileira.

Assim, ante a reflexão que se desdobrava ao longo do século XX, pode-se afirmar que, no Brasil daquela segunda metade de século, a crise moderna atrelada à sensação de volubilidade, configurava um daqueles momentos que, bem sintetizados pela historiadora Emília Viotti da Costa,

trazem à luz os conflitos que na vida diária permanecem ocultos sob as regras e rotinas do protocolo social, por trás de gestos que as pessoas fazem automaticamente, sem pensar em seus significados e finalidades. Nesses momentos expõem-se as contradições existentes por trás da retórica da hegemonia, consenso e harmonia social. (1998, p.14)

Trata-se, então, de perceber o modo como a polifonia deste discurso moderno se articula nos filmes avaliados, uma vez que, produzidos em momentos distintos durante estas duas décadas de grandes transformações (entre 1955 e 1969), ressignificam os diversos vieses da modernidade brasileira e constituem novas vozes expressivas de seu tempo.

Entre os curtas-metragens selecionados, “Engenhos e Usinas”, de 1955, foi realizado sob a tutela do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e trata, em linhas gerais, do registro das canções populares referentes à vivência em torno dos

antigos engenhos e de sua paulatina substituição pela usina. Com o apoio do INCE, também foi produzido “Aruanda”, do estreante Linduarte Noronha, entre 1959 e 1960, tendo por tema a comunidade remanescente de quilombolas que habita a Serra do Talhado em Santa Luzia do Sabugí, Paraíba. O filme mais recente, realizado por Vladimir Carvalho em 1968, tem por personagem central “A Bolandeira”⁵¹, que dá título ao filme e em torno da qual orbita seu enredo. É importante notar que, apesar de não terem como foco principal a modernidade do modo como é convencionalmente abordada — isto é, pela apresentação de elementos objetivados de progresso tecnológico e científico—, ao tratar do folclórico, do popular e do nacional, localizando-os essencialmente no passado ou, antes, em um espaço de relação entre presente e passado, esses filmes são frutos do corte temporal fundante de uma postura moderna. Assim, constituem uma excelente fonte para investigar as particularidades deste discurso no Brasil daquele tempo.

Outros tempos: engenhos, escravizados e bolandeiras

Partir para um exame mais atento destes filmes tem o sentido de, em primeiro plano, compreender as relações de significação e representação propostas por seus elementos internos, mas também, apreciar as condições que os engendraram. No caso de “Engenhos e Usinas”, o entendimento destas condições implica discorrer sobre a obra de Humberto Mauro e sua atuação junto ao INCE. Reiterada a noção de que tratar do cinema de Mauro é, simultaneamente, tratar o desenvolvimento do filme documental no Brasil, ou ainda, voltar-se à própria historiografia do cinema brasileiro (MORETTIN, 2007, p. 48; SCHVARZMAN, 2004, p.261), é possível afirmar que, de modo geral, falar de Humberto Mauro é falar da história nacional. Tanto porque sua obra cobre uma larga parcela do século XX, mas, principalmente, pela intrincada vinculação entre seus filmes e sua carreira de cineasta. O início, na cidade de Cataguases (MG), onde produziu alguns filmes ficcionais como “Braza Dormida” e “Sangue Mineiro”, a presença de Ademar Gonzaga e as realizações junto à Cinédia nos anos 30 e, a partir de 1936, seu trabalho como funcionário do INCE, composto majoritariamente por documentários.

A diversidade de suas realizações foi um dos temas centrais do debate sobre Mauro: a relação entre a diversidade dos lugares institucionais de onde surgiu sua cinematografia e a identidade enquanto diretor, sob a perspectiva de uma avaliação autoral. Sendo assim, não somente quando se dedicou à história nacional, mas também por transitar entre o saudosismo do interior de Minas Gerais e o INCE, onde representou, em última instância, o olho cinematográfico do Estado, Humberto Mauro e sua obra coadunaram com essa perspectiva fundamentalmente brasileira de oscilação dialética entre o nacional e o regional.

Conforme salientado por Amir Labaki, os filmes produzidos pelo Instituto combinavam “o documentarismo instrumental de John Grierson ao preservacionismo cultural de Mario de Andrade” (2006, p.40). A série de curtas “Brasilianas”, na qual se

3 O sistema da bolandeira é um desenvolvimento da antiga mó, aperfeiçoando o movimento da rocha através da roda dentada, facilita a extração do açúcar.

insere “Engenhos e Usinas”, foi produzida pelo INCE entre 1945 e 1964, com o intuito de resguardar o cancionário popular e folclórico do Brasil, portanto, com enfático predomínio da segunda tendência. É importante salientar que a alteração no rumo dos filmes do INCE, ocorrida após a saída do seu diretor, o antropólogo Roquette Pinto, no ano de 1947, não se deve apenas a este fato, mas também a uma série de mudanças na conjuntura político-cultural do país, como o fim do Estado Novo em 1945 e a já citada introdução do televisor, que prenuncia o fim do protagonismo cinematográfico como instrumento de difusão da ideologia estatal.

