



ELE ESTÁ MORTO E VAI MORRER: SOBRE *PAU D'ARCO*, DE ANA ARANHA

HE IS DEAD AND HE IS GOING TO DIE: ON *PAU
D'ARCO*, BY ANA ARANHA

Lucas Bandeira de Melo Carvalho

Doutor em Literatura Comparada pela UFRJ e Professor
Adjunto de Literatura Brasileira na UERJ.

E-mail: lucband@gmail.com

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-3553-5892>

RESUMO: O trabalho discute as estratégias narrativas do documentário *Pau D'Arco*, de Ana Aranha, que conta a resistência de um assentamento de trabalhadores sem terra no Pará, e tenta interpretá-las em sua relação com a história do conflito fundiário brasileiro e com a tradição artística. Investiga-se, primeiro, a hipótese de que a diretora escolheu, por um lado, ancorar o documentário em uma estrutura ficcional, que remete a personagens típicos (o idealista e o herói trágico), e, por outro, dar atenção ao tecido sensível da vida dos protagonistas, com tomadas do espaço vital dos personagens. A partir das teorias da imagem de Roland Barthes e Georges Didi-Huberman e da teoria dos regimes da arte de Jacques Rancière, o texto discute como essas tomadas do espaço vital produzem imagens que potencializam a força política do documentário. Como segunda hipótese, discute-se, a partir de Antonio Candido, o diálogo que o filme estabelece com outras obras que figuram o conflito agrário brasileiro, desde *Vila Rica*, de Cláudio Manuel da Costa, até *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, passando por *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, e “Assentamento”, canção de Chico Buarque. Por fim, além de contribuir para a discussão da representação do conflito fundiário brasileiro, propõe-se a ideia de que o problema central que a obra aborda é a tragédia brasileira, decorrente de uma estrutura de exploração e de privatização do monopólio da violência.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; trabalhadores sem terra; documentário; formas híbridas.

ABSTRACT: This paper discusses the narrative strategies of the documentary *Pau D'Arco* by Ana Aranha, which tells the story of the resistance of a landless workers' settlement in Pará, Brazil. It seeks to interpret these strategies in relation to the history of land conflict in Brazil and to artistic tradition. The first hypothesis explored is that the director chose, on one hand, to anchor the documentary in a fictional structure, evoking archetypal characters (the idealist and the tragic hero), and on the other, to focus on the sensory

fabric of the protagonists' lives, with shots of their vital living spaces. Drawing on the theories of the image by Roland Barthes and Georges Didi-Huberman, as well as Jacques Rancière's theory of art regimes, the text discusses how these depictions of vital space create images that enhance the documentary's political power. The second hypothesis, based on Antonio Candido, explores the film's dialogue with other works that portray the Brazilian agrarian conflict — from *Vila Rica* by Claudio Manuel da Costa, to *Cabra marcado para morrer* by Eduardo Coutinho, passing through *Grande Sertão: Veredas* by Guimarães Rosa, and the song “Assentamento” by Chico Buarque. Finally, beyond contributing to the discussion on representations of Brazilian land conflict, the paper proposes that the central issue the work addresses is the Brazilian tragedy, stemming from a system of exploitation and from the privatization of the monopoly on violence.

Keywords: Brazilian cinema; landless workers; documentary; hybrid forms.

(...) A vida
nós a fazemos nossa
alegre e triste, cantando
em meio à fome
e dizendo sim
- em meio à violência e à solidão dizendo
sim -
pelo espanto de beleza
Ferreira Gullar, *Digo sim* (1980)

Uma das potências do cinema é prover ao espectador uma imagem, que o acompanha enquanto atravessa as ruas da cidade de volta para casa. Pela natureza do cinema, somos, enquanto espectadores, envolvidos pela duração do filme, por seu fluxo, mas muitas vezes o que permanece é a imagem, um momento que reduz o que vimos a uma impressão, uma fulguração que joga luz em nossa experiência histórica. O sorriso de Elizabeth Teixeira nos últimos minutos de

Cabra marcado para morrer, de Eduardo Coutinho, é – para mim – uma dessas imagens, pois liga sua história de luta com a vida que leva após entrar na clandestinidade e assumir o nome de Marta. Elizabeth, nos diz o sorriso, não é apenas o personagem histórico, é uma pessoa, que busca alegria apesar de tudo.

Escrevo sob o efeito de uma imagem – em movimento, mas imagem –, semanas após uma sessão do documentário *Pau D'Arco* no festival *É Tudo Verdade* de 2025, em um cinema de Botafogo, no Rio de Janeiro. Tento desenvolver o que foi o impacto do filme, o contato com essa imagem que segue comigo após a sessão, e como essa experiência reverbera uma série de preocupações com a politização da arte contemporânea, em especial aquela que de alguma maneira transita entre documento e ficção de maneira a abordar questões políticas do presente. Para isso, entendo ficção não como oposto do real, mas como repetição do real que permite, ao transgredir os limites entre real e ficção, que ele se relacione com o imaginário (Iser, 2002, p. 958), e parto ainda da ideia de que a arte hoje opera em um regime de ambivalência entre arte e não arte, ficção e realidade (Ludmer, 2007).

