

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL**



**JOSAFÁ DUARTE E O CINECORDEL:
O GINEASTA GABRA DA PESTE CONTRA O DRAGÃO DE ROLIÚDI**

PAULO PASSOS DE OLIVEIRA

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☐ Dissertação ☒ Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

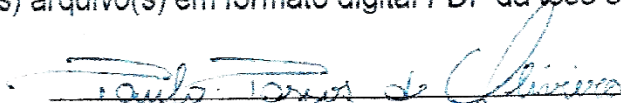
Nome completo do autor: **PAULO PASSOS DE OLIVEIRA**

Título do trabalho: **JOSAFÁ DUARTE E O CINECORDEL: O CINEASTA CABRA DA PESTE CONTRA O DRAGÃO DE ROLIÚDI**

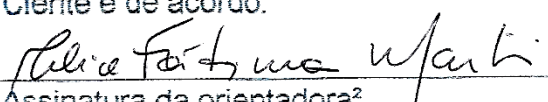
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do autor²

Ciente e de acordo:


Assinatura da orientadora²

Data: 15 / 01 / 2020

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

PAULO PASSOS DE OLIVEIRA

**JOSAFÁ DUARTE E O CINECORDEL:
O Cineasta Cabra da Peste Contra o Dragão de Roliúdi**

Tese de Doutorado

Goiânia - GO

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

PAULO PASSOS DE OLIVEIRA

**JOSAFÁ DUARTE E O CINECORDEL:
O Cineasta Cabra da Peste Contra o Dragão de Roliúdi**

Tese de Doutorado

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Doutorado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para obtenção do título de DOUTOR EM ARTE E CULTURA VISUAL, linha de pesquisa Culturas da Imagem e Processos de Mediação, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Alice Fátima Martins.

Goiânia - GO

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Oliveira, Paulo Passos de
Josafá Duarte e o Cinecordel: [manuscrito] : O Cineasta Cabra da
Peste Contra o Dragão de Roliúdi / Paulo Passos de Oliveira. - 2019.
CCCXXI, 331 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Alice Fátima Martins.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura
Visual, Goiânia, 2019.
Bibliografia. Anexos. Apêndice.
Inclui lista de figuras.

1. Josafá Duarte. 2. Cinema Popular. 3. Conscientização Política. 4.
Literatura de Cordel. 5. Pedagogias Culturais. I. Martins, Alice
Fátima, orient. II. Título.

CDU 791



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº 026/2019 da sessão de Defesa de Tese de **Paulo Passos de Oliveira** que confere o título de Doutor em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Arte, Cultura e Visualidades.

Aos treze dias do mês de dezembro de dois mil e dezenove, a partir das nove horas, no auditório da Faculdade de Artes Visuais, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "JOSAFÁ DUARTE E O CINECORDEL: O Cineasta Cabra da Peste Contra o Dragão de Roliúdi". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Alice Fátima Martins (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Rafael de Almeida Tavares Borges (UEG), membro titular externo; Professora Doutora Patrícia Barcelos (IFB), membro titular externo, cuja participação ocorreu através de videoconferência; Professora Doutora Leda Maria de Barros Guimarães (FAV//UFG), membro titular interno; Professor Doutor José Maria Gonçalves da Silva Ribeiro (FAV/UFG), membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Alice Fátima Martins, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos treze dias do mês de dezembro de dois mil e dezenove.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Alice Fatima Martins, Professor do Magistério Superior**, em 13/12/2019, às 12:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rafael de Almeida Tavares Borges, Usuário Externo**, em 13/12/2019, às 12:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **José Maria Gonçalves Da Silva Ribeiro, Professor do Magistério Superior-Visitante**, em 13/12/2019, às 12:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leda Maria De Barros Guimarães, Professora do Magistério Superior**, em 13/12/2019, às 12:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Patrícia Barcelos, Usuário Externo**, em 13/12/2019, às 12:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?

[a cao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](#), informando o código verificador **1043732** e o código CRC **2572E463**.

Referência: Processo nº 23070.042739/2019-89

SEI nº 1043732

MUITO OBRIGADO!!!

A realização do meu Doutorado não teria sido possível sem a contribuição de pessoas e de instituições que participaram, de maneira direta ou indireta, de vários momentos da minha vida acadêmica e pessoal. A elas, dedico o meu muito obrigado.

Aos amigos de Salgado dos Mendes e Forquilha: Josafá Duarte, Noélia Duarte e aos integrantes do Cinecordel representados nas figuras de Aureliano Shekinah e de Ronaldo Roges. Esta tese não existiria sem a autorização, cumplicidade, paciência e doação de um pedacinho da vida e do trabalho de vocês. Descobri, com o convívio e ao assistir aos seus filmes, que fazer cinema popular não é apenas possível, mas necessário, posto que é uma atitude política, pedagógica e apaixonada. Recebam este trabalho como se fosse o meu mais caloroso e sincero abraço.

À minha Mãe, Carmen Cenira, e ao meu Pai, José Francisco, obrigado por tudo. E “tudo” aparece nos dicionários como pronome indefinido que significa “a totalidade das coisas”; “a maior quantidade possível de coisas, seres ou pessoas; o estado de ser completo, inteiro; aquilo que é excessivamente importante”. Vocês não são demais... são “tudo” e mais um pouco!

À minha Maninha, Juliana (ou simplesmente Ju, a *Mimi*), agradeço por sua presença em minha história. Você é um modelo de garra e de força. Ser seu Irmão é provar que as pessoas podem ser bastante diferentes e, mesmo assim, se amar muito.

A Aleksandra, minha amada Leka, colega de Academia e de Doutorado, leitora crítica de primeira hora, professora vocacionada, minha inspiradora e incentivadora constante. Se este texto está pronto, com certeza, há muito afeto seu aqui dentro. A você, minha companheira de vida, que sempre acreditou em mim, meu reconhecimento eterno...

À minha madrinha, Tia Maria Lúcia, gratíssimo pela ajuda e por acreditar em nossos Doutorados Sanduíche – meu e da Leka – realizados em momento tão difícil. À Tia Ligia e à Tia Fátima, por todo apoio e carinho manifestados ao longo de toda a trajetória.

No Ceará, agradeço a amigos e colegas. Ao meu padrinho, professor, pesquisador exemplar, parceiro de direção de documentário e de escrita de vários artigos, mestre Nilson Almino de Freitas. Se eu “caí” em Goiânia, foi você quem me “empurrou”. Por isso, digo e repito: “quando crescer quero ser igual a você”! Também naquele Estado sou grato ao grande amigo, professor Emanuel Pedro, pelas conversas, apoio e pela revisão em um dos artigos. De maneira semelhante, deixo registrado meu reconhecimento pelas traduções para o inglês feitas pelo jovem professor Ítalo Sousa. Meu abraço carinhoso de agradecimento ao amigo Marcelo Franco, por conseguir aplicar a prova teórica para o Doutorado durante período de greve na Universidade Federal do Ceará (UFC).

Às funcionárias do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV), dou testemunho da importância do trabalho e da disponibilidade carinhosa: Alzira, Arlete e Juliana. Da mesma forma, minha gratidão às e aos colegas de turma composta por discentes de Mestrado e de Doutorado. Às professoras e aos professores do PPG, em especial àquela e aqueles com quem tive o prazer de estudar e aprender: Leda Guimarães, José Ribeiro, Raimundo Martins, e o então pós-Doutorando Rafael de Almeida. Em nome deste grupo, meu orgulho por ter sido aluno da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG).

Às amigas e aos amigos que fiz no âmbito do PPG: ao casal – meu professor Pablo Sérgio e sua esposa Jordana Falcão –, que agora vive bem longe, deixo registradas aqui as saudades e o agradecimento pela amizade. Distantes, também, estão Clícia “Tati” Coelho e Héliida Coelho, com quem eu e Aleksandra dividimos moradia. Obrigado, “Tati”, pela leitura do artigo e por nossas conversas. Héliida, grato pelo carinho revelado nos pequenos detalhes. No outro extremo, morando mais pertinho, na “República do Itatiaia”, está meu amigo e parceiro de escrita de artigos, companheiro de pesquisas sobre o cinema de guerrilha e pai do Martin, “Renatim” Cirino. Obrigado por ser meu companheiro em muitas viagens, pelos *helps* frente aos problemas

que computadores insistem em dar durante a escrita da tese, pelos inúmeros empréstimos do gravador digital, e *muchas otras cositas* que não cabem no texto, nem no “Planeta Itatiaia”. Preciso fazer outra menção especial: sou muito agradecido ao amigo Márcio Paixão Jr. pelos filmes de animação, pelo *rock & roll*, pelos quadrinhos e pelos livros. Como se não bastasse, Márcio é o artista que criou os desenhos que ilustram esta tese. Obrigadíssimo, Márcio.

Agradeço à mestra Lara Satler pelos debates, os convites para participação em banca e eventos na Faculdade de Informação e Comunicação (FIC/UFG), pela participação na minha banca de Qualificação, por importantes sugestões de leitura de livros, e por intervir na reserva do estúdio de TV. Grato por você ser da “ganguê” que estuda este cinema realizado fora dos padrões oficiais.

Ao meu orientador no Doutorado Sanduíche realizado em Portugal, professor António Costa Valente, agradeço pelas boas conversas, pelos livros, pela ótima viagem a Vila Nova de Foz Côa e por proporcionar um festival de cinema inesquecível. Através de você, agradeço ao ID+ e a Universidade de Aveiro (UA).

À mestra e aos mestres que conheci durante o Doutorado Sanduíche, professora Anabela Dinis de Oliveira, e professores António de Abreu Freire e José Machado Pais. Muito grato a vocês pelos diálogos instrutivos, pelos livros presenteados e pelos artigos disponibilizados. Ao orientador da Aleksandra em Portugal, professor Vítor Sérgio Ferreira, obrigado por me acolher em seu grupo no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS/UL) como se fosse seu orientando.

Ainda em Portugal, é necessário fazer menção ao amigo Fabinho Oliveira e à sua família, pelas ajudas inestimáveis, e pelos encontros inesquecíveis em Cascais e Lisboa. Aos amigos brasileiros, todos estudantes de pós-graduação, com quem convivi além-mar: Janaína, Alexandre Silva, Edi, Carlinha, Danielle e Nivia. Ao colega professor Alexandre Guedes e sua esposa Tônia, com quem eu e Leka construímos boa cumplicidade. Que a amizade permaneça, sempre.

A todos os autores dos cordéis, artigos científicos, reportagens, revistas, livros, dissertações, teses, e filmes que fundamentaram este trabalho, grato pelo diálogo, aprendizado e inspiração. Da mesma forma, agradeço aos colaboradores que o acaso proporcionou em Goiânia, e que foram citados nesta tese sem menção aos seus nomes completos: o profissional da farmácia que me reconheceu na rua em função da minha participação no filme *Escapei fedendo*, com quem conversei rapidamente, e àquele quem eu chamo “Pedro”, comerciante da feira livre que negocia DVDs, que me proporcionou um pequeno depoimento gravado.

Faço menção especial aos membros das bancas de Qualificação e de Doutorado por se disporem à importante interlocução e avaliação. Muito agradecido.

A Capes, um agradecimento especial. Neste ano de 2019, momento histórico de sucateamento da Educação Superior Federal, de ataques à Pós-Graduação, à Pesquisa Brasileira, e ao Saber Científico, de uma forma geral – sobretudo, na área de Ciências Humanas –, agradeço a esta agência pelo financiamento. Sem ela, esta tese não seria possível.

Por fim, meu carinhoso muito obrigado à minha orientadora, mestra de muitas conversas e conselhos, primeira referência nos estudos dos “outros fazedores de cinema”, motivo maior de minha mudança para o Centro-Oeste. Na pedagogia da Alice, “orientar” é indissociável de “cuidar”. Para definir sua presença neste trabalho, é necessário evocar o professor Paulo Freire: “A alegria não chega apenas no encontro do achado, mas faz parte do processo de busca. E ensinar e aprender não pode dar-se fora da procura, da boniteza e da alegria”. Você me ensinou devagarzinho que eu faço parte dos “outros fazedores de pesquisa”. Afinal, uma tese também é feita “sem saber fazer”, mas sem medo de errar. A escrita começa com uma página em branco feita de dúvidas, mas, se a gente olhar bem pertinho, percebe que já estava grávida de sonhos e de contentamentos. Valeu, Alice!

