

# Os documentários de Geraldo Sarno (1964-1971): das catalogações e análises do universo sertanejo aos procedimentos reflexivos

Gilberto Alexandre Sobrinho

O documentário é o momento em que alguma coisa se ilumina na relação minha com o outro.

O documentário é o momento em que algo se releva, em que cai um certo véu e, nessa relação, eu me exprimo, ou seja a minha cara está no documentário.

O que o documentário documenta com veracidade é minha maneira de documentar.

*Geraldo Sarno*

**E**m virtude de uma mostra de filmes organizada pelo cineasta Sérgio Muniz, em 1997, para o Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, o cineasta Eduardo Escorel nomeou como Caravana Farkas, a produção independente de filmes, em sua maior parte financiados e produzidos por Thomaz Farkas. São filmes de reconhecida importância para a história do cinema brasileiro e ao abordar seu conjunto compreende-se o papel que essa experiência assumiu no desenvolvimento do documentário brasileiro.

Devido aos aspectos característicos, sobretudo, dos modos de produção, podemos distinguir três fases da Caravana:

1. 1964-1965, produção dos quatro documentários reunidos no longa-metragem *Brasil verdade*<sup>1</sup> (1968), com uso amadurecido do som direto em torno de narrativas sobre o futebol e seus sujeitos, o preparo de uma escola de samba para o carnaval e suas relações com uma comunidade, visões e memórias sobre o cangaço e também as consequências da migração de nordestinos para São Paulo;

2. 1967-1971, o projeto *A condição brasileira* resultou no lançamento de 19 documentários, frutos de um acordo inicial entre um grupo de jovens cineastas e o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)/USP e do desdobramento de duas viagens a alguns estados da região do Nordeste brasileiro, sendo cinco documentários reunidos no longa-metragem *Herança do Nordeste*<sup>2</sup> (1972);

3. 1972-1980, fase final que reúne 15 documentários, parte deles fruto de parcerias e coproduções, sobre temas diversificados, tais como: os registros e interpretações sobre as mudanças em processos de produção econômica no Recôncavo Baiano (*A morte das velas no Recôncavo*, 1970 e *Feira da banana*, 1972-73), de Guido Araújo; filmes sobre artistas (*Paraíso Juarez*, 1971, e *Hermeto campeão*, 1981) e novamente o tema do futebol (*Todomundo*, 1978-80), esses três dirigidos por Thomaz Farkas; uma série sobre instrumentos musicais (*A cuíca*, 1970, e *O berimbau*, 1978), sobre a catação e a degustação do café, respectivamente (*Cheiro/Gosto, o provador de café*, 1976, e *Um a um*, 1976), experimentação artística sobre cultura popular e religiosidade (*De raízes & rezas, entre outros*, 1972), os vários modos de ser dos imigrantes italianos em distintos lugares no Brasil (*Andiamo In'merica*, 1977-78), esses seis últimos dirigidos por Sérgio Muniz; um registro sobre os nascentes trios elétricos de Salvador (*Trio elétrico*, 1978), direção de Miguel Rio Branco; asserções sobre arquitetura e urbanismo, num projeto desenvolvido na cidade de Campinas (*Ensaio*, 1975), de Roberto Duarte; e a personalidade e a carreira de Chico Buarque (*Certas palavras*, 1979), direção de Maurício Beru.

Neste texto procuro estabelecer as singularidades dos filmes dirigidos pelo cineasta Geraldo Sarno, que produziu e realizou filmes documentários nas duas primeiras fases da Caravana. Juntamente com uma equipe de produtores e realizadores, chamam a atenção os aspectos particulares dos modos de produção, que viabilizaram o planejamento, a execução e a finalização dos filmes. No campo temático, o interesse de Geraldo Sarno voltou-se para as consequências do movimento migratório no próprio país, as formas da religiosidade popular, as manifestações da cultura popular, a organização da economia e do mundo do trabalho. No recorte estabelecido, temos os migrantes (recém-chegados e também estabelecidos) na cidade de São Paulo e, principalmente, localidades no mundo rural e urbano da região nordestina (Pernambuco, Paraíba e Ceará). Além das particularidades dos modos de produção e do campo temático que serão abordados nesse estudo, vou apontar e comentar sobre os elementos de um estilo próprio na estruturação das narrativas, em sua expressão visual e sonora.

Geraldo Sarno é um nome de fundamental importância no desenvolvimento do moderno documentário brasileiro. Em sua juventude, mudou-se do interior da Bahia, de Poções, para Salvador e é justamente no momento de sua vida universitária, cursando Direito, em que se deu uma grande efervescência cultural na vida soteropolitana, algo que reverberaria em sua carreira de cineasta.

Salvador, a partir do final dos anos 1950, respirava ares de mudança, sob o comando de figuras-chave. Assim, podem-se citar as atividades cineclubistas do crítico Walter da Silveira, o “Clube de Cinema da Bahia” e o impulso dado às artes e às humanidades pelo reitor da Universidade Federal da Bahia, Edgard Santos, que impulsionou o debate crítico e os processos de criação inovadores, por meio de contratações de figuras-chave para levar adiante tais mudanças, assim destacam-se: o diretor de teatro Martim Gonçalves, o músico e artista plástico suíço Walter Smetak, o maestro alemão Hans J. Koellreuter, o historiador português Agostinho da Silva e a polonesa Yanka Rudzka, professora de dança contemporânea.

Na paisagem humana da capital baiana, formada por artistas e intelectuais de vanguarda, houve também a influente passagem de Lina Bo Bardi, que fundou o Museu de Arte Moderna da Bahia e o Museu de Arte Popular, Solar do Unhão. Nessa efervescência, despontaram, na cena teatral, os atores Othon Bastos, Geraldo Del Rey e a atriz Helena Ignez, a música de Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa, Tom Zé e Capinam. Além de já haver figuras importantes que mobilizavam interesses pela forte cultura africana como Carybé, Pierre Verger e Mário Cravo Neto. Por fim, mas não esgotando esse rico cenário, podemos evocar o emergente cinema feito na Bahia, por nomes tais como Roberto Pires, Glauber Rocha, Orlando Senna, Geraldo Sarno e Paulo Gil Soares e outros nomes<sup>3</sup>.

No início dos anos 1960, Geraldo Sarno teve uma ativa participação junto ao Centro Popular de Cultura (CPC). Sob esse contexto, ele realizou suas primeiras experiências amadoras no cinema, ao lado de Orlando Senna e de Valdemar Lima. Filmou sobre camponeses e a possível revolução agrária, num momento político em que as ideias de Jango mobilizavam a juventude. Com *Mutirão em Novo Sol*, um filme de formação, Sarno já começava a enveredar pelo documentário, mesclado com ficção, rodando com negativo 16mm, em preto e branco, o filme, em sua totalidade, a exemplo de partes da primeira versão de *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1964-1984), foi sequestrado e destruído pela repressão promovida pela ditadura militar.