Logo depois de sair da sala, ainda absorvendo os vários choques proporcionados pelo que vi, lembrei de alguns trechos de *A Câmara Clara*, de Roland Barthes, que consulto na semana subsequente à sessão de cinema. Em determinado momento, ao separar as três práticas relacionadas ao ato fotográfico (do operador, do espectador e daquele que ele chama de *spectrum*, o que suporta o ato fotográfico), Barthes diz que há algo de terrível em toda fotografia: “o retorno do morto” (Barthes, 1984, p. 20). A fotografia produz um espectro-simulacro do corpo que suporta o ato fotográfico, de modo que ela sempre diz que aquele corpo não é mais, que ele *era*. Eu me

lembro dessa proposição porque o grande efeito de *Pau D'Arco* em mim é este: por metade do filme, acompanhamos um corpo vivo enquanto vive (mas depois corrigimos na memória: enquanto *vivia*), o corpo de um trabalhador rural em meio àquilo que identificamos como o essencial da vida (trabalho, comida, amor, narrativa, memória, desejo), para depois lembrarmos das cenas como se sempre anunciassem que aquela vida não vive mais. Enquanto vemos a primeira metade do filme, é como se o que é passado fosse, para o espectador, o presente se desenrolando diante de nós, o que só reforça o lado trágico: este presente anuncia um passado em que aquele que vemos já morreu.

Barthes escreve sob o impacto da morte de sua mãe, e não é à toa que encontre, em seu último livro – seu livro mais pessoal, em que elabora um pensamento em primeira pessoa –, esse enunciado (a foto diz: esse ali *era*, não o que é), esse espectro, simulacro de uma existência que diz que não mais existe. Tomo liberdade de usar um texto sobre fotografia (ou sobre olhar a fotografia) para iniciar este texto sobre um filme, sobre a imagem de uma pessoa produzida pela imagem em movimento. Já que o ponto de vista escolhido é o pessoal, começo falando do impacto de ver na tela, em movimento, um corpo que já não existe mais, o corpo de Fernando dos Santos, trabalhador rural sem terra, assassinado em 26 de janeiro de 2021. Em uma sociedade do excesso – excesso de imagens, mas também excesso de tragédia, de ameaças à democracia possível e aos dissidentes, excesso de boas intenções e de denúncias que contraditoriamente dá a sensação de apatia –, *Pau D'Arco*, filme de Ana Aranha que acompanha o conflito agrário no Pará, tem o mérito evidente de conseguir criar uma *imagem*: a de um corpo que observamos, que nos captura, nos absorve, no instante mesmo em que *se prepara* para anunciar e

enunciar: “estou morto”. Repetindo Barthes (1984, p. 143), a imagem diz: *ele está morto e vai morrer*. Não sabemos disso quando começamos a ver o filme, ou ao menos não o espectador desavisado como eu, mas é inevitável que revisemos com o fato em mente cada cena, cada tomada, cada frase ou decisão de montagem, depois que, no meio do filme, Fernando é assassinado. Como em um *enjambement* entre dois versos, que nos faz reinterpretar o pedaço de frase de um verso sob o impacto do seguinte,¹ o corte da vida no meio do filme faz com que as frases anteriores ganhem outro sentido: primeiro assistimos à vida de um homem, agora lembramos da vida de um homem morto. A sintaxe *cinematográfica* é interrompida. Um dos protagonistas morre no meio de seu arco de personagem. Em um filme que adota uma estrutura mais ficcional (“romanesca”, diríamos) do que jornalística (em que o lead deveria dar o gancho que atrai o receptor, mas sem deixar de lado o essencial do fato), a escolha produz um choque na plateia. Essa morte, que continua enunciando sua tragédia (a tragédia de um “país”) depois que saímos do cinema, é também o efeito do cinema, é uma das coisas que o cinema pode fazer: dizer que a imagem importa, que, no meio do fluxo contínuo de imagens, devemos observar a tragédia daquele corpo, que, no entanto, resta apenas como um espectro.

Mas essa imagem não é desconectada das marcas da história em que se insere. O documentário é centrado na luta de duzentas famílias de trabalhadores sem terra pela posse da Fazenda Santa Lúcia, no município de Pau D’arco, no sul do Pará. Dez desses

trabalhadores, inclusive a líder do movimento, Jane Júlia, foram mortos em maio de 2017. Acompanhamos os desdobramentos do caso, seguindo os dois protagonistas, Fernando dos Santos Araújo e o advogado José Vargas Júnior (sobre o caso, ver Tinoco, 2017, e Aranha, 2021).