Eu dedico esta Tese
Aos cineastas populares
Consagro aos cordelistas
Nordeste de muitos lugares
Certos de que a planta medra
Tiram leite de pedra
Apesar dos muitos pesares

*“Ninguém caminha sem aprender a caminhar,
sem aprender a fazer o caminho caminhando, sem
aprender a refazer, a retocar o sonho, por causa
do qual a gente se pôs a caminhar.”*

(Paulo Freire)

RESUMO

Esta tese tem como sujeito Josafá Ferreira Duarte, líder social, pequeno agricultor e cineasta, que atua no distrito de Salgado dos Mendes, localizado em Forquilha, município da zona Noroeste do Estado do Ceará. Ele milita no cinema como combate em outras frentes de sua vida. Migrou, ainda jovem, para Fortaleza com sua família. Lá, começou a sua liderança social. Integrou o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), mas, após ser ameaçado de morte por ex-capatazes da fazenda que seu grupo ocupou, retornou a Salgado dos Mendes. Ao voltar, descobriu série de vícios políticos em sua comunidade, como compra de votos e garantia de emprego na prefeitura para os apoiadores do gestor municipal. Então, mesmo ignorando as técnicas cinematográficas, resolveu fazer cinema como forma de “conscientizar politicamente” seu povo. Seus filmes são realizados sem financiamento, com a colaboração de membros da localidade. Assim, o cineasta formou o grupo colaborativo “Cinecordel”. O trabalho passou a ser divulgado em um blog e no YouTube. O diretor também foi um dos responsáveis pela execução de um Festival de Cinema. Diante de tal histórico, a Assembleia Legislativa do Estado concedeu a Forquilha o título de “Capital Cearense do Cinema Popular”. A obra cinematográfica aqui descrita, circunscrita ao “cinema popular”, faz parte da “cultura popular”, criada “pelo povo” e “para o povo”; cultura popular, mais do que um conceito, trata-se de um campo de estudo, um certo recorte da cultura. A análise do conceito de cultura permite posicionar, também, a produção do sujeito desta pesquisa no âmbito da “cultura visual”. Este termo aborda o *produtor*, a *produção* e o *produto* visual no nível das esferas culturais. Os filmes feitos pelo realizador de Salgado dos Mendes estão ligados à literatura de cordel, forma escrita de narrativa poética, de forte tradição oral, que foi trazida ao Brasil no período da colonização. O cineasta, também, produz cordéis com histórias semelhantes às de seus filmes. O seu cinema resulta do cruzamento com os seguintes elementos do cordel: personagens, manifestações culturais, valores morais, o humor e a oralidade. O eixo fundamental da pesquisa é que “conscientização política”, que passa pela base do “cinema popular”, pode ser compreendida como um ato pedagógico, desenvolvido no escopo das “pedagogias culturais”. Estas, tratam-se de um campo transdisciplinar para pensar as práticas culturais cotidianas como oportunidades educativas. O cinema popular será abordado pelas pedagogias culturais segundo algumas dimensões: à luz da reflexão sobre as possibilidades de sua inclusão no interior da escola; dos sujeitos e suas relações com a aprendizagem pelo “outro”, de forma autodidata, e o que será definido como forma “grupodidata”; das dinâmicas das relações de troca entre os agentes do Cinecordel, sob a perspectiva do conceito maussiano de “dádiva”; das práticas de “aprenderensinar”, termo que trata das ações e disposições dos atos de “aprender” e “ensinar”; e dos domínios epistemológicos que permitem aproximações com as propostas pedagógicas de Jacques Rancière e Joseph Jacotot, bem como de Paulo Freire.

Palavras-chave: Josafá Duarte, Cinema Popular, Conscientização Política, Literatura de Cordel, Pedagogias Culturais.

ABSTRACT

The subject of this dissertation is Mr. Josafá Ferreira Duarte, a social leader, peasant and filmmaker working in the Salgado dos Mendes district, in Forquilha, a city in the northwester Ceará. He actively works in filmmaking and also fights on other fronts in his life. Still young, he migrated to Fortaleza with his family, where he began his social leadership. He entered the Landless Rural Workers' Movement (MST) but, after receiving death threats from former henchman of the farm his group had occupied, he went back to Salgado dos Mendes. Arriving there, he found out several political vices in his community, such as vote-buying and municipal jobs secured for those supporting the city's mayor. Then, even ignoring filmmaking techniques, he decided to make films as a way of raising people's "political awareness". His films are made without funds, with collaboration from people in his community. Thus, the filmmaker formed the "Cinecordel" collaborative group. He then began posting his works in a blog and on YouTube. The director was also one of the people in charge of organizing a Movie Festival. With such a history, the city of Forquilha was awarded the title of "Popular Movie Capital of Ceará" by the State Legislature. The filmmaking oeuvre described herein, restricted to "popular movies", is part of "popular culture", made "by the people", "for the people"; popular culture, more than a concept, is a field of study, a kind of cultural cross-section. The analysis of the concept of culture allows us to position the production by the subject hereof within "visual culture" as well. This phrase encompasses the *producer*, the *production* and the visual *product* at the level of cultural spheres. The films made by the Salgado dos Mendes-born director are linked to "cordel" literature, a written form of poetic narrative, of strong oral tradition, brought to Brazil during the colonial period. The filmmaker also produces cordel with stories similar to those in his films. His cinema results from the intersection of the following cordel elements: characters, cultural manifestations, moral values, humour and orality. The main underpinning of this research is that "political awareness", which goes through the base of "popular cinema", can be understood as a pedagogical act, developed within the scope of "cultural pedagogies". These consist of a transdisciplinary field in which to think everyday cultural practices as educational opportunities. Popular cinema will be approached by cultural pedagogies according to some dimensions: in light of the reflection on the possibilities of their inclusion in schools; on the subjects and their relations with learning by the "other", in a self-taught manner, and what will be defined as a "grupodidata" manner (*group-taught*); of the dynamics of the exchange relations among Cinecordel agents, from the perspective of the Maussian concept of "gift"; of the practices of "aprenderensinar" (*learn-teach*), a term about the actions and dispositions of the "learning" and "teaching" acts; and of the epistemological domains that allow for approximations with the pedagogical proposals by Jacques Ranc re and Joseph Jacotot, as well as those by Paulo Freire.

Keywords: Josafá Duarte, Popular Cinema, Political Awareness, Cordel Literature, Cultural Pedagogies.

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur l'étude de Josafá Ferreira Duarte, leader social, petit agriculteur et cinéaste, qui travaille dans la petite ville de Salgado dos Mendes, située à Forquilha, une municipalité située au nord-ouest de l'État de Ceará. Jeune homme, il a émigré à Fortaleza avec sa famille et tout après, il a débuté en tant que leader social. Il a fait partie du Mouvement des Travailleurs Ruraux Sans Terre (MST), mais après avoir été menacé de mort par les anciens maîtres de la ferme occupée par son groupe, il est rentré à Salgado dos Mendes. À son retour, il a découvert une série de vices politiques dans son communauté, tels que les achats des votes et l'obtention de l'emploi auprès la mairie par des supporters du maire. De cette façon, même en ignorant les techniques cinématographiques, il a décidé de faire du cinéma un moyen de «sensibiliser politiquement» ses compatriotes. Ses films sont réalisés sans financement, avec la collaboration des membres de sa petite ville. De sa côté, le cinéaste a organisé le groupe collaboratif «Cinecordel». Le travail a commencé à être publié sur un blog et sur la plateforme YouTube. Le réalisateur a été également l'un des responsables de la gestion d'un Festival de Cinéma. À partir de ce scénario, l'Assemblée Législative de l'État de Ceará a attribué à la ville de Forquilha le titre de «Capitale Cearense du Cinéma Populaire». L'œuvre cinématographique de Josafá Duarte, limitée au «cinéma populaire», fait partie de la «culture populaire», créée «par le peuple» et «pour le peuple». L'analyse du concept de culture nous permet également de situer la production du sujet de cette recherche dans le cadre de la «culture visuelle». Ce terme s'applique au *producteur*, à la *production* et aussi au *produit* visuel au niveau des sphères culturelles. Les films réalisés sont liés à la littérature cordel, forme écrite de narration poétique, de forte tradition orale, qui a été introduite au Brésil pendant la période de colonisation. Le cinéaste produit ensuite des «cordéis» avec des histoires similaires à celles de ses films. Son cinéma résulte du croisement avec les éléments suivants du cordel : les personnages, les manifestations culturelles, les valeurs morales, l'humour et l'oralité. L'axe fondamental de la recherché, dont la «conscience politique», qui sous-tend le «cinéma populaire», peut être comprise comme un acte pédagogique, développé dans le cadre des «pédagogies culturelles». Il s'agit d'un domaine transdisciplinaire permettant de réfléchir aux pratiques culturelles quotidiennes en tant que possibilités d'éducation. Le cinéma populaire sera abordé par des pédagogies culturelles selon certaines dimensions : à la lumière de la réflexion sur les possibilités de son inclusion à l'intérieur de l'école ; les sujets et leurs relations avec l'apprentissage à partir de «l'autre», de manière autodidacte, et ce qui sera défini comme une forme de «grupodidata» (*groupedidacte*) ; les dynamiques des relations d'échange entre les agents de Cinecordel, du point de vue du concept maussien de «don» ; des pratiques de «aprenderensinar» (*apprendrenseigner*), terme qui désigne les actions et les dispositions des actes d'«apprentissage» et aussi d'«enseignement» ; et des domaines épistémologiques qui permettent des rapprochements auprès les propositions pédagogiques de Jacques Rancière et Joseph Jacotot, ainsi que Paulo Freire.

Mots-clés: Josafá Duarte, Cinéma Populaire, Conscience Politique, Littérature de Cordel, Pedagogies Culturelles.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - No sentido horário: Ronaldo Roges, Danilo Carvalho, Paulo Passos, Ana Nágila e Helena Witmann. Na fileira debaixo: Phillipp Hartmann, Josafá Duarte e Teresa George. Registro da minha primeira visita, bem como dos cineastas alemães, à casa do cineasta23
- Figura 2** - Alice Fátima Martins durante o VI Visualidades, em 2014. Na imagem ao lado, na primeira fileira, prof. Nilson Almino. Na fileira seguinte, Paulo Passos, Noélia Duarte, Josafá Duarte e Ronaldo Roges24
- Figura 3** - Apresentação de Trabalho sobre Josafá Duarte durante o VIII SNPACV na UFG, em 201525
- Figura 4** - Josafá Duarte em sua casa durante a primeira entrevista gravada em vídeo. Salgado dos Mendes,30
- Figura 5** - Na imagem maior, mapa do Estado do Ceará, com o município de Forquilha em destaque. A imagem menor mostra a posição geográfica do Ceará no mapa do Brasil45
- Figura 6** - Primeira visita à casa dos pais de Josafá Duarte, lugar em que ouvi muitas histórias. Salgado dos Mendes, 201753
- Figura 7** - Capa do filme A história de um galo assado no formato VHS, realizado em 200654
- Figura 8** - Cine Alvorada. Foto feita entre o final dos anos 70 e início dos 80 do séc. XX....55
- Figura 9** - Cine Rangel - Registro feito provavelmente nos anos 60 do século XX.....56
- Figura 10** - Senhora Maria Ferreira Mendes e senhor Luiz Conrado Duarte, pais de Josafá, em 201760
- Figura 11** - O turista carioca entra em cena no filme Escapei fedendo (2017)62
- Figura 12** - Gota d'água no sertão cearense, em 201764
- Figura 13** - Colaborativo Cinecordel em cena do filme Escapei fedendo. Da esquerda para direita, Marliza Duarte, Josafá Duarte (ao centro com a espingarda), Mané Lero (interpretando o Padre), e na outra ponta Amélia, prima de Josafá. 2017.....67
- Figura 14** - Josafá em exibição de filmes no cemitério de Salgado dos Mendes, em 201771
- Figura 15** - Barraca da feira livre em Goiânia (GO) onde eram vendidas cópias dos filmes de Josafá Duarte, em 2017.....76
- Figura 16** - Detalhe dos filmes de Josafá Duarte à venda em barraca da feira livre, em Goiânia (GO), em 2017. As produções dividem espaço com séries de sucesso dos EUA .77