Antes de juntar-se ao grupo que iria realizar os curtas-metragens de *Brasil verdade*, Sarno aprendeu técnica cinematográfica durante o estágio de um ano em Cuba, em meados de 1963, no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas (ICAIC). Já em São Paulo, após seu retorno, juntou-se ao grupo liderado por Thomaz Farkas e realizou seu grande filme de estreia *Viramundo* (1964-65). Entre outras qualidades, tornou-se um marco no uso integral do som direto e, também, no retrato crítico que propunha sobre as relações entre a migração, a São Paulo industrializada e os desdobramentos dessa diáspora. A seguir, um depoimento de Sarno para a retrospectiva denominada Caravana Farkas elucidada sobre o contexto geral da formação do grupo que viria a ser, um desdobramento do cinema novo, em São Paulo:

São Paulo, 1964. Espremendo a memória anterior, o que resta é a vida estudantil na Bahia, a sinalização de Lina Bo Bardi na direção de uma arte e de uma cultura do povo nordestino, a revelação espantosa de Aruanda (nossa pobre realidade sertaneja de todos os dias era cinematografável) e o aprendizado da técnica de cinema em Cuba. Em São Paulo, 1964, a simpatia de muitos: Octávio, Roberto Santos, Vlado, Maurício Segall, Paulo Emílio, Capô, Sérgio... E nos juntamos Pallero, Paulo Gil, Capinam, Affonso, Jimenez, Eduardo, Laurinho... Mas no centro, Thomaz e Melaine A década de 60 foi muito marcada pela urgência. Era preciso fazer e rápido, sem muito pensar o como nem por que. Thomaz foi o catalizador desse momento no cinema documentário brasileiro: reunir um acervo de imagens sobre a nossa realidade mais profunda, fundar e consolidar uma linguagem documentária na cinematografia brasileira (...)<sup>4</sup>

Sarno é um artista em que a infância e a adolescência em uma cidade do interior, numa paisagem sertaneja próxima à geografia cara ao universo de Guimarães Rosa, e uma vida adulta acometida de deslocamentos atingiram profundamente o seu olhar, a sua poética, enfim, o seu estilo. A hipótese é que seu olhar abastecesse intensamente dessas experiências, haja vista o caráter enciclopédico de sua filmografia que percorre e investiga temas que vão desde a cultura popular, passa pelos domínios da religião e avança para o campo da chamada cultura oficial<sup>5</sup>. Nesse inventário está um sujeito que desenvolve uma poética própria ao percorrer, sobretudo, a geografia nordestina, além do diálogo com essa realidade que encontra, a partir de um repertório de leituras que vai adquirindo e aperfeiçoando<sup>6</sup>. Por fim, eu diria que Sarno estabelece laços com outros artistas e assume o ato de criação autoconsciente como um forte vetor nas construções narrativas.

Vindo de Poções, onde conheceu e vivenciou paisagens humanas e rurais rosianas, ele passou a incorporar outros insumos no momento em que se pôs a desenvolver suas atividades artísticas. Justamente por pertencer a uma geração em que arte e política se imiscuíam, tratou de olhar para o contingente humano que se deslocava para um “sul” que indicava vida melhor. Assim, nasceu *Viramundo*, cuja proposta continha um olhar atualizado sobre o fenômeno da migração, complexificado por uma narrativa que buscava olhar e ouvir o outro, com uso de técnicas de registro de som e de imagem sincronizados, procurando entender o processo de “pertencimento” dos sujeitos que viviam em outra realidade. Ao mesmo tempo em que essa nova técnica colaborava em dar a conhecer esse homem brasileiro, em registros autênticos, o filme realmente de “estreia” de Sarno não se intimidou em oferecer respostas para os movimentos e os destinos desses sujeitos. No entanto, o olhar de Sarno, à medida que se tornava íntimo do equipamento, buscava outras formas de abordar essa realidade que lhe era cara.

Em artigo publicado na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiro*, Sarno (1966:172) sintetizou o que significaria para ele (e por extensão para sua geração) a apropriação da nova técnica do direto:

Preliminarmente, o cinema direto é uma vitória da técnica. O etnólogo Jean Rouch, o sociólogo Edgar Morin puderam lançar-se à documentação cinematográfica porque a técnica solucionou os problemas de construção de uma câmera leve e insonora e de gravadores portáteis que permitiram a sincronização do som. Este fato tornou realizável a ambição de cineastas que desde Dziga Vertov ansiavam pela possibilidade de surpreender o real, colher o fato na sua integridade e no momento irrecuperável em que ele se dava. A renovação geral do cinema (produção e realização) que esta nova técnica vem impondo e a ampliação do campo tradicional reservado ao cinema foram consequências necessárias e previsíveis. Uma nova imagem informativa, íntegra (imagem-som), arrancada da própria realidade, é o que se transmite ao público em substituição à imagem composta nos estúdios; uma nova dimensão se estabelece entre realizadores e imagem a ser captada: em vez de elementos dóceis (iluminação, cenografia, atores) às mãos dos realizadores – a caótica agressividade do próprio real. E esta nova dimensão impõe uma nova atitude, uma nova estética do real, como quer Louis Marcorelles.

Para o grupo da Caravana, essa nova atitude tinha a ver com a aproximação do cinema da realidade brasileira, sendo fundamental o papel das ciências sociais na mediação e na construção do olhar. Os projetos realizados junto ao IEB, após o reconhecimento da crítica e da intelectualidade brasileira, que se renderam aos curtas de *Brasil verdade*, refletem bem esse espírito. Mesmo que a viagem ao Nordeste, na segunda fase, tenha se concretizado pelo aporte financeiro das produtoras de Thomaz Farkas (*Thomaz J. Farkas*) e Geraldo Sarno (*Saruê Filmes*), a experiência de pesquisa e tentativa de compreensão da cultura popular, junto ao ambiente da Universidade de São Paulo, reverberaria nos filmes que foram completados<sup>7</sup>.

