

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
CINEMA E AUDIOVISUAL**

TATIANA MITIKO SATO

**A CARAVANA FARKAS E O DOCUMENTÁRIO SOCIAL
CONTEMPORÂNEO**

Pelotas, RS
2014

TATIANA MITIKO SATO

**A CARAVANA FARKAS E O DOCUMENTÁRIO SOCIAL
CONTEMPORÂNEO**

Trabalho de Conclusão de Curso realizado como requisito para a obtenção do título de bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Profa. Dra. Ivonete Pinto.

Pelotas, RS
2014

A Caravana Farkas e o documentário social contemporâneo

Tatiana Mitiko Sato

RESUMO

Este trabalho tem como tema o documentário de registro social, através de análise da Caravana Farkas (1964-1969), propondo uma convergência com os filmes de Evaldo Mocarzel, *Mensageiras da Luz – Parteiras da Amazônia* (2004) e *Quebradeiras* (2010), utilizando como base teórica o pensamento de Jean-Claude Bernardet (2009). Por serem obras de diferentes épocas, esses filmes não chegam a apresentar semelhanças maiores quanto à forma narrativa e à representação do outro, entretanto, trazem em comum além da temática, o registro do Brasil profundo.

Palavras-chave: Documentário brasileiro. Registro social. Caravana Farkas. Evaldo Mocarzel.

ABSTRACT

This article has the documentary of social registry as its central theme, through analysis of Caravana Farkas (1964-1969), proposing a convergence between Evaldo Mocarzel's movies, *Mensageiras da Luz – Parteiras da Amazônia* (2004) and *Quebradeiras* (2010), using as theoretical support Jean-Claude Bernardet's (2009) thoughts. Because of the fact these movies were made in different time, they don't show similarity in the narrative form or the other people's representation, however, they have in common the theme and the registry of the deep Brazil.

Key-words: Brazilian documentary. Social registry. Caravana Farkas. Evaldo Mocarzel.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	4
2 A CARAVANA FARKAS.....	6
3 O CINEMA DE EVALDO MOCARZEL	12
4 A CARAVANA FARKAS E EVALDO MOCARZEL	17
5 CONCLUSÃO.....	22
BIBLIOGRAFIA	25
ANEXOS	28

1 INTRODUÇÃO

A Caravana Farkas foi um projeto idealizado por Thomaz Farkas, que surge nos anos 60 em um tempo que o Brasil não conhecia visualmente o Brasil, sua preocupação era social, cultural e política, era compreender e registrar os impasses e contradições do país.

Buscando abordar o trabalho de registro social feito pela Caravana Farkas e compará-lo ao atual cenário do documentário brasileiro, este artigo problematizará quanto ao legado deixado pela Caravana e se sua proposta de registro realizado na década de 60 ainda instiga os documentaristas contemporâneos a realizarem o mesmo tipo de expedição.

Para tal comparação, foi realizada uma pesquisa visando as produções documentárias atuais, observando, principalmente, o tema e região escolhidos pelos cineastas. O foco deste trabalho é o documentário de registro social, que busca retratar lugares remotos, culturas e, acima de tudo, o povo brasileiro.

Para tanto, Evaldo Mocarzel foi o cineasta escolhido nesse processo de pesquisa e será utilizado para a comparação com a Caravana Farkas. Seus filmes abordam temáticas sociais e exploram culturas e lugares que pouco tem despertado interesse em ser mostrados por outros cineastas. Da filmografia do diretor, dois filmes serão analisados neste trabalho, *Mensageiras da Luz – Parteiras da Amazônia* (2004), onde Mocarzel mostra a tradição de um grupo de parteiras “à moda antiga” no interior do estado de Amapá, e *Quebradeiras* (2010), em que ele busca mostrar a rotina das quebradeiras de coco babaçu da região do Bico do Papagaio. Nesse filme, ele abandona sua principal influência do jornalismo (os depoimentos) e passa a ser apenas um observador-contemplador.

Para entender o trabalho da Caravana, é necessário fazer um retrospecto sobre o cenário do documentário nacional nos anos 60. Segundo Patrícia Monte-Mór em seu texto *O Brasil no circuito etnográfico*:

As discussões sobre globalização da cultura, com certeza, abriam como contraponto um enorme espaço às questões localizadas e singulares da vida social. Crescia o interesse pelo registro da diversidade da cultura plural, focalizada pelos diversos cantos do planeta. [...] Na filmografia brasileira, o cinema documentário ocupa lugar de destaque. É considerada a escola de muitos de nossos mais renomados cineastas, e a sua produção conheceu momentos de intensa atividade especialmente entre os anos 60 e 70. Em alguns momentos dessa trajetória, teve uma importante função político-cultural,

mapeando o país de norte a sul, através da realização de uma vasta produção de filmes de curta e média metragem, incentivada pelas leis do audiovisual existentes. (MONTE-MÓR, online)

Foi a partir dos anos 1960, impulsionado por esse interesse de registro social e pela paixão que tinha ao Brasil, que Thomaz Farkas reuniu um conjunto de cineastas e partiu para desbravar o interior nordestino. Segundo as próprias declarações de Farkas, ele gostaria de fazer um projeto diferente, que buscasse registrar o Brasil profundo e suas culturas, seu povo e, em função desse desejo, nasceu essa série de 19 filmes, conhecidos como *A Condição Brasileira*, que deu origem ao projeto chamado Caravana Farkas. Esses filmes representam o Brasil desconhecido, o sertanejo, o sertão, suas tradições, culturas e condições de vida.

A primeira etapa deste trabalho constitui-se na análise dos 24 filmes produzidos pela Caravana Farkas (incluindo os filmes de *A Condição Brasileira*, os quatro de *Brasil Verdade* e *O Povo do Velho Pedro*), fazendo um apanhado geral de sua proposta, tema e abordagem, separando os filmes dos três diretores envolvidos (Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares e Sérgio Muniz) e identificando elementos comuns entre eles e como cada diretor utiliza-se da linguagem para construir uma narrativa.

Após a análise dos filmes da Caravana, o trabalho será voltado aos filmes de Evaldo Mocarzel, cineasta contemporâneo identificado nesta pesquisa, hipoteticamente, como realizador influenciado pela Caravana Farkas em registrar esse Brasil profundo. A filmografia de Mocarzel contém títulos a partir dos anos 2000 e, desde então, o cineasta tem produzido quase um filme por ano, sendo que aqui, serão analisadas as obras *Mensageiras da Luz – Parteiras da Amazônia* e *Quebradeiras*. A partir dessa etapa, será investigado se o trabalho do cineasta contemporâneo tem uma possível relação temática e se ocorre um possível diálogo dentro de um mesmo dispositivo (Brasil profundo) com o trabalho da Caravana Farkas, se as produções utilizam-se dos mesmos recursos narrativos e buscam registrar o povo brasileiro de uma mesma forma, com a mesma intenção.

Será observado se o trabalho da Caravana influenciou as produções de Mocarzel a partir de análise fílmica defendida no “modelo sociológico” em *Cineastas e Imagens do Povo* de Jean-Claude Bernardet (2009). Também serão utilizados registros de Thomaz Farkas e sua tese de doutorado, publicações periódicas disponíveis sobre Evaldo Mocarzel e a Caravana Farkas.

Como método de investigação, foram utilizadas com os diretores envolvidos no projeto, assim como entrevista específica do diretor Evaldo Mocarzel para esta pesquisa.

Serão traçadas analogias entre as produções, identificando se há, ou não, semelhanças entre elas, analisando o tema escolhido pelo diretor e o porquê de sua escolha, a opção pela região onde os filmes foram filmados, observando a relação de alteridade entre entrevistado x entrevistador a partir das teorias de Bill Nichols, bem como os personagens mostrados e a forma como são tratados pela narrativa dos filmes. O uso ou não das entrevistas, interferência do documentarista sobre as ações do entrevistado, recriação dos eventos para registro da câmera, montagem e uso da música extra-diegética também serão observados nestas análises.

2 A CARAVANA FARKAS

Caravana Farkas é a denominação dada, posteriormente, ao conjunto de documentários produzidos por Thomaz Farkas no Nordeste brasileiro entre os anos de 1964 e 1969¹. Em um primeiro momento, o termo era utilizado para se referir aos 19 filmes de curta e média metragem de *A Condição Brasileira*, dirigidos por Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares e Sérgio Muniz, filmados de forma simultânea no interior dos estados do Ceará, Pernambuco, Paraíba e Bahia². Posteriormente, *O Povo do Velho Pedro* (1967) e os quatro documentários de *Brasil Verdade* também foram incluídos ao projeto, mesmo não possuindo a mesma temática e região dos outros filmes e terem sido rodados anteriormente a eles³.

