

FRAGMENTOS DA DESOLAÇÃO: O SUPER-8 NA ICONOSFERA DOCUMENTAL – RIO SÃO FRANCISCO, BRASIL, ANOS 1970¹

Fragmentos de desolación: el super-8 en la iconosfera documental, Río San Francisco, Brasil, década de 1970

Fragments of desolation: the super-8 in the documentary iconosphere, San Francisco River, Brazil, 1970

Elson de Assis Rabelo*

Universidade Federal do Vale do São Francisco

RESUMO: Este texto analisa dois filmes produzidos em bitola super-8 como linguagem documental no trabalho do fotógrafo e poeta baiano Euvaldo Macedo Filho, no final dos anos 1970, no Estado da Bahia, Brasil. Inicialmente, trazemos à discussão um recorte de imagens que circulavam à época e que eram usadas na visualização das práticas sociais que estavam transformando os espaços do rio São Francisco, especialmente a navegação. Em seguida, problematizamos a construção de dois artefatos fílmicos a partir da opção tecnológica e da inserção do olhar documental de seu realizador nas questões sociais daquele momento. As imagens em super-8 analisadas compunham um projeto deliberado de memória e de crítica dos eventos, constituindo-se ponto dialético de observação da sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Filmes em super-8, imagem documental, memória social, rio São Francisco, Brasil.

RESUMEN: En este texto se analizan dos películas producidas en formato super-8, realizadas en la década de 1970 como lenguaje documental por el fotógrafo y poeta brasileño Euvaldo Macedo Filho, nacido en el estado de Bahía. En primer lugar, se discute sobre las imágenes que circulaban en la época y eran usadas en la visualización de las prácticas sociales que estaban transformando los espacios del río San Francisco, especialmente los de navegación. Enseguida, se problematiza sobre la construcción de dos cortometrajes a partir de su práctica tecnológica y se inserta el aspecto documental de su realizador en los asuntos sociales de aquel momento. Las imágenes en super-8 analizadas registran un proyecto deliberado de memoria y de crítica de eventos, constituyéndose en punto dialéctico de observación de la sociedad.

PALABRAS CLAVE: Películas en super-8, imagen documental, memoria social, río San Francisco, Brasil.

ABSTRACT: This text analyzes two super-8 films, made in the 1970's by the Brazilian photographer and poet Euvaldo Macedo Filho, born in the state of Bahia, as documentary language. At first, the discussion focus on the images circulating during that period, which were used on the display of social practices, changing spaces of Sao Francisco river, mainly at navigation. Moreover, the construction of two short movies is problematize through the technology practices of the artist and the insertion of his documentary regard at the social issues of its moment. These images were part of an intentional project of memory and social criticism of events, turning themselves into a dialectical point for society observation.

KEYWORDS: Super-8 movies, documental image, social memory, São Francisco river, Brazil.

Fecha de recepción:
19 de abril de 2016

Fecha de aceptación:
3 de junio de 2016

* Doctor en Historia por la Universidade Federal de Pernambuco, Brasil. Profesor de la Universidade Federal do Vale do São Francisco, Brasil. Tiene investigaciones sobre los temas de historia de los espacios contemporáneos del río São Francisco y del Nordeste brasileño, historia de la fotografía y teoría de la imagen. Tiene experiencia en la enseñanza de los siguientes temas: historia, fotografía y visualidad; historia y literatura; discursos e imágenes sobre las culturas populares; configuraciones e identidades espaciales.
Contacto: elson_rabelo@hotmail.com

¹ Este texto apresenta resultados do Projeto de Pesquisa de Iniciação Científica intitulado “Do vestígio ao testemunho: imagens em movimento e práticas de documentação em Juazeiro, Bahia, nos anos 1970”, desenvolvido na Universidade Federal do Vale do São Francisco (Univasf), entre agosto de 2014 e julho de 2015, vinculado ao Laboratório de Cultura Visual e Cidades do Colegiado de Artes Visuais da instituição.

Na atualidade, um debate recorrente na sociedade brasileira opõe distintos agentes sociais e instituições do Estado, em torno de uma pauta de considerável implicação política, ambiental, econômica e científica: os destinos do rio São Francisco, literais e metafóricos. Esse rio tem o maior curso completamente situado em território brasileiro, banhando cinco Estados, duas regiões geopolíticas —o Nordeste e o Sudeste—, diferentes ecossistemas, climas e grupos sociais, e tem passado, nos últimos anos, pela implantação de um grande projeto de intervenção.

Os movimentos sociais e a sociedade brasileira em geral chamam a esse projeto de *transposição* do rio, pois as águas estão sofrendo um desvio de seu curso, em dois pontos do Estado de Pernambuco, para atingirem áreas semiáridas do Nordeste que sofrem há séculos com o problema da seca. Por sua vez, o Estado nacional nomeia o mesmo projeto de *integração das bacias do São Francisco às do Nordeste setentrional*, e o considera a maior obra de infraestrutura hídrica do país, porque as águas do rio irão alimentar leitos de rios temporários nos Estados da Paraíba, Ceará e Rio Grande do Norte. Assim, em distintos discursos e circunstâncias, a verdade sobre aqueles espaços fluviais e as práticas que lhe têm constituído socialmente são objeto de uma disputa decisiva para a inserção das áreas semiáridas do Brasil na agenda do capitalismo contemporâneo e para o atendimento de certas demandas por energia e água, especialmente para a irrigação.²

Assinalamos a pertinência contemporânea da reflexão sobre os destinos do rio São Francisco para indicar que a problemática, entretanto, não é nova. Ela foi marcante para diferentes momentos da experiência republicana brasileira, tendo sofrido contornos diversos, conforme as sucessivas mudanças de regimes políticos do século XX: desde que, no Estado Novo, nos anos 1930 e 1940, o rio deixou de ser considerado apenas como a base física da “unidade nacional” para ser o motor da “integração nacional”, numa estratégia geopolítica que, à época, escrutinavam os espaços e propunha uma nova divisão administrativa dos espaços do país; passando pela atuação de instituições oficiais produtoras de práticas e saberes em diversos campos, como as Engenharias e as Ciências Humanas; vindo a ser tomado de cheio pela onda desenvolvimentista do Pós-Segunda Guerra, quando, particularmente, os governos civis e militares brasileiros assumiram a eletrificação e, em seguida, a agricultura irrigada, como práticas fundamentais de intervenção sobre aqueles espaços fluviais e o universo de seus habitantes; até a retomada, no período da abertura democrática, da antiga proposta de transposição do rio, que havia sido tida apenas como um devaneio técnico dos cientistas do passado.³

No presente texto, detemo-nos sobre um momento específico dessa trajetória de transformações: aquele das obras de grande envergadura

² A bibliografia sobre o tema tem crescido nos últimos anos. Ver, por exemplo, Suassuna, *Transposição*, 2010; Coelho, *Descaminhos*, 2005.

