

A CARAVANA NO CARIRI, O CARIRI NO CINEMA: OS DOCUMENTÁRIOS DA PRODUÇÃO DE FARKAS E A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO DO SUL DO CEARÁ

JOSÉ CLÁUDIO LEÔNICIO GONÇALVES ¹

Introdução

Situada no sul do estado do Ceará, a região do Cariri cearense, mais do que um espaço geográfico - formado administrativamente por um conjunto de municípios, existe igualmente através das diversas representações construídas individual ou coletivamente a partir das práticas de sujeitos históricos. Sujeitos esses que de locais sociais diferenciados experienciam, praticam e divulgam o espaço de formas também variadas, sempre influenciadas pela sua cultura.

Nesse sentido, percebemos o *espaço* caririense não como um produto dado, mas histórico, dinâmico, ou melhor dizendo, “lugar praticado” (CERTEAU, 1998: p. 202). Região produto de disputas e conflitos, especialmente no campo das práticas e representações simbólicas. Dessa forma, a problemática aqui é justamente o lugar de produção desse espaço no cinema, em suas formas de representações elaboradas nos documentários do movimento cinematográfico brasileiro atualmente chamado de Caravana Farkas. Informamos ainda que a definição do conceito de *representação* desenvolvido por Chartier (1990) foi nuclear para enxergarmos os filmes como um conjunto de práticas verbais e não-verbais que exibem uma determinada maneira de

¹ Mestrando do curso de Pós-Graduação em História e Espaços da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sob orientação do Prof. Dr. Francisco das Chagas Santiago Fernandes Júnior. Pesquisa de caráter inicial sendo desenvolvido na Linha Cultura, Poder e Representações Espaciais.

sujeitos históricos pensarem a realidade, ao tempo em que essa representação em vez de espelhar, constrói e reconstrói o representado, dotando de novos valores e significados através de uma linguagem própria produzida num dado contexto histórico.

Partindo desses pressupostos, objetivamos, nesse trabalho, compreender como os cineastas envolvidos desse movimento perceberam o lugar cariense e o registraram através da prática cinematográfica. De que forma sentidos e significados dessas produções imagético-discursivas constroem e reconstroem a região, na medida em que classificam e demarcam uma determinada realidade social para o espaço em questão.

Além da *Introdução*, estruturamos o nosso texto em outras quatro partes. Em *A problemática do filme como documento histórico*, discutiremos um pouco sobre a problemática relação cinema-história, pois se nossa proposta em buscar entender uma determinada realidade social através da imagem, no caso, audiovisual, atualmente encontra abertura e interesse no campo historiográfico atual, isso não quer dizer que os filmes sempre orbitaram no universo do historiador, nem muito menos que ainda hoje sua inserção nesse universo ocorra de maneira não conflituosa, principalmente em termos teórico-metodológicos.

Em seguida, em *A Caravana Farkas e a proposta de desbravar o interior brasileiro*, exploramos particularmente o movimento cinematográfico da Caravana Farkas, pois, entender o que e de que forma cada filme selecionado registra e representa o Cariri é compreender principalmente a produção da Caravana Farkas como um todo, já que foi um projeto cinematográfico coletivo, fruto de reuniões, discussões e proposições, que logo direcionaram temas e roteiros de viagens dos cineastas envolvidos.

Em *Cariri a vista: a região cearense nos documentários da Caravana Farkas*, tentamos articular mais intimamente a região do Cariri cearense, suas representações e os documentários da Caravana Farkas. O que realizamos é uma discussão inicial e generalizada de como os documentários trabalhados até aqui imaginam o Cariri. Quais os aspectos da realidade social cariense são mais presentes nessas produções. Aqui também pensamos um pouco nas influências históricas, políticas e culturais no Brasil e que acreditamos vieram influenciar o que e como representar nos filmes.

Por fim, nas *Considerações finais*, apresentamos um pouco a metodologia até agora adotada no trato dos documentos fílmicos e não fechamos nenhuma discussão,

pelo contrário, apontamos ainda alguns rumos pretendidos para atingir nossos objetivos, por considerarmos viáveis e fundamentais diante de como refletimos a nossa pesquisa.

