

# Paulo Afonso: Um Muro, Duas Cidades\*

André Luis Oliveira Pereira de Souza  
Universidade Federal de Sergipe – Brasil

## Índice

1	Resumo	1
2	Introdução	2
3	Objetivos	2
4	Desenvolvimento	2
4.1	A Região . . . . .	2
4.2	A Cidade . . . . .	4
4.3	O Acampamento CHESF e a Vila Poty . . . . .	6
5	Memorial Descritivo	10
6	Metodologia	10
7	Conclusão	18
8	Referências Bibliográficas	19
8.1	Bibliografia Consultada . . . . .	19
9	Anexos	20
9.1	Textos <i>Off</i> . . . . .	21

## 1 Resumo

O tema central deste projeto é a história da formação da cidade de Paulo Afonso – BA, e a existência de um muro que a dividiu em dois bairros por mais de trinta anos. O trabalho se apresenta em antes e depois da instalação da Companhia Hidrelétrica do São

Francisco – CHESF, que foi o que impulsionou o surgimento do município. Desse modo o vídeo e o texto, percorrem os caminhos históricos da região, identificando os cenários, personagens e acontecimentos que juntos contribuíram para a construção desta trama, apresentando os fatos e preparando o espectador, antes da chegada do tema central. Apesar de não aprofundar as relações entre o urbanismo e a formação da identidade cultural da cidade, este estudo lança algumas linhas de interpretação a respeito do tema, e o vídeo funciona como um suporte para a pesquisa etnográfica, já que as relações comunicativas nos dias de hoje passam pelo visual, a imagem vinculada à pesquisa etnográfica ganha um valor simbólico, fazendo surgir novos modelos textuais de representação. O vídeo intitulado *Paulo Afonso: Um muro, duas cidades*, utiliza as características do filme documentário analisadas por Manuela Penafria, do *Biodocumentário* uma das categorias do cinema direto analisado por Canevacci e do *Vídeo experimental* analisado por Patrícia Silveirinha, estes elementos são o ponto de partida do vídeo em questão.

---

\*Projeto Experimental realizado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social habilitação em Radialismo e Televisão, sob a orientação da professora Lílian Cristina Monteiro França.

## 2 Introdução

A escolha do tema surgiu espontaneamente no decorrer da passagem do aluno pela Universidade, o ingresso no curso de Ciências Sociais e a inclinação para a pesquisa etnográfica, se cruzaram coincidentemente, no curso de Radialismo, com a disciplina Teoria da Comunicação III (Antropologia da Comunicação) onde além das questões ligadas às relações entre comunicação e cultura, aprofundou-se também a linguagem do filme documentário, como uma possibilidade de trazer para o âmbito da pesquisa etnográfica, uma proposta de trabalho prático, ampliando as potencialidades de representação visual do objeto estudado.

A cidade de Paulo Afonso foi escolhida, pelo fato de representar um sentimento nordestino, em seu estágio maior, pois nela a soma de características culturais de vários estados da região, além de promover a formação de um caráter único, serviu para o fortalecimento do homem que vive no eterno combate pela sobrevivência numa das regiões mais secas do país.

Este trabalho justifica-se pela importância da cidade para o nordeste, sua função estratégica no processo de aceleração industrial desta região, como projeto nacional de reversão das diferenças econômicas e sociais entre o norte e o sul do país, a pouca informação sobre o tema, e principalmente, o descaso em relação à preservação da memória na cidade, motivaram a realização deste projeto.

## 3 Objetivos

### Objetivo Geral

Produzir um vídeo documentário sobre a

cidade de Paulo Afonso – BA.

### Objetivos Específicos

Realizar um levantamento acerca da história de Paulo Afonso – BA;

Identificar moradores que possam, através da história oral, servir como fontes para contar essa história;

Analisar a influência do muro que dividiu a cidade em suas origens, e suas consequências na formação de uma identidade para seus habitantes;

Contar a história de Paulo Afonso – BA, através da produção de um vídeo documentário que tem como mote a presença de um muro divisor entre a área destinada à moradia dos trabalhadores da CHESF e dos demais habitantes.

## 4 Desenvolvimento

### 4.1 A Região

*A cachoeira! Paulo Afonso! O abismo!  
A briga colossal dos elementos!  
Castro Alves*

A luta entre o homem e a natureza sempre foi uma constante na região, a força dos elementos da natureza sempre exigiu de quem nela habitasse um certo esforço. Pelo que se sabe, os primeiros habitantes da região foram povos ameríndios, muitos vieram do litoral fugindo dos portugueses, que “descobriram” o Rio São Francisco no dia 04 de outubro de 1501, para os índios o grande fio d’água era o “Opará”, que significa rio-mar, os colonizadores o batizaram com o nome de “São Francisco”, por ter sido descoberto no dia do santo católico. Hoje, entretanto, são poucas

as reservas indígenas, em Paulo Afonso atualmente na reserva ecológica Raso da Catarina vivem os índios da tribo Pankararé.

Alguns registros afirmam que em 3 de outubro de 1725 o sertanista Paulo de Viveiros Afonso teria recebido uma sesmaria nas terras da província de Pernambuco, cujos limites chegavam as Quedas D'água conhecidas como "Cachoeira Grande", "Forquilha" (pelo seu formato) ou "Sumidouro", antes desta data não existe nenhum registro no Brasil ou Portugal que cite a cachoeira sob o nome de Paulo Afonso. O sesmeiro teria fundado no lado baiano das terras uma pequena tapera conhecida como "Tapera de Paulo Afonso", onde hoje fica o bairro Centenário, que seria o primeiro núcleo habitacional da cidade.

A região sempre serviu de rota para viajantes, a travessia do rio era feita na cidade de Santo Antônio das Glórias, atualmente "Nova Glória", da qual Paulo Afonso fazia parte (e que só viria a se emancipar em 1958), por ali passou a "rota dos bois" no período de colonização, "Curral dos bois" foi o nome dado à região e "rio dos currais" era como chamavam o São Francisco neste período, que servia de pouso de boiadas nas longas viagens, os viajantes e seu gado matavam a sede e o cansaço nas margens do rio, era caminho dos colonizadores que povoaram e cultivaram as terras dos sertões.

Nesta região, onde geograficamente se encontram os estados da Bahia, Pernambuco, Alagoas e Sergipe (além de estar muito próximo de outros estados nordestinos como Ceara e Paraíba), o São Francisco assume uma importância estratégica, pois ajuda a diminuir os agravantes índices desta que é uma das áreas mais secas e pobres do território

brasileiro, e fica no chamado "polígono da seca" do alto sertão nordestino.

O maior fascínio dos viajantes pela região sempre esteve ligado aos acidentes geográficos, como os cânions e a Cachoeira de Paulo Afonso, o poeta Castro Alves, que não chegou a conhecê-la, dedicou-lhe um poema, "Cachoeira de Paulo Afonso" que intitulou um de seus livros, no dia 20 de Outubro de 1859 o então imperador D. Pedro II e sua comitiva, também conheciam a tão falada Cachoeira.

Como fazia parte da trilha do Cangaço, a área da Cachoeira também serviu de esconderijo para Lampião, as cavernas do Cânion conhecidas como, as "Furnas do Morcego", abrigou o cangaceiro e seu bando, fato que segundo o historiador Antônio Galdino ainda é questionado.

Mas foi no Raso da Catarina onde Lampião viveu por muito tempo. Foi lá também onde Lampião conheceu e casou-se com Maria Bonita, que nasceu num povoado chamado Malhada da caiçara no Riacho (Paulo Afonso), porta de entrada da reserva ecológica Raso da Catarina.