³ Para um percurso pelas práticas de intervenção no rio São Francisco, ver Rabelo, *Visão*, 2014.

dos anos 1970, quando o Brasil vivia a ditadura militar inaugurada em 1964, e uma grande ênfase era dada às práticas desenvolvimentistas para a criação de uma matriz energética para o país com base na construção de barragens para a eletrificação. Na área classificada como Médio São Francisco, na altura das cidades vizinhas de Juazeiro, na Bahia, e Petrolina, em Pernambuco, uma intensa agitação social se dava em virtude da construção da Barragem de Sobradinho, no lado baiano, que viria a causar grande impacto socioambiental sobre as cidades, os povoados rurais e as práticas tradicionais, tais como a pesca, a pecuária, a navegação e a migração através das embarcações.

Nosso ângulo privilegiado de observação são as imagens, com destaque para as imagens em movimento produzidas em bitola super-8 pelo juazeirense Euvaldo Macedo Filho, para pensá-las enquanto resultado de um projeto de documentação e, simultaneamente, como mirada crítica sobre a sociedade e seus problemas.⁴ Embora a captação em super-8 não tenha sido o campo principal de atuação de seu realizador, pois ele se definira como fotógrafo e poeta no meio artístico local, essas imagens denotam sua atenção e seu engajamento diante de determinados eventos que estavam transformando aqueles espaços. Portanto, a partir do que o historiador Ulpiano Meneses havia proposto sobre a articulação entre a dimensão do visual, isto é, da iconosfera e dos sistemas de comunicação visual presentes num tempo, com as questões de poder que decidem o que é visível e o que não é, problematizamos as imagens entre si e os discursos que com elas se relacionam.⁵

Deixados sem edição, por sua morte precoce aos 30 anos, em 1982, esses fragmentos visuais são indicativos de uma consciência histórica vazada na produção de vestígios, o que já era uma marca do intenso trabalho do fotógrafo, que deixou mais de 10 000 imagens entre fotografias e negativos. Dois filmes, especialmente, intitulados *Curral das Barcas* e *Rio São Francisco*, cuja datação aproximada é entre os anos de 1978 e 1980, serão objeto de nossa abordagem, a qual procurará, ainda, discutir a definição da imagem documental e sua contribuição para a elaboração da

memória social dos eventos, por vezes friccionando as memórias construídas e propondo a abertura para diferentes modos de se ver a sociedade.

I. A IMAGEM COMO PRÁTICA DE DOCUMENTAÇÃO: ASPECTOS DE UMA ICONOSFERA

Ao entendermos que as imagens são resultados de práticas representacionais, apoiadas em convenções culturalmente estabelecidas de sentido, a imagem documental em particular pode ser considerada como aquela que perfaz os critérios e funções do que uma sociedade concebe como documento, conforme seus usos e acepções: científico, familiar, jurídico etc. Certas imagens técnicas, a exemplo da fotografia, têm em sua feitura a marca de sua indexalidade, isto é, são caracterizadas por serem índices, signos fisicamente contíguos a seus referentes (similares, mas não equivalentes, a uma pegada na areia ou a uma sombra, que remetem à presença de quem as fez).⁶ O advento do cinema, por sua vez, confirmaria a vocação documental das imagens feitas mecanicamente nas sociedades capitalistas, o que se acentuou com a invenção do gênero documental, por exemplo. Na medida em que esses índices não significam *per se*, sendo signos opacos, o que vai definir seu sentido é aquilo que as antecede e precede, isto é, sua inscrição social e o universo semiótico que lhes acompanha. Assim, quando tais imagens recebem a atribuição de documental, como um flagrante do fotojornalismo ou um filme documental, é porque elas já entram na constituição de um tecido social que as circunscreve, que define suas regras de produção, edita-as, faz circular em determinados meios e serem consumidas, configurando-as como registros que seriam considerados fidedignos à realidade.⁷

No que se refere à temática de nossa abordagem, determinadas imagens documentais que circularam com alguma abundância nos anos 1970 remetem para as transformações espaciais do rio São Francisco, tendo em vista a importância atribuída ao rio e a seu papel no que se considerava como de-

⁴ Mauad, "Olhar", 2008.

⁵ Meneses, "Fontes", 2003, pp. 30-31.

⁶ Dubois, *Ato*, 2012, pp. 25-56.

⁷ Tagg, *Peso*, 2005, pp. 8-9 as outras; Gonçalves, *Real*, 2008.

envolvimento econômico-social dos espaços e sociedades do interior do país. Como tributárias dessa iconosfera, isto é, do campo de imagens disponíveis, a imprensa e a propaganda, de alcance local e nacional —de acordo com o tropo das viagens de “descoberta do Brasil” pelo fotojornalismo e na tradição de otimismo das elites brasileiras reiventada estrategicamente no período da ditadura militar—, usavam as imagens como ferramenta de documentação do “momento histórico” e, ainda, de divulgação das práticas encetadas pelas instituições do Estado que contribuíam para a legitimação daquele regime de força e na elaboração de sua memória.⁸