A problemática do filme como documento histórico

Dentro da longa tradição do documento escrito na produção do conhecimento histórico, a participação das imagens visuais na historiografia é bastante recente. Durante muito tempo, “sem pai nem mãe, órfã, prostituindo-se em meio ao povo, a imagem não poderia ser uma companheira dessas grandes personagens que constituem a sociedade do historiador: artigos de leis, tratados de comércio, declarações ministeriais, ordens operacionais, discursos” (FERRO, 1992: p. 83). Foi, especialmente, a partir da década de 70, com a chamada Nova História, difundindo novas problemáticas, novas abordagens e novos objetos para se construir o conhecimento histórico, que a imagem, principalmente cinematográfica, também começa a vislumbrar a sua reviravolta dentro do fazer histórico.

É nesse contexto de reformulação dos conceitos e dos métodos da História com destaque influência da historiografia francesa da Escola dos Annales que o historiador Marc Ferro publica, em 1971, o artigo *O filme: uma contra-análise da sociedade?*. Para os historiadores atentos as novas discussões lançadas em especial nesse trabalho, o filme não mais seria visto como uma imagem objetiva da realidade, mas receberia um status de expositor ideológico, político, social e cultural de uma determinada sociedade e das suas relações sociais e de poder, nem sempre retratado de modo explícito nos filmes. Para Ferro

Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História; E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História. (1992: p. 86)

Nesse sentido, Ferro torna-se um pioneiro na compreensão da película como documento histórico. A partir dele a relação cinema-história começa a ganhar um foro de discussão e revisão nos anos subseqüentes. O filme passou a ser encarado, aos poucos, por alguns historiadores, como uma personagem histórica portadora de vozes e imagens da sociedade, enquanto um testemunho da sociedade que o produziu, como uma representação não direta e mecânica das ideologias, dos costumes, da história. Ganhando assim, progressivamente, espaço no cenário da produção historiográfica.

No entanto, o espaço crescente adquirido pelas fontes audiovisuais no campo histórico revelou logo, algumas problemáticas teórico-metodológicas. Entre elas, destaca-se a idéia de que se

por um lado, as fontes audiovisuais (cinema, televisão e registros sonoros em geral) são considerados por alguns, tradicional e erroneamente testemunhos quase diretos e objetivos da história... por outro lado, as fontes audiovisuais de natureza assumidamente artística (filmes de ficção, audiovisuais, canções e peças musicais) são percebidas muitas vezes sob o estigma da subjetividade absoluta (NAPOLITANO, 2006: p. 236).

Remetendo nosso olhar estritamente ao caso do cinema, essa concepção de inspiração positivista esteve exposta na separação que alguns historiadores fizeram entre documentários e filmes de ficção, propagando que o documentário tem a manipulação restrita pelo fato de registrar um evento ao tempo em que ele acontece e por ser vivido por personagens reais, e não um evento que é encenado, como acontece com a ficção.

No entanto, essa forma errônea de pensar a linguagem acaba por eliminar assim a pessoa que faz cinema, eliminando também a possibilidade de dizer que esse cinema representa um ponto de vista. Enfim, disfarçando-se constantemente que ele é artifício, manipulação, interpretação e acabando por criar uma linguagem transparente da imagem. Então, é exigido “do historiador um olhar atento que vá além da tradicional dicotomia entre ‘realismo’ ou ‘ficção’, ou filmes documentais tomados como realistas e filmes ficcionais tomados como fantasias históricas” (Ibid., p. 241).

Isso não significa, contudo, que entre ficção e documentário não existam diferenciações nas formas de produção de seus respectivos discursivos narrativos e que,

na grande maioria das vezes (ou todas as vezes) se fundamenta ”num acordo entre realizadores e público” (LUCAS, 2005: p. 162), ou em outras palavras, no estabelecimento de um “contrato”, em que todos concordam, por exemplo, que o que é visto e ouvido no documentário são de fato situações “[...] sobre o mundo histórico, e não sobre o mundo da imaginação” (SALLES, 2005: p. 58), como assim é dotado ao filme de ficção.

