

A Caravana Farkas e nós

por Claudia Mesquita

Com a incumbência de mediar uma mesa dedicada à produção de documentários de Thomaz Farkas¹, fui confrontada com a diversidade estética dos filmes produzidos, sobretudo na segunda metade dos anos 60, em torno da experiência que ficou conhecida, em seu conjunto e posteriormente, como *Caravana Farkas* (nome cunhado por Eduardo Escorel, um de seus participantes). Mais do que a diversidade, foi surpreendente constatar o não-dogmatismo e a inventividade do conjunto (ao contrário do que meus preconceitos supunham...), sobretudo a liberdade de composição e invenção na montagem. Em termos de temas e histórias, um saudável compromisso com a atualidade. A boa surpresa estimulou-me a publicar essas notas, que foram apresentadas oralmente, e em parte visavam à provocação: eu propunha mirar características do documentário contemporâneo brasileiro à luz dos filmes de Farkas e vice-versa. Para começo de conversa.

Numa contextualização sumária, começo dizendo que as produções documentais de Thomaz Farkas correspondem

a uma experiência pioneira no uso das técnicas do cinema direto para a realização de filmes em São Paulo, ou a partir da cidade de São Paulo. Como sabemos, o grupo do Cinema Novo estava sediado no Rio, onde estavam também as principais instituições de apoio e fomento ao documentário (por exemplo, a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, onde foi comprado um dos primeiros gravadores Nagra usados no Brasil). Os primeiros filmes efetivamente “diretos” brasileiros – *Maioria Absoluta*, de Hirzsmann, e *Integração Racial*, de Saraceni – foram feitos no Rio de Janeiro ou tendo o Rio como base de produção.² Em 1964, quando a história das produções documentais de Farkas oficialmente começa, a produção de cinema no Brasil ainda se mantinha bastante alheia ao cinema direto (inclusive em termos de equipamentos disponíveis e de experiências acumuladas), mas alguns marcos introdutórios já haviam sido estabelecidos.³

Nestas circunstâncias brevemente descritas, no começo de 1964, Farkas faz um primeiro esforço de produção, pioneiro em São Paulo, em torno da realização de quatro filmes documentais de média-metragem: *Nossa Escola de Samba* (de Manuel Horacio Gimenez), *Viramundo* (de Geraldo Sarno), *Subterrâneos do Futebol* (de Maurice Capovilla) e *Memória*

¹ 5ª Conferência Internacional do Documentário – Cinema direto e cinema verdade: tendências e dispositivos do documentário na era digital. Realizada em 7 de abril de 2005, a mesa chamou-se Caravana Farkas: uma experiência brasileira, e contou com as presenças de Thomaz Farkas, Sergio Muniz e Marcius Freire.

² Importante lembrar que o primeiro integrante do Cinema Novo a ter contato com a técnica do cinema direto foi Joaquim Pedro de Andrade, que estudou na França e trabalhou nos EUA com alguns dos principais expoentes do “direto” norte-americano, mas que em seu primeiro filme realizado ao voltar para o Brasil, *Garrincha Alegria do Povo*, de 1962, ainda não teve condições suficientes (em termos de equipamentos disponíveis no Brasil) para colocar em prática o que havia aprendido. Neste filme, há apenas dois depoimentos com som direto sincrônico, ainda precariamente realizados. Retiro essas informações do útil texto de David Neves, “A descoberta da espontaneidade – breve histórico do cinema direto no Brasil” (www.contracampo.com.br).

³ Um deles é o famoso Seminário de Cinema (organizado pela Unesco e pela Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores em 1962), ministrado pelo cineasta suco Arne Sucksdorff, e que se constituiu basicamente numa introdução às técnicas do direto. Vários cineastas ligados ao grupo do cinema novo participaram desse seminário, e alguns deles viriam a integrar nalgum momento os esforços de produção da Caravana Farkas, como Vladimir Herzog e Eduardo Escorel.

do *Cangaço* (de Paulo Gil Soares), quatro filmes praticamente de estréia de cada um dos diretores. Importante destacar a diversidade de proposições estéticas e temáticas que se observa nesses quatro primeiros médias, embora haja características comuns ou semelhanças entre alguns deles: por exemplo, o fato de que três abordam temáticas urbanas e foram rodados em grandes centros urbanos (São Paulo e Rio de Janeiro), o que os torna pioneiros (sendo documentários) no contexto do Cinema Novo (*Opinião Pública*, de Jabor, é de 1967). Outra característica comum, que espelha o processo político em curso no país (lembramos que os filmes foram realizados logo após o golpe militar de 1 de abril): a fixação no conceito de alienação do povo brasileiro que, embora não enunciado, aparece nitidamente nas entrelinhas de dois deles – *Subterrâneos do Futebol* e *Viramundo*.