Figura 17 - Capa do filme Por debaixo dos panos, rebatizado pelos camelôs de todo o Brasil como “Zé das Cachorras” (2010)	80
Figura 18 - Josafá em entrevista para o telejornal Bom Dia Ceará. Na placa ao fundo, feita à mão, lê-se “Bem-vindo a Hollywood cearense” - reportagem exibida no dia 15/08/2018	81
Figura 19 - Josafá recebe o prêmio Barriga de Ouro do cineasta Rosemberg Cariry ao final do I Festival de Cinema de Forquilha. Ao seu lado, Noélia Duarte (2014)	82
Figura 20 - Exibição pública de filmes na quadra do clube Real Madri durante o II Festival de Cinema de Forquilha (2015).....	83
Figura 21 - Da esquerda para a direita: Deputado estadual Moisés Braz (PT), prefeito de Forquilha Gerlásio Loiola (PT), deputado estadual Ferreira Aragão (PDT) e vice-prefeito Régis Prado (PMDB) com troféus durante o II Festival de Cinema de Forquilha, em 2015.....	84
Figura 22 - Cineastas Augusto César dos Santos (de Meruoca), Aureliano Shekinah (Forquilha), Carlúcio Campos (Sobral) e Josafá Duarte (Salgado dos Mendes/Forquilha) exibem seus prêmios após a segunda edição do Festival de Cinema de Forquilha, em 2015.....	85
Figura 23 - Josafá Duarte recebe prêmio no V Festival de Jericoacoara Cinema Digital. 2015	86
Figura 24 - Josafá interpreta o Prefeito e o Mestre no filme Oligarquias (2017).....	87
Figura 25 - Kombi do Cine Forquilha Itinerante, em 2015. Em janeiro de 2017 o veículo estava inoperante	89
Figura 26 - Josafá abre a exibição de filmes no cemitério de Salgado dos Mendes (2017)....	89
Figura 27 - Blog Forquilha Cinecordel. 2017	91
Figura 28 - Canal da Filmarte Filmes, de Ronaldo Roges, na época em que os filmes de Josafá ainda eram publicados neste espaço, em 2017	92
Figura 29 - Exibição do filme O homem que queria enganar a morte (Josafá DUARTE, J., 2014) no YouTube (Canal da Filmartes Filmes, no YouTube), 2017	92
Figura 30 - Comentários sobre O homem que queria enganar a morte (O HOMEM..., 2014) no canal da Filmarte Filmes, no YouTube (Canal da Filmartes Filmes, no YouTube), 2017	93
Figura 31 - Capa do DVD do filme Pássaros fantasmas: uma aventura na selva (2014).....	97
Figura 32 - Diário Oficial do Estado do Ceará com Lei que reconhece o município de Forquilha como Capital do Cinema Popular. 2017	99

Figura 33 - Capitais do cinema e seus letreiros... um paralelismo simbólico	100
Figura 34 - Da esquerda pra direita: Martins Muniz, Hugo Caiapônia (interpretando o personagem Imbilino), Seu Manoelzinho e Zé Pintor. Imagens registradas em anos variados.....	104
Figura 35 - Capas dos cordéis de Josafá Duarte: desenhos pessoais feitos à mão	127
Figura 36 - Capa de A chegada de Lampeão no Inferno, de José Pachêco (xilogravura de autor desconhecido)	130
Figura 37 - Capas de cordéis sobre sogras. Em A sogra enganando o diabo, o xilogravurista é desconhecido. A arte de Minha sogra é diferente é de Meca Moreno.....	136
Figura 38 - Capas de cordéis sobre lobisomem: xilogravura de Antônio Klévisson e desenho colorido sem referência do artista.....	137
Figura 39 - Capas dos cordéis Jesus Cristo, São Pedro e o Ladrão, e O grande debate de Lampião com S. Pedro. Artistas desconhecidos.....	146
Figura 40 - Tipos regionais em cena no filme A velha debaixo da cama (2013): o Padre, o Ladrão, o Menino, o Sacristão e o Soldado	160
Figura 41 - João Grilo das telas de cinema e TV (interpretado por Matheus Nachtergaele em O auto da compadecida - Guel Arraes, 1999) e o João Grilo do cordel de João Ferreira de Lima. O personagem de Ariano Suassuna criou vida própria	162
Figura 42 - Zé Preguiçoso (Josafá Duarte, que segura o chapéu) chora durante cortejo do corpo da sogra.....	174
Figura 43 - Dona Mocinha: "vai casar, ou por bem, ou por mal!"	176
Figura 44 - Frei Raimundo, dona Margarida e Jandira	178
Figura 45 - Dona Mocinha: "bicha safada, além de ter perdido a vergonha, tu perdeu também o cabaço, sem vergonha!"	185
Figura 46 - Zumira: "Então é verdade, né, cabra sem vergonha?! Tu arrumou uma cutruvia... vai ver!"	186
Figura 47 - DVDs e livretos de cordel à venda em feiras populares (2017)	188
Figura 48 - Em sentido horário: A vendedora, Raquel e Romana com sua bebê. Discussão por causa de candidatos a prefeito	195
Figura 49 - Toín Coceira para João Passaperna: "Prefeito, dá pra cê me arranjar mil tijolo?"	197
Figura 50 - O cearense Chico Anyisio como Justo Veríssimo: "eu quero que pobre se exploda!"	198
Figura 51 - Deputado Pedro Sola: "Todo ladrão vai ter a certa assinada!"	200

Figura 52 - Crianças protagonistas: proposta de Reforma Política Popular.....	202
Figura 53 - Deputado Pedro Sola: “Prefeito, rapaz... o problema aqui em Brasília não é o dinheiro, não! É onde esconder o dinheiro!”	202
Figura 54 - Vista aérea da praça de Salgado dos Mendes, com a igreja e a quadra de esportes ao fundo. Josafá Duarte mora em uma casa localizada na lateral direita da igreja	204
Figura 55 - Meninas jogam futsal na quadra de esportes de Salgado dos Mendes	205
Figura 56 - Fachada da casa de Josafá Duarte: cenário para o Café Republicano, em As teses de Barro Vermelho, e Prefeitura Municipal, em Oligarquias	206
Figura 57 - Cartazes dos filmes Casablanca (1942) e O Auto da Compadecida (1999)	225
Figura 58 - Andarilho em À beira de uma estrada (2015): vindo, com a entrada da cidade ao fundo, e indo, desfocado, com insetos em primeiro plano	260
Figura 59 - Josafá Duarte. Jan. 2017	331

Sumário

PRÓLOGO OU “CINEMA E DOUTORADO SÃO FEITOS DE ENCONTROS”.....	20
INTRODUÇÃO.....	28
1 JOSAFÁ DUARTE: O CINEASTA DO SERTÃO	44
1.1 Vida, liderança política e cinema.....	45
1.2 O grupo colaborativo Cinecordel.....	61
1.3 Os filmes: lançamentos, difusão e pirataria	72
1.4 Os outros voos: festivais de cinema e o cineclube.....	80
1.5 Filmes na rede: blog Forquilha Cinecordel e YouTube.....	90
1.6 Forquilha: Capital Cearense do Cinema Popular?	98
2 CINEMA POPULAR E PARADIGMAS CULTURAIS	101
2.1 Por um cinema popular	102
2.2 O contexto da cultura	108
3 CINEMA POPULAR E LITERATURA DE CORDEL	118
3.1 Cultura popular e literatura de cordel	119
3.2 Literatura popular no Ceará e os cordéis de Josafá Duarte.....	122
3.3 Um cordel sobre Josafá Duarte	147
3.4 Os dois trens que se cruzam: Cinema e Literatura.....	150
3.5 Josafá Duarte no cruzamento entre o cinema popular e o cordel	155
a. Personagens	160
b. Manifestações da cultura popular.....	162
c. Moral	168
d. Humor.....	170
e. Oralidade	179
3.6 O cinema de Josafá Duarte: narrativa, estrutura e temas	188
3.7 O cinema e a política	192
4 O CINEMA COMO PRÁTICA EDUCATIVA	209
4.1 O cinema entre as pedagogias culturais	210
4.2 Um cineasta entre o aprendizado autodidata e grupodidata.....	222
4.3 Cinecordel e o conceito de dádiva	227
4.4 O colaborativo Cinecordel como prática de aprenderensinar	233
4.5 Josafá Duarte, o mestre ignorante.....	240

4.6 Cinema como prática para a libertação	260
4.7 O <i>entreframe</i> : Rancière e Freire	275
CONSIDERAÇÕES FINAIS OU “ÚLTIMAS PALAVRAS DIANTE DE CERTEZAS E INCERTEZAS”	279
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	285
APÊNDICE A - O CORDEL DO CINEASTA CABRA DA PESTE CONTRA O DRAGÃO DE ROLIÚDE	300
ANEXO A – A SOGRA E O LOBISOMEM.....	316
ANEXO B – O HOMEM QUE QUERIA ENGANAR A MORTE.....	320
ANEXO C – A VOLANTE DO SOLDADO 33.....	325

PRÓLOGO OU “CINEMA E DOUTORADO SÃO FEITOS DE ENCONTROS”

O presente texto é resultado de uma pesquisa qualitativa que tem no eixo central Josafá Duarte, personagem atuante dentro da comunidade de Salgado dos Mendes, em Forquilha, no Ceará. O trabalho traz como ponto de partida sua trajetória individual para esquadrihar as raízes de uma ação pioneira de filmografia popular na região Noroeste do seu Estado, por acreditar que “a experiência de um sujeito preciso não escapa às concretudes socioculturais que tensamente o realizam enquanto pessoa” (KOFES, 2001). Destarte, descobre-se o devir social misturado ao prazer pessoal, que é produzir para a comunidade elementos que constituem eticamente.

Para explicar o desenvolvimento do cinema do protagonista desta pesquisa, é necessário rebobinar o tempo e revelar, resumidamente, sua história. Ele viveu até o ano de 1977 nos municípios de Forquilha e de Sobral. Foi quando sua família mudou-se para Fortaleza, capital do Estado, em busca de trabalho. Na época ele tinha 17 anos. Diante da constatação das condições sociais precárias da localidade onde foi morar, ocupou o lugar de líder comunitário. Com isso, buscava garantir dignidade aos moradores de sua região.

Vinte e cinco anos mais tarde, ao retornar ao distrito de Forquilha, onde nasceu, voltou a assumir o papel de guia de sua comunidade. Observou que havia uma apatia da população simples de seu lugarejo diante das posturas coronelistas de quem devia gerir o município. Em determinado momento de sua história na comunidade de Salgado dos Mendes, teve uma ideia: fazer filmes como forma de esclarecer os moradores de sua localidade quanto aos desmandos políticos. Ele foi fazer cinema sem saber fazer... e arregimentou companheiros da localidade em que mora para compor o colaborativo Cinecordel. O nome do seu grupo dá pista sobre as influências que ele sofreu da literatura popular. Seus filmes são resultado de uma apropriação muito particular de elementos dos folhetos de cordel – personagens, ambientação, mitos etc. – gênero literário comum na região Nordeste do Brasil, que narra histórias em forma de poesia rimada.

Hoje, 13 anos depois de sua primeira exibição, o pioneiro cineasta de Forquilha conta com cerca de 40 filmes em seu currículo, participou da criação de um festival de cinema em sua cidade – no qual foi premiado algumas vezes –, coordena um cineclube, ganhou prêmio em evento cinematográfico nacional, teve parte de sua obra exibida em canais de TV abertas no estado do Ceará, suas produções fazem sucesso em plataformas de vídeo na Internet, e são pirateadas e vendidas em DVD em várias partes do Brasil.

O cinema do protagonista desta tese é indissociável de sua experiência de vida, marcada pela militância social. E a ascensão de sua liderança foi fruto de um desejo inexplicado de mudar

a realidade desigual na qual a maior parte dos brasileiros está inserida. Portanto, seu cinema tem, segundo ele, o objetivo de “conscientizar politicamente”.