Sarno realizou duas viagens a alguns estados da região Nordeste, uma em 1967, e outra, em 1969 e dirigiu os seguintes filmes: *Vitalino/Lampião*, *Os imaginários*, *Jornal do sertão*, *A cantoria*, *Casa de farinha*, *O engenho*, *Padre Cícero* e *Viva Cariri*. Ao olhá-los, vem à mente um sentido de retorno do cineasta às suas origens, ao universo do sertão, que passam a ser revisitados e ressignificados com seus equipamentos de gravação de imagem e de som. Sarno destacou a importância de ter assistido *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, e sua influência na maneira como queria defender o cinema, outra referência de fundamental importância foi Lina Bo Bardi e a criação do Museu de Arte Popular da Bahia. Local extinto após o golpe militar, mas que propiciou a Sarno a visão sobre a riqueza do sertão, sobretudo o impacto provo-

gador pelo gesto de Lina ao colocar a arte popular no museu<sup>8</sup>. Os deslocamentos desse artista são, assim, mediados por experiências profundas de aprendizado que resultam em filmes que buscam compreender o outro, revelando um processo de construção formal dessa busca.

Os temas dos filmes intercalam-se, alguns são passados em um local comum ou utilizam personagens recorrentemente (como é o caso do cantador Severino Pinto). Para que possamos estudar o estilo e a linguagem nos filmes de Geraldo Sarno, faz-se necessário assinalar, em cada um dos filmes, os temas expostos bem como características que podem ser recorrentes em seus filmes.

Em *Vitalino/Lampião*, a câmera registra o processo de trabalho e de criação do artesão Vitalino Filho, continuador do trabalho de seu pai, Mestre Vitalino, artesão reconhecido nacionalmente. Trata-se de um documentário forte, justamente pela unidade de sua expressão visual e sonora que combina as imagens do sujeito preparando o barro, moldando-o e esculpindo-o para formar uma imagem de Lampião e em seguida a comercialização na famosa feira de Caruaru, em Pernambuco. A trilha sonora traz o famoso cantador Severino Pinto, narrando a saga de Lampião, entrecortada com a gravação da voz de Vitalino que expõe sua visão sobre a condição do trabalho artesanal e da narração de Othon Bastos que desenvolve a análise.

Assim como a maioria dos documentários, desde a primeira fase, a voz *over* tem um papel significativo na enunciação narrativa. Acompanhado pelas imagens marcantes do artesão realizando seu ofício, dá-se o encadeamento de um discurso que busca analisar sobre a condição do artesão e seu lugar na sociedade em que vive. Vale destacar que uma das estratégias de comercialização dos filmes em sua conexão com a proposta educativa<sup>9</sup> era o acompanhamento de um pequeno texto, escrito pela socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz, em que os temas dos filmes eram contextualizados historicamente. Nos documentários, essa função contextualizadora, esclarecedora e analítica cabia à voz *over*, o que contribuía para a formatação de filmes fortemente impregnados pelo verbal ou mesmo, pela ideia de falação, haja vista a atenção aos registros das falas dos sujeitos documentados, a voz *over*, a inserção de canções e cantorias.

Nesse documentário, o comentário inicia sobre o papel do artesão de guarda das tradições e mitos que pertenceriam a todos. Na época do filme, entretanto, o artesão já figuraria como um “símbolo de pura ação prisioneira do passado”. Do ponto de vista técnico, Vitalino Filho não utilizava nenhum tipo de mecanização em seu trabalho: cada boneco era feito à mão, do começo à sua finalização, e as imagens atestam essa competência. Ele discorre sobre a dificuldade em viver do artesanato, em vista do trabalho necessário em fazer os bonecos. O artista, segundo Vitalino, depende do povo para a arte existir, pois é o povo que concebe e legitima as figuras (como as de cangaceiros) que ele deve produzir. Em um registro contundente, Vitalino diz que prefere abandonar seu trabalho a ter que mudar o estilo de produção, em

respeito a seu pai. Porém, afirma que a situação de vendas é péssima e, às vezes, não consegue vender nem um boneco, durante uma feira. A voz *over* de Othon Bastos amarra essa fala, com a análise: “O artista popular não sabe que já é tarde demais e seu produto terá cada vez menos lugar no novo mercado. No entanto, sua vida, como sua obra, são testemunha de uma consciência que não se entrega.”. O novo mercado que o narrador indica é aquele que se hibridiza, a partir do momento que os produtos industrializados do Sul chegam à região do sertão nordestino.

Outro filme, feito no mesmo contexto, que busca um retrato tensivo provocado pelos avanços dos registros da modernização no sertão é *Jornal do sertão*. Nesse documentário, a literatura de cordel, a cantoria, as emboladas ou o canto do coco são retratados no filme como meios de comunicação, responsáveis por levar informação nos lugares em que outros meios ainda não estavam disponíveis. A voz *over* informa que o escritor dos cordéis, normalmente um cantador (no caso do filme, Severino Pinto, mais uma vez), vende completamente seus direitos para um editor, que prensa os livros e os distribui para todo o Nordeste brasileiro. No entanto, mesmo os meios mais aparentemente regionais são tocados pelos dedos da industrialização e da modernização.

A situação dos cordéis, exemplificada pelo filme, é correlata a de Vitalino Filho. Tão parecida é a situação da literatura oral, representada pela cantoria ou pelo canto do coco. Com a industrialização advinda do Sul, este tipo de comunicação também tem de se adequar às necessidades de seu meio social ou refluir para os redutos mais distantes do sertão. Como o filme sugere, por meio da voz *over*, em algumas fazendas de pé-de-serra podia-se encontrar, ainda, a cantoria como a única forma de comunicação elaborada disponível, quase dando a sensação de que as coisas não haviam mudado tanto assim. *Jornal do sertão* é mais um filme, então, em que Geraldo Sarno utiliza os motes da cantoria, da industrialização e das novas formas de mercado como o principal responsável pelas mudanças na vida do sertanejo.

O texto conduzido pela voz de Tite Lemos condensa uma interpretação que olha as manifestações do que denomina o jornal do sertão, como algo pertencente a uma forma de vida e de organização social em vias de desaparecimento. Impregnado de sonoridades, esse documentário se enriquece da beleza dos registros em som direto dos cantadores populares, nos espaços das feiras, em Campina Grande, na Paraíba, e também na captura autêntica de um desafio entre repentistas, na varanda da sede de uma fazenda, como era costumeiro. E são justamente essas pequenas inserções com som e imagem em sincronia que dão ao filme sua força.