A Caravana Farkas foi um projeto possível não apenas em função da disposição de Thomaz Farkas, mas também em função do momento histórico que o cinema brasileiro estava situado, principalmente devido ao *Cinema Novo* e novas técnicas e tecnologias que surgiram nos

¹ “Caravana Farkas” é a denominação dada por Eduardo Escorel. Em 1994, convidado a escrever um texto sobre o projeto para uma exposição sobre Thomaz Farkas que seria realizada no Museu da Imagem em Som (MIS) em São Paulo, Escorel escreveu: “Antes da *Caravana Holiday*, que Carlos Diegues consagrou em *Bye Bye Brasil*, houve outra que partiu de São Paulo para esquadrihar o Nordeste. Foi a *Caravana Farkas*, fruto da generosidade de Thomaz Farkas.” O nome acabou se popularizando e desde então o projeto passou a ser conhecido por Caravana Farkas. Trecho extraído do texto *Thomaz Farkas – A Caravana Partiu*, publicado no blog Questões Cinematográficas em 2011, Revista Piauí, Estadão.

² Ver “Filmografia da Caravana Farkas”, *A Condição Brasileira*, pp. 26-27.

³ Ver “Filmografia da Caravana Farkas”, *Brasil Verdade*, p. 26.

anos 60. As leves câmeras de 16mm e o som direto possibilitaram a inserção do uso da entrevista sincrônica, “dando voz ao povo brasileiro”, o que até então não poderia ter sido feito.

Segundo Clara Leonel Ramos (2007), o documentário brasileiro estava em fase de transição, ele abandonava a tendência dos documentários didáticos ou os documentários propaganda de Jean Manzon e traziam uma nova estética, uma nova temática, um novo jeito de se fazer documentário. Filmes como *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Saraceni e *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, foram um marco para essa nova geração de cineastas que estava surgindo. Gravados no Nordeste, os filmes retratam manifestações populares distantes, fazendo uma primeira representação fílmica de um povo brasileiro específico. É nesse momento histórico que começa ser preparado o surgimento desse projeto intitulado Caravana Farkas.

Thomaz Farkas, idealizador e produtor do projeto, um húngaro de nascimento, chegou ao Brasil em 1930, ainda com seis anos de idade. Formou-se em engenharia na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo e como trabalhava com fotografia na loja do pai, foi convidado a ser cinegrafista de filmes feitos dentro da Politécnica, abandonando aos poucos a profissão de formação e aproximando-se, cada vez mais, do cinema, conhecendo novos aspirantes a cineastas e entusiastas.

A partir destes intercâmbios, articulou-se um grupo de jovens brasileiros, do qual Farkas fazia parte, em torno dos documentaristas argentinos e da Cinemateca Brasileira em São Paulo. Além de Farkas, Herzog e Capovilla, o grupo reunia também Lucila Bernardet e o argentino Manuel Horácio Gimenez. O que eles tinham em comum eram os desejos de realizar filmes sobre a realidade brasileira e de, segundo Thomaz Farkas, “tentar mostrar o Brasil aos brasileiros, que seria tão revolucionário por que ninguém conhecia o Brasil”. (RAMOS, 2007, p. 21)

Foi nessa época que Farkas se aproxima de Geraldo Sardo, Paulo Gil Soares e Sérgio Muniz, cineastas em começo de carreira e que, posteriormente, se tornariam os principais diretores da Caravana.

Maurice Capovilla lembra que a primeira reunião para discutir o projeto aconteceu na casa de Thomaz Farkas, no Guarujá, litoral de São Paulo, em abril ou maio de 1964. Além dos quatro diretores estavam presentes Edgardo Pallero – produtor executivo dos filmes - e Sérgio Muniz – diretor de produção de “Viramundo”. Capovilla afirma que “a motivação principal no início, do ponto de vista do Thomaz, era dar trabalho para um bando de cineastas desempregados e perseguidos, pois não há outra explicação para o fato de realizar tal projeto no clima conturbado e inseguro de implantação de uma ditadura”. (RAMOS, idem, p. 23)

Com a equipe definida e um objetivo em comum, esse grupo de jovens cineastas deu início ao projeto que seria a primeira fase da Caravana: os filmes que englobam o projeto *Brasil Verdade*.

2.1 Primeira fase da Caravana: Brasil Verdade

Brasil Verdade é a denominação dada ao compilado em longa-metragem dos quatro filmes da Caravana Farkas produzidos anteriormente aos eventos de *A Condição Brasileira*. Os filmes de *Brasil Verdade* foram produzidos no decorrer de 1964 e finalizados em 1965. Dois deles foram rodados em São Paulo (*Viramundo* e *Subterrâneos do Futebol*), um no Rio de Janeiro (*Nossa Escola de Samba*) e outro no Nordeste (*Memórias do Cangaço*).

Viramundo (1965), de Geraldo Sarno, retrata a questão da migração de nordestinos para São Paulo na década de 60, bem como suas condições de vida na cidade. Assim como outros filmes da Caravana, principalmente os de Geraldo Sarno, *Viramundo* tem um viés crítico muito forte ao sistema que explora esses trabalhadores e utiliza-se de depoimentos deles, dos empregadores e empresários para montar a tese de que esses trabalhadores sem condições decente de vida são explorados pelo modelo industrial e pelas classes mais abastadas. Como em outros filmes posteriores na Caravana, Sarno faz uma crítica à alienação religiosa, fruto da exploração, utilizando-se da voz *over* para comprovar e reforçar suas ideias, valendo-se de uma linguagem mais argumentativa e expositiva.

Já em *Subterrâneos do Futebol* (1965), de Maurice Capovilla, o diretor escolhe como tema uma paixão nacional e a retrata de uma forma diferente. Ele também vê o futebol como um meio de alienação da sociedade, uma válvula de escape, que seria equivalente ao papel da religião nos filmes de Sarno. Capovilla mostra a vida do jogador, desde quando jogava na várzea, passando pelo descobrimento, ascensão, fama e então o esquecimento, mostrando como esse jogador tem um “período de validade” curto e é tratado como mercadoria por empresários e clubes, retratando a degradação da carreira. O diretor utiliza-se de entrevistas com jogadores e técnicos que servem como uma amostragem, o particular que representa o geral. O grande elemento constitutivo da ação argumentativa no filme, novamente, é a voz *over*, que lança mão de alguns comentários morais acerca do objeto trabalhado.

No Rio de Janeiro foi filmado *Nossa Escola de Samba* (1965), do argentino Manuel Horácio Gimenez, onde é retratada a relação dos moradores do morro Vila Isabel com o Carnaval e o desfile da escola de samba.

Por último, filmado no Nordeste brasileiro, *Memórias do Cangaço* (1965), de Paulo Gil Soares, cineasta baiano, colega de Glauber Rocha, que representa a aproximação da Caravana com o Cinema Novo. *Memórias do Cangaço* tem como objetivo retratar as figuras pertencentes ao movimento do Cangaço. O filme aproveita imagens de arquivo de Benjamin Abrahão, feitas em 1936, utilizando-se de entrevistas com alguns ex-membros do Cangaço, Coronel José Rufino e um professor da Universidade da Bahia (que seria narrador auxiliar do filme, a voz *over*). Em seus filmes, Paulo Gil Soares emprega uma construção de linguagem mais investigativa e denunciativa e em *Memórias do Cangaço* não é diferente, existe uma “voz do dono” (papel desempenhado pelo próprio diretor) que tece comentários e muitas vezes contraria o que os entrevistados disseram. Os aspectos de denúncia direta, através da fala, e de investigação continuam fazendo parte dos filmes, dando voz ao homem comum e atentando para as formas de injustiça ou refletindo sobre a ruim condição de privilégios econômicos.

Apesar de apresentarem grandes diferenças formais entre si, os documentários do *Brasil Verdade* compartilham a proposta de retratar criticamente a realidade brasileira e dialogam intensamente com um modo expositivo de representação. [...] O modo expositivo – que caracteriza estes documentários de cunho sociológico – está mais ligado, do ponto de vista formal, à tradição britânica de Grierson, do que ao documentário observacional ou participativo do cinema direto. É inclusive a partir da análise de dois curtas-metragens de *Brasil Verdade* que Jean-Claude Bernardet formula a categoria de “modelo sociológico”. (RAMOS, *idem*, p. 26)

A primeira fase da Caravana, *Brasil Verdade*, foi muito ao desenvolvimento do que seria a Caravana Farkas, pois através dela Thomaz Farkas e os demais cineastas tomaram conhecimento das necessidades da produção e definiram quais seriam seus objetos de interesse em uma incursão realizada em um momento posterior, a segunda fase, conhecida por *A Condição Brasileira*.

2.2 Segunda fase da Caravana: A Condição Brasileira

Com a repercussão de *Brasil Verdade*, Farkas conseguiu firmar parcerias importantes para concretização da segunda fase da Caravana. Com ajuda do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, através do Departamento de Produção de Filmes Documentários,

saiu o primeiro resultado dessa parceria, o filme *O Povo do Velho Pedro*, dirigido por Sérgio Muniz e filmado em uma cidade no norte da Bahia. Foi nessa viagem que Muniz conhece Seu Batista, que viria a ser personagem em outros dois documentários seus em 1968 (*Rastejador* e *Beste*). A parceria com o departamento facilitava a viabilização da produção, através da doação de fitas, negativos, transporte, além do contato com pesquisadores que lhes forneciam importantes materiais.