O jornalista Luiz Maciel Filho em uma matéria para a revista "Os Caminhos da Terra", assim o descreveu, "o Raso da Catarina é seco e esquecido como um deserto..., não tem cidades, nem estradas. É uma mancha branca no mapa da Bahia" (Galdino – Mascarenhas, 1995:112), um vazio entre o rio Vaza Barris e o São Francisco, habitado pelos índios da tribo Pankararé e menos de uma dezena de homens, foi no Raso que Lampião reinou durante anos sem ser pego.

A abertura da reportagem "Raso da Catarina – O sertão do sertão" escrita por Cláudio Bajunga para a revista *Good Year* "traz uma opinião contundente: 'Deus estava zangado

quando criou a caatinga mais braba da terra, marcada por três guerras de fim de mundo – Canudos, a Coluna Prestes e o Cangaço – e onde a vida, a morte, as lendas se entrelaçam num deserto sem serventia” (Galdino – Mascarenhas, 1995:112).

Em toda a história da região, nenhuma das figuras foi mais importante que Delmiro Golveia, pois ele enxergou no rio a possibilidade de exploração do potencial energético da Cachoeira, aliado a um programa de desenvolvimento da região, com a construção da Usina Angiquinho em 1913, de onde saíam 1.500 HP de energia que alimentavam a Companhia Agro-Fábrica Mercantil e a vila de operários no município de Pedras (atual Delmiro Golveia) do lado Alagoano da Cachoeira, trazendo o progresso para a região, mas os planos de Delmiro acabaram sufocados por interesses estrangeiros e pelo desafeto político, em 1917 foi assassinado, aos 54 anos. Seu projeto inovador serviria 40 anos depois como modelo para a construção do complexo Hidrelétrico de Paulo Afonso.

## 4.2 A Cidade

*Mas a cidade não é feita de pedras é feita de homens.*

*Não é a dimensão de uma função, é a dimensão da existência.*

*Marcílio Ficino*

A Companhia Hidrelétrica do São Francisco – CHESF, recebe no dia 09 de outubro de 1945, autorização para a organização da empresa, com uma área de ação num círculo de 450 km de raio, cujo centro seria a Cachoeira de Paulo Afonso. Em 1948 o então presidente Eurico Gaspar Dutra convoca a assembléia constitutiva da Chesf, onde é eleito

o primeiro presidente da empresa, o engenheiro Antônio José Alves de Souza, que tinha como objetivo imediato a construção da primeira usina do complexo, a usina “Paulo Afonso I”, aprovada a linha de crédito para instalação e construção, as obras iniciam um ano depois em 1949.

O cenário desértico da caatinga passa a receber diariamente toneladas de material importado que descarregava no porto de Glória a caminho da área onde começavam as obras de Paulo Afonso, no lugar só existiam alguns poucos moradores com suas casas “vernáculas”<sup>1</sup> de sapapo ou taipa, como eram chamadas as primeiras habitações.

Os moradores viam sua rotina se modificar radicalmente com o início das construções, os sertanejos e os estrangeiros “travaram as primeiras lutas efetivas pela emancipação econômica do nordeste” (Jucá, 1982:59). O texto abaixo de Joselice Jucá nos dá algumas pistas sobre a incorporação de novos valores por parte dos estrangeiros e sertanejos, do que mais tarde viria a se chamar “O Homem de Paulo Afonso”.

*“Os estrangeiros perderam temporariamente as características de origem, os sulistas, suas ligações afetivas com a região de onde provinham, os nordestinos fortaleceram a sua fibra, enquanto a sua inteligência plástica se amoldava de maneira surpreendentemente criativa às sofisticadas técnicas e máquinas importadas para o seu mundo e o seu universo*

<sup>1</sup>Segundo Carlos Lemos, a “arquitetura vernácula é aquela feita pelo povo, por uma sociedade qualquer, com seu limitado repertório de conhecimentos num meio ambiente definido, que fornece determinados materiais ou recursos em condições climáticas bem características” (Lemos, 1996:15).

*mental. Como substitutivo da intermitência do trabalho no leito da caatinga em sua cotidiana, estéril, repetitiva labuta, o nordestino fundia-se com a força maior da natureza – as águas – estabelecendo-se profunda interação que viria a resultar no desabrochar do potencial criativo, na capacidade de adaptação, na inteligência criadora, inesgotável da mão-de-obra sertaneja. Sequiosos por novas alternativas de trabalho, empunhando a fé e o estoicismo como bandeiras em sua luta pela sobrevivência, o nordestino comprovou não apenas a sua legendária fortaleza, mas, nesse sentido, nordestinizou a tempera daqueles que acorreram às margens do São Francisco, numa perfeita simbiose de sacrifícios e de dedicação à obra pioneira de Paulo Afonso” (Jucá, 1982:58).*

O conceito de Massimo Canevacci (2001) sobre culturas “glocais”, reforça as observações feitas por Joselice Jucá a respeito das misturas culturais ocorridas em Paulo Afonso, “esta é, ao mesmo tempo, global e local, participa, simultânea e conflitantemente, das ampliações globalizantes e das restrições localizadoras” (Canevacci, 2001:19), que na falta de valores tradicionais próprios, acabou incorporando velhos e novos valores, fruto da mistura das populações que a construíram.

O fato de Paulo Afonso ter surgido na metade do século XX, teve grande influência na formação de sua identidade, a CHESF foi criada para ser um pólo exportador de energia, fazia parte do projeto nacional de desenvolvimento iniciado com Gétúlio Vargas, em meados da década de 40, a construção da cidade, portanto, acompanhou este sentimento

de modernidade, impulsionada pelo desenvolvimento tecnológico, ela deveria ser um núcleo de civilização modelo para as cidades do sertão nordestino.

Mesmo estando localizada em terras baianas, Paulo Afonso sempre teve uma grande influência cultural de outros estados, das populações que no processo de migração trouxeram seus costumes, de Pernambuco vem a maior contribuição, ou a mais forte, o fato de na cidade os altos funcionários serem em sua maioria pernambucanos influenciou bastante, pois era esta a classe que ditava o comportamento social, que era copiado por todos, os carnavais eram embalados ao ritmo das bandas de frevo, no sotaque local ainda se percebe uma influência pernambucana, como o uso do pronome “tu”, da Paraíba vieram ritmos como o forró e o xaxado, o pastoril e o reisado vindos de Alagoas e Sergipe respectivamente, e de acordo com o historiador Antônio Galdino, só a partir da década de 80 é que começam a ser incorporadas as primeiras manifestações da cultura baiana, esta miscigenação cultural fez de Paulo Afonso o retrato do nordeste e de seu povo, que na cidade deram início ao sonho de emancipação e reconstrução de suas vidas.

Paulo Afonso habita o mesmo universo das sociedades que deixaram de ser entendidas como “aquele ‘conjunto complexo’ unitário e homogêneo de crenças e visões de mundo – cuja matriz também é oitocentista – mas como culturas plurais; tanto dentro como fora de um determinado contexto. Culturas fragmentarias e competitivas, dissipadoras e descentralizadas, conjuntas e conflitantes”(Canevacci, 2001:19).

### 4.3 O Acampamento CHESF e a Vila Poty

A primeira decisão da CHESF foi a de delimitação da área de ação da empresa, como os cálculos da construção da nave já haviam sido feitos, a empresa então delimitou a área onde seria construída a vila e suas divisões comerciais, administrativas, residenciais e de lazer. Segundo Foucault, “a fixação espacial é uma forma econômico-política que deve ser detalhadamente estudada” (Foucault, 1979:212), “outro ponto que se deve levantar, em relação à arquitetura, é que os detentores do poder sempre estiveram atentos a certas propriedades manifestas da constituição espacial” (França, 1992:31), uma delas é a capacidade de dominar pelas dimensões.

Tentarei levantar algumas questões ligadas a fixação espacial em Paulo Afonso, sobretudo do projeto urbanístico da vila residencial da CHESF e suas diferenças em relação a vila Poty.