Ainda assim, a despeito das semelhanças, podemos dizer que há uma diversidade temática e estética acentuada nesse primeiro esforço de produção levado a cabo por Thomaz Farkas, ainda que todos os filmes se valham, na fatura, de entrevistas, depoimentos, tomadas em som direto etc. Nem todos conjugam da forma que Bernardet descreveu e caracterizou como “sociológica”, ao analisar *Viramundo* e *Subterrâneos do Futebol* no indispensável *Cineastas e Imagens do Povo* (1985) – em suma, a forma do filme interpretativo, com pretensões generalizantes, estruturado pelo comentário ou narração.⁴

Nossa Escola de Samba, por exemplo, está muito distante do filme de tese. Trata-se muito mais de um filme de “mostração” do que de “demonstração” – em larga medida é um filme de registro e, digamos assim, de “louvor” ao samba. Nele, não há “voz de deus” nem tentativa de interpretação sociológica. É o comentário interno de um personagem/narrador que permite a montagem de cenas de registro dos ensaios na quadra e do cotidiano na favela às vésperas de um desfile, reunindo essas cenas numa estrutura discreta, apoiada na cronologia da festa (ensaios, desfile e volta ao cotidiano).

O grande valor do filme, ao que me parece, não é tanto esta estrutura baseada no desenvolvimento do evento, nem a constituição de um personagem narrador que comenta as imagens (Antonio da Silva, o China, apresentado através de “dramatizações” do cotidiano que fazem lembrar *Rio 40 Graus*); realmente notável é a expressividade das imagens obtidas por Alberto Salvá e Thomaz Farkas no corpo-a-corpo com as performances dos dançarinos e músicos da escola de samba Unidos de Vila Isabel, que o filme nos oferece em planos longos e belos, amarrados em compridas seqüências de ensaio.

Já *Viramundo* tem uma estrutura bem mais rígida e cerebral, uma estrutura de demonstração, digamos assim, com personagens desindividualizados, convertidos em categorias e posicionados estrategicamente para conjugar alguns conceitos sobre o operariado que Sarno julgava relevante levantar naquele momento. E, com todas essas características, é um filme bastante interessante, como o são, por diferentes aspectos, todos os quatro médias dessa primeira etapa. Um traço a destacar em *Viramundo* é a convivência entre a “voz do dono” (o comentário do narrador) e uma outra voz: a canção popular que abre o filme e retorna nalgumas seqüências. Ela remete ao mito do Famanaz Viramundo, ficcionalizando (na letra composta por Capinam) uma espécie de “voz popular” ou de perspectiva “de origem” do grupo de migrantes retratado (recurso que os filmes da segunda etapa da Caravana usariam bastante, valendo-se de cantorias populares como comentário da tradição, do mito, da coletividade). Trechos da letra (na canção entoada por Gilberto Gil) são claramente inspirados na fala dos migrantes ouvidos na estação de trem, logo na abertura do documentário – assim, a voz da canção ecoa, em certa medida, a voz popular, contrapondo ao comentário do narrador erudito (embora não rivalizando com ele) uma forma diversa de narração. Além de pioneiro na tematização do operariado neste período da sociedade brasileira, *Viramundo* também inova na seqüência religiosa, ao mostrar relações de troca, intercâmbio de símbolos e práticas entre religiões tão

⁴ Importante sublinhar que Bernardet analisa apenas *Viramundo* e *Subterrâneos do Futebol* sob a ótica do “modelo sociológico”. A generalização equivocada desse conceito ao conjunto de filmes produzido naquele contexto é de minha inteira responsabilidade.

distintas quanto o pentecostalismo e a umbanda – trânsito totalmente reconhecido e bastante estudado hoje pelas ciências sociais no Brasil (Cf. Almeida, 1996; Montero, 1994 e 2003).