Marcando essa alteração tem-se a perspectiva de que “nos anos 50, encontramos o agora ‘velho Mauro’, acomodado em sua sala de montagem, com um pé em sua fazenda de Minas Gerais, e com espaço para dar vazão à sua veia lírica” (RAMOS, 2008, p. 262). Mas ainda assim, o viés instrumental e educativo do INCE aparece na vertente folclórica ligada a Mário de Andrade. Dessa forma, em “Brasilianas”, o ideal folclorista educativo, que implica uma postura de taxidermista do passado, se encontra revestido de bucolismo e de enlevo poético relacionados a uma presença maior da personalidade de Humberto Mauro.

Com aproximadamente 8 minutos de duração, o curta possui uma demarcação bastante evidente da passagem temporal, balizada pelas sequências do engenho em funcionamento, da usina que usurpa seu espaço, do abandono dos antigos engenhos e, por fim, do lugar onde estes permanecem em funcionamento. Alinhado ao intuito da série, há o predomínio da canção sobre a *voz over*⁵² que, ainda assim, apresenta enunciados de sentido completo, também funcionando como divisores para a semântica atribuída às sequências de imagens. Na narração de “Engenhos e Usinas” a inserção de uma personalidade, as referências constantes à poesia, e mesmo ao plano do sonho delimitam a alteração do estilo de *voz over* utilizado anteriormente na maioria dos filmes do INCE, vinculada ao jargão da “voz de deus” e localizada em um espaço de objetividade pautado por um discurso cientificista.

O filme inicia com o conhecido prólogo em que se assiste, num plano geral, à paisagem bucólica do interior mineiro, delimitada por uma viçosa árvore sob a qual se senta Humberto Mauro. A seguir, uma aproximação do plano anterior nos situa às costas do diretor, observando junto a ele as imagens subsequentes: as campinas, a estradinha de terra, o boiadeiro, enfim, a tipologia daquele espaço geográfico. A voz over, em intertexto com o poema de Ascenso Ferreira, comunica que “dos engenhos de moer cana no Brasil, disse o poeta, só os nomes fazem sonhar.” A passagem é acompanhada de uma versão lenta da melodia de “Engenho Novo”, canção que se repete ao longo do filme com valores distintos. Nesse momento, a instrumentalização arrastada e vagarosa anuncia a tônica saudosista, em conjunção com a poesia designada pela narração e com a figura de Mauro que, sentado de costas, enxerga um

4 A expressão voz over é objeto de debate acadêmico no campo do cinema documentário, com definições distintas aparecendo em obras clássicas sobre o gênero, como Harrington (1973, p. 38) e Nichols (2005, p. 144). De modo sintético, o presente artigo utiliza a definição apresentada por Fernão Pessoa Ramos, que compreende como voz over “a voz sem corpo ou identidade que assere fora-de-campo. O termo locução cobre de modo satisfatório o campo semântico da expressão voz over” (RAMOS, 2008, p. 215).

lugar no passado.

Prossegue a narrativa introduzindo as canções com a assertiva de que, assim como o poeta, “nos engenhos, também o povo se inspirou, compondo cantigas”. O tratamento estético das cenas seguintes nos conduz gradualmente ao interior do engenho, uma vez que a sequência começa com um plano, a uma distância média, do conjunto composto pela casinha do engenho com a roda d’água que o move e nas próximas cenas expõe todo seu funcionamento mediante uma vastidão de planos detalhados, - do eixo e das raias da roda, da roda inteira, da moenda - além de planos gerais dos trabalhadores que colhem a cana-de-açúcar e do carro de bois que a transporta. Observa-se que nesta etapa do filme dois elementos concorrem para a adjetivação do engenho como ambiente de relações positivas entre homem e natureza. As figuras humanas não protagonizam o documentário, são coadjuvantes do mecanismo, aparecendo fracionadas. Assiste-se à mão que lubrifica a máquina, à sombra, e aos pés que atravessam o eixo, os trabalhadores da colheita, de costas, e os demais que, também de costas, alimentam a moenda. Concomitantemente, estas imagens preenchem de conteúdo visual a poesia das canções, assim, quando a música anuncia “Roda volante, puxa avante manivela, meu mano carrega nela, bota azeite no langá” assiste-se às figuras humanas, ou frações destas figuras, que executam as ações⁵³, apresentando um universo em que homem, engenho e natureza se harmonizam em uma plenitude bucólica.

