



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
ISSN 2317-8930

**“CAVAÇÃO”, PRODUÇÃO INDEPENDENTE E PROPOSTAS DOCUMENTAIS:  
DISCREPÂNCIAS ENTRE FILMES NATURAIS BRASILEIROS  
E A *CARAVANA FARKAS***

Joyce Cury<sup>1</sup>

**Resumo**

O artigo pretende estabelecer comparações entre dois filmes naturais do período silencioso brasileiro, feitos na terceira década do século XX – *Fazenda Santa Catharina-Pederneiras* (1927) e *Brasil Pitoresco: Viagens de Cornélio Pires* (1925) – e dois documentários do final da década de 1960 – *Jaramataia* (1970) e *O Homem de Couro* (1969-70) –, dirigidos por Paulo Gil Soares dentro do projeto que ficou conhecido como *Caravana Farkas*. A partir da compreensão dos distintos modos de produção, financiamento e das propostas dos filmes, perceber como esses aspectos implicam também em diferentes linguagens, no que vemos na tela.

Nosso percurso passará por um breve panorama acerca dos filmes naturais e sua associação ao que se denominou “cavação”. Depois, faremos uma apresentação das produções aqui destacadas, cuja temática gira em torno do registro de um Brasil rural, aspecto que motivou a escolha dos quatro títulos. Também apresentaremos seus realizadores e financiadores e, finalmente, problematizaremos alguns trechos que consideramos pertinentes para a análise comparativa.

**Palavras-chave:** Cinema silencioso; Cavação; Documentário brasileiro; Caravana Farkas; Paulo Gil Soares.

**Em defesa de um estudo dos “naturais”**

---

<sup>1</sup> Graduada em Jornalismo, com especialização em Linguagens Midiáticas, e mestranda do curso de Pós Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar); bolsista CAPES; e-mail rp\_joyce@yahoo.com.br.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
ISSN 2317-8930

No livro *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, de Jean Claude Bernardet, cujo texto foi publicado pela primeira vez em 1979, o autor afirma que as lacunas e escassez de investigações acerca do filme documental no Brasil provém do desejo, por parte dos historiadores e cineastas, de termos uma historiografia nos moldes do cinema estrangeiro. Ou seja, o predomínio de estudos sobre o cinema de ficção, embora isso contrarie os fatos que em verdade se deram nos primórdios de nosso cinema. “Todos queriam fazer filmes de ficção. Mas a realidade cinematográfica mais sólida era o natural, o cinejornal, a cavação” (BERNARDET, 2009, p. 43).

Foram os filmes “naturais”, termo utilizado por periódicos e operadores do período silencioso brasileiro para designar o filme documental<sup>2</sup>, os responsáveis por financiar os filmes de ficção (chamados à época de posados ou de enredo) nas primeiras décadas do século XX. Fazendeiros, políticos, comerciantes e outras figuras de uma “elite mundana” (repetindo as palavras de Bernardet) se dispunham a pagar para terem filmes que exaltassem suas riquezas, seu poderio. “A câmara do documentarista da época era a câmara do poder” (BERNARDET, 2009, p.41). Um poder de via dupla: os filmes deveriam propagar as empresas, fazendas e eventos políticos de quem os patrocinava, ou seja, o poder tinha de saltar por meio das imagens filmadas; por outro lado, sob o aspecto de produção, o documentarista tinha o poder nas mãos, já que só era possível fazer cinema de ficção com o patrocínio obtido para os filmes documentais (MORETTIN, 2005, p.135).

---

2 Além dos filmes de não-ficção “naturais”, havia no período silencioso os cinejornais, noticiários compostos por vários assuntos ou por apenas um, estendido em mais edições. Eram projetados como complemento no cinema, sendo o mais conhecido no Brasil o *Rossi Atualidades*, com 227 edições, produzido pela *Rossi Film*, empresa de São Paulo comandada por Gilberto Rossi (BERNARDET, 2009, P.44).



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
**ISSN 2317-8930**

Esse mecanismo, que recebia duras críticas da imprensa no período, ficou conhecido como “cavação”, pois os cinegrafistas “cavavam” dinheiro para realizarem as produções, e trouxe implicações no modo como esses filmes foram pensados, executados e recepcionados pela crítica. Ao invés de generalizações simplistas, faz-se necessária a análise de cada filme, compreendendo contextos, cruzando referências e diferentes perspectivas de abordagem. HEFFNER (2006) questiona, por exemplo, a relação dos realizadores com o real: “Havia uma estética do real pronunciada em seu cinema ou, de forma mais restrita, apenas uma estética do cinema?”.

Nesse sentido, os estudos mais recentes, embora reverberem em alguma medida as reflexões feitas por Paulo Emílio Salles Gomes na década de 1970 no artigo *A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)*, tentam avançar o estudo dos naturais para além da dicotomia temática “Berço Esplêndido” – “Ritual do Poder”<sup>3</sup>, explorando outras possibilidades que esses filmes oferecem.