O projeto inicial do acampamento da CHESF previu a construção de alojamentos para funcionários solteiros e três vilas residenciais, uma para engenheiros e altos funcionários, outra para mão-de-obra qualificada e uma terceira para famílias de operários, separando por bairros cada categoria de classe.

Foi necessária a instalação de uma infraestrutura que oferecesse aos funcionários transporte, energia e comunicações, além da implantação de serviços de saneamento, saúde, educação, segurança e lazer. Como os altos funcionários estavam deixando o conforto de suas antigas moradas, a CHESF construiu uma cidade preparada para abrigar e prover todas as necessidades dos novos moradores.

Pensando na análise do teórico Giulio Carlo Argan sobre o urbanismo ideológico de Gropius, permite que utilizemos algumas de suas interpretações que se fazem pertinentes ao projeto urbanístico do acampamento da CHESF, “sua ideologia da técnica traduziu-se na construção imaginária de um espaço ideológico, isto é, de um espaço dotado de uma funcionalidade, ou dinâmica interna próprias, e capaz de transformar a sociedade que a habitasse, mas, ao mesmo tempo, de eximir essa sociedade do dever de transformar-se” (Argan, 1998:218).

Antes da chegada da CHESF, na região existiam apenas algumas casas de “sopapo”, para abrigar a nova população, a empresa construiu sua vila operária seguindo as normas da arquitetura e urbanismo, onde antes era quase um deserto. Construída na metade do século XX, a “cidade CHESF”<sup>2</sup> teve uma certa influência do urbanismo ideológico, o clima “cosmopolita” da vila contagiava seus moradores, bem como as regalias que eram oferecidas: distribuição gratuita dos serviços de água e energia elétrica, rede de esgoto, serviços de saúde, padaria, mercado, escolas, vantagens que se valorizavam ainda mais, se percebidas as condições em que viviam os moradores do outro lado do acampamento. O fato é que por pior que fossem as condições de trabalho impostas pelos dirigentes da empresa, as vantagens oferecidas pareciam compensatórias, gerando um sentimento de acomodação, impedindo

<sup>2</sup> “Como ficou conhecido o acampamento da Companhia”, que “mereceu o apelido de ‘cidade’; considerando-se a distância dos centros urbanos mais próximos e a magnitude da obra em execução” (Jucá, 1982:68), que dispunha de serviços diversificados como saúde, educação e lazer, além de contar com uma sólida infra-estrutura.

por muito tempo qualquer manifestação contrária aos interesses da empresa, a CHESF adotou essa postura paternalista, provavelmente pensando nas vantagens de ter seus funcionários morando dentro de seus limites, como forma de controlá-los, o que por muito tempo aconteceu.

Segundo Sílvia Carvalho Josephson, a casa “deve ser vista também como um elemento de fixação que permitia conhecer os indivíduos, controlá-los e vigiá-los, tarefa impossível de ser realizada com a população nômade e desconhecida das ruas” (Josephson, 1997:145). Dessa forma os funcionários da CHESF foram fixados na área residencial dividida em três grandes bairros, “traçados segundo a máxima higienista de ‘um lugar para cada coisa e cada coisa em seu lugar’ – procurou evitar aglomerados, separando física e moralmente os elementos que, juntos, aproximariam tradições sociais e políticas explosivas e perigosas, e que precisavam ser controladas” (Josephson, 1997:147), estes três bairros possuíam cada um, acesso rápido às obras das hidrelétricas, aos setores financeiros, administrativos e serviços auxiliares, como forma de facilitar o deslocamento e otimizar o trabalho dos funcionários da empresa.

A vila Operária era onde moravam os funcionários com menor instrução, o bairro Alves de Souza ficava ao lado da vila operária e abrigava os funcionários de nível médio e técnico, suas casas eram um pouco maiores que as do bairro operário, já o bairro Eng.º Oliveira Lopes ficava separado dos dois outros bairros e tinha grandes casas em estilo “fazenda”, nele moravam os funcionários de nível superior, os engenheiros das obras e alguns professores, existiam ainda espalhados pelos três bairros alojamentos para funcioná-

rios solteiros, desta forma “a família operária será fixada, será prescrito para ela um tipo de moralidade, através da determinação de seu espaço de vida”(Foucault, 1979:212).

Dentro da empresa existiam dois grandes clubes privativos, o COPA – Clube Operário Paulo Afonso – que ficava entre os bairros Alves de Souza e a vila Operária, e o CPA – Clube Paulo Afonso – que ficava no bairro Eng.º Oliveira Lopes, a direção do CPA era rígida em relação a entrada de não-sócios, enquanto os moradores do bairro Eng.º Oliveira Lopes tinham livre acesso ao COPA, somente alguns funcionários de nível médio e técnico eram autorizados a frequentar o CPA. No restaurante da CHESF também existia esta divisão, alguns antigos funcionários afirmam que existiam três pratos e assentos diferentes dentro do restaurante, que seguiam as divisões sociais da empresa e que só viriam mudar depois das reivindicações dos funcionários.

A vegetação da caatinga ganhou novos tons, quando a direção da CHESF trabalhou na mudança do microclima da área da empresa, um dos diretores da empresa Amaury Menezes foi o grande responsável por uma “consciência ecológica” na companhia, os jardins eram muito bem cuidados, a empresa criava suas próprias mudas, muitas árvores e sementes foram plantadas nessa época como, eucaliptos, craibeiras, amendoeiras, pau-brasil, etc. Foram construídas também praças e mais de 50 lagos artificiais no intuito de amenizar o calor da região, esta é uma das grandes diferenças entre a Chesf e a Poty, vistas por cima percebe-se a divisão pela quantidade de verde nas áreas da empresa.

Dentro da CHESF também foi formada uma milícia privada, para garantir segurança

aos seus moradores e principalmente ao seu patrimônio. A notícia da construção das obras atraiu centenas de pessoas, vindas de todos os lugares, entre elas imigrantes fugindo da seca (cujo destino seriam as grandes cidades do sudeste), ex-cangaceiros e aventureiros, a vila Poty nesta época ainda não contava com um policiamento efetivo, segundo os entrevistados, neste bairro eram altos os índices de violência.

A empresa construiu uma cerca de arame farpado, delimitando a área de ação da CHESF, garantindo a segurança dos moradores e de seu patrimônio, as histórias de violência na Poty, levaram a direção da empresa a substituição das estacas de madeira por estruturas de concreto, e em seguida, por um muro de pedra e arame farpado com aproximadamente 1,5 m de altura, apelidado de “o muro da vergonha” numa alusão ao muro de Berlim.

A existência do muro barrava o fluxo de informações entre os bairros, a preocupação da direção da CHESF em transmitir para seus funcionários uma educação cidadina, acompanhada de uma padronização comportamental, não se transferiu para os moradores da Poty, ressaltando suas diferenças, transmitidas de geração a geração.

Para Eco, o signo arquitetônico (neste caso o muro), pode denotar uma função ou conotar certa ideologia da função, as “funções primeiras”<sup>3</sup> (denotadas) do muro eram as de limitação da área e de segurança dos moradores e patrimônio da empresa, já as

<sup>3</sup> “Subentendendo-se ... que as expressões “primeiras” e “segundas” não tem valor de discriminação axiológica (como se uma fosse mais importante que as outras), mas de mecânica semiológica, no sentido de que as funções segundas se apoiam na denotação das primeiras” (Eco, 2001:204).

“funções segundas” (conotadas), as já citadas por Foucault e Josephson, formas de vigiar, controlar e em alguns casos, punir os funcionários. Para Luiz Fernando Motta Nascimento (1988), o muro seria uma forma de disciplinar e educar as pessoas na cidade, por isso a empresa exigia um controle muito rígido em Paulo Afonso.

Os imigrantes que chegavam diariamente em caminhões, paus de arara, caminhonetes, iam se agrupando ao redor dos limites da área da CHESF, na expectativa de conseguir alguma vaga na empresa.