No próximo conjunto de cenas o espectador é levado à usina, sob o anúncio de que “um dia o progresso trouxe o vapor. As usinas modernas foram substituindo os primitivos engenhos.” O plano de abertura da sequência apresenta uma visão panorâmica da usina que, em um brusco movimento de câmera para baixo dá lugar aos planos detalhe do pistão, das rodas agora metalizadas, em detrimento das rodas de madeira do engenho, das esteiras mecânicas e dos caminhões que transportam a cana. No que concerne às imagens, há um desaparecimento das figuras humanas, da natureza e do animal e, também, a ausência de ar entre os elementos da usina e o enquadramento transmitem a impressão de asfixia que é, em alguns planos, acentuada pelo posicionamento, um pouco baixo, da câmera. A perspectiva de recusa do progresso imposto pela máquina a vapor é assinalada, sobretudo, pela sonorização em que ouvimos uma terceira versão de “Engenho Novo”, composta por elementos de harmonia dissonantes, intervalos musicais que transmitem tensão e remetem ao ritmo frenético da nova tecnologia, enquanto acompanha a ambiência antitética que o filme visa proporcionar.

Após a digressão junto à usina, o filme retorna ao universo do engenho, encontrando-o desassistido, pois “parou a roda d’água e com ela se foi a poesia”. Aqui, como na sequência inicial, o aspecto impalpável da letra da canção é preenchido pelas imagens. Ao som de “O engenho massangana faz três anos que não mói” observa-se o plano geral do engenho coberto pelo mato, e dos animais que passeiam por ali, posteriormente, em detalhe, cabras que pastam a folhagem brotada no interior das

⁵ O mesmo procedimento ocorre com as canções “Engenho novo, engenho novo, engenho novo bota a roda pra rodar.” em que assistimos à roda do engenho em movimento e, também, em “O engenho moedor, o engenho moedor, bota a cana na moenda, seu Iô Iô, seu Iô Iô”.

instalações, a roda d'água coberta de trepadeiras, as infiltrações e teias de aranha que dominam aquele espaço. A presença diminuta do fator humano⁶ e a abundância de vegetação e animais indicam o fim do equilíbrio antes estabelecido entre homem e natureza. A montagem dos planos, em que se observa a uma distância média a goteira que atravessa o telhado e, em seguida, o detalhe do pingo d'água que acerta a terra em cadência de metrônomo, adiciona ao conjunto o novo habitante do engenho: o tempo.

Ao fim, há uma aparente reviravolta com a enunciação esperançosa de que “em muitos pontos do Brasil, ainda existem engenhos primitivos como aqueles cujos nomes faziam sonhar e inspiraram cantigas”. As imagens retornam ao aspecto harmônico inicial, com os planos da roda d'água em funcionamento e ouve-se novamente a versão vívida de “Engenho Novo”. Entretanto, o filme parece reforçar os apontamentos de vários estudiosos quanto ao desalinho da personalidade de Mauro frente às necessidades institucionais do INCE, ao passo que, também nele se encontra o *Happy End* frustrado e substituído pelo matiz nostálgico. Em levantamento elaborado por Eduardo Morettin estabelece-se que “a presença, como veremos, de um tom nostálgico em sua obra que impede, na maior parte de sua produção, a concretização do *happyend*” (2007, p. 49).

A opção de enquadramento feita pelo diretor no momento final é o exato inverso das sequências iniciais, parte dos detalhes do engenho para o plano geral, encerrando, de forma emblemática, com uma vista que paulatinamente se distancia, deixando um engenho ilhado, escondido em meio a uma mata vasta. Assim, o pretense final feliz é uma ilha, incrustada em um passado que não existe, deixado em seu isolamento, incomunicável com o mundo nascente de modernidade que o cerca.

Relacionados os três filmes cuja análise foi proposta, é perceptível uma conformidade entre os discursos ali presentes e as vertentes do pensamento sobre a modernidade no Brasil. Sua identificação com tipos importados de civilização e progresso torna imprescindível o fim da dependência. Na ordem do dia estão o suplante do atraso e a urgência da modernização. Conforme salientado pelo sociólogo Renato Ortiz, “no Brasil, sintomaticamente, os críticos da modernidade sempre foram os intelectuais tradicionais” (2001, p. 37), efeito evidenciado na leitura de Humberto Mauro, uma vez que em seu filme e em grande parte dos curtas de “Brasilianas”, a clivagem que se dá entre modernidade e tradição é sintetizada em uma valorização hiperbólica do passado. Em “Aruanda” e “A Bolandeira” observa-se a crítica da modernidade investida de uma dualidade que lhe é peculiar: a convivência entre o elogio da vida moderna que, invariavelmente, é apontada como melhor, e a negação desta modernidade bairrista, marcada pelo extremo contraste, entre os modos de vida que se adotam na urbanidade (especialmente, no centro-sul do país) e o pauperismo presente nas áreas rurais.

6 Nesta sequência é apresentado um dos planos mais divulgados do filme, que condensa a perspectiva do abandono do velho mundo: o engenho ao fundo, coberto pela vegetação, à frente, recostado no carro de boi – que se assemelha à carcaça de um animal morto – um homem dorme e, a seu lado um cão raquítico que também descansa. A passagem se assemelha a “Carro de Bois” (1956), outro dos curtas de “Brasilianas” que também aborda a mudança advinda da inserção de novas tecnologias no campo.