Ainda em 1967, Thomaz Farkas, Paulo Rufino e Geraldo Sarno realizaram uma viagem de carro pelo Nordeste, passando pela Bahia, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, até chegar no Vale do Cariri, região que seria o foco de maior interesse de Sarno na Caravana. Munidos de uma câmera 16mm, um gravador de som *Nagra* e uma câmera fotográfica, essa viagem não serviu apenas como reconhecimento de território e investigação, mas também para captação de imagens que seriam utilizadas posteriormente nos filmes da Caravana e serviu para definição dos temas abordados por Sarno, conhecimento de alguns personagens que seriam retratados em seus filmes, além de dar uma noção prévia de como deveria funcionar a logística da produção.

Segundo Geraldo Sarno, em termos de captação, o saldo final desta primeira incursão nordestina da Caravana foi a produção de quatro documentários: *Vitalino/Lampião* (1969), *Jornal do Sertão* (1970) – que fala sobre o papel da literatura de cordel – *Os Imaginários* (1970) – sobre artesãos que fazem imagens de madeira em Juazeiro – e *Eu Carrego um Sertão Dentro de Mim*, realizado a partir de uma entrevista de Guimarães Rosa, coberta por imagens do sertão. [...] Independentemente de seus resultados, esta primeira missão de reconhecimento pelo sertão nordestino - onde coisas foram vistas; pessoas foram localizadas e contatadas – pautou a segunda fase do projeto, realizada num outro formato de produção, mais articulado e organizado. Os diretores aproveitaram desta primeira etapa, além do levantamento de temas, descobertas em relação a locações e personagens, tais como mapas detalhados de diversas feiras nordestinas, com indicações precisas do que havia – artesões, cantadores, etc – nas ruas de cada uma delas. (RAMOS, idem, p. 31)

Quando decidiu produzir, em 1968, a segunda fase do projeto, Farkas acreditava que esses documentários seriam viáveis em termos mercadológicos, por terem um caráter didático e desbravar o Brasil desconhecido. Sua intenção era que eles pudessem ser veiculados em escolas, que na época estavam em busca de material visual sobre o Brasil, mas devido a AI-5 seus planos foram frustrados; e na televisão, que não tiveram interesse em veicular um material que mostrasse o “lado ruim” do país, suas pobreza e problemas sociais. Se a circulação dos filmes tivesse dado certo, o objetivo de Farkas era expandir o projeto da Caravana para todas as regiões do Brasil.

Em 1968, a região foi a escolhida como destino desse novo projeto da Caravana, devido aos contatos obtidos naquele primeiro momento e contexto político cultural que a região passava. Em sua tese de doutorado, Farkas afirma que o objetivo do documentário brasileiro da época deveria ser o regional, o primitivo, o folclore e a religiosidade, o que deveria ser buscado, através dessas manifestações, era a verdadeira origem das relações que as determinam. Farkas era motivado a registrar essas tradições com medo de que elas estivessem fadadas a acabar, devido a chegada de novas tecnologias a esses vilarejos e intercâmbios culturais.

O Brasil é provavelmente um dos países que mais se aproveitaria de filme documentário. A vastidão de nosso território, a diversidade dos hábitos, a múltipla origem de nosso povo fazem do Brasil o sonho dos documentaristas. Existem inúmeros núcleos remanescentes de um modo de vida rudimentar e primitivo ao lado de cidades de complexa estrutura sócio-econômica, regiões que não foram atingidas pela penetração da civilização tecnológica e outras que vêm sofrendo o 'ataque' benéfico de um progresso que traz novas contradições e novos problemas. (FARKAS, 1972, p. 19)

Em 1968, Sérgio Muniz e Ana Carolina trabalharam na pesquisa de possíveis temas para se documentar, elaborando uma espécie de calendário de acordo com as atividades agropecuárias e datas festivas da região. Farkas adotou um modelo de produção, onde se seguia a seguinte ordem: definição do tema abordado, preparação do roteiro e levantamentos de produção, tais como pesquisa de locações, estadia, alimentação, transporte etc, garantindo uma organização e segurança financeira.

As filmagens aconteceram entre março a maio de 1969 e ao longo desses meses, a meta era captar material suficiente para realização de dez documentários em curta metragem. O projeto foi muito bem executado e, somando-se os materiais de 67 e 69, foi possível a realização de 19 filmes.

Os documentários eram feitos simultaneamente, em forma de rodízio e com uma equipe muito reduzida, apenas o diretor/entrevistador, câmera/diretor de fotografia, operador de som e produtor. A primeira leva de produção é constituída pelos filmes de Geraldo Sarno, gravados no interior do Ceará e Pernambuco; a segunda pelos filmes de Paulo Gil Soares, gravados na Paraíba e Recôncavo Baiano; e a última por Sérgio Muniz, gravados no interior da Bahia.

A partir do levantamento inicial de temas, os diretores – segundo seus próprios depoimentos – tinham uma grande liberdade para definir os enfoques específicos de cada um de seus documentários e, posteriormente, para a realização dos mesmos. Contribuindo para essa liberdade de execução estava, segundo Sarno, o fato de que os

diretores não tinham – no momento de sua realização – muita clareza sobre qual seria o público destes documentários. Ainda que Farkas pretendesse vendê-los, não havia um cliente objetivo imediato, nem se tratavam de documentários para a televisão. Com isso, não estava colocada a preocupação com o espectador em potencial, nem com o enquadramento dos materiais captados em formatos específicos. Não existia, por exemplo, uma duração pré-determinada para os filmes. (RAMOS, op. cit, p. 38)

O resultado dessa expedição da Caravana Farkas foi uma produção heterogênea, com temas variados, linguagem diferenciada e influências e repertório trazidos por cada realizador. De maneira geral, observa-se duas tendências nos filmes de *A Condição Brasileira*, a “voz do dono”, recurso muito utilizado em documentários dos anos 60, característica do “modelo sociológico” defendido por Jean-Claude Bernardet, e a “voz do outro”, tendência dos documentários dos anos 70, onde o personagem registrado ganha voz e participação no filme. Os documentários da Caravana combinam uma grande variedade de procedimentos: a entrevista, a voz *over* e também imagens captadas a partir de estratégias observacionais. Os filmes trabalham com núcleos observacionais de imagem que podem ser combinados de diferentes formas com a banda sonora, mas que, de maneira geral, criam um aumento do “efeito verdade” buscado com ênfase pelo documentário direto norte-americano.

3 O CINEMA DE EVALDO MOCARZEL

Evaldo Mocarzel é um cineasta carioca, nascido em 1960 e formado em Cinema e Jornalismo pela Universidade Federal Fluminense em 1982. Com o fim da Embrafilme em 1990, migrou para o jornalismo, que foi, segundo sua própria definição, um acidente de percurso que durou 25 anos.⁴ Em 1999 voltou-se para o cinema, em um primeiro momento fazendo documentários através de curtas metragens.

Seu primeiro longa, *À margem da imagem*, lançado em 2001, o primeiro de uma trilogia (juntamente dos filmes *À Margem do Concreto* e *À Margem do Lixo*), surgiu a partir da curiosidade em ouvir histórias de moradores de rua e entender por que fatalidade acabaram se tornando um. Por ser escritor de peças teatrais, Evaldo Mocarzel tem grande interesse dramaturgico em seus documentários, no sentido de ouvir histórias de vida e conhecer mundos inexpugnáveis no dia a dia.

⁴ Depoimento concedido em entrevista ao programa *Sala de Cinema* produzido pelo Sesc TV em 2011. Disponível em: <<http://contraplano.sesctv.org.br/entrevista/evaldo-mocarzel/>>.

Em *À Margem da Imagem*, foram três anos de pesquisa, que resultam em uma discussão sobre a estetização da miséria e problematização do roubo da imagem do morador de rua. No filme, Mocarzel tinha conhecimento de que ele próprio estava roubando a imagem daqueles moradores de rua e quis problematizar essa questão, através da criação de alguns procedimentos de linguagem, como, por exemplo, a utilização de duas câmeras nas gravações, uma primeira, a principal, que captava as entrevistas, e uma segunda, para qual foi adotada terminologia de “sentinela ética”, que captava imagens da equipe e do que acontecia ao redor da entrevista, flagrando preconceitos, discriminações e oportunismos, de uma maneira um pouco maniqueísta. Ao final das gravações, Mocarzel tinha um material que expunha a condição humana, como a briga por comida no set de filmagem em um filme sobre a miséria, mas que não tiveram seu uso autorizado pelos membros da própria equipe.