Eduardo Morettin, em *Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso*, parte da análise de *Caça à raposa* (Antonio Campos, 1913) para traçar recorrências de estilo nesses filmes feitos sob encomenda, acentuando que neles havia imagens que carregavam “indícios de riqueza”: automóveis, casarões, muitos funcionários, etc. Por outro lado, essas produções por vezes revelavam justamente o oposto do que pretendiam, imagens “indesejáveis” que escapavam do domínio de seus realizadores. Não eram filmes de estúdio, controlados, embora houvesse uma performance esperada por quem deles participava.

---

3 “Berço Esplêndido” e “Ritual do Poder” seriam os dois eixos temáticos aos quais os filmes naturais se filiavam, segundo Paulo Emílio Salles Gomes. O primeiro seria “o culto das belezas naturais do país” e o segundo o registro de eventos e personalidades políticos.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
**ISSN 2317-8930**

Flávia Cesarino Costa (2011), ao estudar dois filmes do período silencioso que mostram curas, entende que eles apresentam uma “arena de ambiguidades”: promete-se algo no texto das cartelas que as imagens não conseguem cumprir. São promessas de curas, normalmente de pessoas que não conseguem andar, anunciadas com fervor pelo texto, que forçosamente tentam ser comprovadas pelas performances dos “curados” nas imagens, criando incômodo no espectador que não vê as curas, nem recebe explicações sobre seu insucesso.

Outro viés segue Sheila Schvarzman, ao tentar aproximações entre o gênero *travelogue* (“filme de viagem”) e o filme *Brasil Pitoresco: Viagens de Cornélio Pires* (1925). Também traça um paralelo com a tradição que remete ao uso da lanterna mágica e ao estilo imagético de cartões postais e do “pitoresco”. Aborda, ainda, os limites dessa produção que, embora em moldes diferentes, é também pertencente ao contexto da “cavação”.

São estudos que vão nos auxiliar em torno de nossa proposta, que é estabelecer comparações entre dois filmes naturais brasileiros feitos na terceira década do século XX – *Fazenda Santa Catharina-Pederneiras* (1927 - data aproximada) e *Brasil Pitoresco: Viagens de Cornélio Pires* (1925) – e dois documentários modernos do final da década de 1960 – *Jaramataia* e *Homem de Couro* – ambos dirigidos por Paulo Gil Soares na *Caravana Farkas*<sup>4</sup>. Para isso, levaremos em conta as propostas temáticas, de exibição e modos de produção das obras, percebendo em que medida a diferença desses fatores implica também em diferentes linguagens nos filmes.

---

4 O nome foi dado pelo cineasta Eduardo Escorel: “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 depoimento consta no catálogo de 1997 para a mostra dos filmes, que foi intitulada como sugeriu Escorel: *A Caravana Farkas: Documentários 1964 –1980*, organizada por Sergio Muniz no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
ISSN 2317-8930

**Nos limites da cavação: *Fazenda Santa Catharina-Pederneiras e Brasil Pitoresco: Viagens de Cornélio Pires***

Do período silencioso, temos *Fazenda Santa Catharina-Pederneiras*, uma encomenda de seu proprietário Joaquim Luiz Nunes que, além de produtor de café, foi político na cidade de Pederneiras, centro-oeste paulista, ocupando uma vaga no legislativo entre 1927 e 1929<sup>5</sup>. A ficha técnica informada pela Cinemateca Brasileira não indica qual foi a companhia produtora e considera 1927 como a data aproximada de sua produção, fato que nos leva a crer na conciliação do projeto filmico com a carreira política de Nunes. Segundo o pesquisador Carlos Roberto Souza (2009), o filme integra uma série de produções feitas na época sobre as fazendas de café, fontes importantes de renda para empresas como a *Guarany Films*, a *Rossi Film* e a *Independencia-Omnia*, cujos representantes “[...] percorriam incessantemente o Estado de São Paulo oferecendo serviços de filmagem para os cafeicultores endinheirados” (SOUZA, 2009, p.12).

Sua estrutura assemelha-se à “retórica da visita guiada”, leitura proposta por Ismail Xavier (2009) quando analisa *Sociedade Anonyma Fábrica Votorantim* (1922), produção em longa metragem (100 minutos) da *Independência Filme*, que apresenta desde o processo fabril à organização da vida dos operários. *Fazenda Santa Catharina-Pederneiras* é também uma visita a esta propriedade rural, que parece nos guiar como se estivéssemos passando um dia na fazenda, conhecendo suas terras, acomodações, a produção de café, os trabalhadores e, sobretudo, os proprietários: “A confortavel casa de residencia”, “A hora bôa do almoço”, “Na

<sup>5</sup>Informações obtidas no site da Câmara Municipal de Pederneiras: [www.camarapederneiras.sp.gov.br](http://www.camarapederneiras.sp.gov.br). Seu nome também aparece creditado como prefeito da cidade em jornais da época (*Correio Paulistano*, 18 out. 1927, p.3). No entanto, tal ocupação não é confirmada pela Prefeitura.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
**ISSN 2317-8930**

colheita...”, “Grupo de camaradas - empregados nas machinas” são algumas de suas sequências, nas quais há o uso recorrente de panorâmicas, planos fixos e em perspectiva. Entretanto, não se trata de uma visita despreocupada. O caráter pedagógico e enaltecedor dos textos das cartelas e as imagens das atividades, nas quais o proprietário Joaquim Luiz Nunes está sempre presente, atestam a intenção de fortalecer sua figura como autoridade, seu poder.