A narrativa se divide em três histórias que se entrelaçam: a do assentamento, sob ameaça de reintegração de posse e vivendo a esperança de desapropriação, processo que avança após a eleição de Luís Inácio Lula da Silva em 2022; a de Fernando, que é interrompida pelo assassinato; e a de Vargas, cuja vida pessoal ganha mais destaque após ele ser preso, acusado de matar um homem, acusação que será posteriormente derrubada. Como as histórias dos dois protagonistas sofrem uma cesura – a de Fernando, definitiva –, a jornalista e diretora surge como personagem, trazendo para o campo diegético a própria apuração da matéria.

O contraponto entre Vargas e Fernando é crucial. Fernando é sensual, um corpo musculoso, sempre com um sorriso maroto. Vargas é magro, às vezes parece sem jeito, mas, como um personagem idealista (e personagem no sentido romântico, encarnando uma espécie de Enjolras hugoano sem o fim trágico), tira a força do sentido de missão e justiça, sem perder de vista o aspecto pragmático da luta (a luta não vai ser ganha com ciranda, diz ele em certo momento). Ambos são, de certa forma, exceções. Vargas é o advogado que, em vez de trabalhar no escritório do pai, decide virar advogado popular. Fernando é o sobrevivente que decide não apenas voltar para o assentamento após a

¹ O tema do texto me faz exemplificar esse procedimento com dois versos de Ferreira Gullar (2015, p. 226), do poema “A vida bate”, de *Dentro da noite veloz* (1975): “Não se trata do poema e sim da fome / de vida”. O

segundo verso ressignifica “fome”, produzindo um acréscimo de sentido que não existiria se a quebra ocorresse antes (“Não se trata do poema / e sim da fome de vida”, por exemplo).

chacina, abandonando o anonimato do programa de proteção às testemunhas, mas decide falar – e domina o discurso, argumentando de maneira clara (a captação de som do filme é ótima) e articulada sobre a vida e a luta pela terra, embora possamos inferir que o filme permite que ele se exponha tanto porque, quando é exibido, Fernando já morreu. É dele a frase que depois vai reaparecer, em uma faixa no filme, dita em uma audiência sobre reintegração de posse: “Já pagamos pela terra com nosso sangue.” Fernando é exceção devido a seu destino, mas ao mesmo tempo é exemplar metonímico do conjunto de trabalhadores, é o emblema da comunidade que resiste apesar de tudo. É, como escreve Jacques Rancière (2021b) sobre outros trabalhadores, quase cem anos antes, uma existência singular que reflete um destino comum.

O filme seria completamente outro se Ana Aranha decidisse contar outra história, acompanhar outro sem terra, ou se concentrar na família proprietária do latifúndio. Mas, inspirada em *Cabra marcado para morrer*, obra-prima de Eduardo Coutinho – e outro filme em que a tensão entre ficção e documento é central, uma vez que é um documentário que parte do fracasso da filmagem de um filme ficcional –, ela escolhe manter o foco nesses dois protagonistas. E é essa escolha que permite que a beleza apareça, e que a imagem, com seu regime heurístico específico, divida com a narrativa o impacto no espectador.

Em outras palavras, ao lado do documento – cada imagem diz para nós que aquilo aconteceu, que o conflito é real, que o que vemos ocorre diariamente no país que consideramos o nosso –, há o ficcional (quase o romanesco, com seu Enjolras em Vargas e seu Mercutio ou Marion Crane em Fernando), que modifica o tipo de conhecimento: a tragédia do

país é a tragédia dessas pessoas específicas, com seus sonhos, sua trajetória, seus desejos, seus afetos – repito: tudo o que conforma uma vida. E, por fim, como suplemento, enigma ou pergunta, temos as imagens: os vaga-lumes, o solo arado, a plantação que cresce, as mãos e o sorriso de Fernando, a chuva que molha as filhas de Vargas, galinhas e gatos, o redemoinho que carrega as cinzas após uma queimada. Se o documento é a História e a ficção é a vida, a imagem – em que prestamos atenção apesar do documento e da narrativa, ou para a qual nossa atenção é chamada por uma escolha deliberada da diretora de se demorar em um plano sem função narrativa primária – é a existência. Fernando, Vargas, as crianças, como a plantação e os vaga-lumes, os gatos e a criação, eles existem.

Em uma discussão sobre a representação dos trabalhadores rurais em *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), de James Agee, com fotografias clássicas de Walker Evans, o filósofo francês Jacques Rancière sugere que a atenção estética de Evans àquele espaço social (a roupa dos meeiros, suas cadeiras, a lata enferrujada, as botas de trabalho, que remetem a Van Gogh) produz uma transformação ao incluir a não arte na arte, ao “dar dignidade” aos produtos “de uma arte de viver e fazer” mesmo em meio à necessidade sofrida (Rancière, 2021b, p. 282). Em *Let Us Now Praise Famous Men* também há três discursos dividindo a cena: há a documentação, pelo repórter Agee e pelo fotógrafo Evans, dos efeitos históricos da grande depressão dos anos 1930 na classe trabalhadora; há a construção de personagens (que ganham pseudônimos no livro, fruto de uma reportagem para a revista *Fortune*); e há a imagem, que eleva o mais banal à categoria do que deve ser visto, que modifica a partilha do sensível, para usar o termo clássico de Rancière.