Seu segundo longa-metragem, *Mensageiras da Luz – Parteiras da Amazônia*, é de 2004. A ideia do filme surgiu a partir do conhecimento de uma reportagem em um jornal sobre uma associação de parteiras tradicionais do interior do Amapá e por sua preferência por documentários etnográficos. A pesquisa do filme foi feita inicialmente com Marcelo Moraes, montador deste e de outros filmes de Mocarzel, e nessa etapa eles foram até o Amapá, em um momento anterior a gravação, visitando várias locações em Macapá e no Oiapoque, que viriam a ser cenário do filme. Segundo Mocarzel:

A maior parte das parteiras tradicionais eu fui conhecendo conforme viajava pelos quatro cantos do Estado já no processo de filmagem. Um documentário é sempre uma espécie de “arquitetura do inesperado”, como diria o crítico Carlos Alberto Mattos, e sempre tive esse espaço para o acaso, para que novas personagens fossem surgindo no dia-a-dia das filmagens. (MOCARZEL, entrevista à autora)⁵

Em *Parteiras*, Mocarzel também utiliza-se de duas câmeras para a gravação, mas, ao contrário de *À Margem da Imagem*, a segunda câmera registra o ambiente provocando uma metalinguagem do cinema, por exemplo, enquanto o cineasta utiliza a primeira câmera para mostrar à entrevistada o que foi registrado e propondo algumas reflexões sobre a imagem que está sendo mostrada e sobre o que é o cinema para cada uma delas, a segunda câmera capta esses momentos, que são utilizados posteriormente na montagem.

No filme, todas as parteiras entrevistadas se mostram favoráveis ao parto natural e contrárias ao parto induzido e ao corte da mulher. A fim de levantar essa discussão, Mocarzel

⁵ Trecho de entrevista concedida à autora por e-mail, em 05/11/2014. Ver anexo III.

utiliza-se de depoimentos de especialistas (nesse caso, médicos) e de imagens de um parto cesariana do nascimento de seu terceiro filho, contraponto ao parto natural mostrado anteriormente. Apesar de ter um roteiro prévio, a estrutura do filme foi sendo transformada pelas surpresas que surgiram nas filmagens e no processo de montagem, onde Marcelo Moraes adota uma técnica de corte com um olhar mais sensível ao espectador, respeitando-o, procurando fazer um filme que o público goste de assistir.

Evaldo Mocarzel é um cineasta que acaba trazendo sua vida pessoal para dentro do tema do filme. Em *À Margem da Imagem*, a equipe inteira é exposta como personagem do filme, em *Mensageiras da Luz – Parteiras da Amazônia*, foi o surgimento inesperado de seu terceiro filho e o uso dessa situação para levantar a discussão sobre o parto cesariana. Já em *Do Luto à Luta* (2005), seu terceiro longa-metragem, Mocarzel costuma dizer que “o tema me escolheu”, que este é o filme que ele gostaria de ter visto na maternidade.

Do Luto à Luta é um filme sobre a Síndrome de Down, com uma estrutura relativamente simples. No início, o filme mostra entrevistas apenas com os pais dos portadores e como foi a reação destes com a notícia da disfunção no momento do nascimento. A partir desse momento introdutório, o documentário muda seu foco para os portadores, retratando-os em diversas atividades cotidianas, de modo a desmitificar o pré-conceito de que portadores da Síndrome de Down são pessoas limitadas e dependentes. Ao contrário de seu filme anterior, em *Do Luto à Luta* não há depoimentos de médicos e especialistas na doença, pois isso não interessa ao cineasta e, sim, a relação pessoal de como cada indivíduo é afetado pela doença.

A principal qualidade de Mocarzel foi deixar que o filme se desenrolasse em função dos depoimentos recolhidos e das experiências dos entrevistados, sem impor olhares ou observações externas a ele. Foi assim que duas características fundamentais de seu cinema (a presença do próprio diretor em seus filmes, através da voz ou da imagem, e o caráter metalinguístico da discussão da imagem e do cinema através dos temas retratados) surgem de maneira muito mais natural que de costume. (MECCHI, 2005, online)

Em *Do Luto à Luta*, Mocarzel só entra em quadro quando um dos entrevistados toma a câmera e o questiona sobre o porquê de ele estar fazendo aquele filme. A cena seguinte é de uma menina dançando em frente à televisão, nesse momento, o espectador toma conhecimento de que esta menina é sua filha e que ela também é portadora da Síndrome de Down. Esse filme é fruto da sua relação com sua filha, Joana, e o roteiro nasceu a partir de seu desenvolvimento. Segundo Evaldo, “o filme seguiu dois caminhos: ajudar os pais a vencer o momento da rejeição,

do susto, do preconceito; e mostrar os ‘downs’ trabalhando, namorando, produzindo. Em um dado momento eles tomam as rédeas do filme e assumem sua direção.”⁶

Entre *Do Luto à Luta* e *Quebradeiras*, cinco anos se passaram, nesse período, Mocarzel produziu outros seis filmes: *Jardim Ângela* (2006), *Brigada Pára-quedista* (2007), *Cinema dos Meus Olhos* (2007), *BR-3* (2009); e os outros dois filmes que fecham a trilogia “à margem”: *À Margem do Concreto* (2005), filme sobre os movimentos sociais dos Sem-Teto em São Paulo, retratando seu cotidiano e a busca por desse grupo por um lar, e *À Margem do Lixo* (2008), que focaliza a rotina dos catadores de lixo e materiais recicláveis também de São Paulo.

Desde seus curtas-metragens até seu último filme produzido antes de *Quebradeiras*, Evaldo Mocarzel tinha algumas características sempre presentes em suas produções, como, por exemplo, a sua presença em seus filmes, seja somente através do áudio quanto da sua imagem nas conversas com os entrevistados. Outro de seus pontos fortes é o uso da metalinguagem em seus filmes, levando os entrevistados a refletirem sobre o que é cinema, saber suas opiniões sobre seus filmes e transformar toda aqueles no set de filmagem em personagem, desde o entrevistado até o operador de áudio ou produtor do filme. Sua característica mais marcante, talvez influenciada por sua vivência no jornalismo, é o uso da entrevista, algumas vezes de uma forma diferente do convencional. Em *Cineastas e Imagens do Povo*, Jean-Claude Bernardet faz um breve apanhado sobre o uso da entrevista nos documentários:

Se nos primórdios do cinema direto, a entrevista era uma tentativa de encontrar o outro, após a fase de criação dessa linguagem que se tornou um automatismo, ela hoje remete mais ao cineasta do que ao entrevistado. [...] A predominância da entrevista como método tem outra consequência: ela implica predominância do verbal. O documentarista só obtém informações cuja emissão sua pergunta pode motivar, informações verbalizáveis; apenas informações que o entrevistado aceita e consegue verbalizar. (BERNARDET, 2009, p. 286-287)

E sobre o uso da entrevista em *À Margem da Imagem*, Bernardet conclui:

O entrevistado cinematográfico pode perfeitamente emitir um discurso, que não seja portador de uma verdade, mas com o fim de contar uma história que comova, se não o transeunte, o cineasta ou o espectador. Esse é um ponto forte do filme: praticar a entrevista convencional, mas fornecer informações que a solapam. *À Margem da Imagem* parece revelar uma crise: pratica o sistema, mas o próprio sistema dá sinais de duvidar de si. Outro sintoma que sugere a existência de rachaduras no sistema é que

⁶ Depoimento concedido em entrevista para o AME (Amigos Metroviários dos Excepcionais). Disponível em: <http://www.ame-sp.org.br/site/index.php?option=com_content&view=article&id=135:evaldo-mocarzel-fiz-o-filme-que-gostaria-de-ter-assistido-quando-minha-filha-nasceu&catid=8:entrevistas>.

Mocarzel entrevista os entrevistados sobre as entrevistas, numa espécie metaentrevista. (BERNARDET, idem, p. 292)

Quebradeiras é um divisor de águas na carreira de Evaldo Mocarzel, segundo definição do próprio cineasta. Influenciado pela atmosfera romântica das expedições da Caravana Farkas, é em obras de Robert Flaherty que ele vê maior influência sobre seu filme, como os documentários encenados *Nanook*, *O Esquimó* (*Nanook of the North*, 1922) e *O Homem de Aran* (*Man of Aran*, 1934). *Quebradeiras* é um documentário sobre as quebradeiras de coco babaçu da região da Serra do Bico do Papagaio, que abrange a fronteira dos estados de Tocantins, Maranhão e Pará, é um filme sobre essa tradição secular, estratégias de sobrevivências e relação dessas quebradeiras com a palmeira de babaçu, desde a colheita do coco até a palha que se transformará em artesanato, através de um viés poético.

