

## **Quem tem medo da cultura de massa? Uma reflexão em torno da Caravana Farkas e da cultura popular na pós-modernidade**

Germana Lucia de Araújo \*

No final dos anos 60, um grupo de jovens cineastas capitaneados pelo fotógrafo Thomas Farkas parte para o interior do nordeste com o objetivo de registrar a arte, a cultura e as tradições populares, que eles acreditavam estar em vias de extinção pelo avanço da cultura de massas que cobria o território nacional. O modelo econômico implantado com o golpe de 64 acelerava a industrialização, criava novos hábitos de consumo e convivência. Com o objetivo de unificação nacional e o slogan publicitário: “integrar para não entregar” o governo militar possibilitou um investimento maciço do Estado na implantação do sistema de satélites que passaram a ligar o país através de redes nacionais de televisão. O audiovisual tornara-se presença indispensável no cardápio brasileiro e dava, em contrapartida, a sustentação popular ao regime político.

1968 - A viagem da Apolo XI marca a primeira transmissão via satélite do Brasil, feita com exclusividade pela TV Globo.

1969 - O Jornal Nacional inaugura a transmissão em rede no país. (Site TV Globo)

A classe média tornou-se consumidora de produtos, a propaganda iniciava os seus primeiros passos. Neste contexto foi realizado o documentário Vitalino/Lampião, de Geraldo Sarno, sobre Manuel Vitalino, o artesão de Caruaru que seguira o modelo do pai. O consagrado artista popular, Mestre Vitalino, foi considerado um precursor quando descoberto, em 1946, pelo artista plástico pernambucano Augusto Rodrigues. O cineasta Geraldo Sarno, em entrevista ao jornalista Eduardo Giffoni Flórido, confirma a intenção que moveu a equipe de documentaristas, posteriormente conhecida como Caravana Farkas<sup>1</sup>

O filme apresenta o depoimento de Manuel Vitalino sobre o seu trabalho artesanal e as transformações que o desenvolvimento econômico estaria provocando. O artesão, filho de Mestre Vitalino, cria uma estatueta de barro de Lampião, trazendo, ao fundo, uma canção do repentista Severino Pinto sobre as razões que levaram Virgulino Ferreira ao cangaço.

D’Almeida ressalta que o artista popular é apresentado como um mediador que traduz determinados tipos de conhecimentos, não-rationais, para uma outra linguagem, mais de acordo com o grupo em que está inserido. Por se situar na esfera do mito, da tragédia, esses conhecimentos são desvalorizados e não encontram lugar no mundo moderno.

O documentário de Sarno além de registrar o processo de criação se propõe a investigar a natureza dessa criação e especula acerca da ausência de um papel para a arte popular na sociedade de massas. O cineasta brasileiro não desejava apenas

registrar, tinha urgência em utilizar a sua câmera como instrumento político, de intervenção na realidade.

O cinema era um meio de preservar, fazer circular, era uma trincheira anti-imperialista, a possibilidade de atuação num momento de regime autoritário, censura, prisões. Quando o regime se fechava, após o AI5, em final de 1968, e a cultura de massa havia avançado a passos largos, restava salvar em imagem a cultura e a arte popular como paradigma da identidade nacional.

A Caravana Farkas<sup>2</sup> pode ser considerada como uma caravana da transição entre dois discursos. Com essa perspectiva o discurso anti-imperialista se imporá de forma dominante durante a década de 70, com base nele haverá o encontro de olhares entre os que produzem, criam, e o Estado que propiciará a realização de filmes que valorizem a cultura nacional. Se por um lado a cultura de massas ampliava o seu alcance via televisão<sup>3</sup>, o cinema se fortaleceria com o apoio Estatal, nos anos 70. O documentário cultural predominou ao longo de toda a década. Foram produzidos e contratados pelo INC e EMBRAFILME em torno de 90 títulos com essa temática durante o período.

D'Almeida constata, ainda, que desejando retratar o conflito entre a cultura popular, encapsulada nos bolsões de pobreza do sertão, e a cultura de massa, que avançava célere, os filmes da Caravana Farkas foram além, registrando a concepção que o artista popular nutria de si mesmo e do seu fazer artístico. Esta concepção pode justificar a sobrevivência das artes populares até hoje, superando a visão apocalíptica dos diretores, os quais, impressionados com a força de arranque da cultura de massa sobre o território nacional, previam a aniquilação das manifestações populares.