Ao longo de sua história de vida, militou em prol das comunidades em que vivia. Sem discurso teórico erudito, ele provou em seu cotidiano que, na condição de cidadão que habita um determinado lugar, deve se sentir responsável pelo seu local e por sua comunidade. De fato, a atuação como líder comunitário inscreveu em sua história a máxima de Aristóteles, para quem o homem é um “ser político” por natureza (ARISTÓTELES, 2003). Ser politizado é o fundamento básico para a compreensão das forças de poder que atravessam o lugar em que se vive. É a partir do conhecimento da dimensão pessoal na luta “por se fazer ouvir” pelo governo o que torna o cidadão responsável por mudar sua própria realidade. Para o protagonista desta tese, ser cineasta é ter como trabalho a missão de alfabetizar politicamente. Em texto atribuído ao dramaturgo alemão Bertolt Brecht, o pior dos analfabetos é o “analfabeto político”:

O pior analfabeto é o analfabeto político. Ele não ouve, não fala, nem participa dos acontecimentos políticos. Ele não sabe que o custo de vida, o preço do feijão, do peixe, da farinha, do aluguel, do sapato e do remédio dependem das decisões políticas. O analfabeto político é tão burro que se orgulha e estufa o peito dizendo que odeia a política. Não sabe o imbecil que da sua ignorância política nasce a prostituta, o menor abandonado e o pior de todos os bandidos, que é o político vigarista, pilantra, corrupto e lacaio das empresas nacionais e multinacionais (BRECHT, 1988).

Portanto, se eu tomo a acepção de “política” em Brecht, compreendo que “conscientizar politicamente” não significa “doutrinar” nem defender a cor de determinada bandeira partidária, mas fazer o companheiro de comunidade, ou o espectador a quem o filme se dirige, compreender seu lugar como cidadão ativo no processo de construção de sua sociedade, ou seja, assumir-se como “ser histórico”.

Conheci Josafá Ferreira Duarte no ano de 2013. Na época, eu ministrava um curso livre de Introdução ao Documentário no Serviço Social do Comércio (Sesc) de Sobral, onde eu morava desde o ano de 2008. Ele me foi apresentado por Ronaldo Roges Ribeiro de Siqueira¹, meu aluno no curso. Roges é, ainda hoje, seu companheiro de realizações cinematográficas e mora na sede Forquilha, município vizinho a Sobral. Josafá falou que gostaria de participar do curso, mas que infelizmente, por motivos outros, não pôde se inscrever. Conversamos amenidades e falamos sobre o seu trabalho como cineasta em sua comunidade.

Devido a tramas que a mente teimosamente executa, não me lembro de maiores detalhes de nosso primeiro encontro. Das memórias mais remotas que evocam o nome do cineasta,

¹ Ronaldo Roges Ribeiro de Siqueira, cujo nome artístico é Ronaldo Roger (com a letra “r” no final). Quando eu me referir a ele e à entrevista que concedeu, o farei pelo nome de batismo (com a letra “s” no final), usando o nome artístico apenas quando referenciar os seus trabalhos frente ao blog *Forquilha Cinecordel* e ao canal Filmarte Filmes no Youtube.

anteriores ao nosso contato inicial, emerge aquela em que uma discente do curso de Ciências Sociais da Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA), Ana Nágila, também moradora de Forquilha, falava-me sobre um cineasta de sua cidade, e quão interessante era o seu trabalho. Sabedora da minha paixão pelo cinema, minha aluna queria marcar um encontro entre mim e o realizador de filmes, o que não ocorreu imediatamente.

Uma elipse na minha narrativa me joga diretamente para a tarde de 23 de agosto de 2013 na apertada sala da coordenação do curso de Jornalismo de uma faculdade privada de Sobral, onde eu trabalhava como professor. Ali, realizei minha primeira entrevista com Josafá, gravada no cartão de memória de um antigo aparelho de telefone celular. Essa conversa foi fruto de outras anteriores, de encontros furtivos, e desdobrava minha admiração e curiosidade sobre aquele agricultor, morador de uma pequena localidade, que, mesmo sem formação em audiovisual, vinha promovendo uma mudança lenta, gradual e relevante na cultura de Forquilha. Eu ainda não sabia se o depoimento de cerca de uma hora renderia uma reportagem ou um artigo para alguma revista acadêmica.

O diretor forquilhense despertou em mim o gérmen da paixão pelas produções cinematográficas de baixíssimo custo, realizadas fora dos padrões institucionais, filmes feitos nos moldes artesanais, imbricados no vértice da cultura popular. Nascia, ali, no momento da primeira entrevista, o sujeito de uma pesquisa de Doutorado, de seis trabalhos apresentados e publicados integralmente em anais de eventos de portes nacional e internacional, bem como o protagonista de dois artigos publicados em revistas acadêmicas.

O ato de observação de sua atividade cinematográfica começou antes mesmo do ingresso no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (PPGACV/UFG), onde realizei o Doutorado. Convidado por Ronaldo Roges, estive presente à festa de encerramento da primeira edição do Festival de Cinema de Forquilha, no dia 16 de fevereiro de 2014, quando Josafá ganhou o troféu Barriga de Ouro de melhor filme. Perguntei se ele aceitaria ser sujeito de minha pesquisa de Doutorado. Ele aceitou prontamente. A entrevista realizada em 2013 ganhou outro destino: subsidiou informações fundamentais do meu projeto para o Doutorado.

No início de maio de 2014, o diretor de cinema me convidou a visitá-lo. Foi a primeira vez que atravessei os 15 quilômetros de estrada de terra – carroçável, ou “carroçal”, como preferem os cearenses – que ligam a sede de Forquilha ao distrito de Salgado dos Mendes. Era época de chuva e a via encontrava-se em péssimo estado. Na sua casa, pude conhecer os cineastas alemães Philipp Hartmann, Helena Wittmann, Teresa George e o brasileiro Danilo Carvalho. Os visitantes estiveram no município entre os dias 01 e 04 de maio de 2014 e encontraram o realizador

cinematográfico, com o objetivo de colher um depoimento em vídeo sobre o seu trabalho. O grupo conheceu seus filmes através de redes sociais e de plataformas de postagem de vídeos, na Internet. Os europeus vieram ao Brasil após conquistarem o prêmio Cinema 2014 promovido pela Faculdade de Belas Artes de Hamburgo. Durante a noite, tive a oportunidade de assistir com todo o grupo a alguns filmes de curtas-metragens de Josafá Duarte, que não estavam disponíveis na Internet. A repercussão do trabalho do primeiro cineasta de Salgado dos Mendes estava rompendo fronteiras.

Figura 1 - No sentido horário: Ronaldo Roges, Danilo Carvalho, Paulo Passos, Ana Nágila e Helena Witmann. Na fileira debaixo: Phillipp Hartmann, Josafá Duarte e Teresa George. Registro da minha primeira visita, bem como dos cineastas alemães, à casa do cineasta



Fonte: arquivo pessoal de Josafá Duarte.

Por essas coincidências da vida, eu e Josafá conhecemos ao mesmo tempo a professora Doutora Alice Fátima Martins, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG), que viria a ser minha orientadora. Eu estava sentado próximo de Josafá, no auditório da Casa de Cultura de Sobral, na sexta edição do evento Visualidades², na noite de 06 de novembro

² Visualidades é um programa de extensão, que existe desde 2009, coordenado pelo professor Doutor Nilson Almino de Freitas, vinculado ao Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas (Labome), do curso de Ciências Sociais da Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA), localizada em Sobral (CE). O programa envolve atividades de formação e divulgação científica de trabalhos de pesquisa que expressem os seus resultados com suporte visual. Visualidades é executado em duas etapas: na primeira, que acontece normalmente no primeiro semestre, oferece cursos e oficinas para formação de diferentes linguagens no campo das artes visuais; em outro momento, no fim do segundo semestre, promove uma mostra internacional de fotografia, documentários audiovisuais, desenho e artes visuais. Tive a oportunidade de fundar, juntamente com Nilson Almino, o Visualidades. Depois de encerrado meu contrato de professor substituto no curso de Ciências Sociais na UVA, colaborei em algumas edições deste programa,

de 2014, quando Alice Martins fez a conferência intitulada “Artes visuais e artes do vídeo: outros fazedores”. Na palestra, resultado de sua pesquisa de pós-Doutorado vinculada ao Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PACC/UFRJ), professora Alice Fátima Martins tratava dos realizadores de filmes que trabalham à margem dos modelos oficiais de produção.

O coordenador do Visualidades, prof. Dr. Nilson Almino de Freitas, conhecendo o trabalho realizado por Josafá Duarte em Forquilha, e o projeto de Doutorado que eu desenvolvia, promoveu o nosso contato com a pesquisadora da UFG. O trabalho de Alice Martins ia ao encontro de tudo o que eu pretendia estudar. Depois do evento, fomos todos jantar juntos, e após longa conversa tive a convicção de que eu precisava conhecer o Programa de Pós-Graduação e Arte e Cultura Visual da UFG, ao qual Alice é vinculada. O meu curso de Doutorado apontava na direção de Goiânia.

Figura 2 - Alice Fátima Martins durante o VI Visualidades, em 2014. Na imagem ao lado, na primeira fileira, prof. Nilson Almino. Na fileira seguinte, Paulo Passos, Noélia Duarte, Josafá Duarte e Ronaldo Roges



Fonte: Acervo do Labome.

Ainda durante a mesma edição do Visualidades, Josafá participou da abertura da exibição de filmes realizada no auditório da faculdade privada em que eu trabalhava como coordenador do curso de Jornalismo. Aos poucos, estreitávamos os laços entre as instituições de ensino superior de Sobral e a produção de cinema feita à margem dos modelos oficiais, realizada em Forquilha e região.

Em março de 2015, Ronaldo Roges me convidou a participar do júri da segunda edição do Festival de Cinema de Forquilha. O evento me permitiu descobrir o trabalho de vários produtores daquela cidade e da região. Para além, pude assistir à exibição pública de filmes do Festival na quadra poliesportiva do Real Madri, clube localizado no centro da cidade, e verificar o processo

exercendo diferentes funções. No VI Visualidades, realizado no ano de 2014, Josafá Duarte e eu fizemos parte da equipe de curadores dos documentários.

de socialização que acontece neste tipo de evento. Ao final da segunda edição do Festival, Josafá recebeu o prêmio de melhor diretor.

Ainda em 2015, apresentei o primeiro artigo sobre o cineasta de Salgado dos Mendes, intitulado “Josafá Duarte em Forquilha (CE): a sétima arte como resistência política”, no VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual (VIII SPACV), realizado pelo PPGACV da UFG, em Goiânia, entre os dias 10 e 12 de junho (OLIVEIRA, P. P. DE, 2015). A minha primeira viagem a Goiânia permitiu verificar as instalações do campus da UFG, bem como conhecer o Programa de Pós-Graduação de perto. Pude, ainda, estabelecer contato com discentes e outros professores do Programa, alguns dos quais se tornariam pessoas próximas a mim nos anos seguintes.

Figura 3 - Apresentação de Trabalho sobre Josafá Duarte durante o VIII SNPACV na UFG, em 2015



Fonte: arquivo pessoal.

O percurso de encontros aqui narrado culminou com o meu ingresso, no final de 2015, para o PPGACV, onde passei a desenvolver a pesquisa sob orientação de Alice Fátima Martins. No fim de março de 2016, em companhia da minha esposa, Aleksandra – que foi aprovada para o Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) da UFG – mudei-me para o Centro-Oeste.

O meu projeto fazia parte de um contexto de investigação maior. Professora Alice Martins orientava, então, no Doutorado, a professora Lara Satler, em cuja pesquisa entrelaçava sua ação

docente superior em audiovisual com as aprendizagens estudantis e experimentações ocorridas em sets de gravação do grupo colaborativo Sistema CooperAÇÃO Amigos do Cinema, bem como com oficinas realizadas pelo grupo Garapa, em Goiânia (GO) (SATLER, 2016). Um ano após meu ingresso no PPG, passei a ter como colega de orientação Renato Cirino, que também desenvolve pesquisa de Doutorado sobre o cineasta que vive e grava filmes na capital de Goiás, Martins Muniz, e seu grupo de cinema, que produz com baixo custo – ou custo zero – fora do circuito hegemônico de formação e de produção cinematográfica, com base em atuações colaborativas.