Em *Os imaginários*, temos um documentário que se ocupa do ofício artesanal dos imaginários, destacando-se José Duarte, José Ferreira, Mestre Noza e o gravador Valderedo Gonçalves. Sob o som de uma música tocada numa rabeca em *over*, a narração de Othon Bastos informa sobre o surgimento e o estado atual da atividade dos imaginários na região do Cariri, nas cidades de Juazeiro e Crato. Atendendo

à demanda dos primeiros romeiros, os imaginários trabalhavam a madeira, a partir de modelos “autorizados” pela coletividade. Esses eram personagens dignos de imitação e de admiração, haja vista essas imagens ocuparem funções distintas daquelas observadas pelo momento em que se deram as filmagens. Informa um dos imaginários que naquele momento, representações de ex-cangaceiros eram os motivos predominantes. A explicação para substituição dos motivos é o fato de as representações de figuras religiosas, consumidas pelos romeiros, assumirem o gesso como matéria prima, o que barateou custos e os objetos e os imaginários, em sua versão talhada, ter se transformado numa espécie de *souvenir* para os turistas de centros urbanos, que reconhecem como “autêntico” o talhe rústico e o apreço por modelos do Nordeste tradicional.

Sob o encadeamento da rabeca, da voz *over* e de depoimento gravado, a câmera acompanha o trabalho desses artesãos, o que configura um documento de grande valor histórico para gerações futuras, haja vista a iminência das transformações (e possível desaparecimento) desse trabalho.

A segunda parte do documentário concentra-se no gravador Valderedo Gonçalves. A câmera acompanha todo o seu processo de produção e sua narração informa sobre a maneira como nascem suas imagens, ele lê a Bíblia e a partir daí começa a elaborar as figuras que serão impressas por meio da técnica da xilogravura. Embora execute essa tarefa, a visão de mundo de Valderedo destoa das crenças do mundo cristão, como ele mesmo afirma. A combinação musical elaborada por Ana Carolina não convence e, em certo sentido, esmaece a forças das belas imagens<sup>10</sup> e do depoimento contundente.

*Cantoria* é o registro de um clássico desafio entre dois repentistas renomados, Severino Pinto e Lourival Batista. Por meio da assistência das aulas do professor Manoel Cavalcanti Proença, autor do livro *Literatura popular em verso*, e que ministrava aulas nos anos 1960, no IEB/USP, sobre cultura popular, Geraldo Sarno, que anotava compulsivamente todas as referências à cultura popular brasileira, tomou conhecimento desses nomes e, anos mais tarde, iria encontrá-los.

O texto a seguir é a narração em *over* completa do filme, em que predomina o tom analítico e uma visão nostálgica sobre essas formas de manifestação da cultura, que o cineasta encontrou:

Hábito dos antigos fazendeiros do sertão era convidar os mais afamados cantadores para uma disputa poética, o desafio. Usava-se a quadra como gênero mais comum. Com o tempo abandonou-se a quadra e multiplicaram-se os gêneros em mais de uma dezena. Cantavam acima do tom em que as violas eram afinadas. Consciente de seu valor numa sociedade em que a profissão poética dava “status” social, o cantador é tanto mais aceito quanto mais se mantém fiel às formas tradicionais do canto e do improvisado. Não será nunca

um inovador dessas formas, assim como não transgredirá os valores éticos tradicionais dessa sociedade. Por isso, a sua arte só sobrevive na medida em que se adapta ao meio do qual é uma expressão. Em maio de 1969, na Fazenda Três Irmãos, em Caruaru, Pernambuco, Lourival Batista e Severino Pinto, dois cantadores de profissão, encontraram-se para um desafio. Este filme documenta alguns momentos da Cantoria.

A *Cantoria* abre com a voz *over* e, depois apresenta as variações formais dos desafios, sendo, dados a conhecer, respectivamente, a sextilha, dez pés a quadrão, mourão martelo e gemedeira. O documentário é constituído de planos estáticos, sendo os primeiros minutos bastante observacionais, podendo-se acompanhar integralmente a execução das músicas. Em seguida, segue uma entrevista, em que Geraldo Sarno pergunta (*in loco*) aos cantadores um pouco sobre a profissão. Por ser cantador, Lourival Batista diz que é conhecido no Brasil inteiro. E, ainda, que se fosse bacharel, seria medíocre. Severino Pinto, no entanto, continua na profissão por necessitar dela para a sobrevivência. Se pudesse, deixaria de ser cantador. O documentário não avança em elaborações formais, tão pouco ativa a interpretação das imagens e entrega à voz *over*. Trata-se de um registro documental simples, feito apenas em uma noite, que atualiza para a câmara uma típica situação de *performance* desses artistas, na varanda da casa de uma fazenda, cercados pelos moradores locais que desfrutam de uma diversão coletiva, num tempo em que a televisão ainda não tinha reelaborado os hábitos e a cultura.

Os documentários *Casa de farinha* e *O engenho* voltam-se para formas de trabalho pré-industrializados, focando nos sistemas de produção da farinha de mandioca e da rapadura, respectivamente. Em ambos documentários, as imagens encadeiam as fases do processo produtivo pré-mecanizado, registrando-se os cultivos da mandioca e da cana-de-açúcar, o preparo da matéria-prima, na casa de farinha e no engenho, o processo de produção, seus agentes e a captura de etapas do trabalho desenvolvido, até, finalmente os espaços das feiras, onde os produtos são comercializados. Essa explicação didática é oferecida pela voz *over* em ambos documentários, no entanto, há diferenças significativas na maneira como os filmes foram finalizados.

Rodado em apenas um dia, *Casa de farinha* é um tipo de filme que reverbera um importante aspecto da poética de Geraldo Sarno: a montagem como agenciadora de ritmos visuais e sonoros e, além da tensão visual e sonora do material expressivo, com uma escolha musical heterogênea feita por Ana Carolina, articula-se uma análise que não apenas observa o fenômeno, mas o analisa de maneira contundente.

Se, por um lado, a voz *over* é ativada para, conjuntamente com as imagens de observação, explicar o processo de obtenção e de comercialização da farinha de mandioca, alimento essencial da dieta do trabalhador nordestino, por outro há no começo e no final do filme, a voz e o corpo de um trabalhador que desabafa sobre

os problemas que enfrenta para conseguir vender a farinha que produz e, segundo informa, há uma quantidade abusiva de impostos que é obrigado a pagar. Ele diz que passa fome, que gostaria de mudar do Nordeste, encontrar outro “canto” para estabelecer sua vida. Essa fala emocionada e reveladora do subdesenvolvimento aparece articulada com imagens que dão a entender o processo de exploração do qual o pequeno produtor é vitimado. A casa de farinha funciona em um ambiente familiar, sem remuneração monetária, e, ainda, a partir de um acordo de meia ou terça com o proprietário da terra. Ainda em sua fala, ele denuncia a falta de um sistema regulador em que o pequeno produtor arca com todos os riscos de sua produção. Num rápido plano, vê-se a chegada de um senhor que traja uma vestimenta que destoa dos demais trabalhadores, essa imagem dá a entender tratar-se do senhor proprietário, o que fecha o ciclo de produção e exploração que é caro para o entendimento do processo de trabalho e de produção que se filma e analisa.