Como nosso primeiro exemplo, uma fotografia de autoria não indicada veio a público repetidamente no jornal *Renovação e Integração do Vale* (Rivale), de Juazeiro, quando da conclusão de parte das obras da Barragem de Sobradinho, entre 1976 e 1977. A foto compunha as notícias que celebravam o empreendimento, valendo-se do apelo visual do enquadramento das linhas do concreto que sugerem uma monumentalidade que ultrapassa os indivíduos e escondia até mesmo o rio onde se passava a intervenção (figura 1). Com o acompanhamento dos textos das legendas e das manchetes, que chamavam mais a atenção para as autoridades do que para os populares presentes, imagens como essa eram recorrentes em diversos suportes e veículos da imprensa, vindo a conotar tanto o domínio sobre a natureza quanto a superação das condições sociais de atraso e primitivismo nas quais se dizia que viviam os sertões do Brasil, como os do São Francisco.⁹

Pouco antes, em 1972, a revista *Realidade* produziu a maior matéria ilustrada da história do fotojornalismo brasileiro sobre aquele rio, conjugando crônicas de anedotas com análise social que dessem conta de uma área do país que estaria a meio caminho entre as práticas tradicionais e a chegada do desenvolvimentismo. A própria constituição da matéria fora fruto de um trabalho de investigação ti-



Figura 1. Legenda original: “Momento histórico em que o General Adalberto Pereira dos Santos, vice-presidente da República, presença dos governadores da Bahia, Sergipe e Pernambuco, ministro das Minas e Energia, presidente da Eletrobrás e outras autoridades civis e militares, acionava o botão abrindo automaticamente as comportas, desviando o curso do famoso rio São Francisco”. *Rivale*, Juazeiro, ano v, núm. 194, 25 de julho 1976, p. 1.

picamente documental, com viagens de exploração de mais de 2 000 quilômetros por todo o curso do rio, desde as nascentes no Estado de Minas Gerais até à foz, na fronteira entre Alagoas e Sergipe, e entrevistas junto a representantes de diferentes grupos sociais, como era característico daquele periódico.

A matéria de *Realidade* trazia o título “O Vale da Esperança”, apostado sobre a foto de uma vistosa carranca que aparece em primeiro plano enquanto se vê ao fundo a margem do rio (figura 2). A carranca, além de componente da dimensão visual das culturas locais, por ser figura de proa dos antigos navios, com conotações mágico-religiosas e envolta em lendas populares que lhe atribuíam poderes contra os espíritos, tornou-se símbolo recorrente do São Francisco e da navegação fluvial, ao longo do século xx. Sendo extraída de seu uso tradicional, ela fora estilizada pelos artesãos locais para virar objeto de decoração e até *souvenir*, como a matéria de *Realidade* informa, ao falar sobre o artesão Guarani, e ao entrevistá-lo e fotografá-lo.

Nessa imagem de capa, a carranca foi utilizada não apenas como signo de que o tema principal da edição seria o rio e o Vale do São Francisco, mas apontando também para uma relação temporal e metafórica que os discursos e as imagens preten-

⁸ Fico, *Reinventando*, 1997.

⁹ Para discussões sobre a categoria geográfica e imaginária do sertão, no Brasil, ver Amado, “Região”, 1995, pp. 145-151; e Moraes, “Sertão”, 2003. Disponível em: <<http://terrabrasilis.revues.org/341>>; DOI:10.4000/terrabrasilis.341 (acesso em: 15 de janeiro de 2014).

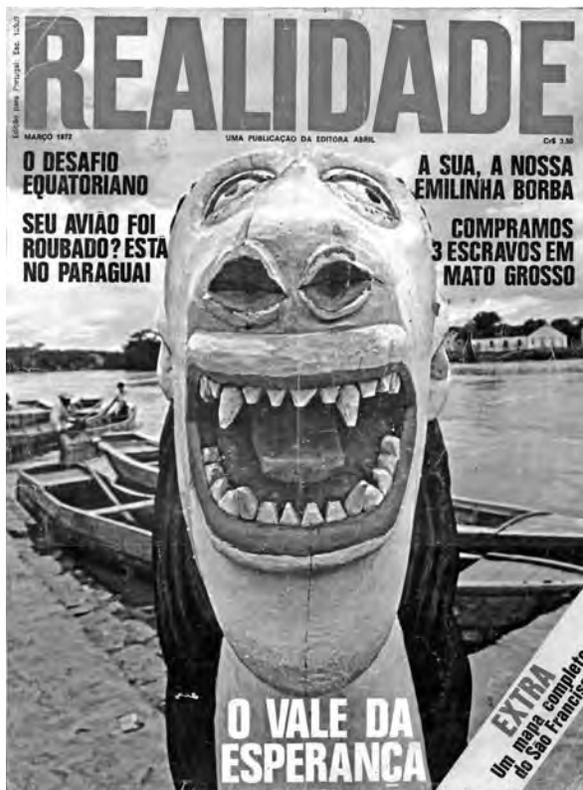


Figura 2. Capa da edição de *Realidade*. São Paulo: Abril, ano VI, núm. 72, março 1972.

diam estabelecer entre os diferentes espaços do rio: a navegação era uma prática social que vinha do passado, e ainda era comum enquanto substrato econômico e cultural dessas sociedades, mas aquilo que os novos tempos traziam em sua “proa” era a “esperança” de outras práticas — a palavra “esperança”, que aparece na capa, correspondia ao horizonte para uma reconfiguração espacial com grande implicação política e econômica—. A imagem acenava para o enfrentamento desafiador de um tempo novo para aquelas paisagens e seus agentes sociais; como nas lendas locais, ela vinha à frente como um presságio, aludindo, boquiaberta, à dissipação do temor de velhos fantasmas.

No que diz respeito às imagens em movimento, os boletins e cinejornais informativos sobre as obras de construção civil e transporte, produzidas por agências como a Assessoria de Relações Públicas (ARP), veiculavam os resultados das políticas e investimentos do Estado no abastecimento, nos transportes, na energia, na infraestrutura e nas políticas culturais. Uma abordagem totalizadora que

pretendia dar a ver a Nação em sua diversidade e grandeza, no campo e nas cidades, nas cinco regiões do país. Os cinejornais haviam surgido com outros mecanismos de propaganda, ainda na ditadura de Getúlio Vargas, nos anos 1930, e geralmente eram acompanhados de uma voz que narrava em *off* com enunciados nacionalistas, mostrando sequências captadas em distantes lugares do país e frequentemente editadas para aparecerem encadeadas.