O trabalho sobre Josafá Duarte marca uma importante etapa de minha formação, que tem no cinema e nos seus realizadores temas constantes. Concluí o curso de bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo com uma monografia que tinha como título “Sobre a colina, sob as estrelas: Steven Spielberg – uma abordagem psicanalítica”. Em seguida, minha dissertação de Mestrado abordou o cinema brasileiro do fim dos anos 1990 à luz da pós-modernidade: “O cinema brasileiro e a pós-modernidade: uma questão histórica” (Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura – PPGCom – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – 1998). O trabalho monográfico de conclusão da minha segunda graduação – curso de Tecnólogo em Cinema –, desdobrou o debate iniciado no Mestrado, e recebeu o título “O cinema e a pós-modernidade”.

O registro de dados da pesquisa que ora apresento começou antes mesmo de decidir sobre a elaboração de um projeto de Doutorado. No período do I Festival de Cinema de Forquilha, fiz poucas fotografias do evento e tomei algumas notas ao chegar em casa. Por ocasião da solenidade de encerramento do II Festival, no dia 28 de março de 2015, quando eu participava do júri, minha esposa digitou apontamentos e observações sobre a solenidade, diretamente em aplicativo de texto do seu telefone celular. No dia seguinte, em uma mesa de restaurante em Sobral, gravei em áudio, também no telefone, a narrativa que fiz a amigos com minhas impressões sobre a festa de conclusão do Festival. Eu compreendia que naqueles momentos e naqueles lugares se fazia a história – de Forquilha e de Josafá – e esta subsidiaria minha futura pesquisa.

Nas conversas que estabeleci com Josafá estava a chave para a compreensão do contexto histórico e social no qual estava inserido o cineasta. Sua narrativa de vida era o ponto de partida para compreender o padrão estético do seu cinema, formação educacional, elementos culturais, e pedagógicos, presentes quando se narra. Neste sentido, a linguagem pode ser entendida como veículo que permite acesso à compreensão social, mas também à compreensão do sujeito, em toda sua idiossincrasia, em caráter plural e polissêmico (SUÁREZ, 2017).

Nossas conversas tornaram-se importante eixo metodológico de pesquisa na medida em que deflagraram a entrevista inicial, realizada na coordenação de um curso superior de Jornalismo,

em Sobral. O percurso de nossos contatos, narrado aqui, permitiu a elaboração do projeto de Doutorado, apresentado e aprovado no PPGACV no final de 2015.

No final do ano de 2016, quando eu concluía o segundo semestre de aulas, comecei a preparação do trabalho de campo. Josafá sugeriu fazer um filme de curta-metragem, gravado apenas ao longo de um dia, para que eu pudesse acompanhar todo o processo. Ali, o cineasta começou a planejar *Escapei fedendo* (2017), no qual acabei participando em um pequeno papel como ator. A produção foi levada a cabo em fevereiro de 2017, no distrito de Salgado dos Mendes, onde mora o diretor.

A participação em uma produção do cineasta de Salgado dos Mendes foi fundamental para que eu conhecesse alguns componentes do seu colaborativo de trabalho: o Cinecordel. Durante as gravações, eu me aproximei de sua esposa, Noélia, bem como tive a oportunidade de conhecer um pequeno grupo de atores, o qual eu via apenas nos filmes. O encontro permitiu que eu tivesse acesso à forma solidária de produção, que não envolve nenhuma troca pecuniária.

No interior desta tese, o grupo colaborativo acabou por se tornar um corpo único feito de muitas caras. Se no projeto de Doutorado o Cinecordel só é citado com este nome uma única vez, no texto final da tese passou a fazer parte do título, afinal, o diretor de Salgado dos Mendes só se tornou quem é porque trabalha em equipe, que labuta pelo prazer de fazer cinema.

Verificar como o realizador forquilhense desenvolve o trabalho junto de seu grupo permitiu que eu desse novos rumos ao trabalho. O contato com outros integrantes revelou dados fundamentais para a pesquisa, que existem diante do “fator humano”, portanto, nas afinidades estabelecidas entre os componentes.

Minha relação pessoal com Josafá permanece sendo de muito respeito. Ao longo do Doutorado, ele não me perguntou sobre o desenvolvimento da tese, mas demonstrou extrema disponibilidade em ajudar quando eu necessitava de alguma explicação, obtida, normalmente, através do telefone ou de aplicativo de troca de mensagens. Da mesma forma, posso afirmar que desenvolvi bons laços com Noélia, Shekinah e Ronaldo.

Concluí o trabalho com a certeza de que Josafá e o Cinecordel fazem parte de um mundo que não cabe em uma tese porque se compõe nas histórias individuais, coletivas e de cada filme, que são construídas na medida que seguem sendo. Na incompletude do meu trabalho ganhei de Josafá e do Cinecordel o presente de aprender... aprendi que o cinema, assim como a vida, é política, e que é possível fazer cinema “fazendo” e “sendo”, na medida do “fazer sem saber fazer”, na mesma medida do “ser que se cria”... na medida do (im)possível. E aprendi que cinema e doutorado são feitos de encontros.

INTRODUÇÃO

Esta tese tem o título “Josafá Duarte e o Cinecordel: O cineasta Cabra da Peste Contra o Dragão de Roliúde”, e está vinculada à linha de pesquisa Culturas da Imagem e Processos de Mediação (Linha C/PPGACV), que trata do

estudo de experiências estéticas e visuais, sua significação e interpretação em contextos educativos formais, não-formais e informais, enfatizando a investigação de práticas culturais em contextos de formação, aprendizagem e recepção de visualidades (ÁREAS..., [S.d.]).

Uma das ideias vinculadoras à linha escolhida é a de que a obra cinematográfica da Josafá Duarte é produto do seu contexto cultural, definida por ele no corpo da “cultura popular”, concebida, aqui, como permeada por manifestações regionais, mas cuja linguagem e aspectos narrativos foram apr(e)endidos a partir dos meios de comunicação, como a TV e o cinema. O principal aspecto que estabelece ligação entre a abordagem da tese e a linha C está na premissa de que o que Josafá denomina como processo de “conscientização política” deve ser compreendido como um ato pedagógico, em que o cineasta age como alguém que aprende e ensina no contexto do seu grupo de trabalho, o colaborativo Cinecordel, e existe a crença de que o público a quem se destina sua obra é um grupo multiforme, que também aprende com seus filmes.

Colaborativo, termo que uso acima, diz respeito ao grupo que trabalha em ambiente de produção artística ou cinematográfica, sob regime de produção solidária, sem envolvimento de remuneração pelo trabalho prestado. No caso do cinema, o colaborativo mantém uma estrutura hierárquica mínima, submetido à liderança do idealizador e diretor do filme, mas as suas decisões costumam obedecer a diálogos e negociações. Este é um conceito importante para refletir sobre a ação do Cinecordel.

Realizar uma tese como esta coloca um importante desafio: como um trabalho, produzido no ambiente “intelectual” cria elementos de diálogos e entrecruzamento com um sujeito da pesquisa que se define como alguém que produz no âmbito da cultura popular? O ponto de partida está no que há em comum entre pesquisador e pesquisado. Desde antes do meu ingresso no Programa de Pós-Graduação, tive a convicção de que, entre mim e o protagonista do trabalho, há uma interlocução entre pares, ou seja, ele tem uma percepção do mundo semelhante à minha porque somos apaixonados pela linguagem cinematográfica, portanto, nós pensamos o cinema sob a mesma forma. Desta feita, caminhamos juntos na construção do conhecimento sobre o cinema praticado em Salgado dos Mendes.

A vida e a obra de Josafá Duarte me guiaram na direção da construção da pergunta norteadora do meu projeto: “De que forma a produção de Josafá Duarte, em Salgado dos Mendes,

se apropria da narrativa cinematográfica para construir discursos de resistência política e permitir reflexões sobre temas de interesse local?” Esta questão se desdobrou em três objetivos específicos, que procuro alcançar nesta tese:

- Cartografar as formas de representação e de compartilhamento de significados desta produção dentro da comunidade a partir do trabalho colaborativo de produção e da linguagem do vídeo.
- Perceber como se dá a relação entre aspectos da cultura popular, expressos em elementos verificáveis do cinema de Josafá Duarte, e a cultura visual.
- Desvelar o caráter pedagógico do sujeito desta tese presente no ato de aprender e ensinar a fazer filmes, a ver filmes, e a conscientizar(-se) politicamente.

A cultura visual – termo que aparece no segundo objetivo – precisa ser aqui entendida como um campo em constante construção, em que apreciações sobre economia, política e questões sociais ficam circunscritas às esferas culturais. Da mesma maneira, o que “se vê” passa a ser localizado no campo da cultura, levantando reflexões e debates sobre as relações de poder, ideologia, multiplicidade das formas de expressão etc. Dessa maneira, o ato de ver e, conseqüentemente, de se produzir o que se vê, pode ser compreendido como “visualidade” e passa a obedecer a critérios de disseminação cultural, sobretudo em um período da história em que a produção e difusão de imagens ganham aptidão para viajar, adentrando a casa e os locais de trabalho (MARTINS, 2012).

Cultura visual deve ser aqui compreendida para além do caráter disciplinar, mas transdisciplinar, como um campo de estudo que tem como referentes reflexões e materiais da arte, produções da arquitetura, da história, psicologia cultural, antropologia, estudos de gênero, dos mídia, dentre outras áreas. Portanto, ela não se define em autores, agentes e artefatos, mas em torno de referenciais e significados no corpo da cultura. Para Fernando Hernández (2000), a investigação sobre a cultura visual pode resultar em um entendimento sobre as funções sociais das visualidades, além das relações de poder às quais estão vinculadas.

A produção de imagens de Josafá Duarte deve ser pensada como um processo de enunciação, típico de sua época. De acordo com o professor Etienne Samain (1998), os homens de amanhã enunciarão o universo e o organizarão segundo novos parâmetros lógicos. Tal organização começa a acontecer a partir dos suportes comunicacionais, como o vídeo.

As conversas estabelecidas entre mim e o cineasta sobre sua trajetória e, posteriormente, as entrevistas realizadas, tornaram possível conhecer melhor o cinema feito pelo realizador de

Forquilha. Proporcionaram, também, a construção artesã de um mosaico de sentidos sobre a série de acontecimentos que marcaram sua biografia, organizando-a no tempo e no espaço.

No prólogo, informei que a primeira entrevista que fiz com o protagonista deste trabalho foi realizada sem nenhum fim específico, em agosto de 2013. A segunda foi promovida durante a pesquisa de Doutorado, em maio de 2016. O registro foi tomado por um gravador de áudio digital, a partir de uma conversa por telefone, no modo viva-voz. A terceira e a quarta entrevistas foram capturadas em vídeo com duas câmeras digitais e microfone direcional, na casa de Josafá, em janeiro de 2017. No mesmo período, registrei entrevista em gravador digital de áudio com Noélia Duarte, sua esposa e principal colaboradora. Ela tornou possível ampliar a narrativa de vida do marido, destacando sua forma de fazer política. A quinta entrevista com o diretor foi feita por telefone, em agosto de 2019, período final de escrita da tese.

Em setembro de 2019, gravei duas conversas por telefone com importantes colaboradores do Cinecordel: Ronaldo Roges e Aureliano Neto Gonçalves Melo, mais conhecido pelo nome artístico Aureliano Shekinah³.

Figura 4 - Josafá Duarte em sua casa durante a primeira entrevista gravada em vídeo. Salgado dos Mendes, 26-01-2017



Fonte: Sanara Carvalho.

³ Quando jovem, Aureliano Neto costumava mandar fazer as próprias roupas e estampava, sobre as pernas das calças e sobre as blusas, a palavra Shekinah, que ele achava bonita. Os amigos passaram a chamá-lo desta forma. Aureliano, então, assumiu o apelido nas redes sociais. Shekinah tem origem no hebraico e significa “habitação” ou “presença de Deus”. Do ponto de vista teológico, a melhor tradução seria “a glória de Deus se manifesta” (SIGNIFICADO..., [S.d.]).