Também feito em apenas um dia, *O engenho* passa-se no Vale do Cariri, uma das regiões mais citadas nos filmes da segunda fase da Caravana, e, no filme, explica-se a obtenção da rapadura, da colheita da cana até a acomodação do melado nas formas e a venda nas feiras. A cana-de-açúcar é, com frequência, a atividade agrícola mais importante da região. Na época, ainda era instalada em minifúndios e não absorvia nenhuma técnica moderna de cultivo, sendo a rapadura produzida primitivamente.

Existe uma preocupação com a trilha musical, do mesmo modo que encontramos em *Casa de farinha*. Destaca-se a investigação sobre a economia do Vale do Cariri, bem como a relação entre produções primitivas de bens de consumo e uma industrialização que foi presente no Vale do Cariri da época.

*Região: Cariri e Padre Cícero* são documentários feitos à base de compilação de imagens de registro, de imagens de arquivo, trilha sonora e voz *over*. A voz *over* foi um recurso recorrente nos filmes de Geraldo Sarno durante esse momento de realização e pode-se relacioná-la com certos expedientes do documentário clássico, deixando claro que a chave é outra, já que se mobiliza essa moldura para ativar o viés de análise social, caro a essa geração de cineastas. No caso dos filmes em destaque, vemos que a ativação desse recurso se dá num nível menos inventivo e, até mesmo, bastante convencional. *Região: Cariri* foi feito visando o mercado de exibição de curtas-metragens, a partir de sobras de material. Trata-se de um painel histórico-social da região do Cariri, onde se localiza Juazeiro do Norte, cidade cara aos interesses do grupo, sendo recorrente em outros filmes.

*Padre Cícero*, como o título informa, é sobre a figura mítica do padre mais famoso do sertão nordestino. O filme foi montado a partir de imagens de arquivo, de cinejornais de Alexandre Wulfes. Nessas imagens, o padre Cícero aparece junto a militares e à elite da sociedade local. A voz *over* (também retirada das imagens de arquivo) remete à figura de padre Cícero, que teve seu nome ligado ao processo de desenvolvimento e formação social, política e econômica do Vale do Cariri. O

filme também recorreu às imagens feitas à época, 1968/1969. Estas contrapõem o discurso cunhado pelas imagens de arquivo, o que permite interpretá-las como a continuidade de um projeto iniciado muitos anos antes e as possíveis relações que o profundo sentimento religioso, também nomeado como fanatismo possui com o subdesenvolvimento.

Finalmente, temos o filme mais contundente de Geraldo Sarno nesse momento de sua trajetória, *Viva Cariri*. O filme sintetiza os movimentos do cineasta, nas viagens ao Nordeste, durante 1967 e 1969, no recorte de temas e geografias específicas. A imagem de dois sujeitos que martelam o ferro sobre a bigorna, sob a sonoridade radical de um Gilberto Gil pós-Tropicalista e o seguido encadeamento para um boneco de madeira, num fundo vermelho, de braços abertos, na posição clássica do Cristo, abrem o filme. Em seguida, tem início uma tomada área que mostra o verde da região do Cariri, e em seguida o espaço urbano da cidade de Juazeiro, a trilha sonora é outra. Ouvimos um cantador entoar os versos do clássico cordel *Viagem ao país de São Saruê*, de Manuel Camilo dos Santos. A letra informa sobre uma viagem a uma terra em que a prosperidade e a abundância estão por todos os lados.

A imagem agora é outra, de dentro de um pau-de-arara, a câmera está ao lado de romeiros que rumam a Juazeiro, no Ceará, terra de padre Cícero. Um senhor oferece um depoimento para a câmera, já em outro espaço, reproduzindo o modo como o padre Cícero conduzia seus fiéis. Irrompe a voz *over* contextualizadora, responsável pela amarração das imagens fragmentadas e descontínuas que irão percorrer o filme, a voz de Paulo Pontes, evocando imagens de arquivo, discorre sobre o padre Cícero, enfatizando sua dupla função de líder político e autor de milagres. A narração ganha mais força com as imagens contundentes de uma multidão acendendo velas ao padre Cícero.

A mesma voz contextualiza sobre o espaço restrito da vasta região do Cariri que está no horizonte do filme. Reconhecemos as imagens com o trabalho da cana-de-açúcar em *O engenho* e em contraste com a descrição da fertilidade que habitam as terras do Cariri, a câmera observa a imagem de um grupo de homens que leva um defunto carregado em seus ombros, o suposto defunto está envolto num tecido claro. Outra situação já apresentada em *Casa de farinha* reaparece em *Viva Cariri*, trata-se de uma conversa entre o diretor com um trabalhador numa casa de farinha, onde se coloca novamente as condições de produção e de trabalho na produção da farinha de mandioca.

Essa “primeira parte” do documentário apresenta essas facetas gerais do Cariri e, em particular, de Juazeiro: há imagens (contextualizadas pela voz *over*) da vida urbana e de seus romeiros, das formas de organização da economia centrada nos minifúndios, nas formas de trabalho artesanal em declínio e decadência e muitos planos em que se explora ou se evidencia, a religiosidade popular, cujo centro é a adoração pelo padre Cícero. E imagens da morte e do subdesenvolvimento.

Podemos nos fixar em dois personagens que são retratados, cujas aparições são reveladoras para o tipo de representação social que se faz e também sobre o tratamento formal que é dado a essas imagens e ao conjunto do filme, sobretudo, na segunda parte.

Em primeiro lugar, o fazendeiro. Ele está sentado e conversa sobre sua fazenda e os investimentos necessários. Repentinamente rompe-se com a sincronia entre a voz e a imagem e ouvimos seu pronunciamento em *off* sobre o caráter forte do nordestino, enquanto diz outra coisa no nível da imagem, mas que é inaudível, e repentinamente saca um revólver e atira à direita do plano, duas vezes.