A partir do sucesso de crítica dessa primeira produção⁵ – reunida posteriormente num longa-metragem (*Brasil Verdade*) – Thomaz Farkas decide entrar numa segunda etapa de realização, que se inicia em 1968 e acaba se estendendo, incluída a finalização dos filmes, até 1973, aproximadamente. Nessa etapa, opta por investir em um esforço de produção de 10 filmes, todos eles realizados no Nordeste. A partir de uma ampla pesquisa de temas, Farkas reuniu recursos e, em abril de 1969, iniciaram-se os três meses que configuraram a segunda etapa de filmagens da Caravana. O grupo acabou por realizar 19 documentários – entre eles, além dos filmes dos três principais diretores dessa segunda fase (Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares e Sérgio Muniz), foi realizado o filme de estréia de Eduardo Escorel, *Visão de Juazeiro*.⁶

Esse conjunto de filmes realizado no Nordeste corresponde provavelmente ao mais importante esforço de produção de documentários em série já realizado no Brasil, e seu conjunto revela um retrato plural da região Nordeste e do homem nordestino (especificamente do sertanejo, já que os filmes abordam aspectos do interior dos estados da Bahia, Pernambuco, Paraíba e Ceará, de um sertão do qual ainda circulavam poucas imagens, de modo que o conjunto parecer o nítido propósito de “mostrar o Brasil aos brasileiros”). Há ênfase, em termos temáticos, em aspectos da cultura popular, material e imaterial (religiosidade, literatura oral, cantos de trabalho, produção de imagens), e das práticas e atividades econômicas, de modo geral tradicionais (criação extensiva de gado, artesanato do couro, produção de fumo, produção de farinha e de rapadura etc.).

Cada filme, como disse Geraldo Sarno, é uma espécie de “monografia”⁷: versa sobre um tema ou descreve um processo de produção. Mas há também filmes mais ambiciosos, como *Viva Cariri!*, que realizam painéis interpretativos mais amplos (ambicionando o diagnóstico) da região Nordeste naqueles tempos. Conjuntura marcada, segundo os documentários, por mudanças profundas e por uma série de contradições geradas por aquilo que os comentários enunciam como “avanço do capitalismo e integração realizada pelo mercado em escala nacional” – avanço esse que se dá sobre uma cultura essencialmente tradicional, isolada, subdesenvolvida, marcada por uma série de sobrevivências e práticas rudimentares. *Viva Cariri!* toma o Vale do Cariri, como afirmou Sarno⁸, como uma espécie de metáfora do sertão nordestino de então. O conjunto de filmes então produzido ficou conhecido sob o nome genérico de *A Condição Humana* e cinco deles compuseram posteriormente o longa-metragem *Herança do Nordeste (Padre Cícero, Jaramataia, Casa de Farinha, Erva Bruxa e Rastejador)*.

Essa segunda etapa de produção da Caravana é mais irregular do que a primeira. Há bons filmes e outros medianos ou fracos, mas todos parecem marcados por uma certa urgência de realização: foram feitos a partir de um esforço de produção centrado numa única viagem ao Nordeste. Sarno conta em depoimento que, nalguns casos, levou uma média de um dia de filmagem nas “monografias”: um dia pra filmar *Casa de Farinha*, um dia para *Engenho*, uma noite pra filmar *A Cantoria*. Chama atenção a diversidade estética (incluídas abordagem e composição) do conjunto, como já mencionei em relação à primeira experiência. Há filmes com teor mais informativo, quase reportagens, sobretudo o conjunto realizado por Paulo Gil Soares (*Erva Bruxa, A mão do homem*,

⁵ Basta compilarmos os comentários que eles geraram nos festivais por onde passaram, ainda em 1965, quando foram lançados; comentários por Louis Marcorelles, Robert Benayoun, Alex Viary, Almeida Salles, Novais Teixeira, entre outros.

⁶ Não custa lembrar o papel fundamental que a Caravana teve na formação de “quadros” para o cinema brasileiro: diretores (Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares, Sergio Muniz, Maurice Capovilla), fotógrafos (Afonso Beato e Lauro Escorel), técnico de som (Sidnei Paiva Lopes) e montadores (Eduardo Escorel, Geraldo Veloso, Amauri Alves).

⁷ Transcrição de debate realizado durante o festival É Tudo Verdade em 2001, com a participação de Carlos Augusto Calil, Thomaz Farkas, Sérgio Muniz e Geraldo Sarno. In: Cinemais, número 28 (março-abril de 2001), p. 25.

⁸ Transcrição de debate realizado durante o festival É Tudo Verdade em 2001. In: Cinemais, número 28 (março-abril de 2001), p. 26.

Jaramataia); há filmes mais argumentativos e interpretativos, que poderiam ser mesmo chamados de “filmes de tese”, notadamente aqueles realizados por Geraldo Sarno (penso sobretudo em *Os Imaginários*, *Vitalino/Lampião* e *Jornal do Sertão*); e há filmes que não têm pretensão interpretativa, e parecem empenhados em apresentar um ou mais personagens, em flagrar particularidades, ainda que a vontade de generalização da experiência esteja sempre de algum modo presente (penso sobretudo em *O Rastejador*, de Sergio Muniz, mas também em *O homem de couro*, de Paulo Gil). A par desta diversidade, vou destacar alguns aspectos que, segundo me parece, marcam toda a experiência. Algumas dessas “qualidades”, acredito, andam em baixa nos documentários contemporâneos brasileiros.