O regime militar vinha se apropriando da mitologia da integração nacional, que fora elaborada por, pelo menos duas importantes contribuições: dos trabalhos de expedições desde o século XIX, com destaque para aquelas de militares, cientistas, sanitaristas e engenheiros que implantaram ferrovias e telégrafos Brasil a fora; de certa visão modernista, na literatura, nas artes e nas ciências, que valorizava o conhecimento do território nacional e da diversidade sociocultural do país. Portanto, ao serem elaborados, já nos anos 1970, os cinejornais documentavam o que vinha sendo feito em diferentes espaços do país, sendo usados como dispositivo de conexão entre os espaços, de informação sobre os recursos e possibilidades da natureza do país, de propaganda das práticas do regime e de elaboração de um painel do “Brasil grande”, visível para a sociedade, e capaz de mover-se “pra frente”.¹⁰ Especialmente durante o período nomeado de “milagre econômico” brasileiro, mas para além dele mesmo essas imagens acabavam por fixar uma memória construída sobre o período.¹¹

Assim, mais uma vez, quando da inauguração da Barragem de Sobradinho, em 1978, o cinejornal *Brasil Hoje* fez a cobertura da presença do então presidente brasileiro Ernesto Geisel e demais autoridades. No cenário da intervenção sobre o rio, a grande obra de infraestrutura é, por excelência, mostrada como espaço da conquista técnica que reconfigurava a paisagem e como palco da presença dos políticos: concreto e água farta nas tomadas panorâmicas das obras, mãos que aplaudem o feito

¹⁰ As expressões com aspas eram recorrentes nos *slogans* ufanistas de celebração do nacionalismo, durante os anos 1970. Sobre o papel da propaganda, nesse momento, ver Silva, *Brasil*, 2010.

¹¹ Sobre a ideia de milagre econômico e suas práticas, ver Earp, “Milagre”, 2003.

simbolizado na placa (figuras 3 e 4). Como parte da celebração da obra, o breve discurso do presidente generalizava o tema da eletrificação, por causa da Barragem, mas não mencionava temas problemáticos advindos dela, como a crise navegação e os deslocamentos dos habitantes dos espaços inundados pelo lago artificial.¹²

Vindo a compor essa iconosfera, o campo de imagens em movimento no qual Euvaldo Macedo Filho escolheu atuar havia passado, naquela década, por uma tensão criativa entre o viés artístico e o documental, em todo o Brasil, ampliando o campo do que era passível de se tornar alvo da câmera e a margem de experimentação, a partir do diálogo com a arte.¹³ Em alguns Estados do Nordeste, a geração de artistas que vinha atuando com a ferramenta do super-8, teve sua produção muitas vezes inserida sob a insígnia do que foi chamado de cinema marginal, por sua postura extrovertida e pelo projeto de transgressão de linguagem presente em boa parte dos filmes, destoando tanto do cinema comercial quanto do cinema politicamente engajado à esquerda dos anos 1960 — especialmente o Cinema Novo.

Desse modo, artistas de diferentes trajetórias encontraram na captação de imagens em super-8, uma fecunda possibilidade expressiva, o que se explica pela própria leveza do equipamento, cujos preços, aliás, eram mais acessíveis às classes médias urbanas do que o grande cinema, suscitando usos mais amplos, como o registro de eventos familiares, tais como batizados e casamentos. Em Pernambuco, em particular, um dos usos investidos para a bitola em super-8 foi a produção de filmes sobre manifestações culturais locais, cuja proposta se aproximava do gênero documental ou mesmo folclórico-etnológico.¹⁴

Durante sua estada em Salvador, para onde fora estudar, Euvaldo Macedo Filho certamente se inteirara da atmosfera tropicalista que ali se havia



Figuras 3 e 4. As autoridades inauguram a Barragem. In: *Brasil Hoje*. núm. 236. Produção da Agência Nacional. Brasil, 1978, Formato FLV (7:55 min), color.¹⁵

criado desde as bienais de arte, perseguidas pela ditadura, a projeção nacional dos músicos baianos nos anos 1960, e a realização das jornadas de cinema, já no começo dos anos 1970. Além disso, o fotógrafo acompanhara notícias da obra do poeta piauiense Torquato Neto, morto em 1972, que produzira filmes experimentais em super-8, nos seus últimos anos de vida. De acordo com sua própria trajetória, na qual poesia e fotografia se entrecruzavam e ao mesmo tempo seguiam caminhos paralelos, Euvaldo Macedo absorve essas referências artísticas e, após frequentar cursos de documentarismo, veio a

¹² O discurso do Presidente na ocasião foi divulgado posteriormente como um “improviso”, ver Geisel, Improviso em Petrolina-PE. Por ocasião da inauguração da Barragem de Sobradinho. Disponível em: <<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/ernesto-geisel/discursos-1/1978/47.pdf/download>> [acesso em 15 de janeiro de 2014].

¹³ Machado, “Inchaço”, 2011, pp. 28-32.

¹⁴ Santos, *Jomard*, 2012, pp. 35-38.

¹⁵ Disponível em: <<http://video.rnp.br/portal/VMSResources/video.action;jsessionid=BCE1C549A372807F0D50EBESF82FFC56?idItem=4297>> Acesso em 15 de janeiro de 2014.

testar a captação de imagens em movimento como projeto de documentação, dentro de uma inclinação mais abrangente para produzir o que ele nomeava de “memória social” ou “antropologia visual” das culturas e paisagens do rio São Francisco.

Como indicamos, essas culturas e paisagens estavam em transformação, o que teve implicações no dito projeto de documentação encetada pelo artista —se é que aquelas transformações não foram sua principal motivação—. Nesse sentido, detemo-nos sobre a análise de seus filmes em específico, de acordo com a perspectiva das imagens documentais construídas a partir de um olhar engajado.