Há diversos momentos em que as imagens “traem” os textos das cartelas, revelando cenas “indesejáveis”, tornando-se uma “arena de ambiguidades”. Um deles anuncia: “A Fazenda possui a sua própria escola. A saída das crianças, alegres e satisfeitas”. No entanto, o que se vê na imagem não são exatamente rostos de alegria, mas uma fila militar de crianças limpas e arrumadas, saindo organizadamente da escola improvisada na fazenda, auxiliadas por uma jovem (provavelmente a professora). Em seguida, quando os alunos aparecem perfilados, vê-se que a maioria está descalça – o que indica serem filhos de funcionários. Imagem simpática é a de um menino com uma boina, que usa calçado em apenas um dos pés.

As cenas foram pensadas para a câmera, por estarem todos com roupas limpas e se comportando organizadamente, ainda mais em se tratando de uma fazenda, em que o contato com a terra é inevitável. Porém, o fato de estarem praticamente todos descalços escapa ao controle do realizador, indo contra a prosperidade pretendida pelo filme. Promete-se no texto da cartela alegria e satisfação, mas a realidade não se revela com tal entusiasmo. Essa “traição” ao texto, o que entendemos como quebra da encenação, também se dá nas imagens dos trabalhadores, sobre as quais falaremos mais adiante.

O outro filme desse período sobre o qual vamos nos deter é *Brasil Pitoresco: Viagens de Cornélio Pires*, de 1925, produzido pela *Indústria Cinematográfica Filmes Paulistas*. Espécie de “diário de viagem”, nele são contempladas imagens de São Paulo, Espírito Santo, Rio de Janeiro, Bahia, Alagoas e Pernambuco<sup>6</sup>: paisagens naturais, comerciantes, pescadores,

---

6 A cópia de *Brasil Pitoresco* com a qual estamos trabalhando é um fragmento, com 25



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
**ISSN 2317-8930**

trabalhadores do campo, uma igreja em ruínas, uma fábrica que produz charutos, uma usina, plantações de cana e tantas outras que se fazem exóticas ou “pitorescas”. Além de panorâmicas e planos com a câmera fixa, temos nesse filme vários planos com *travelling*, vistas de paisagens feitas dentro de embarcações. A sinopse publicada pela revista *Selecta* à época do lançamento acrescentava: “Além das maravilhosas paisagens, foram fixadas danças, tipos e costumes (grifo nosso), assim como as principais riquezas da região” (NETO, 2002, p.131).

“Tipos e costumes” se referem às pessoas que aparecem nas imagens. Vistas como “tipos curiosos”, representam um Brasil arcaico, dependente da atividade rural, sem acesso à escolaridade e à modernidade urbana. Seus gestos, aos olhos de quem vive nos grandes centros, são tidos como “curiosos”, primitivos.

Também nos interessa pensar quem era Cornélio Pires (1884-1958). Realizador e personagem principal de *Brasil Pitoresco*, nascido em Tietê, interior de São Paulo, ficou conhecido nacionalmente como um divulgador da cultura regional paulista, participando de conferências e palestras pelo país, em que contava causos e curiosidades do “mundo caipira”. Chamado pela imprensa de “poeta sertanejo”, suas apresentações eram tachadas de humorísticas. Também utilizava do humor para fazer críticas políticas na revista *O Sacy*, que ajudou a criar, em 1923, e da qual tornou-se diretor.

A perspectiva de Sheila Schvarzman (2011), a partir da análise das imagens, é a de que *Brasil Pitoresco* oscila entre a apresentação de “tipos” – jangadeiros, camponeses, pescadores – e de proprietários rurais, políticos e empresários (quando as cartelas explicitam o nome das

---

minutos, depositado na Cinemateca Brasileira. Não encontramos nele imagens do estado de Pernambuco, embora saibamos de sua existência por meio da publicidade e das notícias da época.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
**ISSN 2317-8930**

companhias que visitou, por exemplo), configurando-se no que denominou como uma “cavação bem-sucedida” (SCHVARZMAN, 2011, p.60). Por meio da biografia de Cornélio, escrita por Macedo Dantas, a pesquisadora constatou que as viagens eram possíveis mediante o apoio de autoridades locais – normalmente políticos –, que davam hospedagem ou custeavam as passagens de Cornélio e seu operador de câmara.

Nossa leitura é que, embora não fosse uma encomenda particular, de um político ou empresário em especial, o filme encaixa-se no que convencionou-se chamar de “cavação”, por nele estarem implícitas as trocas de favores existentes entre realizador e patrocinador. O filme não se limita a apresentar os aspectos “curiosos” dos interiores do país, seus “tipos e costumes”. Nas imagens e nos textos das cartelas, é obrigatória a exaltação dos que detinham o poder, afinal, o filme só existia graças a eles.