Conforme Gaskell, “toda pesquisa com entrevista é um processo social, uma interação ou um empreendimento cooperativo, em que as palavras são o meio principal de troca [...] de ideias e significados” (GASKELL, 2005, p. 73). Os depoimentos foram erigidos a partir de perguntas que nortearam conversas. Considerando as prováveis polifonias que aparecem no decorrer da pesquisa, fez-se necessário eleger algumas falas dentre tantas possíveis.

Josafá é um bom interlocutor, de prosa fácil e que se abre prontamente às perguntas de uma entrevista. Sua fala é rápida, de forma que engole as sílabas de algumas palavras. Quando nervoso ou ansioso para falar, às vezes gagueja, ou corta uma frase pela metade. Neste caso, recomeça a prostrar segundo outros critérios de ordenação narrativa. Sua expressão oral reproduz uma forma comum de expressão em sua região, que é a repetição de parte de uma frase ao final da sentença, como forma de enfatizar determinado aspecto, seja o sujeito da sentença, sua ação, ou a sua subordinação.

A oralidade do protagonista deste trabalho foi um elemento que me chamou a atenção. Ela marca sua personalidade, diz *de si* e *sobre si*. Por isso, ao longo do texto, quando reproduzo a sua fala registrada em entrevista, procuro repetir na forma escrita as suas nuances, as repetições, o seu gaguejar, e a flutuação do seu pensamento. Eventualmente, insiro rubricas para explicar alguma expressão corporal, manifestação de sentimento ou estado de espírito, ou algum episódio externo à entrevista. Todas essas características podem ser exemplificadas no trecho abaixo, em que ele responde sobre o que o motivou a se tornar um líder comunitário:

Eu acho que se... eu acho que vi assim... a... é, é... a... eu creio que foi a... as injustiças que a gente presenciava, né?! As injustiças que a gente via que ia acontecer com as pessoas e, e, e, eu, aí eu vi que eu poderia, [*gagueja*] eu não podia ficar calado. Né?! Eu tinha que fazer alguma coisa, eu tinha que falar, eu não ia ficar calado. Então, a questão da habitação: muita gente que moravam e não tinham onde morar, e tinham aquela dificuldade, né?! E aí, eu disse: rapaz, nós vamos começar aqui o movimento – porque já tinham outros movimentos, já tinham o movimento que eu tava em pauta – eu disse: vou fazer a minha parte, eu vou lutar pela minha comunidade (DUARTE, J., 2017b).

Adotei o mesmo critério de transcrição das entrevistas com os outros colaboradores desta tese. Tentei ser, na medida do possível, fiel ao linguajar, que une aspectos sociais da língua às apropriações pessoais.

Transcrevi, então, integralmente, as entrevistas realizadas com o sujeito desta tese, a esposa, e seus colaboradores. Eu as li e reli, procurando os pontos de interseção e busquei destacar as especificidades de cada. Colocar no papel as entrevistas facilitou a montagem do mosaico textual que compõe a tese. Embora trabalhosa, a escrita do conjunto de entrevistas provocou a compreensão sobre o que posso definir aqui como universo do sujeito desta tese. Apenas a título

de curiosidade em torno da especificidade do trabalho de transcrição, somado, o número de páginas das cinco entrevistas feitas apenas com Josafá chega a 95.

Metodologicamente, trabalhar com narrativas de vida pressupõe o acionamento da memória do narrador, e de tudo que a compõe: fabulação, esquecimentos e motivações. Qual o espaço da fabulação nas narrativas de vida? Em aula inaugural realizada no PPGACV, em 13 de março de 2017, o componente da Associação Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica, prof. Dr. Elizeu Clementino de Souza, da Universidade do Estado da Bahia (Uneb), respondeu à minha questão da seguinte maneira: a fabulação também revela quem o sujeito da sua pesquisa é. Cabe ao pesquisador encontrar o espaço simbólico da fabulação no eixo da narrativa de vida de forma que diga mais sobre/a partir do sujeito da pesquisa.

A narrativa de vida foi o ponto de partida para o estabelecimento de uma relação entre mim, na figura de pesquisador, e do protagonista do trabalho, para a descoberta do meu outro. Estabelecida como relação, a narrativa de vida pode ser entendida também como uma ação social no sentido que me é apresentado por Weber (DELAMONT, 2006). A ação social reside em sua forma relacional, comunicativa, em que o objeto da narração constituirá um sentido para outrem. Cabe, então, ao pesquisador compreender o sentido do que se diz e encontrar os nexos causais da narração.

O ato de narrar é, antes de tudo, humano e socioantropológico. Diante de sua biografia, os indivíduos se colocam perante o mundo e a sua sociedade. Para o sociólogo Wright Mills (1965), é possível estabelecer uma relação entre as biografias individuais e os processos históricos, e este não é um privilégio dos cientistas sociais, mas uma das características dos artistas e de suas obras. Os indivíduos são condicionados pela vida social, mas não ficam inertes diante dela.

As narrativas de vida são um parâmetro linguístico, artístico, estético etc., como padrão de conhecimento psicológico, social etc., do sujeito pesquisado. Paul Ricoeur (2011) ensina que o sujeito que narra cria uma “razão narrativa”. De acordo com Clementino de Souza (2015), a criação do “eu” é uma arte narrativa, um ato performativo pelo qual “dizer” é “fazer” com que o “outro” consista em um “em si”. Dessa forma, o sujeito que narra produz formas de existência para ele e para o outro, deixando-se ler no que diz, mas também nas entrelinhas, nas pausas e hesitações, no que fica vago, no não dito, no que está implícito.

Os dados levantados, orientados por questões originárias de uma pesquisa, não podem ser resumidos a binaridades como verdade e mentira, depoimentos e omissões, indivíduo e sociedade. Entretanto, o sujeito da pesquisa não é inventado. Ele é fruto do conjunto de experiências entre pesquisador e pesquisado e, sobretudo, resulta de encontros e relações singulares. Mas é necessário observar que ambos – pesquisador e pesquisado – estão inseridos em dados campos sociais.

Portanto, é necessário conhecer o conjunto das relações objetivas que unem estes agentes em confronto com outros agentes envolvidos no mesmo campo (BOURDIEU, 2006).

Referindo-me especificamente ao conteúdo dos três parágrafos anteriores (o implícito no discurso do biografado, o que é fabulado no discurso do sujeito da pesquisa, e o que é narrado no cinema), coloco-me diante de um processo de interpretação e de tradução. Aquilo que não se diz, o que se diz de maneira fabulada e o que é narrado a partir de uma forma de manifestação artística podem ser compreendidos como fatores estruturantes em um jogo de linguagem.

É importante ressaltar que, para além do registro de depoimentos, a memória foi importante aliada no restauro de conversas, diálogos mantidos no pátio de algum campus de universidade ou troca de informações na mesa de uma pizzaria após uma edição do Festival de Cinema de Forquilha.

No processo de construção da pesquisa, a memória ocupa papel central. Ela traz consigo experiências sensoriais, afetos, enfim, a constituição de um recorte de sentidos e sensações. Em Deleuze (1997), a memória não aparece como algo a ser restituído, mas como construção de um movimento. Ela está articulada a outro importante conceito: o tempo. O filósofo francês não define o tempo em termos de regularidade ou linearidade: “ao invés de uma linha do tempo, tem-se um emaranhado de tempo, em vez de fluxo, uma massa; em lugar de um rio, um labirinto; não mais um círculo, porém um turbilhão em espiral” (HUR, 2013, p. 180). A memória opera como dispositivos nestes fluxos de tempo assimétricos. Dessa forma, atua de maneira múltipla, caótica e difusa, em que se dissolve como magma, com ramificações multitemporais, que podem até contradizer-se (DELEUZE, 1997).

A composição da narrativa sobre o trabalho realizado pelo diretor salgadense foi possível diante de outro recurso metodológico de pesquisa. Para compreender o contexto pedagógico da concepção, motivação e todo o processo de produção e difusão cinematográfica realizado por Josafá Duarte – meu outro – e de que maneira seus filmes são acolhidos pela comunidade e seu público, a atividade etnográfica foi um recurso primordial. O desafio de tentar decifrar a cultura do outro é uma tarefa que carece de um aprendizado e uso dos sentidos do *olhar*, *ouvir* e *escrever* como os três atos cognitivos imperiosos à pesquisa propostos por Roberto Cardoso de Oliveira (1998).

Para além das conversas e entrevistas que permitiram compor a narrativa do sujeito da pesquisa, tive a oportunidade de participar do trabalho de gravação de Josafá Duarte entre os dias 07 e 08 de fevereiro de 2017. Os bastidores das filmagens de *Escapei fedendo* (2017) figuraram como preciosa oportunidade para entender e apreender aspectos simbólicos das vivências dos indivíduos envolvidos neste empreendimento, e quais os significados desta prática dentro do

grupo, em Salgado dos Mendes. No trabalho de campo, pude descobrir as dinâmicas da produção, bem como as regras e práticas dos agentes que compõem o Cinecordel, comandado pelo cineasta. Ao participar do filme como ator em uma pequena cena, o personagem definido para mim – o de um excursionista carioca na pequena localidade de Salgado dos Mendes – apontava para o meu lugar como turista: o “estrangeiro”, aquele que aporta na comunidade de repente e que vai ficar durante um curto período. A experiência foi importante em termos pessoais na medida em que me possibilitou sentir-me como um estranho em um processo de integração com a comunidade, exigindo um procedimento de “ressocialização”: viver a fronteira entre a necessidade de me adequar ao grupo e manter um distanciamento mínimo para garantir a isenção científica (ANGUERA, 2007).

O relato dos dois dias de observação foi registrado em um diário de campo, cujos fragmentos trago para dentro da tese, à luz da descrição dos eventos e das impressões pessoais do processo de gravação.

A Internet foi outra importante fonte de informações sobre o sujeito de pesquisa e sua produção. Graça à execução de artigo, que serviu como avaliação final da disciplina “Dinâmicas Sociais e Culturais na Era Digital”, ministrada pelo prof. Dr. José da Silva Ribeiro, cursada no segundo semestre de 2016, pude mergulhar mais efetivamente em pesquisas realizadas a partir de ferramentas da Internet, aquelas em que o diretor forquilhense passou a publicar informações diversas, bem como seus filmes.

Assim, complementei o conjunto de dados levantados sobre a vida e a obra de Josafá Duarte com a verificação e a análise das condições de postagem de informações – vídeos, fotos e notas – em um blog⁴ dedicado aos produtores de cinema de Forquilha e em canais do YouTube⁵. O espaço da Internet permite a interação social, comunicação e formas de representação, portanto, admite interpretação de seus significados. Por isso, é necessário estabelecer pesquisa etnográfica na

⁴ O blog é uma ferramenta pessoal de comunicação e postagens de conteúdo – música, filmes, fotos, mapas etc. – na Internet. Mais básico que um *website*, o blog permite a comunicação de microconteúdo interativo e a troca de comentários de quem não é o responsável por ele. Sua constituição tem o objetivo de tornar os conteúdos mais pessoais, ao contrário dos *websites*, que costumam ser adotados por empresas (MONTARDO, PASSERINO, 2006). Os blogs passaram a ser utilizados para diversos fins, como microrrevistas, zines, diários, e ferramenta de divulgação de elementos culturais. Hoje em dia, é comum a postagem de vídeos, música, e toda ordem de material midiático (RECUERO, 2009).

⁵ O YouTube é a mais conhecida plataforma de postagens de conteúdo audiovisual disponível na Internet. A origem do nome vem do inglês “you” (você) somado a “tube” (tubo), parte constituinte dos antigos televisores, e que acabou virando gíria para designar este aparelho. De acordo com informações disponíveis na própria plataforma, “o YouTube foi lançado em maio de 2005 para que bilhões de pessoas possam descobrir, assistir e compartilhar os vídeos mais originais já criados. O YouTube oferece um fórum para as pessoas se conectarem, se informarem e inspirarem umas às outras por todo o mundo, bem como atua como plataforma de distribuição para criadores de conteúdo original e anunciantes grandes e pequenos” (“Sobre o YouTube - YouTube”, [S.d.]).

Internet. Para Daniel Miller, é possível encontrar no universo digital um campo de significados rico para o pesquisador (MACHADO, 2015).