Ao incluir aquele universo sensível no regime estético (elevá-lo à categoria do que merece ser observado), a obra de Agee e Evans proporcionaria àqueles sujeitos que se apropriassem de capacidades estéticas que os retirariam de uma identificação social (logo, de uma classe). Eles podem exercer sua liberdade apesar da proibição decorrente de sua condição social, deixam de ser trabalhadores e se tornam indivíduos. Temos que ter cuidado com o argumento de Rancière, afinal, alguém exercer sua liberdade apesar da proibição decorrente de sua condição social não significa que essa proibição tenha desaparecido. Aliás, ver essa liberdade na fotografia de um trabalhador não significa que ele exerceu sua liberdade, mas sim que identificamos, enquanto espectadores, o exercício dessa liberdade. Em uma crítica a Rancière, Walter Benn Michaels observa que a abolição da hierarquia estética não significa a abolição da hierarquia social. Michaels retoma uma frase do próprio Agee, que diz ter “uma forte sensação de que o ‘senso do belo’, como praticamente tudo o mais, é um privilégio de classe” (Agee, *apud* Michaels, 2011).²

A arte – no sentido moderno, que lhe damos numa sociedade de classes, aquela que guardamos nos museus, vendemos nas galerias e nas livrarias moderninhas e que discutimos em revistas para os *happy few* –

talvez seja privilégio de classe, mas o senso de belo certamente não. Sem cairmos na ilusão de que a liberdade que atribuímos ao que vemos é a liberdade do sujeito que vemos, podemos, no entanto, acreditar na beleza do que vemos. No olhar que observa o mesmo morro que nós, no comentário sobre os sons (Fernando comenta como o som ali, perto da Amazônia, pode ser libertador e opressivo), o que vemos é o senso de beleza, algo que possivelmente contribui para fazer a vida de todos nós valer mais a pena, e que talvez prometa uma vida realmente livre. Em uma vida não alienada, como dizia Marx (2007, p. 37-38), o ser humano “não tem um campo de atividade exclusivo”, mas pode atuar de acordo com sua vontade. E não é isso que vemos sempre que temos diante de nós um corpo em sua existência, em relação ao qual o senso de beleza não é alheio? A beleza do cuidado de si, a beleza do arranjo doméstico, a beleza dos momentos de festa, a beleza que se contempla na natureza, tudo disso está ligado ao senso do belo. E esse senso de beleza não independe da “identificação social”, mas está ligado àquele corpo marcado por sua condição.

Como o próprio Rancière afirma a respeito dos filmes do português Pedro Costa sobre imigrantes, ali estão “corpos marcados pelo exílio e pela exploração, corpos que carregam a marca global da condição da qual

² O artigo citado por Michaels diz: “A ideia estética é a ideia indeterminada que conecta dois processos que a destruição da ordem mimética separou: a produção intencional de arte que procura um fim e a experiência sensível da beleza como finalidade sem fim. [...] A fotografia é exemplarmente uma arte de ideias estéticas porque é uma arte exemplarmente capaz de permitir que a não arte alcance a arte ao desapropriá-la. [...] essa desapropriação que a arte opera não pode ser pensada independentemente da desespecificação que remove todos esses personagens de suas identidades sociais [...] correlata à capacidade adquirida pelos próprios personagens de jogar com a imagem se suas existências

e de sua condição” (Rancière, 2009, p. 15, tradução minha). O próprio Rancière, porém, vai discorrer em *Aisthesis* sobre a aporia da arte que fala do não artístico: “essa beleza presente em tudo à volta, produzida por seus atos e inscrita na decoração de suas vidas, pertence exclusivamente, como tal, àquele que veio para vê-las”, isto é, ao jornalista e ao fotógrafo. E recai na separação entre formas de vida que têm acesso ou não à arte: “Os próprios meeiros não conhecem a arte senão como resposta do acaso ao acaso, a não ser como solução necessária à necessidade” (Rancière, 2021b, p. 285). Para uma discussão mais aprofundada, ver Carvalho, 2018 e 2023.

falam” (Rancière, 2021a, p. 153).³ Vemos em *Pau D’Arco* corpos marcados pela exploração, pela migração (Fernando migra para Brasília e depois retorna) e pela tragédia do país, que testemunham a História (para usar o termo de Rancière no mesmo texto sobre Pedro Costa). Dito de outro modo, o que torna esses corpos históricos é de que maneira ao mesmo tempo eles são entes específicos e são marcados por sua condição. Documento, ficção e imagem tensionam sentidos que não podem ser resumidos em uma simples temática (o conflito), um único personagem (seja o idealista, seja o trágico), uma simples questão estética (a beleza do não artístico, do cotidiano).