Os cassacos<sup>4</sup> responsáveis pelas construções das hidrelétricas e edificações da CHESF (assim como os Candangos de Brasília), eram em número superior aos lugares disponíveis, somando-se a isso o aumento da taxa de imigração, fizeram com que, aos poucos fosse surgindo o novo núcleo citadino de Paulo Afonso, o bairro Poty, que recebeu este nome por causa do cimento Poty utilizado na construção da barragem e reaproveitado como cobertura no telhado das casas de taipa.

“Os cortiços e as construções feitas de velhas tábuas e chapas não isolavam seus moradores da vista do público. Ao contrário, suas vidas transcorriam de forma mais ou menos aberta para a coletividade: as necessidades fisiológicas eram feitas na maior parte das vezes nas próprias ruas; as refeições, às vistas de quem passasse; a roupa era lavada e secada ao ar livre” (Josephson, 1997:145), este tipo de comportamento trouxe a desqualificação da população que vivia nas ruas, de seus hábitos e moradias, “a massa de pessoas que as habitavam, passaram a ser representa-

<sup>4</sup> Cassacos era o nome dado aos operários de Paulo Afonso, que vieram de todos os lugares do nordeste.



das como perigosa, promíscuas e ameaçadoras” (Josephson, 1997:145).

O projeto urbanístico da vila da CHESF privilegiava a individualização proveniente de um projeto higienista de modernidade (para evitar manifestações em massa), as dificuldades enfrentadas pelos moradores na Poty, apontavam para um sentimento de ajuda mútua, de coletividade.

A abertura de ruas e avenidas na CHESF permitiam a formação de blocos, que além de facilitar a divisão dos bairros dentro da empresa, previa também o aumento do fluxo de automóveis. Ao contrário dos pequenos e sinuosos espaços das ruas da vila Poty que aproximavam as casas, e eram um convite a um convívio mais íntimo, na CHESF a largura das ruas possuíam distâncias que garantiam a privacidade entre os vizinhos, mantendo índices saudáveis de interação e densidade, uma quantidade adequada de envolvimento, respeitando as distâncias pessoais mínimas para o bom convívio social.

As festas realizadas nos dois bairros representam bem este sentimento, servindo de exemplo; na CHESF as festas, em sua maioria, eram realizadas em clubes fechados, já na vila Poty a maior característica eram as “festas de largo”, onde se concentravam multidões.

Quanto maior eram as diferenças entre a CHESF e a Poty, maior o sentimento de superioridade dos chesfianos, em relação aos moradores da Poty, “nesses espaços privatizados e exclusivos observa-se um leque de valores que se pode articular com um *narcisismo coletivo*, instaurado neste ambiente de convivência entre iguais ou semelhantes” (Josephson, 1997:152), sentimento que só diminuiu com o passar do tempo, a medida que as diferenças econômicas e sociais fo-

ram amenizadas. A existência do muro apenas reforçava o sentimento de separação, a perda de sua função em 1986, ajudou a reduzir as tensões geradas pelas divergências entre os dois bairros.

Enquanto a CHESF dispunha de água tratada, rede sanitária, energia, ruas projetadas e outros serviços, a Poty cresceu desordenadamente, sem planejamento algum, dependendo da água de três chafarizes e sem energia elétrica (mesmo estando ao lado de um grande complexo hidrelétrico, a energia só chegaria em 1958-59), as casas de sopapo foram substituídas aos poucos por casas de alvenaria. O que antes parecia uma favela, vai dando lugar ao comércio, que aos poucos vai se fortalecendo, numa relação de *auto-poiesis* com a CHESF, que passa a depender da variedade dos serviços do comércio da vila Poty, que por sua vez dependia dos salários dos chesfianos para sua manutenção.

A cidade não parou de crescer, graças ao seu desenvolvimento, em 30/12/1953, por força da lei estadual de n.º 62, passa a distrito, em 1958 a população de Paulo Afonso era superior a 13.000 habitantes e a Chesf contava com 4.500 habitantes, o que fez com que a cidade se emancipasse politicamente de “Nova Glória”, antiga Santo Antônio das Glórias, em 28 de julho do mesmo ano.

O muro foi por muito tempo, ponto de discordia entre chesfianos e moradores da Poty, e só viria perder sua função em 1986, quando o então prefeito de Paulo Afonso Abel Barbosa loteou um terreno que pertencia a prefeitura a 1 metro de distância do muro, onde atualmente se encontra o calçadão da Av. Getúlio Vargas com lojas comerciais.

Ironicamente em 2002, toda a área do acampamento da CHESF passou a ser de responsabilidade da administração da Prefei-

tura Municipal de Paulo Afonso, a revanche histórica pôs um ponto final nas desigualdades, unindo aqueles que cresceram separadamente.

## 5 Memorial Descritivo

Este trabalho de pesquisa vem sendo desenvolvido desde 2001 e tem conclusão prevista para o final do semestre 2002/2, até o dia 19 de março de 2003. O projeto está dividido em quatro etapas, desde o começo das leituras até a finalização do projeto teórico e edição do vídeo:

### 1ª Etapa – de 2001/2 a Abril de 2002

- Reuniões com a orientadora a prof.<sup>a</sup> Lílian França
- Definição e delimitação do objeto de pesquisa
- Pesquisas de campo e contatos com a Pref. de Paulo Afonso (PMPA) e CHESF
- Levantamento bibliográfico e sistematização de leituras
- Locação de equipamentos

### 2ª Etapa – de 03 de maio a 24 de maio de 2002

- Elaboração do pré-projeto
- Realização de entrevistas
- Registro visual de arquivos pessoais e arquivos da PMPA e CHESF
- Gravação de imagens da cidade

- Registro fotográfico das casas da Poty e da Vila da CHESF

### 3ª Etapa – de Junho de 2002 a 05 de Dezembro de 2002

- Finalização das gravações de imagens e entrevistas
- Seleção de material para o vídeo (imagens e trilha de áudio)
- Elaboração do projeto teórico e roteirização do vídeo

### 4ª Etapa – de 09 de Dezembro a Janeiro de 2003

- Edição e finalização do vídeo
- Finalização do trabalho teórico

## 6 Metodologia

No livro intitulado *O Filme Documentário, História, identidade, tecnologia* (1999), a autora Manuela Penafria faz uma trajetória da evolução da prática documentarista, a história da produção documental, o desenvolvimento de sua identidade, e a introdução das inovações tecnológicas e suas implicações no documentário moderno.

Partindo do princípio de que o documentário ao abordar diferentes temas, torna explícita uma característica importante, “a de que o filme documentário não se constitui pela apresentação de um, digamos, ‘retrato’ total do tema que trata. O documentário tem a particularidade de tratar aprofundadamente uma temática específica”. (Penafria, 1999:24)

Segundo a autora nos anos 20 é que o filme documentário delinea-se como gênero, sobretudo com as produções de duas correntes, com o americano Robert Flaherty (1884-1951) e Dziga Vertov (1895-1954), na União Soviética, com os filmes *Nanuk, o esquimó* (1922) e *O homem da câmera* (1929) respectivamente. Flaherty e Vertov lançam as bases do filme documentário e do papel do documentarista na produção de imagens em movimento, porém “o aparecimento e utilização dos termos *documentário e documentarista* e a efetiva afirmação e desenvolvimento de uma produção de documentários por profissionais do gênero, liga-se, inegavelmente” (Penafria, 1999:45) ao movimento documentarista britânico da década de 30, “a esse movimento e à sua figura emblemática: o escocês John Grierson (1898-1972)” (Penafria, 1999:45) ao qual o filme documentário ficou pejorativamente associado.