II. O FILME EM SUPER-8: DOCUMENTO E TESTEMUNHO

Nascido em 1952, Eivaldo Macedo Filho abandonou o curso superior de Economia, em Salvador da Bahia, capital da Bahia, e de volta a Juazeiro, sua cidade natal, no começo dos anos 1970, participou de dois coletivos de poesia, teatro e música, integrados pelos jovens de sua geração, os quais tinham em outro famoso juazeirense, João Gilberto, e em Caetano Veloso, referências artísticas importantes —eles haviam organizado, inclusive, a ida de Caetano a um festival local de música, como jurado—. ¹⁶ Era o cultivo de certa paixão pelas culturas locais, também filtrada pela leitura de Guimarães Rosa, de cuja obra Eivaldo faz várias citações, que levava à criação de novos signos, aptos a fazer uma reinvenção das tradições sertanejas sob novas linguagens artísticas.

Um aspecto particular do processo criativo das fotografias de Eivaldo Macedo Filho é o impulso de se deslocar à procura dos espaços e situações, onde os sujeitos pudessem ser flagrados em plena ação cotidiana, inclusive sem necessidade de pose, de acordo com as referências do fotojornalismo e da fotografia artística de vanguarda, conforme também as possibilidades abertas pela tecnologia da época. É por isso que as feiras, os bairros populares, as embarcações fluviais, as pequenas cidades ribeirinhas são espaços de predileção do olhar do fotógrafo e o

motivo de ele ter feito mais de uma viagem através do rio São Francisco para captar imagens e registrar suas impressões por escrito, em forma de notas e pequenos poemas. O gesto de deslocamento também deu a seus atos de produção de imagens um caráter de testemunha das práticas e da presença de agentes sociais afetados pelas intervenções no rio, como a navegação, seus passageiros e tripulantes.¹⁷ Essa inclinação algo antropológica parecia se opor à intervenção do desenvolvimentismo e às práticas de documentação que lhe divulgavam, como vimos mais acima neste texto, e permite entender o privilégio que Eivaldo Macedo Filho dá aos espaços aparentemente infensos à mudança.

Por essa inspiração etnográfica e documental do artista, os artefatos que o artista produziu, embora não tenham sido concluídos, e também pela montagem póstuma que lhe foi feita, possibilitem que os tomemos dentro do que Roger Odin chama de “leitura documentarizante”, que pode ser dada, neste caso, pela ausência de atores profissionais e de efeitos cinematográficos programados que pudessem levar à interpretação de que se trata de ficção. Talvez pelas próprias condições técnicas do super-8, esse conjunto de imagens se aproxime também do que foi chamado de “filme de reportagem”, definidos pelos “golpes de zoom, rupturas brutais no desenvolvimento dos planos e no encadeamento das sequências [...] iluminação deficiente, grão da película”.¹⁸

No final dos anos 1970, antes mesmo que a barragem viesse a dificultar e, num futuro próximo, até impedir a navegação, Eivaldo fizera vários percursos fotográficos pelas margens e pelo leito do rio, tendo recebido uma autorização, em 1977, para tomar um navio da Companhia de Navegação do São Francisco, e, sob cortesia desta empresa, viajar capturando imagens. Em suas anotações escritas, datadas muito provavelmente daquele momento, lê-se que o embarque se deu no dia 4 de outubro, dia do santo católico que dá nome ao rio. As notas dizem, com uma escrita em ritmo poético modernista:

¹⁷ Para uma discussão sobre as imagens enquanto testemunhas da História, ver Burke, *Testemunha*, 2004.

¹⁸ Ver Odin, “Filme”, 2012, p. 25; ver também as definições de Ramos, *Mas*, 2008, p. 25.

¹⁶ Assis, *Eivaldo*, 2014.

À noite: Conversa sobre desembarque de bois;
entre marinheiros. Tripulação simpática. Comissá-
rio, Cosme.
Comandante, Firmino Borges.

— do Porto de Sobrado
as luzes de Sobradinho
ao longe
são sinais de um progresso?
um desafio —
até
para as estrelas;
brilhantes de luz singela¹⁹

Nessa pequena nota, percebe-se certo roman-
tismo do poeta, em seu olhar sobre a natureza das
estrelas e do rio ou sobre os tripulantes. Desse tra-
balho de documentação, o filme intitulado *Rio São
Francisco* é bem exemplar do que estamos conside-
rando. Com cerca de 6 minutos de duração, é um
artefato composto de tomadas das margens do rio
filmadas muito provavelmente desde o ponto de vis-
ta de quem está em uma embarcação que se move.
A câmera está longe, e tenta mostrar, com golpes
de zoom, espaços abandonados em terra, casas sem
teto e em decomposição, caminhões de partida e uns
poucos indivíduos, não identificáveis, movimentan-
do-se nas margens, enquanto as águas, vistas em pri-
meiro plano, invadem as faixas de terra e arrastam a
vegetação (figura 5). Muito provavelmente, as ima-
gens foram feitas num dos momentos em que a Bar-
ragem de Sobradinho se enchia, criando um imenso
lago artificial e provocando a desocupação imedia-
ta das faixas de terra firme. O curso natural do rio,
que fora propício à navegação, estava se alterando
drasticamente e os quatro municípios baianos de Re-
manso, Casa Nova, Sento Sé e Pilão Arcado sofriam
ameaça de serem cobertos de forma iminente pelas
águas, forçando o deslocamento de seus habitantes
e suscitando clamor social junto ao Estado.

Outra nota de trabalho de Euvaldo Macedo Fi-
lho, datilografada, diz:

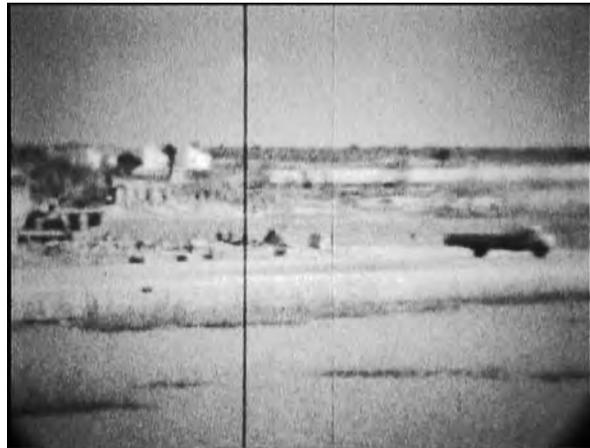


Figura 5. Recorte de imagem: margens do rio, casas em de-
composição, caminhão de partida. In: *Rio São Francisco*. Dir.:
Euvaldo Macedo Filho. Juazeiro, s/d. 1 DVD (6 min), color
[Captação original em 197?, super-8].

esboços de uma ideia:

em torno de uma cidade que vai ser coberta pelas
águas do
rio São Francisco: fazer um curta metragem super 8.