Primeiramente, é preciso dizer que, de um modo geral, há um esforço nos filmes da Caravana em abordar um tema com “T” maiúsculo, sobre o qual se disserta a partir de situações e imagens particulares, raramente localizadas, nomeadas ou, no caso das pessoas, individualizadas. São monografias que almejam a macro-análise. O homem singular, a situação particular, o local específico são transformados em categorias, a partir das quais se tecem significações genéricas⁹. Como escreveu Alfredo Dias D’Almeida¹⁰, Vitalino Filho, o artesão que protagoniza *Vitalino/Lampião*, de Geraldo Sarno, acaba encarnando (pelas operações do filme) todos os artesãos tradicionais confrontados com as contradições apresentadas pelo progresso e pela modernização. É indivíduo e é categoria. Pretende-se quase sempre, portanto, dissertar e diagnosticar certa situação social, tomando poucos indivíduos como exemplos válidos. O tema não aflora a partir da afirmação de subjetividades, mas os indivíduos são tomados como vozes e exemplos na construção do argumento que visa estruturalmente

o diagnóstico. Lembro, por exemplo, dos quatro artesãos presentes no filme *Os Imaginários*, de Geraldo Sarno. A partir deles, e sobretudo de um deles (o entalhador Walderedo Gonçalves), faz-se diagnóstico de toda uma situação social que, supõe-se, diz respeito a todos, e a muitos mais do que eles: os produtores de imagens de santos de Juazeiro agora produzem para o mercado, para consumo de turistas, e não partilham mais das crenças nas imagens que produzem. Não integram mais uma “comunidade de sentido”, como escreveu Walter Benjamin¹¹.

Esse é um primeiro aspecto, que não está presente apenas nos filmes propriamente sociológicos ou “de tese” (que se estruturam segundo um argumento tecido sobre determinada situação social, como é o caso tanto de *Os Imaginários* quanto de *Vitalino/Lampião*), mas também nos filmes mais informativos e didáticos, que se dedicam a reportar um processo de produção: de farinha ou de rapadura, por exemplo. As situações raramente são localizadas ou as pessoas nomeadas, de modo que aquela produção de farinha circunstancial (penso no belo *Casa de Farinha*) é tomada como “a produção de farinha” exemplar – visada por seu potencial de generalização, não por suas particularidades.

Farkas escreveu em sua tese de doutoramento (em que estabelece alguns conceitos a partir da experiência de realização): “Há vários conceitos para ‘documentação’. Para o nosso estudo, consideramos dois: um como registro de acontecimentos (...) O outro, como uma modalidade de documentação que, possuindo as características já descritas, fará destes dados uma tecelagem, ou melhor, uma trama. Há um tema. É o documentário dramatizado onde os fatos sofrem interpretação com intenção específica; já ultrapassa o nível de simples coleta de dados para impregná-los de uma visão ou idéia. Parte de

⁹ Em seu texto “Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história” (Revista Devires, v.2, p. 86-101), Karla Holanda analisa a tendência à particularização do enfoque no documentário brasileiro contemporâneo, comparando-a à metodologia da chamada micro-história (em oposição às macro-análises, muito presentes no documentário moderno brasileiro, em especial na produção cinema-novista).

¹⁰ Autor da dissertação de mestrado Caravana Farkas (1968/1970): a cultura popular (re)interpretada pelo filme documentário - um estudo de folkmidia. Universidade Metodista de São Paulo, Faculdade de Comunicação Multimídia, Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2003. As referências ao trabalho do autor que apresento neste texto foram extraídas do artigo O diálogo entre culturas presente nos filmes documentários da Caravana Farkas: uma proposta de análise (www.mnemocine.com.br/aruanda).