A pesquisa específica realizada na Internet é conhecida como netnografia – que estabelece um trocadilho entre o termo etnografia e a “*net*”, termo que inglês significa “rede”. A netnografia problematiza o universo digital, verificando o que o senso comum considera como “certezas” no cotidiano. Para Miller (MACHADO, 2015; MILLER; HORST, 2015), o ambiente digital representa a continuidade do mundo material, e não imaterial.

A netnografia me deu o benefício de um levantamento de dados mais rápido e menos subjetivos. Os dados são públicos e estavam ao meu alcance, demandando pouco tempo para serem acessados e organizados (KOZINETTS, 2014). No caso do cineasta salgadense, se, por um lado, o trabalho netnográfico permitiu verificar o alcance de seus filmes, por outro, deu pistas sobre a relação que o cineasta mantém com o uso da própria tecnologia.

Apesar de o espaço da Internet ser etéreo, a organização do material permitiu verificar a temporalidade de postagens. Esta organização tornou viável descobrir aspectos referentes às formas de interação dos usuários daquelas ferramentas – blog e canais do YouTube – relativas à história do cinema em Forquilha, periodicidades de uso das ferramentas etc.

A atividade de “garimpagem” netnográfica permitiu-me expandir o acervo imagético sobre o diretor de Forquilha e de integrantes do Cinecordel. As novas imagens obtidas juntaram-se a outras feitas por mim durante o trabalho de campo. Nesta tese, elas são usadas como forma ilustrativa, complementação das informações textuais. Tratam-se, sobretudo, de registros históricos da vida de realizador forquilhense, de seus colaboradores e familiares, bem como da minha própria incursão na pesquisa. As fotografias são, ainda, representações testemunhais de momentos importantes da história narrada. Para além das fotografias, há outros documentos registrados, como capas de DVDs, cópia de página de Diário Oficial, mapa de Forquilha, muitos *frames* de filmes, dentre outros elementos ilustrativos. As fotografias deslocam o tempo e o espaço. Posadas ou espontâneas, trazem consigo uma espécie de “impressão digital” do que foi, mas que ainda permanece. Creio que as imagens, aqui colocadas, proporcionam vida à parte do texto. Desta feita, optei por não representar visualmente conceitos e abstrações. As imagens encontram-se de forma escassa durante as discussões teóricas e conceituais desta tese.

Acredito que o pesquisador está sempre presente no texto. Por isso, as observações, tanto do ponto de vista descritivo, quanto subjetivo, me conduziram na direção da escrita em primeira pessoa, usada aqui quando narro situações por mim presenciadas ou análises pessoais de fatos e apreciações. Ao falar em primeira pessoa, procuro estabelecer um posicionamento marcadamente pessoal na relação com o meu outro. No entanto, ainda que falando em primeira pessoa, o

tratamento dado ao conteúdo procura manter o rigor necessário e o suficiente espírito crítico que uma pesquisa de Doutorado exige.

O “meu outro” desta tese por vezes será chamado pelo seu nome completo. Em outros momentos, eu me refiro a ele como Josafá Duarte, e mesmo apenas pelo seu nome de batismo. Às vezes, eu me remeto a ele como o “cineasta de Forquilha” – sua cidade natal – ou “cineasta de Salgado dos Mendes” – o distrito onde mora. Aparecem, ainda, as denominações no gentílico: “forquilhense”, bem como “salgadense”. Raras vezes eu me refiro a ele como “cineasta cearense”. Em algumas passagens, ele será chamado de “diretor” ou “realizador”. Aparecerá, ainda, como “sujeito” ou “protagonista” da pesquisa, ou da tese. A variação de denominações atribuídas a Josafá tem apenas o sentido de não deixar o texto repetitivo.

Durante a jornada que é a pesquisa e a escrita de uma tese, o cineasta me encaminhou, através de aplicativos de comunicação no telefone celular, importantes informações: *link* de reportagem sobre a exibição de seus filmes em um cemitério de Salgado dos Mendes (CEMITÉRIO..., 2017), ou cópia de página do Diário Oficial do Estado do Ceará com a Lei que define o município de Forquilha como “Capital Cearense do Cinema Popular” (BRAZ, 2017), criada pelo deputado Moisés Braz (PT). Certas vezes, atualizou-me a respeito de novas atividades que ele desenvolvia no momento. Além disso, encaminhou-me, pelos correios, cópias dos três cordéis que produziu até hoje.

Os filmes do cineasta salgadense foram fontes constantes para o desenvolvimento desta tese. A disponibilidade de uma parte de sua obra no YouTube permitiu a análise depurada dos seus elementos fílmicos, bem como da relação destas produções com a literatura de cordel, como revelo no capítulo 3 deste trabalho. Vale ressaltar que o diretor salgadense segue produzindo normalmente.

É necessário destacar um fator que concorreu para o levantamento de dados: o acaso. Passear livremente através de um serviço de busca na Internet, ou caminhar pelas ruas de Goiânia pode trazer informações preciosas para a pesquisa. No primeiro caso, digitar o nome de Josafá Duarte no portal de buscas Google Search permitiu encontrar uma reportagem sobre ele na Revista Plenário, editada pela Assembleia Legislativa do Estado do Ceará (2015). Em outro exemplo, ao andar pelo bairro em que moro em Goiânia, fui abordado pelo profissional que trabalhava em uma farmácia. Ele me reconheceu devido à minha atuação como personagem do filme *Escapei fedendo* (2017), realizado no Ceará. O rapaz assistiu ao filme depois de recebê-lo por um link no Facebook.⁶

⁶ Facebook é uma rede social virtual, apresentada ao mundo em 04 de fevereiro de 2004. Seu nome tem origem no livro de calouros das universidades dos Estados Unidos, país em que a empresa Facebook Inc. foi criada. Desde o ano de 2012, o grupo presidido por Mark Zuckerberg forma a maior rede social do mundo ao passar de 1 bilhão de usuários. O Brasil possui o segundo maior número de usuários, perdendo apenas para o país-sede. O Facebook permite a criação

Posso citar ainda a importância do acaso para a constituição da pesquisa em mais um episódio, do qual participei em Goiânia: o momento em que encontrei dois filmes de Josafá à venda em uma feira livre próxima ao bairro onde moro.

Outro importante fator contribuiu para o enriquecimento da pesquisa: a realização do estágio doutoral de cinco meses – conhecido como Doutorado Sanduíche – entre setembro de 2018 e fevereiro de 2019, sob co-orientação do prof. Dr. António Costa Valente, docente auxiliar convidado vinculado ao Departamento de Comunicação e Arte (Deca) da Universidade de Aveiro (UA), instituição situada na cidade homônima, em Portugal. Além de professor, Costa Valente é cineasta – tem experiência em documentários, filmes de ficção e de animação –, produz festivais e conferências de cinema na região Norte de Portugal, e é diretor do Cineclube de Avanca, localizado na cidadezinha próxima a Aveiro.

Prof. António Valente assina a supervisão do projeto de Pós-Doutorado de minha orientadora, prof^a Dr^a Alice Fátima Martins, intitulado “O Cinema de Maria”, desenvolvido junto a UA. Desde o mês de agosto de 2017 ele passou a integrar, juntamente com Alice Martins, a Rede Internacional de Educação, Artes e Humanidades – REdArtH, que congrega pesquisadores de cinco países – incluindo docentes do PPGACV/UFG – em torno a questões do cinema, fotografia, artes, educação e pesquisa, no contexto da cultura digital.

Um dos pilares de minha viagem a Portugal foi a obtenção de referencial teórico. A minha passagem por aquele país ibérico gerou conteúdo que apporto no interior da tese, como produto de leituras de livros e de artigos. O material obtido foi fruto de encontros em Aveiro e Lisboa com a professora Anabela Dinis de Oliveira, docente na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (Utad), Doutora em Literatura, e que pesquisa as relações estabelecidas entre literatura e cinema. Também em Aveiro, estive com o pesquisador do cordel, prof. Dr. António de Abreu Freire, autor de vasta obra publicada sobre o tema, que me presenteou com importante conversa e com um livro escrito por si. Na capital de Portugal, estive com o prof. José Machado Pais, Doutor em Sociologia, Investigador Coordenador do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, que também me regalou com palestra e livros de sua autoria.

Na Europa, desenvolvi importante produção relacionada à minha pesquisa de Doutorado. Redigi, submeti e tive aprovado o artigo intitulado “O cinema de Josafá Duarte no sertão do Brasil: feito pelo povo, para o povo”, para a “Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento”, editada pela Associação da Imagem em Movimento (AIM) (OLIVEIRA, P. P. DE, 2019). Em paralelo à escrita do artigo, produzi um romance de cordel sobre o sujeito da minha pesquisa. O

título do romance – que batiza esta tese – é “O cineasta Cabra da Peste Contra o Dragão de Roliúdi”, que consumiu cerca de dois meses de pesquisa e redação. O texto completo, que consta como apêndice, construiu-se como importante eixo metodológico para discutir a produção textual e cinematográfica do protagonista deste trabalho.

O produto de todo o processo descrito até agora resultou nesta tese. Sua estrutura é formatada em quatro capítulos. No primeiro, apresento a narrativa de vida de Josafá Ferreira Duarte com a intenção de descobrir as raízes de sua militância social, o desenvolvimento do seu cinema, a formação do seu grupo de trabalho, a exibição e a difusão dos seus filmes. Esta parte do trabalho pavimenta todos os debates que orientam os três capítulos seguintes.

Como acontece com muitas famílias brasileiras, a do protagonista deste trabalho migrou para Fortaleza, capital do Ceará, no ano de 1977, no afã de construir uma vida melhor. Obrigado a viver em uma zona periférica, onde os serviços prestados pelo Estado são indigentes, o jovem oriundo de Salgado dos Mendes foi confrontado com sua cidadania. Para ele, os cidadãos são a base da sociedade, e devem cobrar do governo a operação do Estado. Dessa forma, assumiu a função de líder social e colaborou com a organização de movimentos sociais com o objetivo de dignificar o lugar onde morava. Já casado, descobriu a filosofia de trabalho e as atividades realizadas pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST)⁷ e, como participante desse grupo, cadastrou dezenas de famílias de sua região que viviam em situação degradante, investindo na Reforma Agrária com a finalidade de realocar estas famílias. Após a ocupação de uma fazenda devoluta, lutou junto ao Incra⁸ para dirimir conflitos entre assentados e ex-funcionários do latifúndio.

Em 2002, aos 42 anos, revezes da vida o fizeram decidir por retornar à sua terra natal. Lá, depois de um período dedicado a reconstruir sua história, reencontrou-se na liderança social. Para Josafá, sua gente só encontrará dignidade quando se “conscientizar politicamente” e romper com os grilhões das oligarquias que comandam a política institucional, movida por homens que, segundo ele, compram votos e usurpam o dinheiro público. O cinema está associado a este trabalho. As obras fílmicas são a solução criativa e criadora diante da necessidade que sentia em

⁷ O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) é um movimento social que surgiu no Brasil em 1984 como resposta ao modelo de reforma agrária proposto pelo governo militar, que priorizava a “colonização” de terras devolutas em regiões remotas do país. O projeto governamental acabava por relegar famílias à própria sorte, condenadas a cultivar terras impróprias para o uso agrícola, em territórios inóspitos. Atualmente, o Movimento luta para que a reforma agrária seja fielmente implantada, conforme previsto no artigo 184 e seguintes da Constituição Federal aprovada em 1988.

⁸ O Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra) é uma autarquia federal, cuja missão prioritária é executar a reforma agrária e realizar o ordenamento fundiário no Brasil. A reforma agrária, por sua vez, é uma ação prevista na Constituição Federal brasileira e visa a tornar a distribuição de terras mais justa. Dentre os critérios previstos para a desapropriação de um sítio está aquele que exige que a terra seja improdutiva, a saber, a propriedade rural que, embora agricultável, encontra-se total ou parcialmente inexplorada pelo seu ocupante ou proprietário.

esclarecer e construir cidadania. Os filmes, que começaram a ser produzidos em 2006, eram feitos “sem saber fazer”, como ele mesmo frisa. Realizados de forma precária e sem maiores recursos financeiros e materiais, inauguraram uma pequena “revolução” na cultura da zona Noroeste do Ceará.