Longe de compreender o cinema a partir da tradicional oposição entre real/fantasia, verdade/mentira, documentário/ficção, merecem destaque alguns novos trabalhos históricos, entre eles, a obra *Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro*, de Meize Regina de Lucena Lucas (2005). Utilizando documentários do movimento cinematográfico da Caravana Farkas como principais fontes e objeto de pesquisa histórica, para estudar entre outras coisas a formação de uma cultura cinematográfica nos anos 50 e 60, especialmente, o lugar que passa ocupar o filme documentário na cinematografia nacional nessa época, Lucas pensa “o documentarista”, como qualquer outro produtor de imagens audiovisuais, “[...] alguém que faz escolhas – de temas, de formas de abordagem e da apresentação do que filmou – e, inclusive, não menos importante, de técnicas e de linguagem”. Para ela, seja qual for o material fílmico “a opção por uma bitola, por determinados ângulos de filmagem e movimentos de câmera, por um tratamento sonoro” existirá (p. 161).

De fato, as subjetividades dos cineastas estão presentes na elaboração de qualquer filme e são também bastantes influenciáveis na produção de seus sentidos. É com essa e outras preocupações importantes que olhamos e pensamos os documentários da Caravana Farkas como um conjunto de narrativas de sentidos verbais e não-verbais construídos por sujeitos históricos por meio de práticas que visam exibir uma maneira de estar no mundo, ou seja, enquanto representações. Segundo Chartier, “as representações do mundo social, assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza” (1990, p. 17). Assim sendo, não são elas, de forma alguma, discursos neutros, pelo contrário, são construções carregadas de conflitos e disputas.

A Caravana Farkas e a proposta de desbravar o interior brasileiro

[...] foi uma experiência iluminada, rigorosa, inspiradora, duma dúzia de navegantes decididos a redescobrir a própria realidade, na barca do capitão Thomaz, que com braços firmes e olhar esquadrihante soube conduzir a novos continentes, superando águas ocasionalmente conturbadas (PALLAVIDINI, 1997: p. 13).

Em 1964, um grupo de cineastas formados em sua maioria por brasileiros e uns poucos argentinos se reúne em São Paulo com a proposta de discutir a realização de filmes documentais sobre aspectos e espaços da realidade brasileira que, acreditavam os realizadores, estava à margem da sociedade. Atualmente identificada como Caravana Farkas, e considerada dentro da história do cinema nacional como uma das maiores aventuras no campo documental, o projeto contou com a especial iniciativa e financiamento do húngaro Thomaz Farkas, fotógrafo e produtor naturalizado brasileiro. Entre saídas, permanências e engajamentos de novos cineastas, a atuação de tal empreendimento durou até o ano de 1980².

No entanto, duas fases da produção de Farkas tiveram maior destaque e repercussão. O primeiro, no período de 1964-1965, início de instauração do golpe militar no Brasil, implicou na realização conjunta e simultânea de quatro filmes rodados nos estados da Bahia, São Paulo e Rio de Janeiro: *Viramundo*, *Memória do Cangaço*, *Subterrâneos do Futebol* e *Nossa Escola de Samba*. Os quatro filmes depois compuseram o longa-metragem *Brasil Verdade*, versão para exibição comercial. Fizeram parte desse grupo os baianos Paulo Gil Soares e Geraldo Sarno, Manuel Horácio Gimenez e Edgardo Pallero (da Escola de Cinema de Santa Fé, da Argentina), Sérgio Muniz, Vladimir Herzog, Maurice Capovilla e o próprio Thomaz Farkas.

² Não há um consenso entre os pesquisadores no que diz respeito ao recorte temporal de atuação do grupo enquanto movimento: em *Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro* (2005, p. 140), Lucas refere-se de 1964 a 1981; em *As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”* (2007, p. 08), Ramos cita de 1964 a 1969; no nosso caso, preferimos adotar o recorte estabelecido em *A Caravana Farkas – Documentários – 1964-1980*, um catálogo referente ao evento de mesmo nome realizado pelo CCBB do Rio de Janeiro, em 1997, com a participação dos integrantes do movimento.