Outro personagem instigante é a figura de uma beata, numa sala de ex-votos. Após uma breve intervenção da voz *over*, que discorre sobre as interposições entre a cidade mística e a cidade econômica, sendo as imagens panorâmicas da cidade de Juazeiro já utilizadas no documentário *Padre Cícero*, acrescidas de oficinas de trabalhos artesanais, dá-se início a fala dessa senhora, numa sala escura, onde se guardam os objetos (ex-votos) entregues como forma de compensação às graças recebidas pelo padre milagreiro. O que chama a atenção nas sequências nesse espaço é a maneira como a fala dessa senhora evolui de explicações breves sobre as relações entre supostos milagres e os objetos, para uma fala irritada e impaciente quando o diretor a interpela e ela julga suas perguntas despropositais. A preservação dessa conversa em que o saber do outro (a beata) é superior ao suposto saber do sujeito da câmera (urbano, letrado, etc.), colocando-o numa posição inferiorizada deixa margens para interpretações. Desta forma, o saber do cineasta é colocado à prova e isso se preserva no filme de uma maneira inusitada para a tradição do documentário brasileiro.

Em seguida, vemos uma sequência de imagens em que surgem oficinas de armas rústicas, outros objetos feitos com sucata, como a produção de lamparinas e o tear manual. Finalmente, volta-se para a sala de ex-votos e a mesma beata continua a explicar sobre os objetos entregues e que sinalizam curas, o diretor pergunta-a se todo dia o povo trazia aqueles objeto, mais irritada ela responde que sim, “todo dia”, diz e mostra, inclusive, a imagem fotográfica de um prefeito que ganhou uma eleição e ofereceu sua imagem, como recompensa por uma graça alcançada. Há um corte para um sujeito maltrapilho, com aspecto bastante rude, que soca num pilão, em seguida, volta o plano para a sala dos ex-votos e a câmera acompanha o movimento das beatas (havia outra) que saem lentamente do plano, encerrando a primeira parte do filme.

A segunda parte do documentário tem início com uma sequência de imagens (placas, *outdoors*, etc.) da Sudene. A voz *over* comenta o processo do Projeto Boris Asimov, que uniu a Universidade Federal do Ceará à Universidade de Berkeley (Califórnia). Utilizando a mão de obra dos cearenses e a matéria-prima local, o projeto previa a formação de pequenas e médias empresas numa espécie de consórcio, o que fez a população do Vale do Cariri viver uma fase de desmedida euforia.

É nesse momento que são introduzidos dois blocos narrativos reveladores das tensões e contradições do processo de desenvolvimento e modernização da região do Cariri. Um que expõe o investimento de capital e a industrialização do Cariri e outro que expõe a trajetória de Cícero Marques. Temos a primeira exposição do bloco narrativo do Romeiro, que conta inicialmente com uma multidão dentro de uma igreja em Juazeiro do Norte, escutando o sermão de um padre e Cícero Marques falando sobre o feito que está sendo mostrado e, após isso, temos uma trilha selecionada, tratando-se de uma Cantoria que fala justamente da saga do peregrino. Esse tema cantado é importante, pois ele também aparecerá como um elemento estilístico recorrente, um sintagma que fará contraponto a outras argumentações narrativas.

Mais importante que a exposição inicial dos dois blocos narrativos é o fato de que daí em diante, em *Viva Cariri*, será recorrente o corte de um bloco narrativo para o outro, através do trabalho de montagem. Outro elemento presente em *Viva Cariri*, ainda pensando no argumento principal do filme, de expor os contrapontos entre transformação e tradição no Vale do Cariri, é a presença dos meios de comunicação em massa em detrimento aos métodos primários de comunicação e difusão de informação no sertão nordestino.

Um bom exemplo desse tipo de abordagem aparece quando é descrito o processo de fabricação e comercialização de sandálias em uma feira de Juazeiro do Norte. Enquanto o eixo imagético ocupa-se nessa descrição, a banda sonora apresenta um *spot* publicitário, típico de transmissão radiofônica, das sandálias “Tamiko”, um produto fabricado em Juazeiro do Norte cuja venda é destinada até para cidades “praianas”.

Imediatamente, após a exposição das sandálias “Tamiko” e do *spot* publicitário, temos novamente o corte narrativo para o mote de Cícero Marques e sua empreitada. Juntamente com a imagem de Cícero, ouvimos a Cantoria a respeito de sua jornada, como anteriormente já havia sido feito. Assim sendo, após esse momento, o filme sustenta a sua narrativa apenas utilizando-se de imagens e de falas obtidas *in loco*, construindo-a através da justaposição de argumentos através da montagem. Esta segunda parte de *Viva Cariri* concentra-se em expor mais profundamente a complexidade encontrada no embate e nas relações entre a industrialização, as formas pré-industriais e o misticismo religioso. Daqui em diante, os cortes entre os blocos narrativos continuam, alternando entre o personagem de Cícero Marques caminhando com a cruz ou diante de fiéis e empreitadas econômicas, que mostram tanto um possível progresso quanto o fracasso dos investimentos externos, exemplificado pela entrevista com um proprietário de indústria de mecanização da produção de farinha de mandioca, cujo negócio está de portas fechadas, devido à burocracia.

Quase ao fim de *Viva Cariri* a imagem e som mostram-nos a empreitada de Cícero Marques, carregando sua cruz e sendo escoltado por uma multidão de fiéis, porém em rotação invertida. Cícero e todos os “coadjuvantes” andam para trás, num movimento retrocesso, juntamente com o som, que também é apresentado de trás

para frente. Geraldo Sarno, em *Cadernos do sertão* (2004), diz que, a tomada não foi pensada desse modo, teria sido um acidente em que a câmera teria sido utilizada de cabeça para baixo. Apesar de o episódio ter sido um acidente, o fato desse material ter sido utilizado na montagem do filme certamente foi intencional. Apresentar um movimento coletivo religioso como uma procissão em retrocesso é uma exposição indubitavelmente forte e que complementa o esforço argumentativo do filme. Essa sequência, a imagem repetida na movimentação da estátua do padre Cícero, a descontinuidade entre som e imagem dos fazendeiros, respondem pela aderência às demandas da reflexividade, da consciência do processo de narração como artifício.

Nos minutos finais do documentário, o personagem do fazendeiro entrevistado (o mesmo do começo do filme) diz que acha “difícil” os “mistérios” que, porventura, existem no Nordeste. De forma contundente, essa fala sintetiza as asserções de *Viva Cariri*.