Temos, portanto, dois filmes silenciosos de “cavação”, alinhados a um caráter de propaganda: a adjetivação nos textos das cartelas, as tomadas feitas em panorâmica que ampliam os espaços e garantem imponência, a angulação em perspectiva na qual as plantações parecem não ter fim, a encenação que assegura (tenta) como as pessoas vão se comportar diante da câmera. São filmes em que o poder está representado: “exploram o espaço da vaidade alheia através da imagem cinematográfica” (RAMOS e MIRANDA, 2004, p.177).

### **O Brasil da *Caravana Farkas***

De outro lado estão os documentários dirigidos por Paulo Gil Soares, financiados pelo fotógrafo e produtor Thomaz Farkas, que era dono das lojas *Fotoptica* e tinha, além de dinheiro e vontade de investir, facilidade em conseguir equipamentos. Os documentários





ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
**ISSN 2317-8930**

fazem parte de um grupo, com 39 filmes<sup>7</sup> feitos entre 1964 e 1981, hoje conhecido como *Caravana Farkas*. O início do projeto se deu durante a efervescência do Cinema Novo, na década de 1960, quando os cineastas buscavam novos rumos para o cinema brasileiro, notadamente o ficcional, em termos de linguagem, exibição e distribuição. No campo documental, as experimentações feitas nos Estados Unidos, Canadá e França, o cinema direto/verdade, apontavam para novos parâmetros éticos e estéticos que logo foram absorvidos pelos cineastas brasileiros também à procura de novos modos de fazer documentário. Também a chegada de equipamentos menores e mais leves para captar imagens e gravar sons permitiam que o cineasta ficasse em um “corpo-a-corpo” com os sujeitos e objetos que quisesse retratar, facilitando a realizar as novas experiências documentais.

Cabe ressaltar que o estilo adotado pelos filmes não era uma cópia da escola documental francesa, canadense ou americana, como aponta Fernão Ramos no livro *Mas afinal... O que é mesmo documentário* (2008), ao considerar os filmes como pertencentes ao “documentário novo” brasileiro. É também o que indica a tese de doutorado defendida pelo próprio Farkas e escrita concomitantemente à realização das produções, na qual propõe um método de trabalho para se fazer documentários no Brasil, citando referências distintas no modo de pensar o documentário, como Joris Ivens, John Grierson e Jean Rouch.

A ideia era que os filmes revelassem o Brasil aos brasileiros e mostrassem o trabalho, a cultura, a religião, a vida dos que não estavam nos grandes centros industriais do país. Cineastas em início de carreira, que compartilhavam suas ideias, juntaram-se ao produtor:

---

<sup>7</sup> Consideramos a relação de filmes  
*Farkas: Documentários – 1964-1980*.

que consta no catálogo da mostra *A Caravana*



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
**ISSN 2317-8930**

O que nos unia era um pensamento muito parecido, porque todos nós pensávamos politicamente da mesma maneira [...] O nosso ideal era transformar o Brasil, não pela fotografia ou pelos filmes, mas esperar uma transformação. (Depoimento de Thomaz Farkas ao diretor Walter Lima Jr., para o documentário *Thomaz Farkas, brasileiro, de 2003*)

Pensava-se em vender os filmes para escolas, como material didático de apoio, ou exibi-los na televisão (duas tentativas que não deram certo devido à política de repressão vigente no país e ao suporte filmico das produções), o que garantiria mais público e concretizaria o projeto que, inegavelmente, era político. Ainda em depoimento ao diretor Walter Lima Jr.: “Eu achava que dando essa consciência [exibindo o filme em escolas] seria tão revolucionário quanto uma revolução”.

Farkas considerava que documentar seria investigar a realidade e que os fatos documentados deveriam ser interpretados pelo diretor, responsável em dar sua visão ao filme, o que criaria uma subjetividade de autor – vale destacar que, embora fosse um projeto coletivo, cada diretor da *Caravana* teve liberdade estética para tratar os temas. “O registro puro e simples das ‘aparências’ não nos basta, pois leva à obtenção de material para fins ‘turísticos’, ‘folclóricos’ (no mau sentido) ou mesmo ‘pitorescos’” (FARKAS, 1972, p.40).

Há de se notar a condenação do “turístico”, do “folclórico” e do “pitoresco”, ou seja, dos filmes que se estruturam na descrição das imagens, caso dos dois filmes silenciosos aqui comentados. Farkas propunha fazer um “documentário dramatizado”: o fato somado à sua interpretação (FARKAS, 1972, p.12). O pesquisador Gilberto Sobrinho (2008) considera que nesse projeto “os três eixos política dos autores, filmes de baixo orçamento e renovação da linguagem delineiam as coordenadas estéticas e avançam para o âmbito da produção” (SOBRINHO, 2008, p.158).