7 O documentário também dá nome ao festival de cinema da Paraíba, Fest Aruanda, que acontece no estado desde o ano de 2005. Na edição de 2024 o festival exibiu cópia restaurada do curta-metragem de Liduarte Noronha. Ver: FestAruanda (2024).

“Aruanda”, entre os filmes selecionados, é provavelmente aquele sobre o qual mais se escreveu⁷. Elencando entre seus apreciadores figuras como Glauber Rocha, Paulo Emílio Salles Gomes, Geraldo Sarno e Jean-Claude Bernardet, predispõe uma corpulência de análises que será aqui considerada em sua identidade de interesses para com o tema da tensão antigo/moderno.

Linduarte Noronha, conforme certifica Glauber Rocha, é uma figura saída do meio cinematográfico, com destacada participação nos cineclubes de João Pessoa e na publicação de crítica jornalística, o que o distingue de grande parte do corpo de profissionais de cinema do cenário nacional, muitos saídos do rádio ou do teatro (ROCHA *apud* MARINHO, 1998, p.167). O filme foi produzido a partir de uma reportagem fotográfica realizada pelo diretor no povoado da Serra do Talhado, no ano de 1958 e, em sua travessia na busca por recursos, conta com a contribuição de diversos órgãos como o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais do Recife, o INCE do Rio, a Secretaria da Educação de João Pessoa, Paraíba, além do fomento do usineiro pernambucano Odilon Ribeiro Coutinho (MARINHO, 1998).

O filme é disposto em três partes: a narrativa ficcional sobre a formação do quilombo por Zé Bento e sua família, e as sequências documentais que apresentam o fabrico de utensílios de barro pelas mulheres do povoado e a trajetória rumo à feira de Santa Luzia para a venda de sua produção. Logo de início, o letrado que serve de prefácio ao curta se ocupa em problematizar a nitidez entre as cenas ficcionais e documentais, como uma espécie de fio de Ariadne, traça a ininterrupção entre a família de Zé Bento e os habitantes do Talhado:

Os Quilombos marcaram época na história econômica do Nordeste canavieiro. A luta entre escravos negros e colonizadores terminava, às vezes, e episódios épicos como Palmares. Olho d'água da Serra do Talhado, em Santa Luzia do Sabugi, estado da Paraíba, Nordeste do Brasil, surgiu em meados do século passado, quando o ex-escravo e madeireiro Zé Bento partiu com a família à procura da terra de ninguém. Com o tempo, Talhado transformou-se num quilombo pacífico, isolado das instituições do país, perdido nas lombadas do chapadão nordestino, com uma pequena população, num ciclo econômico trágico e sem perspectiva, variando do plantio do algodão à cerâmica primitiva. (ARUANDA, 1959)

Geraldo Sarno, de modo muito requintado, vincula a perspectiva da temporalidade em “Aruanda” à sua trilha sonora. Para o cineasta, as passagens ficcionais são, antes de tudo, mitológicas, embasadas na memória histórica dos habitantes daquele povoado, sobre sua fundação, mas que também comportam práticas idênticas às realizadas no presente. As duas canções que compõem a trilha do filme, “Oh Mana deixa eu ir” e a instrumentalização de pífanos, marcam os momentos de ficção mitológica e documentário, respectivamente. Sarno atenta para a interpenetração entre ficção e realidade, nas passagens da construção da casa de taipa por Zé Bento e sua mulher e, ao fim do filme, nos planos que mostram o retorno da feira para a Serra.

São cenas que pertencem a dois universos: a imagem narra o mito, o som indica que se trata de um registro documental atual. E assim, por meio da montagem de imagem e som pertencentes a universos opostos, o filme nos fala mais uma vez sobre a realidade do mito, reafirmando sua presença na vida cotidiana da

8 Tradução do original: *Son escenas que pertenecen a los dos universos: la imagen narra el mito, el sonido nos indica que se trata de un registro documental actual. Y así, por el montaje de imagen y sonido pertenecientes a universos opuestos el film nos habla una vez más de la realidad del mito, reafirmando su presencia en el cotidiano de la comunidad, hoy* (SARNO, 2003, p. 302).

comunidade (SARNO, 2003, p. 302)⁸.

A ênfase dada ao excerto ficcional proporcionou a aproximação entre “Aruanda” e as obras de Flaherty e Rossellini, ao passo que, valendo-se da atuação dos próprios habitantes da comunidade, a filmagem opera tanto a centralidade da experiência representada por “Nanook” (1922) quanto a integração entre espaços, paisagens e personagens do neorealismo italiano. É também vinculado ao filme o diálogo com cinema verdade que, àquela altura, principiava no documentário nacional e, neste filme, se verificava pela presença de uma voz *over* ainda tradicional, porém reduzida, dando abertura para que o trabalho fotográfico contasse a história e para que a narrativa fosse construída pelo movimento, tendo em vista os cortes que se delimitavam pela realização das atividades das personagens na tela.