No artigo intitulado “Quatro notas (e um depoimento) sobre o documentário”<sup>11</sup>, Geraldo Sarno oferece sua visão particular sobre algumas questões-chave que permeiam o debate sobre o formato documentário, no Brasil, a saber: 1. inicia o texto citando Arnol Conceição, segundo ele, o primeiro cineasta documentarista negro da Bahia, em seguida, lança a questão “(...) será que podemos considerar este fato como um marco real de descolonização?”; 2. o questionamento sobre certa “inocuidade” da repetição de planos, com a finalidade de garantir o prolongamento da fruição do espectador sobre o acontecimento registrado; 3. a terceira nota é a mais contundente (principalmente, se levarmos em conta que se trata de uma reflexão de um documentarista, já passados alguns bons anos do início de sua carreira), pois chama atenção sobre os limites da prática da realização do documentário na máxima “(...) o que o documentário realmente documenta com veracidade é a minha maneira de documentar”, onde estão embutidas as limitações de produção, de técnicas e de domínio dos meios de realização. A proposição avança em relação ao objeto do documentário, que, segundo Sarno, “(...) é vivo, reage e é seguramente mais rico e complexo que o previamente imaginado”. Portanto, a reação do cineasta a essas circunstâncias definem o produto final, o documentário; 4. a última nota também é reveladora e trata das relações entre o documentário e as ciências sociais. O trecho assume uma ideia de *work in progress*, na medida em que compartilha com o leitor uma mudança de posicionamento, marcada, no princípio pelo compartilhamento, com Paulo Emílio, sobre as relações próximas entre os documentários sobre os modos de vida “arcaicos” de grupos nordestinos e a abordagem que os aproxima das ciências sociais, para em seguida valorizar nessa relação algo que considera como uma “escora provisória” (1984:63). Isso indica, segundo Sarno, que são justamente os expedientes dos usos da poética e da linguagem que definem os modos do documentário e sua permanência.

De *Viramundo* a *Viva Cariri*, completa-se um ciclo na poética de Geraldo Sarno, sendo a ativa participação no grupo da Caravana Farkas fundamental para o desenvolvimento dessa fase de sua filmografia e do processo de construção de seu estilo. Ob-

servamos que a condição presente dos imigrantes na metrópole paulista e a busca por respostas diante desse movimento mobilizaram-no num primeiro instante. As viagens seguintes, fruto de acordos e projetos, impulsionaram a busca por um inventário da cultura popular, das formas de trabalho, da compreensão da religiosidade, de algumas relações econômicas e trabalhistas. Nessas “catalogações”, ao mesmo tempo em que há a observação distanciada, há também o comentário, seja pela trilha sonora ou pela voz *over* que ativa a análise conjuntural, esse gesto particulariza os documentários. Em *Viva Cariri*, desfaz-se a possível unidade da análise, quebra-se a possibilidade de uma voz condutora da interpretação final. O moderno e o arcaico, a tradição e o progresso, em suas imagens e em seus sons são estilizados e, assim como o saber do cineasta é colocado à prova, o espectador é convidado a responder às perguntas do filme.

Gilberto Alexandre Sobrinho

Professor da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)  
galexandresobrinho@gmail.com.

## Notas

1. *Viramundo* (Geraldo Sarno), *Nossa Escola de Samba* (Manuel Horacio Gimenez), *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla) e *Memórias do cangaço* (Paulo Gil Soares).
2. *A morte do boi* (1969-1970), *A vaquejada* (1969-1970), *Frei Damião - trombeta dos aflitos e martelo dos hereges* (1970), *A erva bruxa* (1969-1970), *O homem de couro* (1969-1970), *A mão do homem* (1979), *Jaramataia* (1970) – todos dirigidos por Paulo Gil Soares; *A cantoria* (1969-1970), *Vitalino Lampião* (1969), *O engenho* (1969-1970), *Padre Cícero* (1971), *Casa de farinha* (1969-1970), *Os imaginários* (1970), *Jornal do sertão* (1970), *Viva Cariri* (1969-1970), *Região Cariri* (1970) – dirigidos por Geraldo Sarno, *Rastejador, s.m.* e *Beste* (direção de Sérgio Muniz, 1969) e *Visão de Juazeiro* (direção de Eduardo Escorel, 1970). Compõe o longa *Herança do Nordeste: Padre Cícero, Casa de farinha, Rastejador, Jaramataia e Erva Bruxa*.
3. Sobre o contexto referido: Motta (2011), Risério (1995), Rocha (2004), Rubino (2002) e Veloso (1997).
4. SARNO, G. *A Caravana Farkas – Documentários (1964-1980)* (Catálogo). p.10.
5. Embora esse trabalho seja focado nos documentários que integram a Caravana Farkas, outros documentários assinados pelo diretor assinalam esse campo complexo de temas de sua filmografia: *Auto da vitória* (1966), *Dramática popular* (1968), *Monteiro Lobato* (1971), *Semana de Arte Moderna* (1972), *Um mundo novo* (1972), *Casa grande & senzala* (1974), *Segunda-feira* (1974), *Espaço sagrado* (1976), *Iaô* (1976).
6. Em princípio podem ser destacados os autores brasileiros Otávio Ianni, Cândido Procópio, Antônio Cândido e José Aderaldo Castelo.
7. Após 1965, Sarno, Farkas, Sérgio Muniz, Edgardo Pallero e Affonso Beato juntam-se a Paulo Emílio Salles Gomes, a Francisco Ramalho Jr. e a Jean-Claude Bernardet para buscar apoio institucional. A Universidade de Brasília havia criado um curso de cinema, fato que os motivou a encarar a instituição como primeira opção, logo

descartada devido à crise da mesma, alavancada após o Golpe de 1964. O apoio encontrado veio do IEB (Instituto de Estudos Brasileiros), vinculado à USP. Farkas e Muniz se imbuem, então, da tarefa de criação do Departamento de Produção de Filmes Documentários, contando com o apoio da professora e socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz, ligada à sociologia rural. No ano seguinte, no final de 1966, é aprovado o projeto “Pesquisa e documentários sobre cultura popular do Nordeste”, encaminhado por Farkas e Geraldo Sarno, com proposta de co-produção de filmes. Em janeiro de 1967, partem para o Nordeste Sarno, Farkas e Paulo Rufino com o objetivo de percorrer a região e levantar o material para os filmes, voltam com um farto material que iria resultar nos filmes *Jornal do sertão*, *Os imaginários* e *Vitalino Lampião*. Há que salientar que em 1968, o Departamento ligado ao IEB se desfez e a co-produção não se realizou, por questões financeiras. A pesquisa empreendida foi levada adiante, e, em 1969 partem para o Nordeste Sarno, Eduardo Escorel, Paulo Gil Soares, Sérgio Muniz, Edgardo Pallero, Sidney Paiva Lopes, Affonso Beato e Farkas.

8. *Cinemais*, n. 28, março-abril de 2001, p. 7-37.
9. Thomaz Farkas pretendia comercializar os filmes em escolas que dispunham de equipamento de 16mm para projeção, algo que não se concretizou. Outra estratégia fracassada de distribuição e exibição foi a televisão.
10. A fotografia é de Affonso Beato, Leonardo Bartucci e Lauro Escorel.
11. Publicado em *Filme Cultura*, n. 44, abril-agosto de 1984, p. 61-64.