A captação de uma série de imagens, entre 1967 e 1970, agora “em plena ditadura militar, fortalecida desde o Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968” (ESCOREL, 1997: p. 12), marcaria outra experiência de produção do projeto, cujo resultado foi dezenove películas rodadas no Nordeste brasileiro. *A Condição Brasileira* foi o nome dado depois ao conjunto dos documentários dessa segunda etapa. Os filmes *Padre Cícero*, *Jaramataia*, *Casa de Farinha*, *A Erva Bruxa* e *Rastejador*³ foram adaptados e juntados numa versão longa-metragem também para exibição comercial intitulado *Herança Brasileira*. Em 1968, teve início “[...] a pré-produção da segunda etapa de uma experiência – ainda única – na história do cinema brasileiro: produzir uma série de filmes documentários...”. Em 1969, realizou-se, “Enfim, um compromisso assumido pela produção: com 3 meses de filmagens, traríamos material para montar 10 documentários. Resultado final: trouxemos material para montar 19 documentários” (MUNIZ, 1997: p 15). Segundo o produtor Thomaz Farkas, “antes da filmagem a região foi percorrida para recolher elementos, fazer contatos pessoais, fazer uma primeira verificação dos fatos pesquisados em livros” (apud AVELLAR, 1997: p. 36). Nesse momento, continuaram na direção dos filmes os baianos Geraldo Sarno e Paulo Gil Soares, agora ao lado de Sérgio Muniz e Eduardo Escorel.

Se no primeiro momento de produção São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia foi o foco, a partir da discussão de temas como futebol, samba, cangaço e migração. O segundo momento selecionou desbravar os interiores nordestinos, formados por sujeitos, cujas vozes não se faziam ouvidos e cujas práticas culturais tradicionais estavam em vias de desaparecer, posto em concorrência desleal com a modernização. Foi o Recôncavo baiano e os interiores da Bahia, da Paraíba e, principalmente, do Ceará os mais filmados, registrando economia, costumes e tradições para o restante do país e do mundo. De acordo com Lucas, “a idéia inicial de Farkas era fazer um panorama completo do homem brasileiro (Id. Ibidem.), fato que por motivos vários – e que não é nossa intenção abordar nesse trabalho – acabou não acontecendo.

A conceituação “Caravana Farkas” não surge de imediato, ela só passa a ser identificado ao movimento décadas depois do início das primeiras filmagens, quando,

³ Os outros títulos feitos nesse segundo momento de produção foram: *A morte do boi*, *A vaquejada*, *Frei Damião – trombeta dos aflitos e martelo dos hereges*, *O homem de couro*, *A mão do homem*, *A cantoria*, *Vitalino Lampião*, *O engenho*, *Os imaginários*, *Jornal do sertão*, *Viva Cariri!*, *Região: Cariri*, *Beste*, *Visão de Juazeiro*.

em 1997, o cineasta Eduardo Scorel, em texto “A Caravana Farkas”, para evento retrospectivo chamado de *A Caravana Farkas - Documentários – 1964-1980*, realizado no CCBB, no Rio de Janeiro, teria pela primeira vez divulgado o termo para se referir somente ao segundo momento de produção, mas que passou a ser usado como significação de toda produção fílmica de Farkas. Segundo ele, “Antes de Caravana Holiday que Carlos Diegues consagrou em Bye Bye Brasil”, houve a Caravana Farkas “que partiu de São Paulo para esquadrihar o Nordeste” (SCOREL, 1997: p. 12). Dessa forma, o termo revela tanto a importância de Thomaz Farkas para o projeto, como ainda podemos pensar que a associação da realização dos filmes de Farkas a uma Caravana traduz em parte a experiência cinematográfica, posto ter sido um “projeto de um grupo – portanto, uma dimensão coletiva – em focar a diversidade do país através do cinema”; e, além disso, devido a “um amplo deslocamento espacial que em cada momento fora feito de uma maneira específica – e revela a percepção construída em torno dos filmes ao longo dos anos – o mapeamento da diversidade social e cultural do país” (LUCAS, 2006a: p. 13).