Quero dar três exemplos dessa tripla potência das imagens cinematográfica. O filme é pontuado por dois elementos recorrentes: a chuva e os vaga-lumes. A chuva é ao mesmo tempo uma imagem que permite uma interpretação alegórica (é ela que traz a vida e ao mesmo tempo emoldura a tragédia nacional decorrente de séculos de exploração do trabalho e da terra) e outra “figural” (como um indício profético, ela parece anunciar que algo vai acontecer, vindo constantemente antes de pontos difíceis do enredo), mas não deixa de ser objeto de contemplação. Os vaga-lumes – que também pontuam ocasionalmente as cenas de *Pau D’Arco* –, por sua vez, remetem tanto à ideia de uma esperança apesar da escuridão quanto a indivíduos que luzem por um intenso mas breve momento (como José de Alencar descreve a Lúcia de *Lucíola*). Em seu livro sobre (ou a partir de) Pasolini, Didi-Huberman (2011, p. 23) fala dos “momentos de

exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais – sob nosso olhar maravilhado”. Desta vez, a imagem não anuncia o instante trágico, mas serve de signo para outro tipo de sentimento. Cito novamente Didi-Huberman (2011, p.160), que termina seu pequeno livro falando de *Border*, filme de Laura Waddington sobre refugiados afegãos e iraquianos que tentavam chegar à Inglaterra:

Imagens, portanto, para organizar nosso pessimismo. Imagens para protestar contra a glória do reino e seus feixes de luz crua. Os vaga-lumes desapareceram? Certamente não. Alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado. [...] Pode-se ver novamente o filme, podemos dá-lo a ver, fazer circular alguns trechos, que suscitarão outros: imagens-vaga-lumes.

Esbarrando no lugar-comum que liga vaga-lumes à esperança, os insetos brilhando no crepúsculo em *Pau D’Arco* estão ali para nos lembrar dessa tripla função da imagem: apontar para o sensível, para a imagem que deve ser contemplada; comentar o filme, definindo a vida de Fernando, exceção que aparece como ser luminescentes, dançantes e errático; e, por fim, para organizar benjaminianamente nosso pessimismo ao exibir a sobrevivência daquilo que resiste e, porque sobrevive enquanto imagem, pode

³ Tenho tentado discutir a relação entre indeterminação – que rompe a partilha do sensível, a hierarquia dos corpos – e determinação – como a marca da identificação que condiciona o que é possível para cada corpo – na obra de Rancière em outros textos (Carvalho, 2018 e 2023), mas o que importa aqui é como as duas

forças estão presentes na imagem: a condição dos trabalhadores sem terra em um país marcado pelo conflito fundiário e, ao mesmo tempo, a “estética” que tensiona as regras impostas a quem tem certas marcas de identificação social.

suscitar o aparecimentos de outras resistências.

Por fim, quando o filme envereda para o episódio da prisão de Vargas, um incêndio atinge um morro ao lado da casa do advogado. Em seguida, um redemoinho carrega as cinzas já secas e a câmera acompanha sua dança. Ao contrário da chuva e dos vaga-lumes, essa terceira imagem que escolho é única no filme, um evento raro, ao menos dentro do universo diegético. Se precisamos tentar interpretar, como fizemos com as duas outras imagens, o redemoinho anuncia quase distopicamente a tragédia do país – um furacão de cinzas que cobre o Brasil a partir daquele espaço que é, no imaginário nacional, a fonte de todas as riquezas nacionais: a Amazônia.

Poderíamos seguir adiante, mas o que importa aqui é a ambivalência da fatura narrativa. A diretora decide contar sua história com atos dramáticos definidos, embora surpreendentes, subvertendo o lead esperado do jornalismo, mas ao mesmo tempo dando atenção ao informativo. Documento, ficção, imagem; o Histórico, o alegórico e o sensível; jornalismo participativo, construção de personagens, cinema – *Pau D'Arco* opera essas tríades porque cada um desses discursos e cada um desses modos de significação extrai do material uma série de sentimentos, belezas e formas de saber. Formas de organizar o pessimismo relacionando História (o conflito por terra), vida (a própria reprodução da vida) e existência (aquilo que transcende a simples reprodução da vida).

Quero tentar mais um giro interpretativo a partir do jogo que *Pau D'Arco* faz entre documento, ficção e atenção ao tecido sensível das vidas que acompanha. Como percebemos pela repetição das imagens da chuva e dos vaga-lumes, há certo sentido de referência sintagmática (interna) na

montagem do filme, mantendo certa coesão do discurso. Mas isso ocorre também no enredo em si. A chacina de certa maneira antecipa a morte de Fernando, o que torna os dois acontecimentos ao mesmo tempo independentes e ligados um ao outro. A chacina inicia o filme, que atinge seu momento mais pungente no assassinato do trabalhador; este fato, por sua vez, dá uma nova dimensão para o primeiro, terrível em si, mas duplamente trágico porque reverbera na vida dos sobreviventes como Fernando.