Contudo, com a fotografia crua de Rucker Vieira, a precariedade da iluminação que muda de tons a todo instante e o som natural gravado *in loco*, “Aruanda” é manifestadamente considerado emblema de um cinema nacional que se anuncia, em oposição ao que frequentemente se havia considerado como o cinema brasileiro: um corpo de linguagem e formatos advindos do exterior, mas preenchido de temas nacionalistas. Conforme atesta Jean-Claude Bernardet,

porque a precariedade técnica [...] se harmonizava, expressava não só as condições de vida das pessoas que o filme focalizava; as limitações técnicas tinham sido investidas, de insuficiência passavam a expressão de uma situação cultural, passavam a linguagem, não em si, mas porque assumidas, não disfarçadas e não desculpadas (2009, p.112)⁹.

Essa necessidade de fundação de um novo cinema brasileiro, liberto de modelos de estrangeirismo incongruente, se equipara à perspectiva das análises sobre o desenvolvimento do Brasil neste período, em que há a recusa de uma modernidade considerada ornamental, marcada pela importação de projetos que não se adequam à totalidade do país, surtindo, então, a precisão de se olhar para o local, de se expor o destoante.

A Paraíba retratada no filme de Noronha é a imagem de isolamento que se forma nos antípodas da modernidade, sinônimo de experiência vivenciada em comunhão. Não apenas a *voz over*, ao afirmar que “Talhado existe fisiograficamente e inexistente no plano das instituições”, mas a própria relação apresentada no documentário entre os habitantes e a sofrida travessia para a cidade, transmite a noção de retraimento. Sobre as dificuldades dessa travessia cabe destacar que nos depoimentos de Linduarte Noronha e Vladimir Carvalho sobre a produção de “Aruanda”, é frequentemente remetida a presença icônica da estrada, aberta de improviso para a passagem dos veículos que transportavam a equipe de documentaristas (MARINHO, 1998; CARVALHO, 1986). Por conseguinte, afastados do convívio social, os moradores do Talhado são, fundamentalmente, a imagem do anti-moderno. Note-se a polarização que se forma, no documentário, entre São Paulo,

9 O cinema verdade é um gênero de produção documental desenvolvido na França da década de 1960, cujo enfoque central eram as noções de realidade e espontaneidade do registro fílmico, além do tratamento temático do cotidiano. O movimento foi impulsionado pelo acesso a tecnologias de captação de áudio e vídeo, como câmeras portáteis e gravadores de som síncronos. Sobre o cinema verdade no Brasil Ver: RAMOS (2004).

visto como espaço alinhado à cultura civilizada, à burguesia e à industrialização e o Nordeste que “é ‘terra’, ‘campo’ seus habitantes são telúricos e tradicionais e por isso representam o tipo brasileiro por excelência” (ORTIZ, 2001, p. 36). Apesar desta circunscrição ao espaço nordestino, a escolha vocabular do texto narrativo permite a atribuição de valores semânticos que remetem a problemas que se encontravam por todo o país. Assim, a menção a Palmares⁵⁴ e à escravidão no início do texto conduz às considerações sobre a condição do negro na contemporaneidade, o mesmo se processa quando da referência às mulheres do povoado como “operárias”, e a menção às terras devolutas, no termo “terra de ninguém”.

Telúrico é o termo preciso para conter o tratamento dado às figuras que se apresentam em “Aruanda”, uma vez que o filme se forma na conciliação entre as captações do homem e sua relação com o solo. São incorporados planos médios da família de Zé Bento e das mulheres no processo de extração de terra e água para o fabrico dos vasos, às panorâmicas do sertão e aos planos detalhe que priorizam o contato das mãos e pés dos personagens com a terra – os pés descalços da família durante a travessia, os que amassam o barro da casa de taipa e depois empurram na terra pedregosa as sementes de algodão, as mãos que pegam a terra do chão, que aplicam o barro à casa e, a longa sequência em que modelam o vaso.

Dispostas estas considerações é possível verificar que a temporalidade assumida pelo filme, que assevera a permanência de um modo de vida cativo do passado, vai ao encontro das interpretações do Brasil que prescrevem um estado de modernidade em suspenso, em que nosso país, por não se desfazer de sua herança patriarcal-patrimonial, estaria condenado a purgar um estado de semi-modernidade. Apesar da leitura de um tempo suspenso, encontra-se neste curta uma imagem própria do Brasil de seu tempo, verifica-se que, o tratamento atribuído às populações agrícolas do Brasil da década de 50 parece mesmo saído de uma sinopse de “Aruanda”: “uma vida, enfim, a desses homens, dessas mulheres, dessas crianças, que diferia pouco, muito pouco da de seus ancestrais longínquos. Vida cheia de incertezas, vida sem grandes esperanças.” (MELLO; NOVAIS, 2006, p. 578).