1. conhecer a cidade
2. sentir a cidade abandonada
3. habitar por uns três dias
4. tentar conhecer e conversar com pessoas da
cidade: de preferência:
 - um louco
 - um velho
 - uma criança
 - uma moça
5. como uma entrevista / procurar o homem/sabi-
do (em estado puro) fazer-lhe perguntas absur-
das para colher respostas talvez/interessantes.²⁰

Seja por suas referências artísticas, como o Ci-
nema Novo e o fotojornalismo, seja por seu interes-
se pelas culturas populares, Euvaldo Macedo, sem
dúvida, era sensível ao clamor social provocado pela
Barragem, pela expulsão dos sertanejos para que a
água criasse o lago artificial, clamor que, de forma
atenuada, também assomava os jornais locais, mes-

¹⁹ Macedo, “Notas”, [197?].

²⁰ Macedo, “Notas”, [197?].

mo aqueles mais partidários das intervenções no rio. Não encontramos nas notas de trabalho do artista nada além do esboço de roteiro do que seria filmado. Esse filme mesmo parece apresentar apenas cenas que se julgariam repetidas, se não soubéssemos que a câmera está se deslocando com o corpo de quem a porta, denotando que o vazio se repete na amplitude espacial da mudança em curso.

Em todos os planos para onde a câmera se dirige, o que se vê é partida, ausência e desolação, contrariando os discursos de progresso e as imagens do desenvolvimentismo dos anos 1970 e nos indicando que a narrativa visual do artista produz outra forma de se lembrar daquele período, distinta da celebração da conquista da eletricidade, e que abre, dialeticamente, para outra concepção de história —a qual não seria representada apenas pelos “momentos históricos” encenados pelas autoridades do regime—. A história, para esse olhar engajado, também é destruição, abandono, absurdo.²¹

Por sua vez, os personagens pretendidos no esboço sequer apareceram nas imagens, talvez Eivaldo não lhes tenha alcançado. Mas o projeto de captação em si já implica um posicionamento, político e estético: pela seleção pretendida dos indivíduos e de sua temporalidade específica —especialmente o velho, a criança e a moça, que já figuravam como protagonistas frequentes de suas fotografias (figura 6), e como referências etárias e de classe social muito próprias aos interesses de visualização da geração engajada do fotojornalismo internacional, que o fotógrafo bem conhecia.²²

Essa consciência histórica aguda dos eventos, pela qual o artista procurava “captar a fuga dos instantes no tempo”, como dizem seus manuscritos, se manifesta também no filme *Curral das Barcas*, cujas imagens cremos terem sido captadas pouco depois em relação às de *Rio São Francisco*. Nesse outro filme, de 23 minutos de duração, temos uma situação posterior à primeira, pressupõe-se que a Barragem de Sobradinho já está cheia: pouco se veem margens, apenas montanhas ao lon-



Figura 6. Retratos de Eivaldo Macedo Filho. In: Serviço Social do Comércio, *Catálogo da Exposição “Imagens, vestígios do tempo: fotografias de Eivaldo Macedo Filho”*. Petrolina: SESC, 2014.

ge; uma árvore jaz solitária no meio das águas; em lentos *travellings*, a câmera se aproxima de um cais onde se encontram estacionadas dezenas de embarcações; nas embarcações, famílias inteiras residindo, sem trabalho, e à espera do tempo que passa.

O olhar da câmera passeia pelas barcas, individualiza-as por nome: Yemanjá, Marta Rocha, Ypiranga, Abaeté, Nova Olinda, e uma que ironizaria a situação daqueles tripulantes e dos barqueiros: Deus Dará (figura 7).²³ Nesse mesmo sentido, a câmera se detém para exibir signos que apareciam como simbólicos em outras imagens documentais, como a bandeira do Brasil e a carranca sanfranciscana —outrora capa da revista *Realidade*, em 1972—, que igualmente são mostradas com ironia, esvaziadas de sentido naquelas barcas que já não levavam ninguém a parte alguma (figura 8). Desde os anos 1940, quando o Estado nacional começou a criar instituições e promover a produção de saberes sobre o rio São Francisco, este foi considerado “rio de múltiplos usos”, de modo que a navegação, a eletrificação e a irrigação eram sinalizadas como formadoras do tripé econômico para o “aproveitamento” das águas fluviais e de suas margens. Com a concretização das opções desenvolvimentistas pelo rodoviarismo e pela indústria automobilística, a partir dos anos 1950, práticas de transporte como a navegação e a

²¹ Muito parecida, aliás, com a concepção trágica e catastrófica de História de Walter Benjamin (ver Benjamin, “Sobre”, 1994, p. 226).

²² Mauad, “Olhar”, 2008, p. 49.

²³ A expressão “ao deus dará” significa descuido ou desca-so com determinada situação a que deveria ser dada importância.



Figuras 7 e 8. Recorte de imagem: o letreiro “Deus Dará” e uma família de tripulantes; a bandeira do Brasil e a carranca do São Francisco. In: *Curral das Barcas*. Dir. Euvaldo Macedo Filho. Juazeiro, s/d. 1 DVD (23 min), son. color [Captação original em 197?, super-8].

ferrovia foram cada vez mais obnubiladas em nível nacional. E assim, apesar de a Companhia de Navegação do São Francisco ter se reorganizado nos anos 1960, o ciclo de construção de barragens fluviais se estabeleceu como o pilar da eletrificação no Brasil e da chamada matriz energética da nação, comprometendo, portanto, a continuidade da navegação.

Talvez por isso o filme tenha recebido esse título, quando de sua edição, posterior à morte do realizador. Como curral de animais a serem abatidos, naqueles sertões que haviam sido colonizados pela pecuária, o Porto de Juacema, situado acima da Barragem de Sobradinho, convertera-se no lugar de espera das numerosas embarcações, e por isso foi escolhido para locação do filme, como o palco do

derradeiro destino da prática social e cultural da navegação, que, até bem pouco tempo, como Euvaldo fizera em suas viagens, cruzava o território baiano.