O que essa relação entre dois eventos produz *dentro do filme*, acredito, é um significado mais geral, que não anula o significado das duas tragédias específicas. E esse significado é o que chamei acima de tragédia brasileira. Tento adotar aqui um tipo de interpretação que Erich Auerbach (2024, p. 65) chama de “figural”: a chacina é “a profecia real ou forma que prenuncia o futuro”, no caso, a morte do assentado, que, por sua vez, é a realização do que é prefigurado no primeiro acontecimento. A duplicação mostra que o assassinato dos dez trabalhadores não é um evento isolado, mas parte de algo maior. O que ganhamos com esse tipo de interpretação é que cada acontecimento tem sua realidade histórica, mas também, por meio da nossa “vontade interpretativa” (Auerbach, 2024, p. 65), fala de algo histórico. A tragédia está na morte de pessoas que viveram, amaram, sonharam, mas ao mesmo tempo na permanência de uma contradição que talvez funde o próprio país. E essa contradição estruturante talvez precise, para ser

combatida, de uma imagem que organize nosso pessimismo.⁴

Auerbach desenvolve sua discussão partir de um debate dentro da Igreja Católica a respeito da relação entre Velho e Novo Testamento. O que me interessa aqui, no entanto, é como ele descreve esse tipo de interpretação como ao mesmo tempo realista e espiritual, isto é, segundo essa leitura, os acontecimentos do Velho Testamento são históricos, prenunciam os eventos do Novo, mas seu significado “espiritual” só pode ser extraído pela vontade interpretativa posterior. Segundo certa versão, há ainda um quarto momento, que é o anúncio anagógico do futuro posterior ao momento de leitura.

Mas, se na Bíblia o terceiro elemento que liga os dois acontecimentos é a transcendência, em *Pau D’Arco* ele talvez seja uma leitura (não totalizante) da história do país. Um indício disso aparece nos créditos, que passam enquanto ouvimos “Assentamento”, canção de Chico Buarque feita para acompanhar o livro *Terra*, do fotógrafo Sebastião Salgado, de 1997. A canção começa pela citação da abertura de “Barra da Vaca”, do livro *Tutaméia: Terceiras estórias* (1967), de Guimarães Rosa (“Quando eu morrer que me enterrem / na beira do chapadão / contente com minha terra / cansado de tanta guerra / crescido de coração”, que traz a referência “Tôo”), que introduz o tema da formação de um indivíduo que trabalha a terra e, ao se perceber perto do fim da vida, se descobre “de bem com a minha

terra”. E esse sentimento vem de observar “cana, caqui, inhame, abóbora” onde só vento se semeava outrora, ou seja, ao observar o fruto do trabalho do assentado. Buarque menciona também outra obra de Rosa, ao invocar “Manuel, Miguilim”, personagens de *Corpo de baile* (1956).

A canção, uma homenagem ao Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), é dividida em três partes após a primeira citação de Rosa. Primeiro, o narrador descreve uma vida sem lugar (zanza daqui, zanza pra acolá) até a decisão de abandonar a cidade (a cidade não mora mais em mim, Francisco, Serafim, vamos embora) – decisão como a de Fernando, que chegou a morar em Brasília, trabalhando para gente rica, antes de decidir voltar a ser trabalhador rural. Depois, em outra estrofe que repete a melodia da primeira, o sujeito descreve o que vai ver ao se assentar: a campina, a piracema. Na terceira, mais longa, a melodia muda e o sujeito retoma o mote rosiano, descrevendo o fruto material do trabalho (cana, caqui, inhame, abóbora) e o imaterial (amplidão, nação, sertão sem fim). Se faz algum sentido falar de nação existente, esse sentido nacional deve ser construído pelos mesmos sujeitos que plantam a cana e a abóbora, diz a canção. E poderíamos acrescentar: um sentido de nação que resiste àquele que tem em seu cerne o conflito de terra e a privatização da violência do Estado.

Não seria equivocado, acredito, inscrever *Pau D’Arco* na série de obras que tratam da

⁴ Leopoldo Waizbort (2024, p. 33) alerta para o fato de Auerbach circunscrever a validade da interpretação figural ao ambiente cristão, antes da “descristianização” moderna, mas também menciona autores que propõem “figuras desfiguradas”, que permitem “uma interpretação figural consciente de que não é mais capaz de integrar os seus polos de profecia e realização” (Brandestetter e Peters *apud* Waizbort, 2024 p. 38). Acredito também que há um tipo de recurso narrativo

que autoriza ao menos a menção ao figural, usado, por exemplo, em *Torto arado*, romance de Itamar Vieira Junior de 2019 que também trata do conflito agrário, em que a história de Crispina e Crispiniana prefiguram os acontecimentos posteriores que definem a vida das protagonistas, Bibiana e Belonísia, os quais, portanto, “cumprem” aquilo que é prenunciado antes e apontam para um significado “abstrato”.