As condições que conduziram à produção de “A Bolandeira” prescrevem que este seja um filme pouco abordado isoladamente, uma vez que, realizado concomitantemente às filmagens do documentário de longa-metragem “O País de São Saruê”, é frequentemente considerado como produto secundário dessa empreitada⁵⁵. A bibliografia se adensa ao tratar da obra de seu realizador Vladimir Carvalho, professor da Universidade de Brasília e diretor de mais de 22 documentários, participando como assistente de direção nas filmagens de “Cabra Marcado Para Morrer” (Eduardo Coutinho, 1964-1981) e do processo criativo de “Aruanda”. O curta surgiu em uma das viagens do diretor e sua equipe pelo Nordeste brasileiro, na ocasião da realização de “Saruê”, em que fazem um desvio para conhecer o local onde ainda funcionavam as antigas engenhocas de rapadura e, tomados de entusiasmo pelo

10 A primeira referência às imagens de Palmares em “Aruanda” foi elaborada por Jean-Claude Bernardet no texto “À procura da liberdade”. Ver: Bernardet (2007, pp. 37-38).

11 No início deste século, o filme passou por um processo de redescoberta, ao ser utilizado por Walter Salles na composição de “Abril Despedaçado” (2001) e apresentado no Festival de Brasília, em cópia restaurada, no mesmo ano.

que veem, permanecem por ali, concluindo em um dia as filmagens da bolandeira. Durante a montagem, realizada por João Ramiro Mello, são incluídas as cenas finais que mostram a venda da rapadura na feira e a sonorização das passagens documentais da bolandeira, emprestadas de “Vidas Secas” (Nelson Pereira dos Santos, 1963).

Segundo o diretor, a problemática que deu origem aos filmes realizados neste momento “é quase uma repetição da proposta de “Aruanda” porque a dependência, a carência, são as mesmas, talvez até pioradas, e a precariedade foi uma contingência histórica que deu, em contrapartida, uma proposta estética” (LEAL, 2001, n.p). A largada de uma situação social semelhante se desenvolveu também em uma percepção comum do tema da modernidade que, avançados alguns anos, foi ainda mais didática no segundo filme, no sentido de evidenciar e pontuar críticas a um processo que atingiu de forma díspar a integralidade do país.

É fundamental o entendimento de que este último filme se desenvolve, em um intervalo curto, mas em um Brasil distinto daquele apresentado por Mauro em 1955, visto que as mudanças no universo agrário brasileiro, que vinham tematizando os documentários analisados, atingiram parâmetros incomparáveis. Na década de 50 os atrativos da urbanidade, como melhor acesso à educação e saúde, novas oportunidades de trabalho e de consumo, aliados às dificuldades da vida no campo, proporcionaram o início de uma imensa migração, – “nos anos 50, 8 milhões de pessoas (cerca de 24% da população rural do Brasil em 1950); quase 14 milhões, nos anos 60 (cerca de 36% da população rural de 1960)” (MELLO; NOVAIS, 2006,581). Além disso, na década seguinte, inicia-se o processo de mecanização do campo que, se facilita as condições do trabalho agrícola, por vezes, compõe junto à estiagem, às pragas e às más colheitas, outro elemento de repulsão da área rural.

A princípio, apresenta-se um retorno historiográfico aos tempos coloniais. As imagens documentais da bolandeira são guardadas para depois e assiste-se a uma sucessão das ilustrações de Rugendas, Vischer e Franz Post, alinhadas ao excerto de Antonil, em “Cultura e Opulência do Brasil”, obra do século XVIII⁵⁶. A *voz over*, de entonação tradicional, expõe cronologicamente o processo de extração do açúcar no nordeste brasileiro, passando pelo sistema da mó, a seguir a bolandeira e, posteriormente, o engenho, à proporção que as ilustrações, mostradas em detalhes, qualificam as atividades citadas na narrativa. Os termos de referência nesta leitura historiográfica levam o espectador a situar o desenvolvimento desta relação entre homem e natureza em um passado extremamente distante, o que se verifica na povoação do excerto por figuras como o escravo e a utilização de expressões como “pré-história”.

A chegada das imagens da bolandeira em funcionamento vem romper com o ambiente passadista experimentado na sequência anterior e uma nova colocação da

12 “Roda superior também grande, que chamão volandeira porque o seu modo de andar circularmente sobre a moenda, se parece com o voar de hum pássaro quando dá no ar seus rodeios.” (ANTONIL, 2011, p. 133)

voz over ratifica este corte ao enunciar a atualidade das cenas:

Nas terras secas do oeste da Paraíba, ainda hoje, em plena vigência da tecnologia, pode-se assistir ao trabalho obscuro da moenda feita de pau-ferro de uma dessas engenhocas de rapadura, funcionando como há duzentos anos atrás num espantoso recuo à idade da madeira. (A BOLANDEIRA, 1969)