Ainda na época da captação do filme, um movimento liderado pelos barqueiros de Juazeiro demandava da CHESF indenização pelas perdas comerciais provocadas pela interrupção do fluxo da navegação.²⁴ Indenizados os barqueiros, que, aliás, eram comerciantes com destacado lugar naquela sociedade, não havia a garantia de que os tripulantes também recebessem compensação pela perda de seus postos de trabalho.

E são exatamente os tripulantes desocupados que a câmera de Euvaldo Macedo Filho vai encontrar nas barcas em Juacema (figuras 9 e 10). Enquanto o filme *Rio São Francisco* está concentrado sobre as paisagens em decadência, o filme *Curral das Barcas* busca a figuração, os rostos de homens e mulheres que conversam, dormem, entretêm-se folgadoamente em redes. O olhar da câmera parece procurar o máximo de empatia com esses circunstantes, aproxima-se deles, infiltrando-se em seu pequeno universo de relações, uma família olha a câmera com naturalidade, as conversas entre amigos continuam como se não estivessem sendo filmadas, um homem entediado brinca aleatoriamente com gravetos. Noutras sequências, a câmera olha a partir da exterioridade: homens despertam de seu sono no convés incomodados com a presença vigilante do operador do aparelho que parece obcecado por seu tédio, e pouco preocupado com o tipo de interação que pode surgir na cena.

O artista juazeirense aprendera a manejar o equipamento super-8 espontaneamente e de forma um tanto artesanal, suas filmagens sequer tinham condições de captar som. Mas se mostrava visivelmente interessado transpor para as imagens documentais os tempos, os espaços e as culturas do outro, sem o recurso à estilização de ações, indumentárias, enredos ou cenários. Isso permite pensar que, em boa medida, o ato filmico do artista completava o horizonte documental de seu ato fotográfico, guardando pressupostos éticos e estéticos comuns a ambas as narrativas visuais, como os do flagrante e da espontaneidade, que ele atribuía, por exemplo, à influência do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson

²⁴ Barqueiros do S. Francisco terão a sua vez. *Rivale*, 1977, p. 1.



Figuras 9 e 10. Recorte de imagens: o sono dos tripulantes. In: *Curral das Barcas*. Dir. Euvaldo Macedo Filho. Juazeiro, s/d. 1 DVD (23 min), son. color [Captação original em 197?, super-8].

e que, numa mirada mais ampla, caracterizaram grande parte da produção do fotojornalismo brasileiro e internacional.²⁵

Seriam esses dois filmes complementares de algum modo? Um mostra a vazão fluvial se enchendo de forma desmedida e catastrófica, o outro, uma de suas consequências sociais, no estacionamento das barcas, impossibilitadas de navegar, seja pelo fluxo interrompido pela Barragem, seja pela violência das águas do lago artificial, cujos ventos produziam ondas perigosas por serem mais altas que o calado das embarcações. Uma hipótese possível, mas de difícil verificação, é a de que os dois conjuntos de imagens em movimento viessem a fazer parte de um único

filme, pelo qual o olhar de seu realizador procuraria elaborar outra memória dos eventos e processos de intervenção sobre o rio.

Tal memória se caracterizaria pela recusa em lembrar a obra da Barragem enquanto potência da natureza meramente vertida em potência elétrica, um milagre da técnica, como era comum, naquele momento. Essas imagens dialetizam com a memória hegemônica, que tem como suporte a iconosfera representada pelas fotografias panorâmicas publicadas na imprensa e pelas tomadas dos cinejornais oficiais. Em ambos, a propaganda da mesma obra mostra um mar de águas fluviais como joia do desenvolvimento no coração do semiárido brasileiro, cumprindo a promessa antiga de controle, regularização e aproveitamento do rio para práticas sociais diversas. A ideia de tempo e de memória, do que era digno de se tornar documento, portanto, passava por outros crivos sociais, de acordo com o olhar de Euvaldo Macedo Filho: isto é, um tempo não necessariamente progressista, mas de tédio, de desaceleração, de desocupação, um tempo não-produtivo, metaforicamente lento como o rio São Francisco às vezes costumava ser. Em contrapartida, a memória também passava pelas experiências de abandono, de destruição, daquela experiência bem definida na língua portuguesa coloquial com a expressão o “ao deus dará”.²⁶

Resta dizer que Euvaldo Macedo Filho terminava por destoar de parte dos usos que se davam à bitola super-8, nos anos 1970. Vindo de uma camada social que dava usos memorativos para o equipamento de filmagem, como o registro de casamentos, aniversários e demais celebrações familiares próprias às classes médias, o artista dá-lhe um uso próprio, por dar uma projeção a seu olhar que não se pretendia confinada aos espaços e sociabilidades privadas, mas ao que se passava na cena pública. Essa saída aos espaços públicos foi pontuada como uma das conquistas do super-8 pela geração dos artistas daqueles anos, dentro de um frequente viés parodístico, como em vários filmes ficcionais, numa estética herdada do desbunde dos anos 1960

²⁵ González, Juan, 2003, p. 96; Sousa, *História*, 2004, pp. 123-150.

²⁶ Sobre o papel das imagens e seu poder de dialetizar a memória, entre presente e passado, ver Didi-Huberman, *Imagens*, 2012, pp. 221, 226-228.

—de que são exemplo os filmes *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo* e *O Terror da Vermelha*, de Torquato Neto, *O Palhaço Degolado*, de Jomard Muniz de Brito—. ²⁷ Entretanto, por irreverente que fosse em alguns de seus escritos, Euvaldo Macedo também apresenta um sutil desvio em relação a esses artistas, pois veio a tratar o super-8 como ferramenta para usos sérios, documentais e testemunhais, a partir de conceitos e de um engajamento social próprios.