Cariri a vista: a região cearense nos filmes da Caravana Farkas

*Encontra-se em nosso meio um, grupo de cineastas produtores independentes que, em entrosamento com a Universidade de São Paulo, realizam um documentário cinematográfico, focalizando aspectos interessantes do Cariri. (...) O trabalho está, agora em sua segunda fase. As cidades da região podem presenciar, atualmente, o movimento deste grupo de cineastas, captando aqui e ali os aspectos que mais os impressionam, inclusive da indústria e artesanato regional.*⁴

O contato dos cineastas da Caravana Farkas com a região do Cariri cearense ocorreu mais diretamente no ano de 1969, quando alguns de seus integrantes visitaram a região e realizaram várias filmagens *captando aqui e ali os aspectos que mais os impressionam, inclusive da indústria e artesanato regional*, como podemos perceber na

⁴ Notícia veiculada com a matéria “Documentário Cinematográfico Sobrê a Região”, em 10 de maio de 1969, pelo jornal semanário “A Ação” (Ano XXIX, n. 1.282, p.5), jornal da cidade do Crato, no sul do Ceará.

citação acima. Das dezenove produções montadas durante a segunda fase da produção de Farkas, entre 1967 e 1970, o Cariri cearense foi retratado em aproximadamente seis documentários, entre curtas e médias-metragens: *O Engenho* (1970), *Os Imaginários* (1970), *Região: Cariri* (1970), *Viva Cariri!* (1970), *Padre Cícero* (1971) - do cineasta Geraldo Sarno; e, *Visão de Juazeiro* (1970) - do cineasta Eduardo Scorel.

Os temas recorrentes nas películas desse segundo momento de produção não fogem muito daquilo que é apregoado ao Nordeste brasileiro à longa data. No caso específico do Cariri, a cultura popular tradicional, o fanatismo religioso em torno do mito Padre Cícero e os problemas de desenvolvimento econômico são os mais retratados. Da mesma forma, podemos observar também nas representações fílmicas, a diferenciação natural que é conferida a essa região cearense em relação ao restante do Nordeste. Por exemplo, o verde é uma das paisagens que enxergamos numa das imagens panorâmicas do filme *Viva Cariri*, e cuja narração *off* avisa ao espectador ser o vale cearense um “oásis situado na confluência dos sertões áridos de cinco estados do Nordeste” brasileiro. Nesse, sentido, consideramos o termo *oásis* como um elemento de forte significação, uma vez que usado em contraposição aos *sertões áridos*, a referenciam é entre outros ao fato do Cariri está cercado pela Chapada do Araripe, atribuindo-lhe características geográficas, climáticas que não se assemelham com o Sertão, sub-região nordestina, a qual a região cearense faz parte.

Assim, ao tempo em que o espaço caririense é dotado de elementos diferenciados, um lugar com características naturais a parte do Nordeste, sócio-culturalmente seria ele mesmo um local de confluência das várias características da identidade nordestina, uma vez que é aí “onde se revelam alguns dos mistérios que porventura têm no Nordeste”⁵.

É interessante notar também que o Cariri, como outros espaços e aspectos representados no cinema da Caravana Farkas, tem notadamente uma forte influência do contexto histórico de produção dos filmes. A política da década de fins da década de 60 e 70 não era nem um pouco favorável para discussão de determinados temas. Leve-se ainda em consideração a proposta de Farkas, desde o início, em tornar rentável sua produção, com pretensão de

⁵ Esse texto lê-se antes dos créditos do filme *Viva Cariri!* (1970).

“formar um mercado junto às escolas, universidades e canais de televisão locais e estrangeiros, que permitisse a realização de filmes independentemente dos financiamentos estatais ou empresariais que, muitas vezes, viam no filme curto de não-ficção um veículo de propaganda” (LUCAS, 2006a: p. 58).