A *Caravana Farkas* pode ser dividida em três fases de produção. A 1ª fase, com filmes feitos entre 1964 e 1965, é composta por 4 média-metragens: *Viramundo* (Geraldo Sarno,



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
**ISSN 2317-8930**

1965), sobre a migração nordestina na cidade de São Paulo; *Memória do Cangaço* (Paulo Gil Soares, 1964), que tenta desmistificar o cangaço e é composto por diversas entrevistas, inclusive com o coronel José Rufino, matador de Corisco e quem inspirou o personagem Antonio das Mortes em *Deus e o diabo na terra do sol*; *Subterrâneos do Futebol* (Maurice Capovilla, 1965), sobre a curta carreira do jogador de futebol; e *Nossa escola de samba* (Manuel Horácio Gimenez, 1965), que mostra os preparativos de uma comunidade antes do desfile de Carnaval da escola Unidos de Vila Isabel, do Rio de Janeiro. Os filmes foram feitos em 16mm, com exceção de *Memória do Cangaço*, captado em 35mm. Em 1968, todos foram ampliados para esta bitola e reunidos em um longa-metragem, *Brasil Verdade*, o que possibilitou a exibição em salas comerciais.

Na 2ª fase de produção, que se iniciou em 1967, ao invés de temas em diversas regiões, optou-se por explorar aspectos de uma mesma região, o Nordeste brasileiro. E, ao contrário dos primeiros filmes, foram todos captados em 16mm (muitos em cores), o que barateava os custos e atendia a um dos principais propósitos da empreitada, ainda a venda dos filmes para escolas. São 19 documentários, em curta e média-metragem, com temas que vão do trabalho à crença religiosa do homem nordestino. Ao conjunto de filmes deu-se o nome *A Condição Brasileira*, título com o qual Farkas os comercializava, nas lojas *Fotoptica*.

Houve, ainda, uma 3ª fase, com filmes feitos entre 1972 e 1981. Porém, o esquema de produção se distancia das fases anteriores, tanto no quesito financiamento, já que alguns filmes serão co-produzidos pela Embrafilme e a Prefeitura de São Paulo, como na coerência temática e na participação de outros diretores, alguns até dirigindo apenas um filme.

Nosso interesse é abordar dois títulos da 2ª fase, dirigidos por Paulo Gil Soares entre 1969 e 1970: *Jaramataia* e *O Homem de Couro*. A escolha justifica-se por serem documentários que trazem imagens do meio rural e de quem nele vive, imagens que também aparecem nos filmes silenciosos aqui discutidos. A análise comparativa entre os filmes é um



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
**ISSN 2317-8930**

complemento para a investigação, ainda a ser feita, do estilo desse diretor e de sua concepção do que seja documentário.

Antes de entrarmos nos dois filmes em questão, uma breve apresentação do diretor. Paulo Gil de Andrada Soares (1935-2000) nasceu em Salvador, na Bahia, e transitou pelo teatro, literatura, jornalismo e cinema. Na década de 1950 – nas encenações do grupo *Jogralasca de Teatralizações Poéticas* – começou a parceria com o conterrâneo Glauber Rocha, que se estendeu para o cinema, sendo *Deus e o diabo na terra do sol* o primeiro trabalho dos dois juntos, em 1963. Paulo Gil foi co-roteirista, assistente de direção, cenógrafo e figurinista deste filme considerado um dos pilares do Cinema Novo e que o aproximou do tema e dos personagens de seu primeiro documentário, *Memória do Cangaço* (1964). Paulo Gil dirigiu mais sete documentários no projeto financiado por Farkas, todos filmados nos estados da Bahia e da Paraíba: *A mão do homem* (1969-70), *A morte do boi* (1970), *Erva Bruxa* (1969-70), *Frei Damião: trombeta dos aflitos, martelo dos hereges* (1970), *Jaramataia* (1970), *O Homem de Couro* (1969-70) e *Vaquejada* (1970).

Ainda na década de 1960, pré-golpe militar, Paulo Gil foi membro – ao lado do também diretor da *Caravana* Geraldo Sarno – do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes), formado pela elite intelectual de esquerda brasileira. As ideias do CPC consideravam o intelectual como responsável por produzir uma “cultura pelo povo”, que levaria à sua transformação, à sua desalienação, e posteriormente a mudanças em sua condição de vida.

Em 1971, começou a trabalhar na *Rede Globo*, dirigindo o programa *Globo Shell Especial*, e dois anos mais tarde ajudou a criar o *Globo Repórter*, sendo seu diretor por 10 anos e responsável por levar alguns cineastas para a televisão: Eduardo Coutinho, Walter Lima Jr., os companheiros de *Caravana* Eduardo Escorel e Maurice Capovilla, entre outros.

O contato de Paulo Gil com Farkas se deu em 1964, quando apresentou o roteiro de



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
**ISSN 2317-8930**

*Memória do Cangaço*, que já estava em andamento e foi incorporado à produção financiada pelo fotógrafo-produtor. “Ele queria produzir, tinha talento, disposição e... dinheiro. Foi olhado com reservas pelos ‘comunais’ gerais e logo virou ‘paulista rico querendo promoção’” (SOARES in MUNIZ, 1997, p.9). Passemos agora à apresentação dos dois filmes aqui destacados.