Em *Quebradeiras*, Mocarzel criou alguns dogmas para realização do filme, o primeiro deles: a não utilização do recurso da entrevista, o banimento da palavra falada, que daria lugar à palavra cantada, através de canções entoadas pelas quebradeiras em suas atividades. Em um primeiro momento, foram gravadas entrevistas com as quebradeiras para serem utilizadas na introdução do filme, mas Mocarzel, em depoimento no 42º Festival de Brasília, diz que acabou desistindo da ideia, para ele e a equipe, a fórmula do cinema-conversa teria se esgotado.⁷ O segundo: *Quebradeiras* é um documentário totalmente encenado, nenhum plano é espontâneo, muito pelo contrário, eles são rigorosamente pensados. A câmera na mão foi banida, dando lugar à câmera fixa e aos planos bem elaborados, sua ideia era buscar esteticamente retratar essa cultura através de planos bonitos. E o terceiro: uso de uma trilha sonora que dialogasse com o universo musical das quebradeiras, com os cânticos que eles entoam, criando momentos de quebra de diegese e sensoriais, que induz o espectador a entrar no corpo e na rotina daquela quebradeira que fica durante horas lidando com a quebra do coco. O filme ainda tem um viés poético, buscando abordar de forma íntima a relação dessas quebradeiras com a palmeira de babaçu. Mocarzel, falando sobre o processo do filme:

Também é uma tentativa de filmar os corpos das quebradeiras e ainda um exercício de alteridade radical: criar atmosferas poéticas, assumidamente românticas como as quebradeiras as vivenciam em seu dia-a-dia, elas têm uma relação muito poética, sensorial e até mesmo sensual com a natureza, sobretudo com a palmeira do babaçu, para elas, uma mulher, uma grande mãe, que dá sustento, que floresce aos 15 anos, como uma menina ficando menstruada pela primeira vez. O viés poético foi a minha tentativa de

⁷ Depoimento extraído de reportagem sobre o filme para o jornal Correio Braziliense em 2009. Disponível em: <http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/11/22/interna_cidadesdf,156195/index.shtml>.

entrar nessa relação das quebradeiras com a natureza e com a palmeira do babaçu. [...] A beleza e a poesia do filme eram uma atitude política mostrando com profundidade uma cultura que poderia desaparecer, talvez uma atitude muito mais política do que colocar várias quebradeiras dando depoimentos sobre os seus direitos. Há cantos no filme que ainda não foram registrados pela cultura oficial. (MOCARZEL, entrevista à autora, ver anexo III)

Depois de *Quebradeiras*, Evaldo Mocarzel ainda fez outros seis documentários, entre eles *São Paulo Cia de Dança* (2010) e *Cuba Libre* (2014), sendo um cineasta em intensa atividade, produzindo, as vezes, mais de um filme por ano.

4 A CARAVANA FARKAS E EVALDO MOCARZEL

Os filmes da Caravana Farkas, a princípio, seriam mini documentários com caráter didático, para veiculação em escolas e televisão. Thomaz Farkas acreditava ser um projeto que dialogaria fácil com o mercado, por desbravar visualmente uma região pouco conhecida pela população brasileira.

Num país geograficamente extenso, com características tão diversificadas como o nosso, com um público ávido e carente de informações, a função do documentário se torna ainda mais importante: cumpre a função de veículo de informação recíproca entre as populações em diferentes estágios de desenvolvimento. É apoio cultural que abrange tanto a escola como a televisão. Atinge o mundo urbano e o mundo rural. (FARKAS, op. cit, p.6)

Devido à primeira ida ao Nordeste para fazer o filme *Memórias do Cangaço*, a região foi a escolhida para a segunda fase da Caravana. A ideia inicial era fazer o mesmo projeto em todas as regiões do país, o que não aconteceu, devido ao insucesso em veicular esses primeiros filmes.

Evaldo Mocarzel, como documentarista, tem um grande interesse pelos documentários etnográficos que, segundo suas palavras em entrevista à autora, “devido ao registro que o cinema pode fazer de uma riquíssima cultura oral que ainda não foi devidamente catalogada pela cultura oficial” (ver anexo III).

Suas expedições pelo Brasil profundo foram motivadas pelo caráter romântico da Caravana Farkas e também pelo interesse em registrar culturas rústicas, artesanais e características desses locais, que vão perdendo sua raiz com o passar do tempo e uma vez extintas, serão nada além de registros verbais, mesma premissa dos integrantes da Caravana.

A escolha da temática é, provavelmente, a maior semelhança entre os filmes da Caravana Farkas e Evaldo Mocarzel.

Na Caravana, o interesse em registrar esse Brasil profundo está diretamente ligado ao contexto político-social que esse o país estava inserido. Era o começo do cinema direto (o qual os realizadores ainda não haviam tido muito contato antes), com a implantação de novas tecnologias para fazer cinema (gravador de som sincrônico à imagem, câmeras menores), os primeiros anos da ditadura militar e a romantização pela classe social menos favorecida⁸. A Caravana procurou registrar um Brasil desconhecido visualmente para as outras regiões do país, suas culturas arcaicas, histórias, tradições e crenças que vão sofrendo modificações com a chegada da modernização a essas regiões remotas. No Nordeste, priorizaram o registro da pecuária, agricultura, artesanato, religião, da vida na fazenda, tendo o sertanejo objeto central de registro. Alfredo Dias D’Almeida faz a seguinte observação sobre a motivação da escolha desses temas para o trabalho a ser realizado:

Segundo os seus diretores, todas as filmagens foram voltadas para a compreensão e o debate da realidade brasileira, por meio do registro das transformações que as manifestações de cultura popular estariam sofrendo devido à substituição de comportamentos e valores “tradicionais” por outros, “modernos”, fruto da urbanização e industrialização das cidades litorâneas. (D’ALMEIDA, online)

Para a expedição da Caravana Farkas, foi feito um longo trabalho de pesquisa, aliada a visitas à região anteriores ao período de gravação e auxílio de estudiosos em antropologia e cultura popular, para obter um rico material etnográfico, segundo depoimentos de Farkas, “eles nunca foram a nenhum lugar sem uma assessoria, sem uma pesquisa prévia feita com vários geógrafos”⁹. Foram levantados temas que são característicos às regiões estudadas, que juntamente com o interesse particular de cada diretor, resultaram nos filmes do projeto. Por exemplo, Geraldo Sarno sempre teve seu maior interesse na região de Juazeiro e no sertanejo que a habita, sendo esse o seu foco durante a expedição, que acabou resultando em dois filmes específicos sobre o lugar (*Viva Cariri* e *Região: Cariri*, ambos de 1969); Paulo Gil Soares, com exceção de *Frei Damião* (1969), foi o que mais delimitou tematicamente suas produções, produzindo filmes que abordam as diferentes fases do ciclo do gado, desde a vaquejada até o

⁸ Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2008), a expressão “cinema direto” apareceu no começo dos anos 60 e substitui a de “cinema verdade”, proposta por Jean Rouch. Direto se refere à técnica de filmagem, ao registro da imagem sincronizada ao som, excluindo a pós-sincronização dos diálogos e dos ruídos.

⁹ Trecho de depoimento concedido por Thomaz Farkas em entrevista ao site Produção Cultural em 2010. Disponível em: <<http://www.producaocultural.org.br/wp-content/uploads/livroremix/thomazfarkas.pdf>>.

abate do animal (*Mão do Homem, Morte do Boi, Vaquejada*, todos de 1969); já Sérgio Muniz tinha seu foco no registro de atividades arcaicas, em vias de desaparecimento, e como elas eram afetadas pela modernização, como é o caso de *Erva Bruxa e Beste*, também de 1969.

Com uma filmografia que contém mais de dez longas desde 2001, apenas dois (*Parteiras e Quebradeiras*) são documentários voltados para o registro cultural na carreira de Evaldo Mocarzel, os outros são sobre temática variada, desde movimentos sociais até espetáculos teatrais. Mocarzel tem interesse no registro de culturas populares únicas e em retratar povoados distantes e suas rotinas. Seus filmes também passam por um intenso trabalho de pesquisa na pré-produção do projeto.

Em *Parteiras*, ele acaba se tornando personagem do filme com o nascimento de seu terceiro filho, mas seu objetivo era registrar essa prática do parto tradicional, feito por parteiras sem formação alguma, além de experiência vivida e que muitas vezes é visto como atividade não-civilizada e de grande risco à mulher e ao bebê por aqueles que estão distantes dessa realidade, e também entender essas parteiras, mostrar seu ponto de vista ao espectador. Já em *Quebradeiras* seu compromisso era ético em reproduzir e se aprofundar na cultura dessas quebradeiras, seu cotidiano, mostrar o trabalho árduo da quebra de coco, o processo de obtenção do leite, fabricação do óleo e da farinha, o artesanato que é feito com a palha da folha, tudo que a palmeira do babaçu consegue lhes proporcionar.