Nessa conjuntura, fica difícil não pensarmos que, de alguma forma, a realização de seus filmes encontra barreiras na censura política depois fortalecida pelo AI-5, instituído em dezembro de 1969 – período, inclusive, referente ao segundo momento de produção de Farkas e a qual está inserida os documentários selecionados para nossa pesquisa. Já que pretendiam retornar os investimentos aplicados nos filmes com a venda destes materiais nas escolas, universidades e canais de televisão, os cineastas, sem dúvida, evitaram certas apreciações que pudesse possivelmente gerar barreiras, mesmo que os realizadores tivessem uma forte preocupação social e desejos de mudar a sociedade a partir dos filmes.

Antes disso, os próprios planos da produção de Farkas muda de rumo com a Ditadura. Em entrevista publicada em 2006, o cineasta Sérgio Muniz afirma que o projeto primeiro de Farkas era fazer filmes documentais sobre

Reforma Agrária para o Ministério durante o governo do João Goulart sendo que já estavam trabalhando com ele Maurice Capovilla, Waldimir Herzog, Fernando Birri, Edgardo Pallero, Dolly Pussi, Carmem Papio e Manuel Horácio Gimenez. Quando veio o golpe isso é desarticulado e o Birri e sua mulher vão embora, mas os outros ficam. Isso coincide com a vinda de Geraldo Sarno, que vem fugido da Bahia, por ter sido dirigente da UNE e membro do CPC baiano, e se incorpora a este grupo. E o Farkas começa a pensar em fazer filmes sobre o Brasil, mas não sobre a Reforma Agrária, pois já tinha montado um mínimo de estrutura de produção (Apud SIMIS, 2006: p. 12-13).

Diante desse quadro histórico busca-se ainda sabermos até que ponto as intenções e ações dos cineastas e suas produções fílmicas foram afetadas pelas intervenções principalmente políticas do Estado.

Outra questão que direciona o olhar e a forma das representações não só em relação aos filmes sobre o Cariri cearense como em toda a produção da Caravana da década de 60 é a nova proposta na forma de interpretação da realidade desenvolvida

pelo cinema documental da produção de Farkas e que vai encontrar associação nas discussões na cultura e ciências no Brasil naquele período. Já foi observado por Lucas, que nos filmes da Caravana Farkas

“a descrição – que caracterizou a maior parte da produção não-ficcional feita no país – é substituída pela análise; a unidade do país, pela discussão de seus contrastes e entrecruzamentos entre diferentes culturas; a pretensão do retrato fiel da realidade, pela leitura singular de um realizador” (2006b: p. 77).

Conforme a autora, essa nova forma de utilizar o documentário para discutir e analisar questões sociais revela a aproximação da renovação da cultura cinematográfica com “um movimento mais amplo que ocorre na cultura e nas ciências no país”, iniciada na década de 50, “[...] quando se busca uma nova compreensão do país a partir de novas categorias. [...] e a categoria do *subdesenvolvido* fundamenta as interpretações do Brasil” (2005: p. 04). Portanto, é dentro dessa perspectiva que

Nesse período o Nordeste surge, portanto, no cinema e no pensamento sociológico, como um lugar privilegiado através do qual se podiam discutir diversos problemas nacionais. Segundo a perspectiva corrente, não se podia pensar a modernidade dos centros urbanos brasileiros e sua industrialização desvinculada do mundo rural e agrário. O país surgia então como um amálgama de diferentes tempos e culturas históricas (Ibid., p. 144).

Seguindo a opinião da relação do cinema com a política, a cultura e as ciências no país, em seu trabalho *Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história* Karla Holanda (2006) afirma que “A geração de cineastas brasileiros dos anos 1960 foi marcada por uma elevada consciência histórica e, por conseguinte, política e social”, muitos filmes desse momento passaram a divulgar “[...] uma forte preocupação social que, imbuída de um espírito iluminista, missionário, marcante na época, fazia com que os cineastas acreditassem na mudança da sociedade em decorrência de suas atuações.” É nesse sentido, que Holanda considera a definição do chamado ‘*tipo sociológico*’ no cinema – formulada por Jean Claude Bernardet, em seu livro *Cineastas e imagens do povo* – (p. 02).