Abre-se então a segunda parte do filme, cuja tônica é dada pela condensação entre as cenas do trabalho na bolandeira e a leitura do poema de Jomar Morais Souto, escrito para a composição do documentário. Marcada a mudança, a voz over é alterada não apenas em seu conteúdo, antes vinculado a uma objetividade pedagógica, mas pela troca efetiva do narrador: Paulo Pontes dá lugar a Echio Reis. A entonação atribuída ao poema parece acompanhar o movimento cíclico das voltas da bolandeira e, em contraste com o que dispõe Fernão Pessoa Ramos sobre os carros de boi em “Brasilianas”, ao afirmar que “o ruído de suas rodas é um canto pungente pelo abandono das tradições rurais” (2008, p.163), a conjunção entre a poesia, os sons das cornetas feitas de chifre de boi, e as imagens da bolandeira constituem um lamento pela obstinação de um passado excruciante. A força desta sequência torna-se ainda mais robusta pelo efeito escatológico do poema, que caminha nas duas direções da palavra: em uma via, pelo efeito repulsivo, ocasionado pela composição de termos como “mel, açúcar e doce” ladeados a “dentes extraídos, suor e ossos”; em outra, o sentido de juízo final, do ser para a morte, se faz presente na ideia dos homens que, presos ao trabalho na bolandeira estariam “assimilando a suadeira do inferno que se sustenta.” Os planos gerais dos trabalhadores na bolandeira e, os detalhes do melado, do fogo da caldeira, da pele iluminada pelo suor, misturados às mãos calejadas que mexem o tacho e aos tabletes de rapadura, somam-se ao efeito sonoro e à leitura do poema, provocando impressão de sinestesia.

Ao interpor momentos em que a voz over tradicional associa-se ao conteúdo didático e sequências documentais em que prevalece o poema de Jomar Souto, o filme obtém êxito ao incutir, através da dimensão sentimental, a permanência contemporânea de um modo de vida que está associado às representações didáticas do mundo histórico. Não bastasse a evidenciação das disparidades regionais, alcançada através da montagem do filme e dos recursos cinematográficos utilizados, um fato curioso na ocasião de sua exibição veio solidificar este contraste, conforme aponta em entrevista Vladimir Carvalho:

No Rio, ficou em cartaz por várias semanas, acompanhando o longa norte-americano “Harold and Maude –Ensina-me a Viver”. O programa não podia ser mais desconhecido, mas eu me valia desse tipo de defasagem para falar do filme. Era a época de 2001, “uma Odisséia no Espaço”, com seus anéis futuristas flutuando na estratosfera, e eu apresentava “A Bolandeira”, com sua engrenagem rústica, como a ‘mini-odisséia do atraso” (MATTOS, 2008, p.141-142)

Por fim, as imagens documentais da feira onde se vende a rapadura produzida na engenhoca prescrevem o retorno à voz over tradicional. Neste ponto é observada uma ampliação do objeto de crítica ao se afirmar que a penúria não é restrita ao trabalhador dos engenhos de madeira, mas se estende a todo um estrato social, visto que “a rapadura participa com intensidade da mesa do sertanejo, misturada ao feijão

à falta de carnes [...] o caboclo conhece seu teor de alimento integral, capaz de suprir muitas carências” (A BOLANDEIRA, 1969). O panorama engajado ao fim do filme, que reitera o caráter obsoleto do antigo senhor de engenho, condenando de forma última a permanência naquela “idade da madeira”, vai junto ao poema lançar a urgência de uma sociedade equânime em nosso país, vindoura num tempo melhor: “Quanto ao doce, é um gosto alado distante, não está em redor, não está na ponta da língua, está num tempo melhor. Um tempo em que nunca à minguá morriam tanto assim, e só” (A BOLANDEIRA, 1969).

Considerações finais

Se o curta de Mauro apresenta uma visão bucólica e nostálgica do passado que é paulatinamente substituído pela modernidade, os filmes de Noronha e Carvalho lançaram uma visão crítica sobre as desigualdades sociais, perspectiva que se consolidou com a sedimentação do Cinema Novo, cujos filmes apontavam para a necessidade de que se ampliassem as benesses da modernidade e se atentasse à carestia sofrida por uma larga parcela de nossa população. Ainda que não tratassem propositadamente da modernidade, seu movimento de tematizar o passado, com ênfase na relação passado-presente, descrevia uma postura característica do processo de modernização, delineando, por outro lado, uma modernidade em oposição à qual se encontravam suas personagens. Observa-se que, ladeados, os três filmes coadunam a visão ambivalente que é o cerne dos tempos modernos.

A associação destes filmes às grandes interpretações sobre a nacionalidade brasileira, como as desenvolvidas na primeira metade do século, aponta uma tendência conjunta a lançar raízes no período colonial. Seja para lamentar a extinção de um universo campestre e nostálgico, seja para anunciar os malefícios desenvolvidos à periferia do progresso, retornam às imagens do fabrico do açúcar, ao universo rural e à mão de obra escrava. Com um passo atrás, analisando as fontes em conjunto, é possível identificar uma trajetória da sociedade brasileira, sobre a qual, naquele momento de mudanças, era necessário se manifestar.