Os 20 minutos de *Jaramataia* (1970) – que é o nome da fazenda localizada em Taperoá, no interior da Paraíba, e também como se denomina o gado adaptado às condições do sertão – mostram a criação do gado, a retirada do leite e a fabricação rudimentar de seus derivados, a produção de milho e algodão, o ritual de trabalho do vaqueiro, sua relação com os animais e com o dono da terra. Para tanto, há entrevistas com proprietários e trabalhadores do local. Percebe-se negociação entre cineasta e personagens, pelo comportamento destes diante da câmera e por situações encenadas, como na sequência em que um “rezador”, funcionário da fazenda, benze a terra, uma espécie de ritual de trabalho. O funcionário espera outro homem passar pela câmera com duas cabeças de gado para só então iniciar seu ritual com a terra. Independentemente do caráter mais ou menos ensaiado, há uma preocupação em destacar os gestos das pessoas, compreender suas práticas, seu modo de vida. A tentativa de aproximar mundos tão distintos – o do cineasta e o do homem do campo – se dá nas entrevistas, na inserção de músicas regionais (neste filme executadas pelos artistas regionais da Banda de Pífanos de Caruaru e por Cégo Birrão) e na apresentação feita pelo artista plástico Lênio Braga, cuja boa parte da obra retrata o sertão.

Com procedimentos semelhantes, *O Homem de Couro* (1969-70) traz um dia na vida dos vaqueiros: mostra a condução da manada para o pasto, o canto que entoam (aboio), suas condições de trabalho, ganhos no campo e as diferentes características dos animais com os quais lidam. Além dos elementos da cultura regional que aparecem em *Jaramataia*,



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
ISSN 2317-8930

acrescenta-se aqui uma narração menos pedagógica, com trechos da literatura popular recitados pela voz *over*:

O filme se inicia com a imagem de Zé Galego (José Francisco Filho), vaqueiro da mesma fazenda Jaramataia, onde diz ficar das “seis às seis”. Ele veste para a câmera sua roupa de trabalho, composta por várias peças em couro, da cabeça aos pés. Em seguida, é visto preparando seu cavalo e, montado nele, fixa o olhar para o cinegrafista e se apresenta, abrindo em seguida a porteira da fazenda onde trabalha, em uma sequência ensaiada para a câmera. O depoimento da esposa de Zé Galego também tem esse caráter, já que ela parece ler sua fala, muito distante da linguagem coloquial.

### **Diferenças anunciadas**

Tanto no aspecto do financiamento, como da proposta documental, há uma larga distância no que ancorava os naturais do período silencioso e os documentários da *Caravana*, como vimos a partir da apresentação dos filmes. Se os primeiros se alinham mais a um caráter propagandístico, pois tinham de exaltar o poder de quem os patrocinava, as produções financiadas por Thomaz Farkas estão mais próximas da reportagem jornalística, preocupadas em não só descrever, mas compreender e, sobretudo, interpretar o que a câmera e os gravadores captam.

Em *Fazenda Santa Catharina-Pederneiras*, toda a rotina da fazenda é mostrada para destacar não seus funcionários, mas o proprietário Joaquim Luiz Nunes, que torna-se o personagem central do filme. Vemos os trabalhadores no campo, porém o texto da cartela não os anuncia, mas sim seu trabalho: “Na colheita...”, “Medindo e carregando o café”, “No terreiro tradicional”. Nesta última são vistos trabalhadores descalços despejando o café colhido, que estava em sacas na carroceria de uma caminhonete. A cena é apreciada pelo dono



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
**ISSN 2317-8930**

da fazenda, que entra no quadro filmico da esquerda para a direita, permanecendo ao lado e um pouco distante dos homens, como um supervisor. Sabemos tratar-se de Joaquim Luiz Nunes, pois intercalada com sua imagem aparece outra, da lateral do veículo, onde estão gravados seu nome e o da fazenda, como se fosse uma legenda de identificação.

Já em *Jaramataia*, de Paulo Gil Soares, que também filma as rotinas de uma fazenda, o proprietário aparece, não para ter seu poder exaltado de forma positiva, mas por representar um contraponto à imagem do trabalhador. Em uma das sequências, os trabalhadores são vistos sem camisa, trabalhando com a enxada, e o proprietário aparece bem vestido dando ordens, gesticulando com as mãos – semelhante ao que temos em *Fazenda Santa Catharina*. Porém, o modo como o filme de Paulo Gil articula a relação entre trabalhador e proprietário evidencia que estes não estão no mesmo nível, que não se trata do proprietário que ajuda o trabalhador, como o filme silencioso quer aparentar, embora já tenhamos falado das quebras da encenação.