“São três os princípios pelos quais a identidade do documentário se pauta: a obrigatoriedade de registrar/captar e fazer-se uso de imagens obtidas *in loco*; a exploração das temáticas a partir de um determinado ponto de vista/abordagem”; e por último, “exige-se que todo e qualquer documentarista trate/apresente as imagens e/ou sons dos filmes com criatividade” (Penafria, 1999:16).

Manuela Penafria aponta então quatro possibilidades de estilo na prática do filme documental dividida em: documentário de exposição, documentário de observação, documentário interativo e de reflexão.

### **Documentário de Exposição**

“A característica principal deste tipo de filme é a utilização de um texto apresentado

através da voz em *off* de um narrador” (Penafria, 1999:59). Que mesmo estando ausente da imagem, “torna-se presente pela sua voz onnipotente” (Penafria, 1999:59).

O documentário de exposição foi concebido pela escola Griersoniana (Jonh Grierson) britânica, eles acreditavam que os filmes “deveriam desempenhar uma função de educação pública” (Penafria, 1999:59). “Os filmes então realizados desenrolavam-se no sentido da apresentação da solução para o problema (social ou econômico) abordado” (Penafria, 1999:59).

A criatividade era utilizada, neste tipo de filme, para “encontrar forma de evitar mostrar que essa solução era a de quem patrocinava os filmes” (Penafria, 1999:59), pondo em desacordo as questões da “objetividade” (e “imparcialidade”) e independência do documentarista em relação a sua produção, subjugando-o à postura do patrocinador do filme.

*“Ao trabalhador enquanto indivíduo era-lhe apenas dado o destaque do close-up. A expressividade do seu rosto foi o mais significativo contributo destes filmes para um empenho social mais ativo”* (Penafria, 1999:60).

Desta categoria do filme documentário, o uso do texto *off* foi uma das características empregadas no vídeo *Paulo Afonso: Um muro, duas cidades*, os textos pertencem aqueles que poderiam ser enquadrados como personagens participantes da trama que é o vídeo *Paulo Afonso* são eles Castro Alves e Euclides da Cunha, o trecho em *off* de Euclides é o que o escritor descreve o arraial de canudos (região que esta muito próxima de Paulo Afonso), no vídeo ele ilustra o surgimento da vila Poty (*A urbs monstruosa*

*de barro definia bem..*), outro trecho de “Os Sertões” aparece gravado na vinheta cassacos, a famosa “*O sertanejo é antes de tudo um forte...*”, os *offs* restantes foram retirados do livro *A Cachoeira de Paulo Afonso* de Castro Alves, onde o poeta descreve a região e suas belezas, são os poemas “O São Francisco”, “A Cachoeira”, “Crepúsculo Sertanejo” e “Loucura divina”. O *off* é usado nas vinhetas, numa tentativa de construção de vídeo poesia, o comentário exposto é poético, em nenhum momento o *off* apresenta ou expõe soluções para os problemas abordados.

Canevacci assim descreve, a utilização do *off*:

*“a voz off<sup>5</sup>, invisível autoridade externa, possui com frequência o poder de apresentar-se com a força auto-evidente de uma objetividade incontestável; de tal forma que o ponto de vista ético estabelece uma relação ambivalente com o visível, onde o observado é muitas vezes relegado a mero pano de fundo de documentário, para uma cenografia escrita sempre em ‘outro lugar’ que o objeto das tomadas precisa apenas ‘recheiar’, ao invés de emergir ‘subjetivamente’”(Canevacci, 2001:167).*

No caso particular do vídeo Paulo Afonso, há uma alta rotatividade dos pontos de vista, entre o texto *off* e a voz *in*, o áudio quase sempre é tomado pela voz dos próprios

<sup>5</sup>Enquanto a voz *off* representa o comentário externo (diretor), a voz *in*, representaria o comentário interno, dos atores participantes, ou seja, dos entrevistados que possuem um ponto de vista “êmico” dos acontecimentos. Os textos em *off* do vídeo poderiam estar enquadrados na categoria voz *in*, visto a relação próxima entre os autores dos textos e o tema abordado.

personagens (a voz *in*), ou das composições musicais, que tem fundamental importância, seja na ligação entre os blocos, na marcação das vinhetas, que se desenvolvem a partir da música ou da força da letra em relação ao tema tratado.

### Documentário de Observação

*“O autor do filme de observação tem como princípio absoluto nunca intervir nos acontecimentos que está a filmar. O comentário, as entrevistas, as legendas e as reconstruções não são utilizados. O som síncrono salvo raras exceções, é uma constante, sendo a utilização de planos-sequência uma das suas principais características”*(Penafria, 1999:61).

O “estilo indireto” também é uma outra característica do filme de observação, “as pessoas não falam para a câmera; relacionam-se umas com as outras. Como há ausência de comentário, a ênfase coloca-se no aqui e agora, no imediato, no íntimo, no particular, no pessoal” (Penafria, 1999:61).

*“O documentarista limita-se (o que não é pouco) àquilo que ocorre natural e espontaneamente frente à câmera de filmar. A riqueza do comportamento humano e a propensão das pessoas para falarem sobre as suas vidas, são as razões do sucesso deste tipo de filme”* (Penafria, 1999:63).

A escolha dos planos fechados (no vídeo *Paulo Afonso*) apenas reforçam essa íntima ligação entre o documentarista e o espaço recôndito do entrevistado, o nível de envolvimento dos dois culmina no momento da

revelação do entrevistado, num ato de rememorações e confissões dos acontecimentos, podendo a qualquer momento redirecionar toda a análise e ênfase do documentarista, “aqui, não há qualquer tentativa de controlar os acontecimentos ou as pessoas” (Penafria, 1999:63).

Em relação à montagem Penafria afirma, “O documentário de observação é, dentre todos os documentários, aquele que mais impulsiona o gênero no sentido da exploração daquilo que é, no meu entender, a sua faceta mais interessante e estimuladora, ou seja, a construção de significados a partir das imagens recolhidas num ou mais locais” (Penafria, 1999:64), sem a interferência da voz *off* do narrador.

O cuidado com os depoimentos foi a maior contribuição desta categoria para o vídeo *Paulo Afonso: Um muro, duas cidades*, a etapa das entrevistas foi onde o diretor enfrentou os maiores dificuldades, de dez pessoas entrevistadas, apenas três foram utilizadas no vídeo, pois as entrevistas (mesmo as utilizadas) apresentaram alguns defeitos técnicos.

### **Documentário interativo**

Este documentário é “aquele em que o autor do filme é visível na ação, intervém nela, faz parte dela” (Penafria, 1999:64), é o chamado “cinema verdade” francês.

“Neste tipo de filme há a salientar a relação próxima entre o autor e o tema do filme. Esta relação passa pela presença física do autor no próprio filme. O grau de ausência/presença pode variar: pode ser ouvido, visto ou apenas marcar a sua presença através dos títulos e legendas” (Penafria, 1999:64). Neste sentido o fato de o di-

retor do vídeo ter crescido na cidade (Paulo Afonso) que escolheu para gravar, aponta uma relação estreita entre o autor e seu tema.

*“O filme Chronique d’un été (1960), realizado na França por Jean Rouch e Edgar Morin, lançou as bases para a sua afirmação e futuras variações” (Penafria, 1999:65). “Tal como Vertov, Rouch acreditava que a câmara era capaz de revelar um nível mais profundo de verdade. Jamais o olho humano poderia conseguir vislumbrar tal profundidade, sem a ajuda da câmara” (Penafria, 1999:65), “as pessoas em frente de uma câmara revelam-se”, “só a principio pretendem dar uma boa imagem de si próprias; após algum tempo começam a pensar em si e nas suas vidas. É então que expressam os seus sentimentos e pensamentos” (Penafria, 1999:65).*

Neste filme “a ‘verdade’ a que se refere não é a válida para toda a humanidade, mas resulta dos próprios interesses de Rouch enquanto antropólogo/documentarista e da sua “leitura” dos acontecimentos” (Penafria, 1999:65). “A fé excessiva no que é dito afasta-se de uma averiguação histórica rigorosa. A fidelidade histórica à volta de testemunhos de apenas algumas pessoas” (Penafria, 1999:67), dando voz aos participantes do filme e lançando ao espectador a responsabilidade pela conexão entre o que é enunciado e sua relação com a realidade.