¹¹ O Narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (Obras Escolhidas Volume 1).

fatos reais, mas oferece um ponto de vista subjetivado de seu autor (...) é o fato somado à sua interpretação. Documentário como um passo além da simples reprodução fílmica do real.¹² A meu ver, esta ambição de se relacionar criticamente com um tema, de descrever e diagnosticar, a partir de situações particulares, uma dinâmica social maior, esta vontade de interpretação de que fala Farkas (em suma, a colocação do ponto de vista do autor no sentido forte), é característica rara na atual produção documental brasileira. Como escreveu Ismael Xavier (em entrevista publicada na Revista *Praga*), referindo-se à produção documental dos anos 90 no Brasil: “A palavra de ordem é cautela, um chegar perto dos sujeitos envolvidos em qualquer problema social de modo a não manipulá-los ou tomá-los apenas como símbolos, cifra estatística (...) Estamos longe das condições materiais que marcaram a primeira geração dos documentaristas que trabalhavam a questão da cultura em conexão com a formação social, o mundo do trabalho (...) A vontade agora é explorar mais os sujeitos no que têm de singular (...) Evitam-se generalizações, a busca dos porquês. Concentra-se na apresentação de um inventário dos imaginários – enfim outra fenomenologia mais regrada – sem se deter no problema da relação entre eles e as condições materiais de existência, sem saltos da experiência imediata para suas implicações sociais e políticas” (Xavier, 2000: 104).

Nesse estilo documental contemporâneo que se aproxima de uma “etnografia discreta”, segundo expressão cunhada por Ismael Xavier, e cujas características foram naturalizadas como valores (algo como um “ápice” de qualidade em termos éticos e de representação), observa-se a conjugação de uma série de dogmas estilísticos. Como espectadores de filmes recentes, sabemos que dogmas são esses, válidos ao menos para as representações do “outro” de classe. Citemos alguns. A narração ou comentário é tida como elemento excessivo, denotativo de poder, “o narrador é um manipulador”, e deve ser evitado. A particularização do enfoque, desdobrada em circunscrição

espacial e temporal, é bastante desejável. A abordagem da experiência de um ponto de vista individual (a constituição de personagens individualizados) é um valor máximo. A música externa à cena, assim como o comentário, são indesejáveis, pois representam risco de se criar significações à revelia dos sujeitos retratados. E assim por diante¹³. Talvez se trate sim de uma radicalização dos dogmas do cinema direto e do cinema verdade, como sugere Fernão Ramos em seu texto “Cinema Verdade no Brasil” – talvez o cinema verdade/direto ainda domine “o horizonte ideológico de nossa época”, com a “crítica ética à encenação e a progressiva elegia da reflexividade”¹⁴. Trata-se, é claro, de um diagnóstico genérico –os filmes atuais não são idênticos entre si, e seria preciso um exame mais detido para avançar nessas caracterizações.

Embora engajados nas técnicas do direto, os filmes da Caravana Farkas estão bastante distantes desses dogmas. Há presença significativa do comentário em quase todos eles. O tom do comentário varia de filme para filme, de autor para autor, mas ele quase sempre é mobilizado como elemento significativo, tão ou mais importante do que as entrevistas. Embora possa discordar de suas colocações, considero os comentários dos filmes de Geraldo Sarno, por exemplo, de uma marcante qualidade textual e até literária (e ficam ainda melhores “ditos” por narradores como Othon Bastos e Tite de Lemos). Importante notar também que esse comentário informativo ou argumentativo, plenamente assumido, raramente é a única voz mobilizada pelo filme. Há uma convivência notável de diferentes vozes, o que muitas vezes relativiza ou contamina a autoridade do narrador, confrontando-a com outras perspectivas, estratégia já utilizada em *Viramundo*. Penso, por exemplo, em *Vitalino/Lampião*, em *Viva Cariri!*, em *Visão de Juazeiro*. É muito frequente a utilização de vozes populares como comentários ou vozes “do filme” (depoimentos *over*), convivendo com a “voz do dono”, e também de cantorias populares, que não raro internalizam

¹² Cinema Documentário: um método de trabalho. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Jornalismo e Editoração. ECA/USP, 1972.

¹³ Eu me incluo neste movimento. Dirigi um documentário em 2004 (

5 mulheres de Paraisópolis, realizado pelo Centro de Estudos da Metrópole), que conjuga vários desses dogmas estilísticos.

¹⁴ In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). Documentário no Brasil - Tradição e Transformação. São Paulo, Summus, 2004, p. 81.

uma espécie de “comentário da tradição”, do saber popular (da coletividade ou do mito, fixado pelo cantador). Muitas vezes a cantoria tradicional dialoga ou estabelece contrapontos em relação ao comentário erudito. Em suma: a presença do comentário não significa a equação de um modelo rígido e pobre e de modo geral há a convivência entre o comentário erudito e outras vozes.