questão, como a menção a Buarque, Rosa e Coutinho demonstra – ou seja, de uma contradição de longa duração. Lembremos que *Cabra marcado pra morrer*, o filme de 1984, é narrado por Ferreira Gullar, autor do romance de cordel *João Boa-Morte, cabra marcado para morrer*, de 1962, que narra a história de João Boa-Morte, que adere às Ligas Camponesas após a morte de Pedro Teixeira. No tom cepecista dessa fase da obra de Gullar, o poema termina afirmando a inevitabilidade da vitória por meio da união dos trabalhadores: “Já vão todos compreendendo / como compreendeu João, / que o camponês vencerá / pela força da união. / Que é entrando para as Ligas / que ele derrota o patrão, / que o caminho da vitória / está na revolução” (Gullar, 2015, p. 167).⁵ Do malfadado projeto do CPC, saiu uma obra-prima, o documentário de 1984, em que a vitória inevitável é substituída pelo reconhecimento da vida e da existência de Elizabeth Teixeira e dos demais trabalhadores atingidos pela repressão vinte anos antes.

O que essas obras nos ensinam não é a mensagem cepecista, nem o lirismo buarquiano, nem o universalismo mítico rosiano, mas sim como tudo isso se relaciona – a necessidade de combater as hierarquias sociais, não apenas as estéticas; a necessidade de reconhecer a beleza de cada existência e cada modo de vida, o que não contradiz a necessidade anterior; e como é a ficção que nos permite dar forma a essas necessidades. Aqueles sujeitos são marcados pela tragédia brasileira, mas isso não os torna apenas sujeitados pela história, mas indivíduos que existem, “tentando reformar em outro lugar

sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado”.

Lembro ainda a reversibilidade que Antonio Candido encontra em *Grande Sertão: Veredas*. Na obra de Rosa, o crítico vê uma equivalência entre ficção e “experiência documentária”, entre homem e terra, unidos pelo problema: “o angustiado debate sobre a conduta e os valores que a escoltam” (Candido, 2024, p. 128 e 144; ver também p. 132, 143 e 149; original de 1957).⁶ Isso em um mundo em que, como afirma em outro texto que aborda *Grande Sertão: Veredas*, “a pressão da lei não se faz sentir, e onde a ordem privada desempenha funções que em princípio caberiam ao poder público” (Candido, 2023, p. 107; original de 1966). Embora possamos concordar com Silvano Santiago (2018) que Candido domestica o romance-monstro de Rosa, me parece útil usar esse esquema triádico (que Candido retira de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, outro livro-monstro sobre o conflito fundiário brasileiro) para pensar na maneira como o filme de Ana Aranha apresenta o problema, a tragédia brasileira. Candido lembra, no ensaio de 1966, que, em *Vila Rica*, terminado por volta de 1773, Cláudio Manuel da Costa já descrevia o problema da configuração do Estado – no sentido weberiano, como aquele que detém o monopólio da força – “em uns países novos, / Onde a polícia não tem ainda entrado”. No “Fundamento histórico”, o poeta descreve o estado das Minas como aquele “em que só o despotismo e a liberdade dos facinorosos punham e revogavam as leis e seus arbítrios”

⁵ Para uma discussão do CPC, é essencial o livro de Heloisa Teixeira Buarque de Hollanda (2004), *Impressões de viagem*.

⁶ Candido fala de uma ambiguidade moral dos personagens de *Grande Sertão: Veredas* que não

encontramos em *Pau D’Arco*. Talvez só o documentário possa construir hoje personagens verossímeis que se enquadrem em tipos românticos, em que bem e mal estejam definidos.

(Cláudio Manuel da Costa *apud* Candido, 2023, p. 109).

No filme de Ana Aranha, a relação entre homem e terra tem uma forma específica, que é apresentada dentro do contínuo temporal. A terra é a matéria do trabalho, e vemos a mesma área arada por Fernando, depois com a plantação crescendo. Vemos aos poucos a terra sendo modificada pelo trabalhador, que por sua vez desenvolve um modo de vida a partir dessa relação. Fernando planta, constrói sua casa, constrói a venda para servir aos vizinhos, cava um pequeno laguinho, e cada uma dessas modificações, produto da ação humana, é registrada pela equipe de filmagens ao longo dos anos de visita ao assentamento, junto com as reflexões, muitas vezes irônicas, de Fernando sobre a vida e o país. É um modo de vida, com tudo que há nele de prático, de reflexivo e de estético. E sabemos em retrospecto que esse modo de vida será interrompido pela violência.

Apesar do impacto das imagens e dos personagens românticos (o trágico e o idealista), não devemos perder de vista que imagens e personagens são marcados pela condição em que se dão a ver: um estado de exploração e migração em que só o despotismo do latifúndio e a liberdade do braço facinoroso das forças de segurança põem e revogam as leis e seus arbítrios, em que o braço privatizado da violência do Estado se vê no direito de realizar uma reintegração de posse mesmo quando há decisão a favor da desapropriação das terras. A tragédia brasileira, o problema que o filme nos propõe, seu significado geral, e que

reconhecemos no que o poeta mineiro escreveu há um quarto de milênio, é essa fricção, essa cesura imposta no tecido sensível da vida cotidiana pelo arbítrio, pela violência, pela desigualdade, pela exploração. A tragédia é que formas de vida sejam condenadas pela violência que une Estado e propriedade. Se podemos falar de nação, talvez seja esse seu sentido: ela é aquilo que nos une sob a tragédia desse arbítrio e dessa estrutura de poder.