De todas as categorias do filme documentário, esta seria a que mais se aproxima do vídeo “Paulo Afonso: Um muro, duas cidades”, apesar de acreditar que o vídeo seja uma soma de elementos das outras categorias, a intimidade com o tema permite ao

diretor trabalhar com uma certa liberdade, o vídeo não trata apenas da história da cidade, mas sim a forma como o autor percebe essa história.

### Documentário reflexivo

Manuela Penafria utiliza o conceito de reflexividade de Jay Ruby que, “assenta no seguinte esquema: Produtor – processo – Produto. Deste modo, é possível alargar as manifestações reflexivas a toda a produção fílmica (ficção, documentário, etc.)” (Penafria, 1999:69).

Em relação ao documentário, “ser reflexivo é estruturar um produto de modo que produtor, processo e produto sejam um todo coerente” (Penafria, 1999:69), “na sua maior parte, os autores de um filme apresentam apenas o último momento do esquema citado e não os dois primeiros”(Penafria, 1999:69). O fato do vídeo “Paulo Afonso” estar vinculado a produção acadêmica, como projeto de conclusão de curso, obriga o produtor a refletir a utilização dos diversos elementos em sua produção, revelando assim o processo no qual o vídeo esta estruturado, aproximando-o do documentário reflexivo.

“Ainda segundo Jay Ruby, ser reflexivo é revelar que todos os documentários são, não um mero registro autêntico e verdadeiro do mundo, mas uma construção e articulação estruturada do seu autor” (Penafria, 1999:71), que também é um intérprete de seu mundo.

Foram utilizadas muitas tomadas de planos-sequência, de imagens gravadas num carro em movimento, que unidas aos sons das músicas instrumentais, aproximam o vídeo a um outro tipo de filme, o chamado “filme-sinfonia”, onde o diretor Dziga Ver-

tov e seu filme “O homem da câmara” poderiam estar enquadrados, de acordo com Penafria, o “filme-sinfonia” “era uma autêntica sinfonia de imagens e sons interligados sobre um determinado tema, em geral uma cidade” (Penafria, 1999:48).

No Livro *Antropologia da Comunicação Visual* no capítulo intitulado “Uma tipologia de pesquisa sobre a comunicação Visual” Massimo Canevacci (2001) analisa a publicidade, o cinema e a antropologia Visual para desenvolver sua metodologia da Comunicação Visual, para este trabalho focalizei suas análises a respeito do cinema, sobretudo do cinema direto.

Canevacci divide o cinema em três categorias: *Cinema Direto*, *Científico ou de Documentário*, *Cinema de Ficção* e *Cinema Sin-crético* ou *Indireto*.

“No cinema direto, por uma metodologia visual voltada para a representação da realidade, a relação fundamental se estabelece entre sujeito e objeto: entre a câmara do sujeito que filma, do pesquisador que possui uma visão de mundo ‘ética’ da tomada, delimitada e delimitada do ponto de vista do observador, e o objeto da tomada, aquele observador que possui um ponto de vista ‘êmico’, ou seja, dos valores internos da cultura estudada, e que não somente pode como deve transformar-se, por sua vez, em sujeito” (Canevacci, 2001:162). O cinema direto estaria sub-dividido em sete categorias, com diversas metodologias possíveis, são elas: cinema direto “sujo”, cinema direto “puro”, cinema direto “milante”, cinema direto “participante”, cinema direto “ficção”, biodocumentário e videoarte, para o vídeo “Paulo Afonso: Um muro, duas cidades” me interessam as abordagens levantadas sobre o bio-

documentário, objeto de pesquisa (e prática) dos antropólogos Sol Worth e John Adair.

O Biodocumentário parte do “pressuposto de que as imagens visuais não oferecem um reflexo da realidade, mas são sempre interpretações de uma parte da realidade, inverte-se o sentido tradicional da relação imagem-pesquisa: ‘a pesquisa não acontece com o auxílio das imagens, mas se desenvolve sobre as próprias imagens’; Dessa forma, ‘passa-se de uma antropologia visual a uma antropologia da comunicação visual’ (Worth, 1979, Chiozzi, 1993)” (Canevacci, 2001:165-166). Este tipo de filme é “feito por uma pessoa para representar o que essa pessoa sente de si e de seu mundo” (Canevacci, 2001:166). “Aqui também, com efeito, observa-se uma confusão experimental entre sujeito e objeto. O observado é o próprio observador e vice-versa”(Canevacci, 2001:166). O *Biodocumentário* reforça a análise do *Documentário Interativo* feita por Penafria, os dois estão muito próximos daquilo que o autor pretendia alcançar no vídeo *em questão*.

O vídeo documentário “Paulo Afonso: Um muro, duas cidades” tem como objetivo maior apresentar fragmentos da realidade, utilizando os conhecimentos da linguagem documental e inserindo experimentos ligados a vídeo-arte, numa tentativa de fusão entre a objetividade realista do documentário e a subjetividade artística do vídeo experimental.

Em texto publicado na internet no site da biblioteca virtual da Universidade Beira do Interior [www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt), intitulado *A Arte Vídeo, Processos de abstracção e domínio da sensorialidade nas novas linguagens visuais tecnológicas*(Silveirinha), Patrícia Silveirinha fala sobre a introdução das experi-

mentações visuais das artes de vanguarda e dos recursos eletrônicos do uso do computador na reelaboração das imagens, no vídeo experimental moderno. “As novas tecnologias tornam possível uma produção infinita de imagens sem que nenhuma delas pre-exista como tal. A sua imaterialidade permite-lhes uma actualização potencial nos diversos meios. Isto provoca uma ruptura em relação aos antigos conceitos de reprodutibilidade, cópia e original” (Silveirinha, 1999:02-03). A autora aponta três características do vídeo experimental que são as vocações antitelevisão, narcisista e formalista.

O fato de a televisão trabalhar com o realismo (assim como o cinema de massa americano e o pouco espaço para as experimentações nestes dos meios) “o vídeo tenta demarcar-se e automatizar-se, explorando uma serie de estratégias que passam por uma critica acérrima aos próprios mecanismos e processos da televisão de massas, instituindo-se como uma **“anti-televisão”** (Silveirinha, 1999:04-05).

Porém a natureza eletrônica do vídeo experimental, o aproxima da televisão, sobretudo nos canais pagos (TV fechada), que é onde as técnicas do vídeo vêm se desenvolvendo, pelo fato de possuir um publico elitista decodificador e/ou apenas consumidor dessas novas relações visuais.

A segunda vocação do vídeo segundo Silveirinha, é a **“vocação narcisista”**, que “advém do fato de o próprio meio, devido as suas características técnicas e funcionais, permitir o estabelecimento de uma relação pessoal e autônoma entre o utilizador e a tecnologia, dispensando qualquer intervenção de terceiros” (Silveirinha, 1999:07). A portabilidade dos equipamentos utilizados, além de reduzir os custos com equipe, possibilitam

ao diretor/autor uma noção de totalidade no processo de realização do vídeo, foram utilizados na produção de *Paulo Afonso*: 1 câmara Super-Vhs, 1 tripé e 1 máquina fotográfica digital Mavica, permitindo que o olhar do realizador esteja presente em quase todo processo, somando-se a este os outros olhares presentes no vídeo como o dos compositores das músicas utilizadas, dos diretores dos filmes usados, do cine-jornal da Chesf, do documentário e das tomadas aéreas retiradas do filme “O Baile Perfumado”, dos textos de Euclides da Cunha, das poesias de Castro Alves e Wladimir Dias Pino e das imagens e telas de artistas plásticos.