4.1 A voz do dono e a voz do outro

Nos anos 60, emerge no cenário documentário brasileiro o que Jean-Claude Bernardet define como “modelo sociológico”. Segundo o autor, o modelo sociológico trabalha com a criação de “tipos sociais”. Os documentários dessa época são do modo expositivo e utilizam-se do recurso das entrevistas para reforçar uma tese, muitas vezes para demonstrar o particular (os entrevistados) que representa o geral (aquela classe social inteira retratada), os entrevistados falam do que eles conhecem, são a voz da experiência¹⁰. Os depoimentos são editados de maneira a reforçar o que a voz *over*, ou a voz do dono, uma narração fria, muito estatística e impessoal,

¹⁰ Segundo Bill Nichols (2010), os documentários do modo expositivo “agrupam fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética” (p. 142). A voz de Deus, defesa de uma tese, onde todo material mostrado converge para um ponto, montagem de evidência (que serve menos para manter ritmo ou padrão formal, mas para continuidade do argumento ou perspectiva verbal), generalização do que está sendo mostrado, são algumas de suas características.

está dizendo sobre aquelas pessoas. Portanto, se alguns dos depoimentos não se encaixam nos “tipos sociais” e não contribuem para a tese que está sendo defendida pela voz do dono, criada nas falas do locutor, aquele depoimento é eliminado. Tudo, neste modelo, deve convergir para apenas um mesmo sentido.

Segundo Jean-Claude Bernardet (2009), o dono da voz neste caso é o locutor, que se apresenta numa situação de exterioridade, ou seja, não faz parte daquilo que está sendo dito, mas tem capacidade intelectual para afirmar verdades sobre aqueles personagens, é a voz da razão. Também faz parte deste processo o locutor-auxiliar, ou especialista, capaz de confirmar o que o locutor principal está dizendo. Neste modelo, a voz do entrevistado é a menos acreditada. Ela só se torna confiável quando o locutor confirma o que está sendo dito. Este tipo de documentário mostra o intelectual (o realizador) como aquele que deve alertar o povo ou conscientizá-lo sobre os problemas da alienação e exploração, onde os populares registrados não participam do filme, são apenas objetos para afirmação de uma tese. Já em seu artigo “O Nordeste congelado pelo cinema” (1975, p. 20), Bernardet discorre sobre a participação dos entrevistados nesses filmes sobre cultura popular:

Não são filmes de mas filmes sobre cultura popular. Eles não possuem nenhuma característica da cultura popular, como a grande proximidade, a quase identidade entre produtores e consumidores. [...] Os produtores e consumidores de cultura popular não têm nenhuma participação na realização dos filmes. [...] As decisões sobre estes três níveis de trabalho (roteiro, filmagem e montagem) pertencem tão-só ao realizador. (BERNARDET, idem, p. 20)

Os filmes da Caravana Farkas representam um período de transição do documentário brasileiro das décadas de 60 e 70. A maioria deles apresenta fortemente traços do modelo sociológico, através da “voz do dono” e abordagem expositiva defendendo uma tese de fundo, mas ao mesmo tempo outros buscam pela representação da “voz do outro”, como é o caso de *De Raízes e Rezas, entre outros* (1972), onde Sérgio Muniz não trabalha com a voz *over*, mas em seu lugar vale-se da “voz do texto”, utilizando-se de recursos como cartelas, textos poéticos e músicas para defender a narrativa.

É possível notar o gradual desaparecimento da voz *over* nos filmes da Caravana, em alguns casos, eles não são mais os responsáveis pela articulação da tese, sendo meros narradores, em outros eles nem aparecem. A voz *over* vai dando lugar a “voz do autor”, expressando mais a vontade do realizador, que muitas vezes acaba aparecendo em quadro, principalmente através das

entrevistas, que fortalecem a voz do texto e estão cada vez mais controladas, a necessidade em se defender uma tese vai, aos poucos, sendo deixada de lado. Segundo Clara Leonel Ramos, a substituição da voz *over* (a voz de Deus, representada pela interferência do narrador) pela voz do autor “potencializa o aumento do ‘efeito verdade’, ou seja, da sensação de que o que se observa é a captura da própria realidade, como ela é.” (p. 149).

A alienação também é um tema recorrente no modelo sociológico, fruto da exploração do menos favorecido, que acabam encontrando uma “válvula de escape” para sua vida dura, como é o caso do uso da religião objetiva em *Viramundo* e a paixão pelo futebol em *Subterrâneos do Futebol*, porém, dentro dos filmes de *A Condição Brasileira*, é possível perceber uma nova abordagem a esses temas. Em *Frei Damião* (1970) já é possível observar a religião subjetiva, fruto da fé, buscando entender as motivações desses entrevistados. Clara Leonel Ramos também fala sobre o uso da religião nos filmes da Caravana:

No que diz respeito à abordagem do documentário brasileiro em relação à religião pode-se observar um movimento da “religião objetiva”, característica da primeira metade da década de 60, em direção à “religião subjetiva” que começa a aparecer na década de 70. Em outras palavras, de um polo a outro, se nota uma gradual valorização e abertura de espaço para a experiência subjetiva da fé, em oposição ao registro da de rituais coletivos, envolvendo grandes massas de fiéis, onde se destacam o panorama sociológico e o paradigma da alienação. (RAMOS, op. cit, p. 146)

Em se tratando de linguagem, os filmes da Caravana Farkas e Evaldo Mocarzel têm pouco em comum. Enquanto as produções da Caravana ainda se encaixam no modelo sociológico descrito, as de Mocarzel fogem dele, principalmente devido a época em que foram produzidas. Os primeiros, na década de 60, influenciados pelo surgimento do Cinema Novo e a chegada cinema direto ao Brasil, movimentos que “levavam o povo para tela”, a implantação de Centros Populares de Cultura (CPC) e pela repressão ocasionada pela ditadura, nessa época, o país vivia em um período de intensas modificações em todas as áreas. A representação do sujeito se dava através de uma estrutura, era o particular que representava o geral, um trabalhador que representava aquela classe social inteira, oprimida pelas classes mais altas. Já os filmes do Mocarzel foram produzidos nos anos 2000, momento de estabilidade no país, se comparado à década de 60, proporcionando essa grande diferença entre os filmes.

A questão do gênero também diferencia as duas produções. Na Caravana Farkas, o registro é voltado para o sertanejo e suas atividades, predominantemente, os personagens são homens, há a presença de poucas mulheres em seus filmes. É o vaqueiro e sua rotina na fazenda

(*Jaramataia e A Vaquejada*), o artesão e seu trabalho que está sendo esmagado pela modernidade (*Vitalino/Lampião*, 1969), o romeiro carregando uma cruz e pagando uma promessa (*Viva Cariri*), o desafio entre cantadores repentistas (*A Cantoria*, 1969), o Coronel Firmino e seus relatos sobre o Cangaço (*Memórias do Cangaço*), ou até mesmo os operários migrantes em São Paulo (*Viramundo*). Dada região e época em que foram filmados, a cultura destes lugares pregava que a mulher deveria estar ligada aos afazeres domésticos, tendo o homem como responsável pelo sustento, sendo assim, não era possível fugir desse sistema e a figura do homem tornou-se objeto central de registro. Já Evaldo Mocarzel, tanto em *Parteiras* como *Quebradeiras* tem sua atenção total voltada à figura feminina. O cineasta escolheu duas atividades que são, naturalmente, exercidas por mulheres e quis mostrar a sua relação com o que elas fazem. Em *Parteiras* ele procurou mostrar de maneira humanizada e filosófica o parto “à moda antiga” e toda relação emocional dessas parteiras com a prática. Já em *Quebradeiras* seu foco são essas mulheres que tiram seu sustento a partir do babaçu, a sensualidade como elas tratam o babaçu, a relação entre a menina que menstruou pela primeira vez e o desabrochar dessa palmeira, a cantoria como linguagem, tudo é tratado de uma forma lírica e feminina.

Mocarzel tem um compromisso ético com seus entrevistados, de certa forma, eles colaboram com o resultado final de seus filmes. Em *À Margem da Imagem* e *Do Luto à Luta* os entrevistados veem o produto antes do corte final e exprimem sua opinião, isso é um processo no trabalho do diretor. Em *Parteiras* não foi possível voltar ao Amapá e mostrar o filmes antes de finalizado às parteiras, mas durante as gravações acontecia uma entrevista durante a própria filmagem, criando o procedimento metalinguístico, além de utilizar-se da opinião dessas mulheres para saber o que era fundamental em um filme sobre parteiras. *Quebradeiras* é um documentário encenado, mas assim mesmo era necessário ter conhecimento e consentimento daquelas quebradeiras sobre sua rotina e a “invasão” de seu espaço natural, foi preciso estar presente e ouvi-las sobre sua vida, para poder registrá-las de forma fiel. Para o cineasta, a alteridade, o acreditar no “outro”, na cultura do outro que não ele mesmo, é um dos pilares para realização de um documentário.