A montagem neste e nos demais filmes de Paulo Gil dentro da *Caravana Farkas* é um dos aspectos a serem destacados sobre o estilo do diretor. Por meio da montagem paralela, o trabalhador é colocado em contraposição ao proprietário. Por exemplo, aos 11 minutos de filme, um dos trabalhadores entrevistados aparece falando: “Eu luto aqui na fazenda, o ganho é pouco”. Há um corte para o proprietário, ao lado de sua caminhonete, que diz: “Meu sistema é muito seguro para o trabalhador”. Novamente, vemos e ouvimos o trabalhador: “Faz vinte anos que nós fizemos conta. De lá pra cá não fizemos mais. Faz hoje, faz amanhã. Não fizemos mais conta”. Em contrapartida, o proprietário: “Eu empresto dinheiro ao morador pra ele trabalhar ele mesmo. Não empresto pra ele trabalhar a mim não”. E ainda: “Empresto o dinheiro sem juro pra ele limpar o seu roçado, trabalhando no que é dele. Agora, fiscalizo ele”. A articulação feita pela montagem, como se um estivesse respondendo ao outro, coloca a contraposição de ideias e sugere que trata-se de uma relação de submissão, na qual o



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
ISSN 2317-8930

dono da terra sempre leva vantagem.

Em *Jaramataia*, a câmera está próxima das pessoas, sobretudo dos trabalhadores. Não apenas no sentido físico, devido à leveza dos equipamentos de filmagem da época, mas em uma tentativa de interpretar feições, seus gestos, de aproximar-se dos ambientes, entrar nesse universo, tão distinto ao do cineasta. Inversamente, em *Fazenda Santa Catharina*, o trabalhador só existe no filme porque há um “grande” fazendeiro, que além de proprietário da fazenda, é mostrado também como proprietário do trabalhador, inclusive cuidando da educação dos filhos de seus funcionários, mantendo uma escola dentro da fazenda. Mesmo quando o operador da câmera se aproxima dos trabalhadores, estes servem como elementos que se incorporam à paisagem, ao cotidiano da fazenda, e sua presença em grande número reforça o poder do proprietário e de suas terras.

Ainda em *Fazenda Santa Catharina*, a imagem do homem do campo é motivo de riso em alguns momentos, como na passagem em que vemos a criação de porcos da propriedade ou na sequência que encerra o filme: “Grupo de camaradas - empregados nas machinas”, em que alguns funcionários estão de braços dados, fazendo graça para a câmera, como se esbanjassem felicidade. No filme natural, o trabalhador é apresentado como se estivesse feliz com sua condição – em imagens pretensamente realizadas para a câmera. Ao contrário, os gestos e falas mostrados nos filmes da *Caravana* tentam provocar reflexões sobre o meio rural: denunciam as más condições de vida de quem sobrevive no campo. Os trabalhadores não aparentam felicidade, mas uma inércia em relação à vida, uma impossibilidade de mudar sua condição.

Em *Brasil Pitoresco: Viagens de Cornélio Pires*, as pessoas são vistas como “tipos curiosos”, de atitudes “exóticas”. Estão ali para, ao lado da paisagem, formar uma moldura em torno das ações de Cornélio Pires. Quando o filme se propõe a mostrar a “Zona do fumo”





ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
**ISSN 2317-8930**

baiana, por exemplo, vemos uma fábrica na cidade de São Felix – a escolha por esta e não outra empresa relaciona-se à “cavação”, conforme já expusemos. Homens são vistos carregando a planta que originará charutos. Ao invés do cultivo ou fabricação do produto, o que vemos é nosso realizador-personagem, enquadrado em plano médio que dura alguns segundos, “saboreando uma fumaça”, como indica a cartela.

Sheila Schvarzman, ao avaliar a questão de como o trabalho é mostrado em *Brasil Pitoresco*:

O trabalho é apropriado pela câmera de forma pitoresca – como uma atividade local diferente daquela que se está habituado a ver nas cidades. Atividades primárias, ligadas à natureza como a pesca, a agricultura. É típico. Não é visto como trabalho nem ganha pão (SCHVARZMAN, 2011, p.55).

Uma última sequência nos interessa problematizar em *Brasil Pitoresco*. É a do gado sendo conduzido por um vaqueiro, em Feira de Santana, na Bahia, quando Cornélio nos apresenta a figura “típica” do Brasil rural que encontrou: “Cumprimentamos um dos famosos vaqueiros do Norte, vestido de couro, da cabeça aos pés”. A imagem nos mostra o vaqueiro ao seu lado, em um gesto de aparente cordialidade. Em seguida, vemos homens com os animais em uma feira de gado. Além de aparecer cumprimentando o vaqueiro, Cornélio Pires monta em um pequeno burro, de forma desajeitada. Mas, antes, a cartela brinca: “Quem manda o pequeno ser burro?”. Basta lembrar que o realizador-personagem era um contador de “causos”, um humorista que propagava o folclore e a cultura “caipira” em palestras pelo país. Já em *O homem de couro*, de Paulo Gil Soares, são valorizados justamente os gestos e falas do vaqueiro, sua vestimenta, seu modo de vida. Ele não é visto como “típico”, mas tratado de forma séria, como força de trabalho, ainda que vitimado.