Um ótimo exemplo é mais uma vez *Vitalino/Lampião*. Nesse filme, vemos Vitalino Filho produzir uma imagem de barro de Lampião, enquanto, na banda sonora, três vozes se alternam, cada uma delas desenvolvendo aproximadamente o mesmo “tempo” de fala: a voz do narrador erudito, Othon Bastos (que desenvolve um argumento e interpreta a posição de Vitalino e dos demais artesãos tradicionais confrontados com o “progresso” e a expansão do mercado); a voz de Vitalino (que ensina sobre a produção do boneco e explicita sua posição como artesão e artista – que quer manter viva a tradição iniciada por seu pai, e não aceita se dobrar aos ditames do mercado, à produção de bonecos em formas padronizadas); e a voz de um cantador que narra a história de Lampião em versos, numa espécie de “comentário da tradição” que repõe o “mito” por detrás da criação do boneco de barro, endossando a ideia de que o boneco é de Vitalino, mas o tema, o motivo, Lampião, é da coletividade (D’Almeida, 2003).

Creio que esta liberdade no uso dos elementos narrativos disponíveis (o comentário, a música, as vozes etc.) é um dos pontos altos dos filmes da Caravana, que mobilizam elementos bastante diversos em sua fatura, em formas bem mais misturadas e impuras do que aquelas que temos visto e praticado hoje em dia. Há um mito de “pureza”, de depuração estética, que marca a produção contemporânea de filmes documentais no Brasil, e que raramente é posto em questão – como se a depuração e a minimização dos recursos narrativos, em si, garantissem significação¹⁵. O uso da música nos filmes da Caravana, por exemplo, embora muito “impuro”, me parece

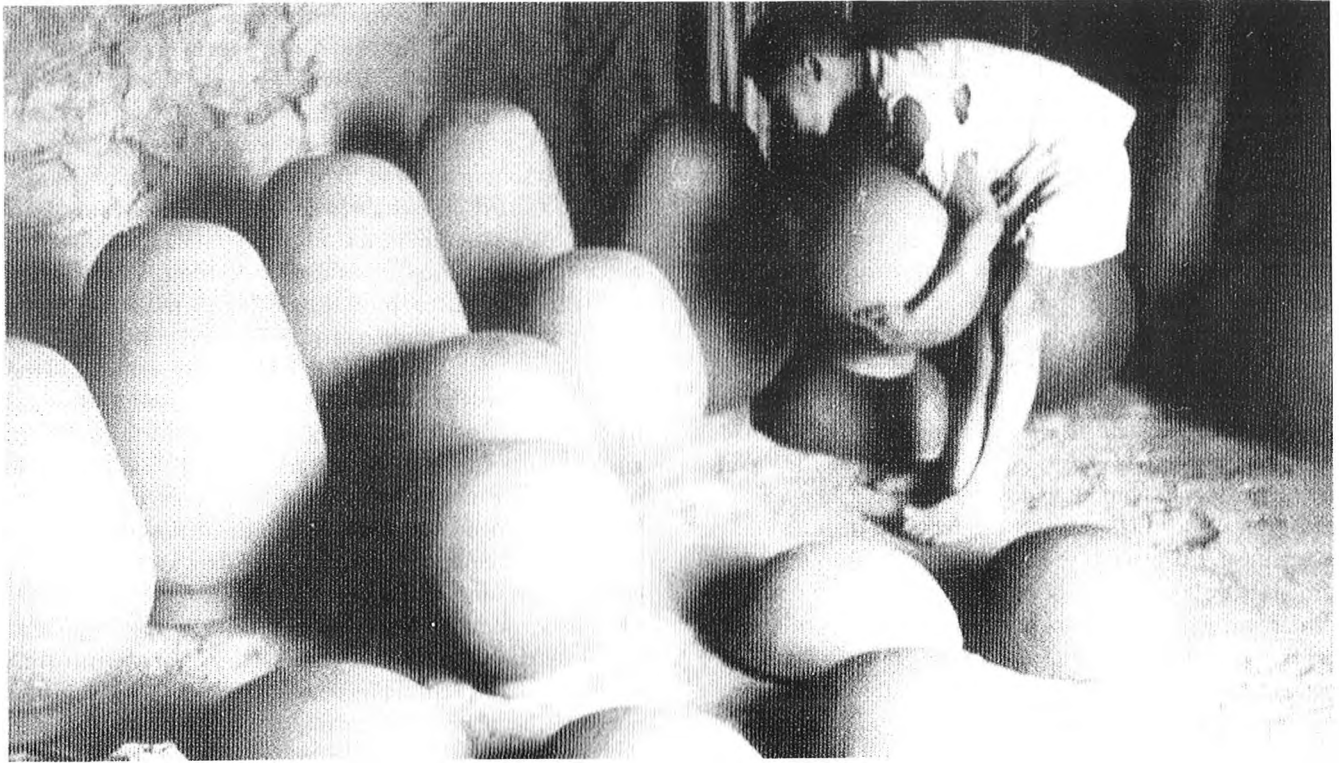
bastante consciente e consistente – nada tem de inocente ou “facilitador”. Penso sobretudo nos filmes que têm seleção musical de Ana Carolina, como *O Engenho*, *Casa de Farinha*, *Os Imaginários*.