Passados quarenta anos, a cidade de Caruaru celebra o centenário do Mestre Vitalino, acontecido no mês de julho, com grandes festejos envolvendo a Prefeitura da Cidade e os artistas e artesãos locais. O evento foi amplamente coberto pela mídia, pudemos acompanhá-lo através do Nordeste Web que noticiou o cortejo popular pelas ruas, com 26 grupos culturais de várias cidades do Estado de Pernambuco, entre eles o maracatu, blocos carnavalescos e a apresentação da I Orquestra de Pífanos, com 50 músicos de 12 bandas de Caruaru, regida pelo Maestro Mozart Vieira. A reportagem apresenta, ainda, o maior presente que Vitalino irá ganhar: uma estátua em tamanho real, peça produzida pelo artista plástico Demetrio Albuquerque, que ficará no espaço da Casa Museu. Por fim, a matéria anuncia uma grande exposição de 100 peças temáticas, metade a ser realizada pela família de Mestre Vitalino e a outra metade por outros artesãos. As comemorações do centenário alimentam a produção artesanal, que sustenta uma rede de artistas familiares vivendo no interior dos estados do nordeste, divulgados pela mídia, com uma produção permanente exposta nos museus de arte popular. As comemorações sustentam a mídia. A mídia realimenta as comemorações, que se tornam espetáculo de rua e de televisão, ligando a produção artística popular à cultura de massas.

Huysen nos adverte para esse fato, destacando a possibilidade da “vitória de Adorno sobre Benjamin no momento em que a obra de arte original surge como um meio para vender seus múltiplos derivados, e a reproduzibilidade como uma estratégia para aureolar o original.”

Se a Caravana Farkas buscava preservar, em imagem, aquilo que estaria prestes a desaparecer, nos parece que o alicerce do projeto se fundamentava numa crença no

poder do cinema se contrapondo afirmativamente à cultura de massa, numa verdadeira trincheira ideológica. Naquele momento, preservar a memória, difundindo-a, seria estar ao lado dos “vencidos”, mas de forma ativa, resgatando a possível derrota com a realização do documentário. Uma vitória através do cinema, do poder da imagem que permanece no tempo podendo ser vista em qualquer época e lugar.

Huysen nos chama a atenção sobre o crescimento do nível de expectativa visual em nossa sociedade elevado a um grau tal em que o desejo pelas imagens se transforma em um desejo por alguma outra coisa. Ele ressalta que o boom do museu corresponde à implantação de TV a cabo e com ela uma necessidade cada vez maior de novidades. Ele enfatiza: “o deslocamento para o show-business nos parece irreversível”. Pode-se constatar que a arte e a cultura popular estão muito bem entregues à rede pós-moderna, inseridas no contexto das cidades, do turismo, do espetáculo. Através da mídia, sua convivência com a cultura de massas torna-se quase natural.

Com o seu papel renovado como ícone de uma tendência de documentários cinematográficos que se firmou nos anos 70, Vitalino/Lampião os e os filmes realizados pelo grupo de Thomaz Farkas não escaparam da musealização. Como iniciativa pioneira, foram reunidos numa mostra exibida, em 1997, pelo CCBB, com catálogo completo e uma nova roupagem. Desde então os filmes passaram a ser chamados Caravana Farkas. O catálogo da mostra apresenta depoimentos dos realizadores dos filmes, confirmando a importância da iniciativa de Thomaz Farkas naquele momento histórico para o desenvolvimento do documentário brasileiro<sup>4</sup>, ressaltando como os filmes contribuíram para a construção de uma nova linguagem para o gênero. O que importa, trinta anos depois da realização dos documentários, quando foram novamente reunidos e reapresentados, não é mais a arte popular fadada a extinção, esta já está nos museus, agora, nos parece, o que está sendo preservada e cultuada é a memória do cinema. A memória de um momento histórico em que o documentário brasileiro se reinventava nos anos 60.<sup>5</sup>

Aquele momento da mostra no CCBB antecedia a uma renovação do gênero que viria no final dos anos 90, com as novas tecnologias de realização digital, em que o documentário passa a incluir as imagens televisivas em suas narrativas, em que a discussão entre o real e virtual, documento e representação tornam-se as novas questões do documentário e também da ficção.<sup>6</sup>

-----

\* Mestranda em Ciência da Arte - PPGCA/UFF, com Licenciatura em Artes Visuais pela UniBennett

## Referências

CCBB; Sérgio Muniz (Org). Caravana Farkas – documentários de 1964 a 1980. Ed. Rio de Janeiro: CCBB, 1997.