Os documentários da *Caravana* tentam mostrar o Brasil por meio de olhos críticos, em que o realizador (o diretor) cumpre o papel de “[...] organizar uma estrutura dramática, de



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
**ISSN 2317-8930**

modo a caracterizar o filme como uma síntese de dados e não mera justaposição dos mesmos, o que lhe garante o significado [...]” (FARKAS, 1972, p.35). A montagem paralela nos filmes de Paulo Gil, como já mencionamos, propõe embate entre proprietários e trabalhadores, seja pelo modo como contrapõe as entrevistas, como ao destacar imagens que retratam condições precárias de sobrevivência.

Por fim, a reflexão que faz Eduardo Morettin (2005), ao analisar imagens que demonstram “indícios de riqueza” nos filmes de não-ficção do período silencioso, aponta para caminhos profícuos. Em contrapartida, não poderíamos pensar que “indícios de pobreza” são vistos nesses filmes que integram a *Caravana Farkas*? A produção de queijo em *Jaramataia*, por exemplo, feita sem qualquer controle de higiene, em meio a moscas e instrumentos precários; a imagem do camponês ao lado de duas vacas e vestindo roupas rasgadas e sujas, mal conseguindo se expressar; a esposa sem dentes do vaqueiro em *O Homem de Couro*, que precisa decorar a fala.

Podemos também relacionar os filmes com o Cinema Novo e o que era pensado pela esquerda intelectual brasileira, aproveitando o que já comentamos sobre o CPC, por exemplo. A ideia de provocar uma mudança na condição do povo, oferecendo a ele uma “tomada de consciência” por meio da cultura que não seria feita por ele, mas para ele.

No entanto, mesmo que tenha participado do CPC, não entendemos que os filmes de Paulo Gil compartilham totalmente com sua cartilha. Se o Centro Popular de Cultura não legitimava a cultura feita pelo povo, considerando-a atrasada e uma das responsáveis pela alienação, os filmes da *Caravana* se apropriam dessa cultura, tanto como objeto, quanto como linguagem. Nos filmes dirigidos por Paulo Gil Soares aqui comentados, há, além da documentação da cultura popular, sua incorporação. Um exemplo é o aboio, o canto entoado pelos vaqueiros no trabalho do campo. Ele é um dos aspectos documentados sobre a vida do vaqueiro, mas também é incorporado na trilha musical. Ele não é cantado por alguém de fora



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
ISSN 2317-8930

daquele universo, mas pelos próprios personagens ou por algum cantador da região – no caso, Cégo Birrão. Ou seja, há o caráter de preservação dessa cultura popular, não deixando de refletir sobre a realidade daquelas pessoas.

Embora não haja o poder de um financiador, como nos filmes de cavação aqui mencionados, o poder nesses filmes se dá em outro nível: ele aparece na relação desigual entre proprietário e trabalhador, mas também entre cineasta e personagem, mostrado como vítima, já que com a encenação e até a fala decorada, o realizador se coloca em uma posição de superioridade, como o dono da voz do saber – para utilizar o pensamento de Jean Claude Bernardet no livro *Cineastas e imagens do povo*. Seu ponto de vista, sua argumentação, se sobressaem no filme, pelo modo como articula a realidade apreendida pela câmera.

### Referências bibliográficas

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

\_\_\_\_\_. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COSTA, Flávia Cesarino. *Dois filmes de cura do período silencioso: as imagens como arena de ambiguidades*. In: PAIVA, Samuel e SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011, p.127-139.

FARKAS, Thomaz. *Cinema documentário: um método de trabalho*. Tese de Doutorado – Departamento de Jornalismo e Editoração. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
**ISSN 2317-8930**

São Paulo, 1972.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)*. In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (org.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 323-330.

HEFFNER, Hernani. *Vagas impressões sobre um objeto fantasmático*. Texto publicado originalmente no livro apostila do Curso de História do Documentário Brasileiro em 2006, da Associação Cultural Tela Brasillis. Disponível em [http://www.telabrasilis.org.br/chdb\\_hernani.html](http://www.telabrasilis.org.br/chdb_hernani.html). Acesso em 25 jul. 2013.

MORETTIN, Eduardo V. *Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso*. São Paulo: Revista Brasileira de História, vol. 25, n.49, jan./jun. 2005, p.125-152.

MUNIZ, Sergio. *A Caravana Farkas: documentários 1964-1980*. Catálogo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1997.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

SCHVARZMAN, Sheila. *Travelogue e cavação no Brasil pitoresco de Cornélio Pires*. In: P AIV A, Samuel e SCHV ARZMAN, Sheila (org.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
**ISSN 2317-8930**

Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011, p.45-64.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. *A Caravana Farkas e o moderno documentário brasileiro: introdução aos contextos e conceitos dos filmes*. IX Estudos de Cinema e Audiovisual Socine. São Paulo: Annablume, 2008.

SOUZA, Carlos Aberto de. *Resgate do cinema silencioso brasileiro: 27 filmes*. Catálogo. São Paulo: Cinemateca Brasileira e Sociedade Amigos da Cinemateca, 2009.

XAVIER, Ismail. *Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso*. Uberlândia: ArtCultura, v. 11, n. 18, jan./jun. 2009, p. 9-24.