5 CONCLUSÃO

Este trabalho procurou investigar sobre o legado deixado pelo projeto Caravana Farkas de registro da cultura popular brasileira, realizado entre os anos de 1964 e 1969, aproximando-o dos dias atuais e questionando se ele ainda instiga os documentaristas contemporâneos a realizarem a mesma proposta de registro social do Brasil profundo. Para tal comparação, foi escolhido o cineasta Evaldo Mocarzel, cujos filmes *Mensageiras da Luz – Parteiras da Amazônia* e *Quebradeiras*, foram os objetos de estudo escolhidos.

Para análise desses filmes, foi utilizado como base teórica o modelo sociológico proposto por Jean-Claude Bernardet em seu título *Cineastas e Imagens do Povo*, onde o autor analisa alguns documentários produzidos na década 60, identificando analogias entre eles e uma estrutura narrativa que foi obedecida pelos documentaristas.

Apesar de apresentarem fortes traços desse modelo sociológico, já na década de 60 os filmes documentários apresentavam uma “crise” nesse sistema, conforme visto em *De Raízes e Rezas* e *Frei Damião*, onde a “voz do dono”, principal característica do documentário brasileiro dessa década, passa a dar lugar à “voz do outro”, tendência que seria muito utilizada na década de 70.

O que pudemos constatar ao longo dessa investigação, é que no aspecto da linguagem os filmes de Caravana e de Mocarzel têm pouco em comum, fator determinante para essa diferença, é a época em que foram feitos, um na década de 60 e outro dos anos 2000, onde o país e o cinema brasileiro eram totalmente diferentes. O tempo dos filmes também contribui para essa diferença na narrativa, os filmes da Caravana têm entre 5 e 30 minutos para defender uma tese de fundo, registrando a cultura desse sertanejo, apontando para sua exploração do sujeito e condições de vida. A partir da linguagem expositiva, os cineastas utilizam-se de artifícios apenas para comprovação dessa tese, convergindo para um só ponto de vista, o que não contribui, não é mostrado. Já os filmes de Mocarzel têm em média 80 minutos, possibilitando ao diretor mostrar diferentes pontos de vista de um mesmo assunto e aprofundá-lo, permitindo sua exploração filosófica e política, como é observado em *Parteiras*, deixando que o espectador decida qual é o seu posicionamento sobre o tema abordado.

A questão do outro também difere muito nos dois trabalhos. Evaldo Mocarzel tem uma preocupação muito grande com seus entrevistados e com o “roubo de sua imagem”, ele dá voz a essas pessoas, além da participação na entrevista, faz valer suas opiniões sobre o filme que

está participando. Em *Quebradeiras*, ele privilegia as ações não verbais, já em *Parteiras*, é a ação do parto cesariana o sujeito do filme e, neste caso, as entrevistas são utilizadas para explicá-lo. As produções da Caravana são filmes sobre cultura popular, mas não de cultura popular, como afirma Bernardet (1975), os entrevistados não tinham nenhuma participação sobre as decisões dos filmes, elas pertenciam exclusivamente ao cineasta, o sujeito dos filmes era representado através de uma estrutura social, não os conhecemos através de seus pensamentos, mas de suas ações, criando sensações de simpatia e antipatia, como visto em *Viramundo*. Nesse filme, somos apresentados a cidade São Paulo, depois a um trabalhador não-qualificado, que não tem condições de vida adequadas e pensa em retornar à sua terra natal, o Nordeste, mostrando como ele é explorado, provocando no espectador a sensação de simpatia. Em outro momento vemos o trabalhador qualificado, com boas condições de vida, que é utilizado com a finalidade de causar antipatia. Também temos o especialista, representado pelo empresário, que seria o auxiliar do locutor (a voz do dono), seu discurso é utilizado para fortalecer o que a voz *over* diz. Isso não significa que esses cineastas não tinham o interesse pelo outro, muito pelo contrário, mas a linguagem não os permitia fazer algo diferente, como defende o autor:

Se os cineastas ligados a esse modelo não podiam fazer emergir o outro, não é que não quisessem, nem por falta de interesse pelo outro. É que não podiam: a linguagem os impedia. Essa linguagem que pressupõe uma fonte única do discurso, uma avaliação do outro da qual este não participa, uma organização da montagem, das ideias, dos fatos que tende a excluir a ambiguidade, essa linguagem impede a emergência do outro (BERNARDET, op. cit, p. 214)

Se por um lado os filmes da Caravana e de Mocarzel diferem na linguagem, por outro têm na região e na temática escolhida sua semelhança. Em ambos os trabalhos, a região escolhida para filmagem foi a mesma, o Nordeste, motivados pelo registro de culturas que não foram devidamente catalogadas: o sertão e seus habitantes, o artesanato, a cantoria, as condições de vida do sertanejo, suas tradições e crenças. Ambas as produções dialogam dentro de um mesmo dispositivo: o registro do Brasil profundo. Se não fosse o trabalho da Caravana na década de 60, provavelmente muito dessa cultura e povoado teria se perdido, pois não haveriam registros audiovisuais delas, talvez apenas fotografias e textos.

Se na década de 60 essas expedições que desbravavam o Brasil desconhecido eram motivadas pela falta de registro desses lugares remotos do país e pelo medo de não se ter material visual sobre essas culturas, atualmente essas também são motivações para os cineastas

contemporâneos. Apesar do advento de novas tecnologias, principalmente da internet e a propagação da televisão por todo país, nem tudo foi devidamente registrado pela cultura oficial.

Em um país tão vasto, ainda há e sempre haverá cânticos, atividades artesanais, povoados e regiões que merecem ser exploradas e levadas ao conhecimento do outro. Essa é provavelmente a maior importância do documentário de registro social realizado pela Caravana Farkas e Evaldo Mocarzel: poder preservar ricas informações sobre o povo brasileiro, que teriam se perdido no tempo.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**; tradução Carla Bogalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

_____. **Brasil em tempo de cinema**: Ensaio sobre o Cinema Brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. “O nordeste congelado pelo cinema”. **Opinião**. n.164, 1975, 20 p.
Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=123307&pagfis=3782&pesq=>>.
Último acesso em: 18 nov. 2014.

BERNARDET, Jean-Claude, AVELLAR, José Carlos, MONTEIRO, Ronald F. **Anos 70/Cinema**. Rio de Janeiro: Europa Editora, 1979-1989.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do cinema**: do mito à indústria cultural. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

D'ALMEIDA, Alfredo Dias. **O diálogo entre culturas presente nos filmes documentários da Caravana Farkas**: uma proposta de análise. [s/d]. MnemoCine, Aruanda. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/caravanafarkas.htm>>. Último acesso em 26 nov. 2014.

ESCOREL, Eduardo. **Thomaz Farkas – A Caravana partiu**. Questões Cinematográficas, Revista Piauí, Estadão, set-2011. Disponível em:

<<http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/thomaz-farkas-a-caravana-partiu>>. Último acesso em: 23 nov. 2014.

FARKAS, Thomaz. **Cinema Documentário: um método de trabalho**. Tese de Doutorado - Departamento e Jornalismo e Editoração. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, 1972.

FREIRE, Marcius. **Caravana Farkas: uma experiência brasileira**. Rumores, Universidade de São Paulo, v. 1, ed. 6, setembro-dezembro de 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/viewFile/51166/55236>>. Último acesso em 26 nov. 2014.

MECCHI, Leonardo. **A luta através da imagem**. [s/d]. Cinética. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/lutoaluta.htm>>. Último acesso em: 26 nov. 2014.

MOCARZEL, Evaldo. “Entrevista com Evaldo Mocarzel”. **Revista Época**, s.n. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR63956-5856,00.html>>. Último acesso em: 24 nov. 2014.

_____. “Sala de Cinema: entrevista com Evaldo Mocarzel”. **Contraplano**, Sesc TV, 2011. Disponível em: <<http://contraplano.sesctv.org.br/entrevista/evaldo-mocarzel/>>. Último acesso em: 24 nov. 2014.

MONTE-MÓR, Patrícia. **O Brasil no circuito de cinema etnográfico**. [s/d]. Disponível em: <http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/o_brasil.pdf>. Último acesso em: 26 nov. 2014.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**; tradução Mônica Saddy Martins. 5 ed. Campinas: Papirus Editora, 2010.

RAMOS, Clara Leonel. **As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”**. Dissertação de Mestrado - Programa de Ciências da Comunicação. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-21072009-202642/pt-br.php>>. Último acesso em: 24 nov. 2014.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23 ed. São Paulo, Cortez Editora, 2007. Disponível em:

<https://docs.google.com/file/d/0B0x2_4NKAX9UOTkzN2FoS0kxVzg/edit>. Último acesso em: 24 nov. 2014.

ANEXOS

Anexo I | Filmografia da Caravana Farkas ¹¹

“Brasil Verdade”

Memória do Cangaço (Paulo Gil Soares, 1965)

Nossa Escola de Samba (Manuel Giménez, 1965)

Subterrâneos do Futebol (Maurice Capovilla, 1965)

Viramundo (Geraldo Sarno, 1965)

Brasil Verdade (1967). Longa metragem montado a partir dos quatro documentários realizados em 1965.