A ampliação da reflexão à questão do trabalho em suas diversas esferas, como realizada nos dois últimos documentários, parece sugerir que a abolição da escravatura, com a Lei Áurea em 1888, libertara o senhor do escravizado e não o contrário, de modo que os estratos sociais mais baixos permanecessem aprisionados pelo tempo, continuassem a utilizar a bolandeira e, em ligação umbilical com o Zé Bento do século XIX, persistissem vinculados à terra, de forma pungente, o que se torna claro pela conjunção entre o homem e a solo em “Aruanda” e pela construção antitética suor/açúcar em “A Bolandeira”. O senhor liberto do compromisso para com o escravo e, portanto, livre no tempo, é alegorizado pela moderna usina que aparece no filme de Humberto Mauro, a mesma que suplanta a bolandeira, como nos informa Vladimir Carvalho: “Enquanto o engenho movido a diesel produz 30 cargas por dia, cada carga com 200 unidades de rapadura, o engenho movido a boi nunca alcança número superior a 5 cargas” (A BOLANDEIRA, 1969). Assim, no cotejo entre os filmes, sobressai o ataque direto à noção de igualdade material que sancionava a

modernidade brasileira em meados do século passado.

Referências

A BOLANDEIRA – 1968. 35mm, pb, 10 min. Direção, Roteiro e Produção: Vladimir Carvalho. Produtora: Nova Cine.

ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas*. 1.ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2011.

ARUANDA – 1960. 16mm, pb, 20 min. Direção e Roteiro: Linduarte Noronha. Assistente de direção: Vladimir Carvalho. Fotografia e Montagem: Rucker Vieira. Produtora: Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE).

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Brasil em tempo de Cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Todavia, 2023.

CARVALHO, Vladimir. *O País de São Saruê*. Brasília: Embrafilme/UnB, 1986.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In _____ e Schwartz, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 317-334.

COSTA, Emília Viotti. *Coroa de Glória, Lágrimas de Sangue*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ENGENHOS E USINAS – 1955. 35mm, pb, 8min. Direção: Humberto Mauro; Direção de Fotografia: Luiz Mauro; Produtora e Distribuidora: Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). *Brasilienses* N° 4.

FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil: aspectos do desenvolvimento da sociedade brasileira*. 3.ed. São Paulo: Difel, 1979.

FESTARUANDA, 2024. Disponível em: <https://www.festaruanda.com.br>. Acesso em: 06 de dezembro de 2024.

GALVÃO, Maria Rita e BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica*. 1.ed. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. 1.ed. São Paulo: Perspectiva/Universidade de São Paulo, 1974.

HARRINGTON, John. *The rhetoric of film*. 1.ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1973.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

_____. Vladimir Carvalho. In PARANAGUÁ, Paulo Antônio (org.) *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003. p.200-205.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LEAL, Ricardo Guanabara. *A experiência da realidade: Estudo biofilmográfico do documentarista paraibano Vladimir Carvalho*. Trabalho publicado em 13 de agosto de 2001 na página do projeto Aruanda, Laboratório de pesquisas e análises sobre métodos de produção audiovisual de não ficção. Acesso em: 18 de julho de 2024. Disponível em: < <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/vcarvalho1.htm>>

LE GOFF, Jacques. Antigo/Moderno. In: _____. *História e Memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

MARINHO, José. *Dos Homens e das Pedras: o ciclo do documentário paraibano (1959-1979)*. Niterói: EdUFF, 1998.

MATTOS, Carlos Alberto. *Vladimir Carvalho: pedras na lua e pelegas no planalto*. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2008.

MELLO, João Manuel Cardoso de.; NOVAIS, Fernando. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: SCHWARTZ, Lilia Morris (org.) *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 559-659.

MORETTIN, Eduardo. Dimensões Históricas do Documentário Brasileiro no Período Silencioso. In:_____; NAPOLITANO, Marcos. KORNIS, Mônica Almeida (orgs.) *História e Documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012. p. 11-43.

_____. Humberto Mauro. *Alceu: revista de comunicação, cultura e política*, v. 8, n. 15, 2007. p. 48-59.

_____. A representação da história no cinema brasileiro (1907 - 1949). *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo, Nova Série. jan./dez, 1997.p. 249-271.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005.

ORTIZ, Renato. *A Moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PRADO JR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo* 23.ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

PENA FILHO, Carlos. *Livro geral*. Recife: Editora UFPE, 1969.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

_____. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil: Tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p.81-95.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SARNO, Geraldo. Aruanda. In: PARANAGUÁ, Paulo Antônio (org). *Cine documental en América Latina*. Madrid, Cátedra, 2003. p.300-304.

SCHVARZMAN, Sheila, Humberto Mauro e o Documentário In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil: Tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p. 261-295.

XAVIER, Ismail. Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos. KORNIS, Mônica Almeida (Orgs.) *História e Documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012. p.45-66.

_____. *Sétima arte: um culto moderno*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.