A partir das escolhas que tentei comentar neste texto, podemos ver que não é pouca coisa que *Pau D'Arco* consegue realizar, dando a ver um modo de vida, uma existência e uma contradição de longa duração. Mas, mais importante que isso, é a maneira como consegue produzir uma imagem que permanece após terminada a sessão, a fulguração de um vagalume, que exiba a vida que cada um de nós faz nossa em meio à alegria e à tristeza, em meio à violência e à esperança, pelo espanto da beleza.⁷ Mais do que isso, uma imagem que ajude a organizar o pessimismo diante do anúncio anagógico de um futuro tomado pelo arbítrio e pela supressão dos corpos e sujeitos que tentam resistir.

Referências

ARANHA, Ana. Testemunha da chacina de Pau D'arco relatou ameaças da polícia antes de ser assassinado. *Repórter Brasil*, 15 fev. 2021. Disponível: <https://reporterbrasil.org.br/2021/02/testemunha-da-chacina-de-pau-darco-relatou->

autora, há “um atrito que fica, uma disjunção quase audível, uma tensão que dura, para além da experiência dessas obras, e que funciona como um lamento persistente, cuja força desarmônica se mantêm, no entanto, ativa”, formas que evitam a alegoria direta, mas em que irrompe inevitavelmente, “de modo estilizado, e lutuoso”, o país (Süssekind, 2022, p. 25 e 30).

ameacas-da-polícia-antes-de-ser-assassinado-2/. Acesso em: 28 abr. 2025.

AUERBACH, Erich. *Figura*. Trad. Leopoldo Waizbort, Erica Castro, Célia Euvaldo e Milton Ohata. São Paulo: Ed. 34/Duas Cidades, 2024.

CARVALHO, Lucas Bandeira de Melo. Regime estético e campo literário: uma leitura de Jacques Rancière. *Gragoatá*, 23(45), 2018, p. 8-23. Disponível: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33562>. Acesso em: 25 abr. 2025.

BANDEIRA, Lucas. *Comunidade da distância: experiências estéticas em tempos de isolamento*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Todavia, 2024, p. 127-149.

CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Claudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. São Paulo: Todavia, 2023, p. 107-136.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex, tradução. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. 21. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir e o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 2. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LUDMER, Josefina. Literaturas posautónomas. *Ciberletras*, Revista de crítica literaria y de cultura, n.17. Yale University/Lehman College,

CUNY, jul. 2007. Disponível: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2321301>. Acesso em: 25 abr. 2025.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes*. Trad. de Rubens Enderle, Nélcio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

MICHAELS, Walter Benn. Neoliberal Aesthetics: Fried, Rancière and the Form of the Photograph. *nonsite.org*, n.1. Emory College of Arts and Sciences, 25 jan. 2011. Disponível: <http://nonsite.org/article/neoliberal-aesthetics-fried-ranciere-and-the-form-of-the-photograph>. Acesso em: 23 fev. 2018.

PAU D'ARCO (filme). Direção: Ana Aranha. Coprodução: Repórter Brasil e Amana Cine. Produzido por: Mariana Genescá e Ana Aranha. Roteiro: Adriana Yañez e Ana Aranha. Brasil, 2025. Formato digital.

RANCIÈRE, Jacques. *Tempos modernos: arte, tempo, política*. Trad. Pedro Taam. São Paulo: n-1, 2021a.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Ed. 34, 2021b.

RANCIÈRE, Jacques. Notes on the Photographic Image. *Radical Philosophy*, n. 156. Reiuno Unido, jul.-ago. 2009. Disponível: <https://www.radicalphilosophy.com/article/notes-on-the-photographic-image>. Acesso em: 25 abr. 2025.

SANTIAGO, Silviano. *Genealogia da ferocidade: ensaio sobre Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa*. Recife: Cepe, 2018.

SÜSSEKIND, Flora. *Coros, contrários, massa*. Recife: Cepe, 2022.

TINOCO, Juliana. O massacre de Pau D'Arco: Por que as chacinas se repetem no sul do Pará?

Piauí, n. 135. Rio de Janeiro, dez. 2017.

Disponível:

<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-massacre-de-pau-darco/>. Acesso em: 25 abr. 2025.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

WAIZBORT, Leopoldo. Prefácio. In: AUERBACH, Erich. *Figura*. Trad. Leopoldo Waizbort, Erica Castro, Célia Euvaldo e Milton Ohata. São Paulo: Ed. 34/Duas Cidades, 2024, p. 11-40.