Em *Os Imaginários*, penso que há mesmo uma tentativa, pela trilha sonora bastante “misturada” (como vemos também em *Viva Cariri!*), de estabelecer uma espécie de equivalente musical para as contradições, misturas e mudanças que vemos no conteúdo temático apresentado pelo filme. Fala-se de um momento em que a produção cultural tradicional não corresponde mais a uma forma íntegra e voltada para o consumo de uma “comunidade de sentido”, e em que esses objetos se transformam em mercadoria. Na seleção musical há música regional, música religiosa, música pop (jovem guarda), Luiz Gonzaga. Ao retrato mais “realista” do tema, nas imagens e no comentário, se soma uma trilha sonora bastante fragmentária e misturada, que nem sempre remete ao universo tradicional retratado e deixa clara a perspectiva do cineasta/narrador, alguém que vê e fala de fora. Muitas vezes é na música que esse ponto de vista se coloca, e que se explicita a consciência reflexiva deste “olhar de fora” (característica que veremos com força em filmes do começo dos anos 70 estudados por Jean-Claude Bernardet no capítulo de *Cineastas e Imagens do Povo* que se chama justamente “A voz do documentarista”: filmes de Ana Carolina, Arthur Omar, Paulo Rufino etc.; nalguma medida, esses filmes não são a antítese dos filmes da Caravana, que já antecipam características bastante reflexivas e “opacas”, como vemos bem em *Viva Cariri!*).

A propósito, num texto publicado no jornal *Opinião* em 1975¹⁶, Jean-Claude Bernardet classificava a atitude dos filmes sobre cultura popular nordestina que se fazia na época (os produzidos por Farkas são tomados como exemplo) como de “desapropriação cultural” (na medida em que a produção dos filmes escapava aos grupos sociais retratados e não voltava para eles). E afirmava que “de um modo geral, os filmes ocultam essa

¹⁵ O cinema de Eduardo Coutinho é a melhor expressão da minimização de recursos narrativos a favor de um partido claro e consistente: sublinhar a elaboração de sentidos pelos personagens reais, matéria principal de seus documentários. Portanto, não se trata, neste caso, de uma aposta inconsistente na “depuração”, mas da busca densa por uma forma mínima, que se constrói em torno das expressões verbais dos sujeitos da experiência.

¹⁶ O nordeste congelado pelo cinema. In: *Opinião*, nº 164. Rio de Janeiro, Inúbia, 26 dez. 1975. p.20.



dimensão e se apresentam como defensores da cultura popular, tentando coincidir com seus problemas”. Creio que o uso da música reflete uma “não coincidência”, uma explicitação do lugar do realizador, de modo que os filmes, em seu discurso, acabam por evidenciar um diálogo (ou um confronto) entre culturas distintas. A colisão da perspectiva do realizador com aquela dos sujeitos da experiência, com seus trabalhos e saberes, resulta numa tensão criativa que, em seus melhores momentos, os filmes da Caravana conseguem expressar - notadamente através da trilha sonora. Como bem escreveu Alfredo Dias D’Almeida (2003), “no diálogo entre culturas diferentes, a do cineasta e a popular, há a busca incessante, pela primeira, do ‘homem brasileiro’ em suas diversas matizes; um projeto inacabado, que perpassa todo o cinema da década de 60. Um diálogo que, de maneira geral, se manifesta como conflito entre dois saberes.”

Gostaria de destacar outro aspecto, que me parece dos mais notáveis nesses filmes da Caravana, e que eu chamaria de “vontade de atualidade”. Vejo em muitos dos filmes uma vontade de perceber na realidade, na situação retratada, o dado de atualidade e de mudança. De modo geral, a mudança não é vista com bons olhos, porque o “progresso” é “modernização conservadora”, e beneficia apenas as classes dominantes. Mudar para quê se a mudança não é a que se almeja? Há uma vontade de flagrar as contradições que moram nas mudanças. Aliás, eu diria que uma das palavras de ordem dos filmes do grupo é “contradição”. Não há, portanto, uma romantização da pureza ou do tradicionalismo da cultura popular, como ainda vemos em muitos filmes contemporâneos que flagram manifestações culturais ou experiências individuais fechadas sobre si mesmas, como que despregadas de seu tempo e de seu contexto. Nos

filmes da Caravana, ao contrário, as manifestações da cultura popular são sempre focalizados em seu contexto, contra o pano de fundo de um momento de mudança social, embora haja uma visão frequente da mudança como degradação – ou contradição irresolúvel.