Manuela Penafria também analisa a introdução das novas tecnologias como algo positivo para a renovação do gênero, “entendo que o equipamento portátil foi uma lufada de ar fresco para o documentário e a confirmação do que lhe é inerente e que Grierson reconheceu, ou seja, as suas potencialidades no tratamento dos mais variados temas dos modos mais diversos” (Penafria, 1999:88-89). O filme documentário passa por uma transformação, “o registro de sons e imagens e a organização dos mesmos foram modificados com o novo equipamento. Situações, pessoas ou acontecimentos puderam ser apresentados de diferentes modos, assim como novas estratégias, novos estilos” (Penafria, 1999:89) e novos pontos de vista, possibilitando o surgimento de uma indústria caseira na produção de vídeos, com o barateamento e acesso às novas tecnologias.

Por último Silveirinha destaca a “**vocalização formalista**” do vídeo, onde o artista e sua produção subjetiva estariam condicionados as estratégias formalistas no uso da tecnologia e suas potencialidades. Onde inclusive a “espacialização do tempo se opõe

ao caráter da consciência histórica característico da pós-modernidade. O vídeo pode tratar o tempo como uma configuração espacial, atribuindo uma nova acepção de concreto ao nosso sentido de instantaneidade e simultaneidade. De fato, a capacidade do vídeo para espacializar o tempo esta inscrito no próprio sistema, visto que a *frame* em vídeo é uma discreta unidade de tempo” (Silveirinha, 1999:24).

Patrícia Silveirinha referenciando os estudos de Frederic Jameson de um livro intitulado – *Surrealism without the unconscious* – onde ele analisa os mecanismos e efeitos utilizados pelos vídeos experimentais, na obra *AlienATION* (1979) de Edward Rankus, Jonh Manning e Barbara Latham, a autora aponta que Jameson “salienta o papel da montagem visual de ‘retalhos’ (colagem), e da justaposição de material ‘natural’ (as seqüências filmadas) e de material artificial (imagens que já foram misturadas pela máquina), onde o ‘natural’ é ‘pior’ do que o artificial, operando aqui uma inversão; o natural já não conota a vida quotidiana segura de uma sociedade humana, mas antes “os sinais ruidosos e baralhados, o inimaginável lixo informacional, da nova sociedade dos media” (Silveirinha, 1999:24). “Por outro lado opera-se uma mistura de signos de vários sentidos e de vários meios (música, pintura, escultura). O efeito de alucinação é um resultado da colagem aleatória, da rapidez de montagem, da intertextualidade, instituindo um ‘tempo de delírio’ onde o mundo objeto é desfragmentado, desconectado” (Silveirinha, 1999:24-25). “A memória é anulada, o conteúdo é abandonado e o significante torna-se pouco mais do que uma memória tênue de um signo anterior e, sem dúvida, da



função formal daquele signo já extinto” (Silveirinha, 1999:25).

O reatamento com a realidade se dá através da entrada dos depoimentos dos personagens reais (*a voz in*), o vídeo propõe uma Entropia entre as várias informações, instituindo uma “rotação constante de elementos, de forma a que estes mudem de lugar a cada instante” (Silveirinha, 1999:24), esteja o vídeo retratando o mundo real ou propondo uma visão distorcida desta própria realidade.

O vídeo está dividido em blocos, constituídos por depoimentos e vinhetas, os depoimentos seriam representantes da objetividade documental, assim como o uso do cine-jornal da CHESF e documentário sobre Lampião e Maria Bonita (retirado do filme *O Baile Perfumado*) que dão ao vídeo uma maior veracidade.

As vinhetas são a parte “artística” do vídeo, nelas há uma predominância da função estética<sup>6</sup> da linguagem, “estruturada de modo ambíguo em relação ao sistema de expectativas que é o código” (Eco, 2000:52). Segundo Eco (2000), “uma mensagem totalmente ambígua manifesta-se como extremamente informativa porque me dispõe a numerosas escolhas interpretativas, mas pode confinar com o ruído, isto é, pode reduzir-

<sup>6</sup>Umberto Eco baseia-se no modelo proposto por Jakobson (e já assimilado pela teoria semiológica), cuja “mensagem pode desempenhar, isolada ou conjuntamente, as seguintes funções” da linguagem: referencial, emotiva, imperativa, fática ou de contato, metalinguística e estética. “A mensagem assume uma função estética quando se apresenta estruturada de modo ambíguo e auto-reflexiva, isto é, quando pretende atrair a atenção do destinatário primordialmente para a forma dela mesma” (Eco, 2000:52). “Numa só mensagem podem coexistir todas essas funções, ...embora uma das funções predomine” (Eco, 2000:52).

se a pura desordem” (Eco, 2000:53), a maneira encontrada de balancear os elementos artísticos e documentais do vídeo foi o de apresentá-los alternadamente, assim depois de cada depoimento surge uma vinheta, que é a representação subjetiva da informação apresentada pelos entrevistados, a vinheta reforça a informação do depoimento, e vice-versa.

A análise de Eco sobre a função estética da mensagem coincide com uma das características do documentário Interativo, neste ponto submerge a maior característica do vídeo, sua interatividade, a rotatividade de elementos oferece ao espectador múltiplas combinações e o convida à interpretação, o receptor passivo, passa a ser um decodificador ativo da informação observada.

O documentário digital (e a edição não-linear utilizada na finalização) instaura uma maior interatividade em oposição a linearidade narrativa imposta pelo sistema analógico, é perceptível uma certa aceleração narrativa, a “evolução” do suporte técnico impulsiona também o “tratamento criativo da realidade” (Penafria, 1999:96), alguns efeitos de distorção do texto, da divisão da tela (*Inserts*) e da entrada do cine-jornal foram possíveis, graças a utilização dos recursos disponíveis na edição não linear, através do programa *Adobe Premiere 6.0*.

A utilização do *insert* acompanha o tema central da pesquisa, da divisão dos dois bairros separados pelo muro, da luta Homem X homem. Alguns dos efeitos usados no vídeo como o *strobe*, foram processados a medida que, a filmadora registrava as imagens.

Foram usados basicamente temas musicais regionais (instrumentais), com exceção de *My Weakness* do americano Moby e *O combate entre Lúcifer e o arcanjo Miguel* de

Arrigo Barnabé, a temática regional aparece também revestida de tons eletrônicos, como no caso das músicas do Chico Science e da Nação Zumbi. No vídeo, além de *My Weakness* onde se percebem ecos cantados por um coro, só três músicas possuem letras, *Paulo Afonso* de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, que não poderia faltar, a visão ufanista da obra e as expectativas do que ela representava para o povo nordestino, a introdução poética de *Senhor Cidadão* de Tom Zé, e por último *Tu'alma Sertaneja* de Anvil Fx e Lex Lilith, texto inspirado em Câmara Cascudo numa homenagem a Luiz Gonzaga, o trecho escolhido fala da mudança do cenário nordestino com a chegada do progresso. O autor optou pela pouca presença de temas musicais cantados, temendo o aumento do grau de desordem que estes poderiam gerar, pois em muitos momentos a música serve de cenário para a mensagem que é transmitida pelas imagens.

## 7 Conclusão

A autora portuguesa Manuela Penafria referencia Brian Winston e sua preocupação com a renovação da linguagem do filme documentário, defendendo um documentário “pós-Griersoniano”, numa tentativa de ruptura com os estereótipos aos quais o documentário esteve vinculado, sobretudo da influência da escola britânica da década de 30, este seria um documentário estimulado pelas transformações vividas nestes últimos tempos.