O Povo do Velho Pedro (Sérgio Muniz, 1967)

“A Condição Brasileira”

Jornal do Sertão (Geraldo Sarno, 13', 1967)

Os Imaginários (Geraldo Sarno, 10', 1967)

Vitalino/Lampião (Geraldo Sarno, 1967)

A Mão do Homem (Paulo Gil Soares, 18', 1969-70)

A Cantoria (Geraldo Sarno, 14', 1970)

A Morte do Boi (Paulo Gil Soares, 10', 1970)

A Vaquejada (Paulo Gil Soares, 10', 1970)

Erva Bruxa (Sérgio Muniz, 20', 1969-70)

¹¹ Informações sobre os filmes extraídas da tese de doutorado de Thomaz Farkas, 1972.

Beste (Sérgio Muniz, 20', 1970)

Casa de Farinha (Geraldo Sarno, 13', 1970)

Frei Damião: Trombeta dos Aflitos, Martelo dos Hereges (Paulo Gil Soares, 20', 1970)

Jaramataia (Paulo Gil Soares, 20', 1970)

O Engenho (Geraldo Sarno, 09'30", 1970)

O Homem do Couro (Paulo Gil Soares, 20', 1970)

Padre Cícero (Geraldo Sarno, 10', 1970)

Rastejador (Sérgio Muniz, 25', 1970)

Região: Cariri (Geraldo Sarno, 10', 1970)

Visão de Juazeiro (Eduardo Escorel, 20', 1970)

Viva Cariri! (Geraldo Sarno, 36', 1970)

De Raízes e Rezas, entre outros (Sérgio Muniz, 37', 1972)

Herança do Nordeste (131', 1971). Longa metragem montado a partir dos filmes *Erva Bruxa*, *Casa de Farinha*, *Jaramataia*, *Rastejador* e *Padre Cícero*.

Caravana Farkas (2010). Documentário produzido pela TV Senado sobre o empresário, produtor, fotógrafo e realizador Thomaz Farkas e sua Caravana. Disponível em: <<http://vimeo.com/33575810>>. Último acesso em: 24 nov. 2014.

Anexo II | Filmografia de Evaldo Mocarzel¹²

À Margem da Imagem (2001)

Mensageiras da Luz - Parteiras da Amazônia (2004)

¹² Informações sobre os filmes extraídas do site Filme B. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE536>

Do Luto à Luta (2005)

À Margem do Concreto (2005)

Jardim Ângela (2006)

Brigada Pára-quedista (2007)

Cinema dos Meus Olhos (2008)

À Margem do Lixo (2008)

BR 3 (2009)

Quebradeiras (2010)

São Paulo Cia de Dança (2010)

Cinema de Guerrilha (2010)

Hysteria (2012)

Antártica (2013)

Cuba Libre (2014)

Anexo III | Entrevista com Evaldo Mocarzel

Entrevista concedida por e-mail à autora em 6 de novembro de 2014 sobre questões específicas que contribuíram para realização deste artigo.

Pergunta: A ideia do filme *Mensageiras da Luz – Parteiras da Amazônia* surgiu a partir do conhecimento de uma reportagem sobre uma associação de parteiras tradicionais do Amapá. Quais as suas motivações ao escolher registrar esse Brasil profundo? Qual a importância de documentar culturas que vão acabando com o decorrer do tempo? Como se deu o processo de pesquisa dos filmes?

Mocarzel: A pesquisa do documentário *Mensageiras da Luz – Parteiras da Amazônia* foi feita inicialmente na companhia de um grande parceiro, o montador Marcelo Moraes. Fomos ao Amapá e conhecemos várias localidades em Macapá e também no Oiapoque. A maior parte das parteiras tradicionais eu fui conhecendo conforme viajava pelos quatro cantos do Estado já no processo de filmagem. Um documentário é sempre uma espécie de “arquitetura do inesperado”, como diria o crítico Carlos Alberto Mattos, e sempre tive esse espaço para o acaso, para que novas personagens fossem surgindo no dia-a-dia das filmagens. No entanto, houve sim uma pesquisa prévia que foi sendo transformado pelas surpresas que surgiram nas filmagens. Como documentarista, gosto muito de documentários etnográficos e acho que o cinema pode sim registrar uma riquíssima cultura oral que ainda não foi devidamente catalogada pela cultura oficial.

Pergunta: Em *Quebradeiras*, por que trocar o uso da entrevista e câmera na mão para compor uma narrativa (presente nos seus filmes anteriores) pelos planos rigorosamente pensados, descritivos e uso de trilha sonora?

Mocarzel: *Quebradeiras* é um divisor de águas na minha vida, pois inaugurei um novo momento na minha carreira como documentarista, pois criei vários desafios para tentar encontrar novos caminhos de linguagem na realização de um filme documentário. Como diria o grande cineasta francês Robert Bresson, “criar leis de ferro nem que seja para rompê-las”. Criei dogmas na

realização desse filme. O primeiro deles: não fazer entrevistas, banindo a palavra falada, mas abrindo espaço para a palavra cantada: os cantos tradicionais das quebradeiras de coco babaçu da Serra do Bico do Papagaio, mas sem entrevistas. O segundo desafio: não usar câmera na mão, somente planos rigorosamente enquadrados no tripé. O terceiro: usar uma trilha que dialogasse com o universo musical das quebradeiras, mas também criando momentos de quebra de diegese, também momentos sensoriais que me levassem para o corpo de quem fica quebrando coco babaçu durante horas e horas como rotina de trabalho. Esse foi o processo, o dispositivo do filme. Também uma tentativa de filmar os corpos das quebradeiras e ainda um exercício de alteridade radical: criar atmosferas poéticas, assumidamente românticas como as quebradeiras as vivenciam em seu dia-a-dia, elas têm uma relação muito poética, sensorial e até mesmo sensual com a natureza, sobretudo com a palmeira do babaçu, para elas, uma mulher, uma grande mãe, que dá sustento, que floresce aos 15 anos, como uma menina ficando menstruada pela primeira vez. O viés poético foi a minha tentativa de entrar nessa relação das quebradeiras com a natureza e com a palmeira do babaçu.

Pergunta: Você acredita que o trabalho da Caravana Farkas na década de 60 tenha exercido algum tipo de influência sobre o seu trabalho? Qual a principal diferença entre seus filmes e os documentários políticos dos anos 60? A tecnologia é o fator mais importante nessa diferença? Por que não tratar mais o povo brasileiro de uma forma romantizada atualmente?

Mocarzel: Os trabalhos da Caravana Farkas influenciaram e continuam influenciando diferentes gerações de cineastas brasileiros. *Quebradeiras* foi sim influenciado pela atmosfera romântica das expedições da Caravana Farkas, mas sua matriz principal são os filmes de Robert Flaherty, que encenava tudo em obras-primas como *Nanook* e *O Homem de Aran*. Acredito que eu trato sim romanticamente o “povo brasileiro” em *Quebradeiras*. Assumo isso. Acredito que o político venha do poético, da relação das quebradeiras com a natureza, com a palmeira do babaçu. O André Miranda, crítico de O Globo, escreveu isso durante o Festival de Brasília, onde *Quebradeiras* foi exibido: que a beleza e a poesia do filme, ele disse mais ou menos assim, não me lembro exatamente das palavras do jornalista, mas ele disse que a beleza e a poesia do filme eram uma atitude política mostrando com profundidade uma cultura que poderia desaparecer, talvez uma atitude muito mais político do que colocar várias quebradeiras dando depoimentos

sobre os seus direitos. Há cantos no filme que ainda não foram registrados pela cultura oficial. Enfim, essa foi a minha abordagem com relação ao documentário *Quebradeiras*.

Pergunta: Como alguém que teoriza sobre o fazer documental, como você se relaciona com seus entrevistados? A questão tão cara ao documentário, que é a alteridade, é uma preocupação constante? Onde ela se manifesta mais, no momento da entrevista ou na montagem?

Mocarzel: Após a realização de tantos documentários, aprendi a não paternalizar ninguém. Dialogo com todo mundo de igual para igual, e o filme acaba sendo o atrito e a comunhão dos pontos de vista que transitam na realização da obra, principalmente na filmagem, mas logicamente também na montagem. Eu acredito em alteridade, acredito no “outro”, na cultura do outro que não sou eu, e esse é um dos fascínios do filme documentário, pelo menos para mim. O que é um filme documentário? Trata-se de um complexo linguístico pantanoso cujos procedimentos estéticos têm desdobramentos éticos imediatos. Linguagem, alteridade (até mesmo quando realizador é tema do próprio filme acabamos criando uma “alteridade” de nós mesmos) e o inesperado como elemento de composição permanente. Para mim, são os três pilares do filme documentário.