Desse modo, percebemos que a investigação sobre esses artefatos por um lado, indica que eles não se enquadram facilmente em gêneros próprios à classificação heurística nem em categorias de época comuns aos realizadores que produziam imagens documentais com o mesmo suporte —como se vê na polêmica entre o que era marginal ou experimental, naquele período—. Por outro lado, a ambiência dessa produção específica profundamente crítica e engajada em questões de seu tempo permite abrir a compreensão histórica para outras possibilidades de lembrar os eventos e fazer o passado problematizar os atravessamentos do tempo presente, que são compostos pelos interesses sociais e pelas demandas políticas, pelas atividades econômicas e pelo impacto ambiental das intervenções sobre o rio São Francisco, enquanto questões que ainda ocupam o nosso tempo.

FONTES

Bibliográficas

- Amado, Janaína, “Região, sertão, nação”, em *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, núm. 15, 1995, pp. 145-151.
- Assis, Antonio Carlos Coelho de, *Euvaldo Macedo Filho: um olhar para além da fotografia*, trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Artes Visuais), Juazeiro: Universidade Federal do Vale do São Francisco (Univasf), 2014.
- Barqueiros do S. Francisco terão a sua vez, *Rivale*, Juazeiro, ano VI, núm. 216, 16 de janeiro de 1977, p. 1.

- Benjamin, Walter, “Sobre o conceito de História”, em *Magia e técnica, arte e política*, São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas, vol. 1).
- Burke, Peter, *Testemunha ocular: história e imagem*, Trad. Vera Maria Xavier dos Santos, Bauru: EDUSC, 2004.
- Castelo Branco, Edwar, “Destruir a linguagem e explodir com ela”, em *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*, São Paulo: Annablume, 2005.
- Coelho, Marco Antônio T., *Os descaminhos do São Francisco*, São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- Curral das Barcas (Dir.), *Euvaldo Macedo Filho*, Juazeiro, s/d, 1 DVD (23 min), son., color [Captação original em 197?, super-8].
- Didi-Huberman, Georges, *Imagens apesar de tudo*, Lisboa: ΚΚΥΜ, 2012.
- Dubois, Philippe, *O ato fotográfico*, 14 ed., Campinas: Papyrus, 2012.
- Earp, Fábio Sá e Luiz Carlos Prado, “O ‘milagre’ brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e distribuição de renda (1967-1973)”, em Jorge Ferreira, y Lucília Delgado, *O tempo da Ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século xx*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 (col. O Brasil Republicano, vol. 4).
- Fico, Carlos, *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- Gonçalves, Marcos A. T., *O real imaginado. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*, Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- González Cruz Manjarrez, Maricela del Rosario, *Juan Guzmán en México: fotoperiodismo, modernidad y desarrollismo en algunos de sus reportajes y fotografías de 1940 a 1960*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras (Tesis de Maestría en Historia del Arte), 2003.
- Macedo Filho, Euvaldo, “Notas de trabalhos avulsas”, Juazeiro, acervo particular de Odomaria Bandeira Macedo [197?].
- Macedo Filho, Euvaldo (dir.), *Rio São Francisco*, Juazeiro, s/d. 1 DVD (6 min), color [captação original em 197?, super-8]. *Rivale*, Juazeiro: ano v, núm 194, 25 de julho, 1976, p. 1.

²⁷ Castelo, “Destruir”, 2005; Machado, “Inchaço”, 2011, pp. 28-32.

- Machado Jr., Rubens, “O inchaço do presente: experimentalismo super-8 nos anos 1970”, em *Filme Cultura*, vol. 54, 2011, pp. 28-32.
- Mauad, Ana Maria, “O olhar engajado: fotografias contemporâneas e as dimensões políticas da cultura visual”, em *ArtCultura*, vol. 10, núm. 16, Uberlândia, janeiro-junho de 2008, pp. 33-50.
- Meneses, Ulpiano T. B. De, “Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares”, em *Revista Brasileira de História*, vol. 23, núm. 45, São Paulo: ANPUH/HUMANITAS, julho, 2003.
- Odin, Roger, “Filme documentário, leitura documentarizante”, *Significação*, São Paulo: USP, ano 39, núm. 37, 2012.
- Rabelo, Elson de A., *A visão em deslocamento: uma história de palavras, figuras e paisagens do rio São Francisco*, Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em História (tese de Doutorado), 2014.
- Ramos, Fernão Pessoa, *Mas afinal... o que é mesmo um documentário?*, São Paulo: SENAC, 2008.
- Santos Filho, Francisco Aristides Oliveira, *Jomard Muniz de Brito e “O Palhaço Degolado”: laboratório de crítica cultural em tempos de repressão no Brasil pós-64*, Teresina: Universidade Federal do Piauí (Mestrado em História do Brasil), 2012.
- Serviço Social do Comércio, *Catálogo da Exposição “Imagens, vestígios do tempo: fotografias de Eivaldo Macedo Filho”*, Petrolina: SESC, 2014.
- Silva, Jailson Pereira da, *Um Brasil em pílulas de 1 minuto: história e cotidiano em publicidades das décadas de 1960-80*, Recife: UFPE, 2010.
- Sousa, Jorge Pedro, *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*, Chapecó: Argos, 2004.
- Suassuna, João, *Transposição do São Francisco na perspectiva do Brasil real*, São Paulo: Porto das Ideias, 2010.
- Tagg, John, *El peso de la representación*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

Meios eletrônicos

- Agência Nacional, Brasil, <<http://video.rnp.br/portal/VMSResources/video.action;jsessionid=BCE1C549A372807F0D50EBE5F82FFC56?idItem=4297>> [acesso em 15 de janeiro de 2014].
- Geisel, Ernesto, em <<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/ernesto-geisel/discursos-1/1978/47.pdf/download>> [acesso em 15 de janeiro de 2014].
- <<http://video.rnp.br/portal/VMSResources/video.action;jsessionid=BCE1C549A372807F0D50EBE5F82FFC56?idItem=4297>> [acesso em 15 de junho de 2014].
- <<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/ernesto-geisel/discursos-1/1978/47.pdf/download>> [acesso em 15 de junho de 2014].
- Moraes, Antônio Carlos Robert, “O Sertão”, em *Terra Brasilis* [Online], 4-5, 2003, disponível em: <<http://terrabrasilis.revues.org/341;DOI:10.4000/terrabrasilis.341>> [acesso em: 15 de janeiro, 2014].