Uma última observação é mais de ordem técnica e que também consideramos como um fator de grandes implicações na materialização das intenções dos realizadores. Talvez seja impossível pensar o desbravamento da produção Farkas, como a de qualquer outra manifestação cinematográfica de cunho documental parecida que estivesse ocorrendo afora naquele momento, se não contarmos o surgimento dos novos aparatos técnicos de filmagem. Os filmes da Caravana foram gravados inicialmente com câmara de 16 milímetros, um tipo mais leve e fácil de ser transportado. A invenção do gravador sonoro portátil que captava som sincronicamente com a imagem, da mesma forma, foi outro elemento técnico que revolucionou a maneira de pensar a produção documental no país e no mundo. Ambos favoreceram antes de tudo uma intensa mobilidade dos cineastas e a possibilidade de filmar os diferentes espaços geográficos e sociais.

Portanto, são com essas e outras problemáticas que iniciamos o nosso trabalho de pesquisa de mestrado e que buscaremos desenvolver nos próximos dois anos. O que foi o projeto cinematográfico da Caravana Farkas? Quais suas intenções? Qual o lugar social de seus realizadores? Por que representaram o Cariri cearense de determinadas maneiras? Que influências do contexto histórico de produção dos filmes podem está associadas a determinadas formas de representações? E, não menos importante, como esses filmes se produziram e se fixaram como representações deste local? A partir desses questionamentos, nos propomos a continuar a fazer uma discussão sobre as produções documentais da Caravana Farkas discutindo seu desempenho para a construção do Cariri cearense.

Considerações finais

Como dissemos essa é uma proposta inicial de um trabalho que pretende se fortalecer de acordo com nossa atividade de articulação da pesquisa empírica, da leitura teórica, e não menos importante, da orientação.

Para isso adotamos a princípio uma metodologia de trabalho que consiste na análise sistemática e repetida dos filmes. Inicialmente estamos realizando análises externas (período de produção, equipe técnica de produção, produtores, público-alvo,

histórico dos cineastas) e análises internas (dados sobre técnicas de produção como formatos das imagens, tipos de câmera, etc; e acerca da linguagem cinematográfica como planos, ângulos, movimentos de câmera, sons, etc). Sempre atento para as possibilidades de conteúdos e elementos não apresentados claramente, o que pode indicar uma opção representativa dos realizadores ou relações de poder mais ampla como a censura política.

A nossa pretensão é realizar um fichamento para todos os filmes escolhidos para estudo, através de descrições densas contendo informações das duas formas analíticas citadas acima. Quanto a necessidade de preparação da linguagem e técnica cinematográfica, dadas as especificidades desse campo de saber, utilizaremos uma bibliografia especializada para o entendimento da nossa problemática. O que pretendemos mesmo é estarmos realizando um diálogo profícuo entre a história, cinema e cultura visuais. É, por ora, é com tais observações ao estudo do documento fílmico e suas representações, que acreditamos estar identificando, “através da análise fílmica, o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambigüidades, incertezas e tensões”, pois, do contrário, “o cinema perde a sua efetiva dimensão de fonte histórica” (MORETTIN, 2007: p. 64).

A nossa intenção ainda consiste em empregar a metodologia da história oral, uma vez da importância e viabilidade para nosso estudo realizar entrevistas com os cineastas da produção de Farkas, notadamente, com aqueles que diretamente estiveram envolvidos nas filmagens sobre o Cariri cearense. E, desenvolvendo assim, planos de questões com assuntos como: as intenções do projeto; as filmagens sobre o Nordeste brasileiro; a escolha do Cariri cearense para tema de alguns filmes; a passagem pelo Cariri; as idéias de representações sobre esse local; possíveis interlocutores da região junto aos cineastas; etc.

Consideramos importante também a utilização de uma bibliografia que nos subsidie nos aspectos teórico-metodológicos acerca da relação cinema-história; prática e representação; espacialidades; memória; história oral; e ao tema da Caravana Farkas⁶. Articular as fontes entrecruzadas com o estudo da teoria específica será fundamental.