Vivemos hoje um momento de redimensionamento dos velhos modelos e valores culturais, Massimo Canevacci na busca de um melhor delineamento dessa fase de transição para novos modelos, defende uma “An-

tropologia da Dissolução”, que nasce dos “cruzamentos entre a *mudança cultural*, a *complexidade social* e a *comunicação visual*” (Canevacci, 2001:264) “três coordenadas úteis para definir a dimensão visual como aquele conjunto caracterizado pela reprodutibilidade técnica que emite signos, símbolos, sinais (Leach, 1981) com uma relação polifônica entre sujeito filmado, emissor e destinatário, esses sinais e símbolos sofrem uma tradução polissêmica nas leituras quotidianas dos espectadores que selecionam ‘a seu bel-prazer’ entre os diversos códigos verbais, corporais, musicais, expressivos” (Canevacci, 2001:265).

*Paulo Afonso: Um muro, duas cidades* foi concebido para que as diferenças hierárquicas entre o autor, os personagens em cena e o espectador, fossem reduzidas ao máximo, em oposição a tradição mecanicista do século XIX, onde um emissor remete uma mensagem a um destinatário, “O texto visual deve ser visto como o resultado de um contexto inquieto que envolve sempre esses três participantes, cada qual com seus papéis duplos de observados e observadores: autor, informante e espectador são atores do processo comunicativo” (Canevacci, 2001:08), a autoridade do autor é descentralizada e partilhada com os outros sujeitos.

Tendo como guia o compromisso ético com o objeto observado e com o espectador, o vídeo percorreu dois universos a princípio contraditórios, a tentativa de conciliação entre a veracidade da linguagem documental e a subjetividade fantástica da vídeo-arte, mostrando ser possível a produção de um vídeo documentário com tais características, sem contudo esquecer dos princípios do filme documentário apontados por Penafria: a obrigatoriedade de registrar/captar e

fazer-se uso de imagens obtidas in loco; a exploração das temáticas a partir de um determinado ponto de vista/abordagem, e o tratamento/apresentação das imagens e/ou sons dos filmes com criatividade.

No mais, esta conclusão só diz respeito ao fim do projeto enquanto trabalho acadêmico, pois o vídeo ainda terá um longo e incerto caminho a percorrer, começando pela exibição na cidade que ele e sua limitação formalista não contemplam, nem na mais otimista das intenções.

## 8 Referências Bibliográficas

**Argan**, Giulio Carlo. *História da Arte como história da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

**Canevacci**, Massimo. *Antropologia da Comunicação Visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

**Eco**, Umberto. *A estrutura Ausente*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

**Foucault**, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

**França**, Lílian C. Monteiro. *Caos – Espaço – Educação*. São Paulo: Anna Blume, 1992.

**Galdino**, Antônio – MASCARENHAS, Sávio. *Paulo Afonso: de pouso de boiadas a redenção do nordeste*. Paulo Afonso 1995.

**Josephson**, Silvia Carvalho. *Espaços Urbanos e Estratégias de Hierarquização*. Saúde e Loucura nº 06 – Subjetividade – Org. Antonio Lancetti, São Paulo, Ed. Hucitec, 1997.

**Jucá**, J. *CHESF – 35 Anos de História*. Recife, 1982.

**Penafria**, Manuela. *O Filme Documentário, História, identidade, tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

**Silveirinha**, Patrícia. *A Arte Vídeo, Processos de abstração e domínio da sensorialidade nas novas linguagens visuais tecnológicas*. internet www.bocc.ubi.pt, 1999.

### 8.1 Bibliografia Consultada

**Alves**, Castro. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Ediouro, n 71313.

**Batista**, Euclides. *Nós Fizemos Paulo Afonso*. Paulo Afonso, 1999.

**CODEVASF**. *Almanaque – Vale do São Francisco*. 1ª ed. Brasília, 2001.

**Cunha**, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Ática, 2000.

**Hall**, Edward T. *A Dimensão Oculta*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

**Lemos**, Carlos. *História da casa brasileira*. São Paulo: Contexto, 1996.

**Nascimento**, Luiz Fernando Motta. *Paulo Afonso: Luz e força movendo o nordeste*. Salvador: EGBA/Aché, 1988.

**Weimer**, Gunter. *A Arquitetura*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

## 9 Anexos

### Músicas

- O Carimbó – Nação Zumbi
- Quilombo Groove – Chico Science e Nação Zumbi
- O combate entre Lúcifer e o arcanjo Miguel – Arrigo Barnabé
- Antônio das Mortes – Sérgio Ricardo e Glauber Rocha
- Acauã – Nouvele Cousini
- Tu’alma Sertaneja – Anvil FX
- Juazeiro – Nana Vasconcelos
- Emerê – Tom Zé
- Senhor cidadão – Tom Zé
- Xiquexique – Tom Zé
- Paulo Afonso – Luiz Gonzaga
- Zé Esteves – Tieta
- Construção da casa – Tieta
- My weakness – Moby

### Entrevistas

- Euclides Batista Filho
- Antônio Galdino
- Maria de Jesus Mattos

### Filmes

- Cine-Jornal da Chesf – década de 50 - Arquivo Memorial da Chesf

- O Baile Perfumado de Paulo Caldas e Lício Ferreira

### Textos

- Poesia processo “Elementos” de Wladimir Dias Pinto ou Pino
- Os Sertões – Euclides da Cunha
- A Cachoeira de Paulo Afonso – Castro Alves

### Imagens

- Velho Chico, uma viagem pictórica de Otoniel Fernandes Neto
- “Os Sertões”, uma homenagem ao centenário de Canudos, Otoniel Fernandes Neto
- Pesca Milagrosa de Raimundo de Oliveira
- Delmiro Golveia de Hilson Costa
- Imagens retiradas do livro Literatura Brasileira, Faracó e Moura
- Violeiros, cordel de J.Barros
- Retirantes, de Portinari
- Lampião fazendo o diabo chocar um ovo, cordel de José Costa Leite
- Ilustração de caribe para Morte e Vida Severina

## 9.1 Textos Off

Trecho de “Os Sertões” de Euclides da Cunha. O Homem, capítulo V – A urbs monstruosa de barro definia bem a civita sinistra do erro. O povo novo surgia, dentro de algumas semanas, já feito ruínas. Nascia velho... (P. 158)

Trecho de “Os Sertões”, gravado do livro “Literatura Brasileira” – Faracó e Moura, Ed. Ática, 10 edição – São Paulo, 2000. O Sertanejo é antes de tudo um forte... (p. 242)

Trechos e fragmentos dos poemas de Castro Alves retirados do livro: A Cachoeira de Paulo Afonso, obras completas de Castro Alves da ediouro.

### “Crepúsculo Sertanejo”

A tarde morria! Crepúsculo sertanejo  
Do átomo à estrela  
Do verme à floresta!  
Talvez um silêncio!  
Talvez uma orquestra! (p.178)

### “Loucura divina”

As estrelas palpitam!  
Reza um órgão nos céus!  
Que turíbulo enorme – Paulo Afonso!  
Que sacerdote – Deus...

### “O São Francisco”

Longe bem longe, dos cantões bravios,  
Abrindo em alas os barrancos fundos;  
Dourando o colo aos perenais estios,  
Que o sol atira nos modernos mundos;  
(p. 180-181)

### “A Cachoeira”

Mas súbito da noite no arrepio

Um mugido soturno rompe as trevas...  
Tremem as lapas dos titães coevas!  
Co’a serpente no dorso parte o touro...  
Assim dir-se-ia que a caudal gigante  
- Larga sucruuíba do infinito –  
Co’as escamas das ondas coruscantes  
Ferrara o negro touro de granito!  
E medonha a suar a rocha brava  
As pontas negras na serpente crava!  
A cachoeira! Paulo Afonso! O abismo!  
A briga colossal dos elementos!  
Relutantes na dor do cataclismo  
(p. 181-182)