D'ALMEIDA, Alfredo Dias. Caravana Farkas (1968/1970): a cultura popular (re)interpretada pelo filme documentário - um estudo de folk mídia. Dissertação (Mestrado), Universidade Metodista de São Paulo, Faculdade de Comunicação Multimídia, Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2003.

HUYSEN, Andreas. Escapando da Amnésia - O Museu na Cultura de Massa in Memórias do Modernismo.

MEIZE, Regina de Lucena Lucas - Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro - III Simpósio Nacional de História Cultural - O Olho da História ano 12, n. 9, (2006).

PÉCAULT, Daniel. Os intelectuais e a política no Brasil – entre o povo e a nação. Ed. São Paulo: Ática, 1990. tradução: Maria Julia Goldwasser.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org); Enciclopédia do Cinema Brasileiro. Ed. São Paulo: SENAC, 2000.

ROCHA, Glauber. A Revolução do Cinema Novo (1980). In XAVIER, Ismail (Org.) São Paulo: Cosac Naif, 2004.

#### Notas

<sup>1</sup> Devemos considerar que a Caravana Farkas foi iniciativa de um produtor cinematográfico que arregimentou um grupo de cineastas, oferecendo liberdade de criação a cada um deles para a realização dos documentários em torno do tema previamente determinado.

<sup>2</sup> Entre 1964 e 1965 Farkas produz quatro documentários de média-metragem utilizando-se do cinema direto em que predomina a narrativa construída a partir de entrevistas e depoimentos: Viramundo, dirigido por Geraldo Sarno; Subterrâneos do Futebol, por Maurice Cappovilla; Memória do Cangaço pelo baiano Paulo Gil Soares e Nossa Escola de Samba, por Manuel Horácio Gimenez, do Instituto de Cinematografia de Santa Fé, onde Cappovilla fez um estágio.

Em 1968 Farkas resolve repetir a experiência. Documentar a cultura popular do interior do nordeste era a motivação central. Reuniu mais quatro diretores – Paulo Gil Soares, Geraldo Sarno, Sérgio Muniz e Eduardo Escorel – e entre os meses de março e maio de 1969 filmou 19 documentários rodados no Nordeste: A morte do boi, A vaquejada, Frei Damião - trombeta dos aflitos e martelo dos hereges, A erva bruxa, O homem de couro, A mão do homem, Jaramataia, A cantoria, Vitalino Lampião, O engenho, Padre Cícero, Casa de farinha, Os imaginários, Jornal do sertão, Viva Cariri, Região Cariri, Rastejador, Beste, Visão de Juazeiro, reunidos em uma série chamada de A condição brasileira, posteriormente denominada Caravana Farkas. As duas fases caracterizaram-se pela pelo trabalho em equipe, com uma produção simultânea, num projeto coletivo.

<sup>3</sup> 1970 - O Brasil assiste à Copa do Mundo ao vivo na telinha da Globo; 1972 Imagens em cores: o Brasil viu primeiro na Globo; 1975 - Pela primeira vez, a programação de uma emissora acontece em rede nacional. (site da TV Globo).

<sup>4</sup> O Jornalista e crítico de cinema José Carlos Avellar, naquele momento Diretor-Presidente da RIOFILME, instituição apoiadora da mostra, faz referência ao depoimento dado por Thomaz Farkas ao crítico Alex Vianny, em 1971, quando os filmes começaram a ser exibidos, em que ele diz que no documentário prefere aqueles onde “ as coisas são ditas não pelas pessoas entrevistadas mas pela construção dramática do filme”. Diz que gostaria de “embarcar no visual dramático, na conquista do tema pela sua natureza e essência e não pelo que se fala dele. A diferença é sutil mas básica e eleva de novo o espectador a vibrar com a dramaticidade do filme do ponto de vista filmico e não do falado”.

<sup>5</sup> Participei como Gerente de Projetos da RIOFILME do lançamento de 2 filmes da primeira fase da Caravana Farkas, distribuídos pela empresa, que aconteceu durante a Mostra no C.C.B.B: Viramundo de Geraldo Sarno e Memórias do Cangaço de Paulo Gil Soares.

<sup>6</sup> ver Esther Hamburger Políticas da Representação: Ficção e Documentário em Ônibus 174 in Maria Dora Mourão e Amir Labaki (Org.) O Cinema do Real.