⁶ Sobre a Caravana Farkas, além da obra *Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro*, de Meize Regina de L. Lucas (2005), existem ainda referências como *Caravana Farkas (1968/1970): a cultura popular (re)interpretada pelo filme documentário - um estudo de folkmídia*, de Alfredo Dias

Finalmente, não é nossa pretensão eleger esse roteiro como definido, mas, que possa ser ele reconstruído ao longo do próprio desenvolvimento da nossa pesquisa, adequando-se as eventuais necessidades.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE Jr. Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste – e outras artes**. 2. Ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.

_____. **O teatro da história: os espaços entre cenas e teatros**. Disponível em <http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/segunda_remissa/teatro_da_historia.pdf> Acesso em 13 de jan de 2011.

AVELLAR, José Carlos. *Objetivo subjetivo*. In: **A Caravana Farkas – Documentários – 1964-1980** (Catálogo), Rio de Janeiro: CCBB, 1997, p. 36.

BARROS, José D' Assunção. **O Projeto de Pesquisa em História: da escolha do tema ao quadro teórico**. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

CARAVANA Farkas – Documentários – 1964 - 1980, CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, Rio de Janeiro, 1997.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano. vol. I**. Petrópolis: Vozes, 1994. *Terceira Parte: Práticas de Espaço*, pp. 169-217.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.

ESCOREL, Eduardo. *A Caravana Farkas*. In: **A Caravana Farkas – Documentários – 1964-1980** (Catálogo), Rio de Janeiro: CCBB, 1997, p. 12.

FERRO, Marc. *O filme: uma contra-análise da sociedade*. In: **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

HOLANDA, Karla. *Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história*. In: **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. Vol. 3, Ano III, nº 1, Jan-mar/ 2006. Disponível em < WWW.revistafenix.pro.br > Acesso em 26 de jan de 2011.

D'almeida (2003), e *As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”*, de Clara Leonel Ramos (2007).

JORNAL “A Ação”. Título da matéria: “Documentário Cinematográfico Sobre a Região”, Ano XXIX, n. 1.282, 10/05/ 1969, p.5.

LUCAS, Meize Regina de L. **Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro**. Tese de doutoramento. Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS, 2005.

_____. **A Caravana Farkas e a Pedagogia da Imagem**. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará/ Museu do Ceará, 2006a.

_____. *Viva Cariri! Imagens do Sagrado no documentário brasileiro*. In: **Trajetos: Revista de História UFC**. Fortaleza, Vol. 4, nº 8, 2006b.

MORETTIN, Eduardo. *O cinema como fonte na obra de Marc Ferro*. In: CAPELATO, Maria Helena et al. **História e cinema: Dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007.

MUNIZ, Sérgio. *Acho que foi assim...* In: **A Caravana Farkas – Documentários – 1964-1980** (Catálogo), Rio de Janeiro: CCBB, 1997, p. 15.

NAPOLITANO, Marcos. *A História depois do papel*. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2006.

NOVA, Cristiane. **O cinema e o conhecimento da História**. Disponível em: <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/o3cris.html>> Acesso em 19 de jan. de 2011.

PALLAVIDINI, Manuel Horácio Gimenez. *Uma Experiência Iluminada*. In: **A Caravana Farkas – Documentários – 1964-1980** (Catálogo), Rio de Janeiro: CCBB, 1997, 13.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2. Ed. 2. Reimp., Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

RAMOS, Clara Leonel. **As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”**. Dissertação de mestrado. USP/ ECA. São Paulo, 2007

SALLES, João Moreira. *A dificuldade do documentário*. In: MARTINS, José Souza; ECKERT, Cornélia; CAIUBY NOVAES, Sylvia (orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru, São Paulo: Edusc, 2005.

SIMIS, Anita. *Entrevista com Sérgio Muniz: Sérgio Muniz, uma trajetória*. **Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación**. Dossiê Especial Cultura e Pensamento, Vol. I - Espaço e Identidades, nov. 2006. Disponível em <www.eptic.com.br> Acesso em 27 de jan de 2011.