### **Ficha técnica dos filmes**

- *A cantoria*, cor/ 14'30"/ 16mm, ampliado 35mm/ 1970, direção e roteiro: Geraldo Sarno, produção e fotografia: Thomaz Farkas, música (cantadores): Lourival Batista e Severino Pinto, som direto: Sidney Paiva Lopes, montagem; Eduardo Escorel, produção executiva: Edgardo Pallero.
- *Casa de farinha*, cor/ 13'/ 16mm/ 1969-70, roteiro e direção: Geraldo Sarno, produção: Thomaz Farkas, fotografia: Affonso Beato e Lauro Escorel, som direto: Sidney Paiva Lopes, música: Ana Carolina, montagem: Eduardo Escorel.
- *Jornal do sertão*, b&p/ 13'30"/ 16mm, ampliado 35mm/ 1970, roteiro e direção: Geraldo Sarno, produção: Saruê Filmes e Thomaz Farkas, fotografia: Affonso Beato, Thomaz Farkas e Leonardo Bartucci, som direto: Sidnei Paiva Lopes, narração: Tite de Lemos, produtor executivo: Edgardo Pallero, montagem: Eduardo Escorel.
- *O engenho*, cor/ 9'30"/ 16mm, ampliado 35mm/ 1970, roteiro e direção: Geraldo Sarno, produção: Thomaz Farkas, fotografia: Affonso Beato e Lauro Escorel, som direto: Sidnei Paiva Lopes, música: Ana Carolina, narração: Paulo Pontes, produção executiva: Edgardo Pallero e Sérgio Muniz, montagem: Eduardo Escorel.
- *Os imaginários*, b&p/ 10'/ 16mm/ 1970, roteiro e direção: Geraldo Sarno, produção: Saruê Filmes e Thomaz Farkas, fotografia: Affonso Beato, Lauro Escorel e Leonardo Bartucci, música: Ana Carolina, narração: Othon Bastos, produção executiva: Edgardo Pallero, montagem: Eduardo Escorel.
- *Padre Cícero*, cor e b&p/ 10'/ 16mm/ 1971, direção: Geraldo Sarno, produção: Thomaz Farkas, fotografia: Affonso Beato e Eduardo Escorel, narração: Anthero de

Oliveira, produção executiva: Edgardo Pallero, montagem; Geraldo Sarno e Pery S. Silva, som: Carlos de la Riva.

- *Paraíso, Juarez*, cor/ 8'/ 16mm, ampliado 35mm/ 1971, produção, direção, fotografia e roteiro: Thomaz Farkas, som direto; Djalma Correia, som: Álamo, montagem: Rogério Correia.

- *Região: Cariri*, cor e b&p/ 10'/ 16mm, ampliado 35mm/ 1970, roteiro e direção; Geraldo Sarno, produção: Thomaz Farkas, fotografia: Affonso Beato, narração: Paulo Pontes, som direto: Sidnei Paiva Lopes, produção executiva: Edgardo Pallero, montagem: Amauri Alves.

- *Viramundo*, b&p/ 40'/ 16mm, ampliado 35mm/ 1965, direção: Geraldo Sarno, produção: Thomaz Farkas, fotografia: Thomaz Farkas e Armando Barreto, música: Caetano Veloso, som direto: Sérgio Muniz, Edgardo Pallero, Maurice Capovilla e Vladimir Herzog, produção executiva: Edgardo Pallero, montagem Sylvio Renoldi.

- *Viva Cariri*, cor e b&p/ 36'/ 16mm, ampliado 35mm/ 1970, roteiro e direção: Geraldo Sarno, produção: Thomaz Farkas, fotografia: Affonso Beato e Lauro Escorel, música: Gilberto Gil, Pedro Bandeira Raimundo Silvestre, narração: Paulo Pontes, som direto: Sidnei Paiva Lopes, produção executiva: Edgardo Pallero, montagem: Geraldo Sarno, Amauri Alves e Rose Lacrete.

### **Referências bibliográficas**

D'ALMEIDA, A. D. *A construção do outro nos documentários de Geraldo Sarno e Jorge Preloran*. Tese (Doutorado em Integração da América Latina), Universidade de São Paulo, 2008.

FARKAS, T. *Cinema documentário: um método de trabalho*. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, 1972.

MOTTA, N. *A primavera do dragão*. São Paulo: Objetiva, 2011.

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

RISÉRIO, A. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, 1995.

RUBINO, S. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi 1947-1968*. Tese (Doutorado), Universidade Estadual de Campinas, 2002.

SARNO, G. *Cadernos do sertão*. Salvador: Núcleo de Cinema e Audiovisual, 2004.

\_\_\_\_\_. Cinema direto. "Auto da Vitória". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. n.1, 1966. p. 171-172.

\_\_\_\_\_. Quatro notas (e um depoimento) sobre o documentário. *Filme Cultura*, n. 44, abril/ago, 1984.

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

TONELLO, G. K. *A Caravana Farkas e o moderno documentário brasileiro - Um estudo sobre a segunda fase*. Relatório final de pesquisa ao PIBIC/UNICAMP/SAE, 2009.

VELOSO, C. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Enviado em dezembro de 2012

Accito em fevereiro de 2013

## **Resumo**

Neste trabalho, centro-me nos documentários dirigidos por Geraldo Sarno, entre 1964 e 1971. O cineasta foi um dos protagonistas da chamada *Caravana Farkas*. Tal expressão é uma nomeação para a produção independente de documentários, que coloca à frente do projeto o empresário, produtor, fotógrafo e professor universitário Thomaz Farkas. Nesse estudo, busco compreender o lugar de Sarno no conjunto de filmes produzidos, atentando para os modos de produção dos filmes, as singularidades de seu recorte temático e a construção de seu estilo.

## **Palavras-chave**

Geraldo Sarno; Caravana Farkas; Documentário brasileiro.

## **Abstract**

*The documentaries by Geraldo Sarno (1964-1971): from cataloguing narrative practices to the reflexive procedures*

In this paper, I am interested in the documentaries directed by Geraldo Sarno, between 1964 and 1971. The filmmaker took part of the so-called *Caravana Farkas*. Such expression refers to the independent production of documentaries, led by the producer, photographer and professor Thomaz Farkas. In this study, I would like to analyze Geraldo Sarno's poetics, focusing on the modes of film production, the singularities of themes and his style.

## **Keywords**

Geraldo Sarno; Caravana Farkas; Documentário brasileiro.