É significativo como os filmes, de um lado, olham para as manifestações da cultura popular nordestina (material e imaterial) como “sobrevivências” meio anômalas e rudimentares de uma velha civilização – os filmes se chocam com a rusticidade, a precariedade, às vezes o conservadorismo dessas manifestações, muitas vezes caracterizadas como resquícios, sobrevivências rústicas e atrasadas, num país subdesenvolvido, de “débil capitalismo” e “lentíssimo desenvolvimento das forças produtivas” (como se ouve em *Memória do Cangaço*). Por outro lado, eles se insurgem contra a mudança que parece se encaminhar sobre essas manifestações, porque ela representa descaracterização e morte de técnicas e gestos tradicionais, sem significar real mudança social e real inclusão (lembramos que é o progresso, a industrialização, o “desenvolvimento” levado a cabo por um governo militar de direita, autoritário e internacionalista). Há uma visão bastante apocalíptica do progresso e da integração promovida pelo “avanço do mercado em escala nacional” – não é essa a mudança sonhada. Há na maioria dos filmes, sem dúvida, a perspectiva de que a cultura de massas vai “avançar” sobre as formas culturais tradicionais, destruindo-as. Nisso, os filmes da Caravana são também, de certa forma, pioneiros: na tematização da cultura de massas, poucos anos depois de um momento, pré-golpe militar, no qual, como escreve Alfredo Dias D’Almeida (2003), o “CPC ainda achava que competia aos intelectuais a produção de uma ‘cultura popular’ revolucionária que serviria de instrumento para politizar o ‘povo’”.

Portanto, uma boa síntese ideológica da Caravana Farkas

está neste trecho da tese de Thomaz Farkas (1972): “A simples documentação do fato em si não é suficiente. O dado isolado não é satisfatório. É preciso conhecer ou procurar estabelecer as relações significativas entre esses fatos, não só neles mesmos, como em seus vários níveis e também os processos de transformação que os atingem na medida em que se aproxima do que chamamos processo civilizatório”.

Um último aspecto que gostaria de colocar, mas que talvez seja dispensável dizer, é a importância propriamente histórica dessas imagens. A Caravana realizou um verdadeiro acervo de imagens e sons da cultura nordestina num determinado momento histórico, momento que, como sabemos, era de propagação de imagens oficiais, de propaganda do progresso e de veiculação de conteúdos ideológicos bastante fechados. As imagens da Caravana mostravam Brasis e brasileiros que não estavam na TV, cujas imagens, felizmente fixadas, são hoje, além de tudo, um valioso documento visual de uma época – e têm servido para prospecção de temas e imagens em documentários recentes¹⁷.

Há, não apenas no registro, mas sobretudo na interpretação que se torna visível na montagem, um compromisso e uma preocupação reais com o homem brasileiro, uma vontade de entender que lugar esse homem sertanejo ocupa no mundo, e em que medida as mudanças em processo vão beneficiá-lo ou tornar seu cotidiano ainda mais precário. Como escreveu Paulo Emílio Salles Gomes, referindo-se aos documentários modernos brasileiros dos quais os filmes da Caravana são provavelmente os melhores representantes, “focalizando sobretudo as formas arcaicas da vida nordestina e constituindo de certa forma o prolongamento, agora sereno e paciente, do enfoque cinemanovista, esses filmes documentam a nobreza intrínseca do ocupado e a sua competência”¹⁸.

¹⁷ Lembro que as primeiras imagens do Cego Oliveira, tocador de rabeca, que aparece depois em tantos filmes – como Romeiros do Padre Cícero, de Eduardo Coutinho – foram feitas pelos cineastas da Caravana Farkas; as primeiras imagens das três cantadoras cegas que protagonizam A Pessoa é para o que Nasce, de Roberto Berliner, também... sem falar nas imagens de manifestações culturais e religiosas, do samba nos anos 60, de feiras, processos de produção tradicionais, nas imagens do trabalho, entre tantas outras.

¹⁸ Cinema:Trajetória no Subdesenvolvimento. Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1980, p. 85.