O nome do grupo de trabalho do cineasta forquilhense – Cinecordel – foi a primeira pista deixada para a investigação de um importante dado para a pesquisa: a literatura de cordel. Durante o desenvolvimento da pesquisa, descobri que parte significativa dos temas e personagens dos filmes feitos pelo diretor mantém relação direta com a literatura de cordel. A forma textual de literatura popular, comum no Nordeste brasileiro, tem origem ibérica e foi trazida para a América do Sul por imigrantes portugueses, ainda durante o período da colonização. A produção dos cordéis pelo cineasta forquilhense, mencionada aqui, ganha destaque no terceiro capítulo desta tese.

Ainda na primeira parte do trabalho, procuro investigar as formas de exibição e de difusão do cinema do produtor salgadense. Depois de colaborar no desenvolvimento de um Festival de Cinema em sua cidade, Josafá se colocou à frente de um cineclube itinerante, cujo acervo e material para exibição contam com suporte municipal. No entanto, a Prefeitura Municipal de Forquilha não dá apoio significativo aos realizadores cinematográficos da cidade. Em contrapartida, o poder público ganha visibilidade com o trabalho dos cineastas. O município recebeu, da Assembleia Legislativa do Ceará, a comenda de “Capital Cearense do Cinema Popular”.

Além das exibições públicas, o cineasta de Salgado dos Mendes encontrou na Internet importante aliada na disponibilização de seus filmes. Um blog – que se encontra desatualizado –, canais do YouTube e redes sociais dão informações e replicam os filmes do cineasta, de forma que se torna difícil acompanhar o alcance de suas produções. Sei, porém, que abarcam o mundo, já que cineastas alemães vieram ao Brasil entrevistar o realizador cearense depois de conhecerem seus filmes ao navegar na Internet. Em outra frente de difusão, vendedores ambulantes tratam de negociar as produções em formato de DVD em feiras e mercados populares.

No segundo capítulo da tese, procuro investigar as particularidades que envolvem o trabalho dos cineastas que produzem à margem do cinema institucionalizado, para estabelecer um conceito que defina os tipos de filmes feitos em Forquilha. O termo “cinema popular”, adotado publicamente por Josafá Duarte e seus colaboradores, abriu portas para discutir os mecanismos de produção e sua filosofia no âmbito da “cultura popular”, que aqui será compreendida como aquela produzida “pelo povo” e “para o povo”. A “cultura popular” é mais do que um conceito; é um campo de estudo, uma “cultura inteira” que se apresenta em determinado contexto de classe social, época e lugar. Neste sentido, foi necessário investigar sobre o que significa “povo” no seio do

contexto colocado. Neste capítulo, ampliarei a discussão sobre a “cultura”, termo de difícil definição, já que possibilita múltiplas interpretações. Nesta parte será promovido um debate que inclui a relação entre a “cultura popular” e a “cultura visual”, sendo essa última originária dos “estudos culturais”.

O “cinema popular”, no âmbito da cultura popular, evoca, então, uma forma de produzir o visível e cria disposições sobre o que é visto. Esta “visualidade” é um constructo cultural e, enquanto tal, não se prende exclusivamente às formas, mas ao conteúdo da visualidade. A reflexão é necessária para entender, então, que o cinema popular pode ser considerado como objeto de investigação da cultura visual. O cinema josafiano, carregado de discurso político, produzido por um grupo excluído dos regimes oficiais de produção, traz consigo a marca do discurso e da visibilidade política. Portanto, a cultura popular, como aqui colocada, é eminentemente política como produção. O segundo capítulo é o menor da tese devido à especificidade de suas discussões.

No terceiro capítulo, trato de relacionar os elementos da cultura popular presentes na literatura de cordel e no cinema popular. A descoberta da afinidade entre os filmes do cineasta da zona Noroeste do Ceará e a forma popular de poesia ocorreu no desenvolvimento da tese, e não foi prevista no projeto inicial. Encontrei pequenas pistas soltas na discursividade presente em entrevistas ou em conversas telefônicas, que permitiram estabelecer este vínculo. A primeira associação, e a mais evidente, surgiu com o nome do grupo colaborativo cinematográfico: Cinecordel, junção das palavras “cinema” e “cordel”⁹. Posteriormente, descobri que o autor já publicou, por conta própria, três cordéis a partir de seus filmes. A outra evidência surgiu com a análise das temáticas, personagens e dos títulos dos filmes do cineasta forquilhense.

No caminho que sigo nesta tese, começo revelando que a literatura popular foi fundamental para o advento dos estudos da cultura popular. O cordel – configuração mais conhecida da literatura popular, também conhecido como “folheto” – é a forma escrita de uma extensa tradição de poesias orais, desenvolvidas por pessoas simples, muitas vezes analfabetas, que narram, em estrutura rimada, histórias variadas, que abrangem desde mitos universais a atualidades jornalísticas. A literatura de cordel encontrou terreno fértil no Ceará, Estado onde vive o cineasta. Josafá Duarte é herdeiro desta tradição, e leva para o corpo do seu cinema personagens, manifestações culturais, valores morais, o humor e a oralidade, todos esses elementos oriundos do folheto. Por outro lado, os cordéis que escreve surgem dos filmes que produz. Os folhetos do autor de Salgado dos Mendes são analisados nesta parte.

⁹ A palavra Cinecordel aparece escrita de diferentes formas no blog criado para divulgar os filmes produzidos em Forquilha: Cinecordel, CineCordel e Cine Cordel. Para efeito de unificação, optei por Cinecordel, a forma mais repetida no *blog*. Promovi uma análise desta ferramenta de comunicação digital no tópico 1.5 da tese.

No terceiro capítulo do trabalho apresento, ainda, partes do cordel que escrevi sobre a vida do sujeito da pesquisa. Para romper com o realismo da narrativa, construí o cordel juntando elementos fantásticos. O desafio da escrita de uma narrativa poética permitiu-me exercitar a escrita de um gênero que eu nunca havia feito, portanto, colocou-me diante do desafio que o próprio sujeito da minha pesquisa enfrenta ao produzir seus folhetos; além disso, descobri que, no ato da construção da narrativa rimada, elaborei mentalmente questões sobre a obra do sujeito da minha pesquisa, cujos versos foram, posteriormente, incorporados à tese. Dessa feita, a redação do romance em cordel tornou-se importante subsídio metodológico para a própria pesquisa de Doutorado.

Em termos metodológicos, no terceiro capítulo procuro estabelecer alguns “cruzamentos”. O primeiro é aquele entre literatura e cinema, de uma forma geral. Em seguida, busco ampliar a lente sobre cinema popular e literatura de cordel para, em seguida, expandir o olhar sobre o cruzamento entre os folhetos e os filmes do cineasta salgadense. Por fim, dedico-me a analisar exclusivamente o cinema do produtor e diretor cearense, enfatizando em tópico específico os temas fundamentais que envolvem a política em seus filmes. Neste sentido, destaco que o cineasta realiza denúncias sobre a relação entre candidatos a cargos eletivos e o eleitor, que vende seu voto. Os filmes costumam apresentar, também, as formas de corrupção e de desvio do dinheiro público por parte de quem deveria geri-lo.

Ao longo de 13 anos de carreira como cineasta, completados em 2019, o diretor de Forquilha amadureceu suas ideias sobre as relações institucionais, e sobre as eleições. Além de denunciar os mecanismos de compra de voto e de roubo do erário público, nos últimos três anos, os seus filmes passaram a sugerir mudanças no sistema eleitoral. Com as novas ideias, o diretor deseja abrir um debate sobre a fiscalização da atuação política dos gestores públicos.

No quarto capítulo da tese, verificarei o cinema praticado por Josafá como prática educativa. É necessário admitir a potência pedagógica do cinema popular fora da escola, portanto, no campo das experiências, no âmbito da cultura. Este contexto insere os filmes feitos em Salgado dos Mendes no campo das “pedagogias culturais”, conceito que abarca as relações artísticas como práticas educativas (MARTINS, R.; TOURINHO, 2014b). Aqui, na quarta parte da tese, procuro construir a análise das pedagogias culturais sobre a produção de Josafá a partir dos seguintes debates que desenvolverei:

- Tratarei de uma reflexão sobre a relação do cinema com a instituição escolar, verificando as tensões e o uso do cinema popular como material didático, mas refletindo sobre as possibilidades criadoras da realização cinematográfica por parte dos alunos do Ensino Básico.

- A prática de fazer filmes, como é realizada pelos produtores populares, revelou uma dinâmica de aprendizado interna ao grupo de trabalho. O conhecimento da linguagem cinematográfica e do uso de equipamentos de registro e edição audiovisual dá-se, no interior dos colaborativos de cinema, de forma autodidata – quando se aprende movido pela observação curiosa individual, sem que haja alguém que explique – mas também de maneira “grupodidática”. Este termo, criado pela professora Lara Satler (2016), dá conta da aprendizagem em grupo, sem orientação formal.
- O processo de aprendizagem em grupo colaborativo deve considerar um dado fundamental: os componentes que labutam no Cinecordel não exercem suas funções sob motivação financeira. De fato, o trabalho é prestado fora das exigências e dos padrões do mercado, e não remunera os agentes. Em tópico específico do texto, parto da ideia de que as ações que envolvem os integrantes do colaborativo são motivadas pela dádiva. Este conceito dá conta das trocas e motivações nas sociedades, a partir das obrigações que envolvem os atos de *dar*, *receber* e de *retribuir* (MAUSS, 2003).
- Outro conceito relevante que surge no 4º capítulo dessa tese é *aprenderensinar* (ALVES, 2003). O termo, que junta duas palavras que tratam das ações que envolvem o ato de “passar a saber”, é fundamental por alguns motivos: além de dar conta de romper com a hierarquia estabelecida entre “ensinar” e “aprender”, permite pensar a concomitância dos atos. Aqui neste trabalho, este conceito também servirá de pilar para considerar o contexto social de quem ensina e de quem aprende, e de seus lugares na história. Aprenderensinar está relacionado ao método de trabalho desenvolvido pelo diretor e pelo Cinecordel que, juntos, buscam soluções para problemas inerentes às gravações de filmes.
- O cineasta de Salgado dos Mendes desenvolveu seu método de gravações, inicialmente, sem nenhum tipo de estudo formal em audiovisual. Ele diz que começou a fazer filmes “sem saber” fazer, e o aprendizado se consistiu na prática. Assim, o cineasta, embora não conhecesse o *métier*, era um fomentador da vontade de aprender de seu grupo colaborativo. Esta ideia me conduziu aos postulados do filósofo Jaques Rancière (2007), que, inspirado em um professor do séc. XIX, Joseph Jacotot (1834), apresenta uma forma de educar sem que o docente saiba daquilo que deve ensinar, conhecido como “Método Universal”. Nesse caso, o professor torna-se um “fomentador de vontades” de aprender, e orienta os estudantes a encontrarem o conhecimento que eles mesmos procuram. Este processo de educação tem a intenção de levar o educando à emancipação. E este não é o objetivo do cinema produzido por Josafá Duarte?

- A emancipação e a autonomia do aprendente também são os objetivos do método desenvolvido pelo pedagogo Paulo Freire (FREIRE, P., 2011b, a). O educador pernambucano não dissocia a formação intelectual do contexto social ao qual o aprendente vive. Alfabetizar, para Freire, é uma postura política que deve partir, sempre, da realidade do discente. Seu método de ensino comprova que “aprender” também é um ato de “emancipar” consciências, permitindo que o estudante descubra seu lugar no mundo. Então, eu me permito repetir a questão que fechou o parágrafo anterior: E este não é o objetivo do cinema produzido por Josafá Duarte?
- O último tópico do texto promove o encontro entre os postulados de Jacques Rancière, Joseph Jacotot e Paulo Freire, mediados e unidos por uma nova configuração do ato de aprenderensinar.

Por fim, é necessário lembrar que, assim como a vida é fluida, as relações políticas na sociedade também são dinâmicas, e ambas – vida individual e sociedade – estão associadas. O cinema do diretor forquilhense está intimamente ligado aos fatos políticos do Brasil, e não deve ficar impune ao fluxo do rio da história, que corre sem cessar. Diante da história do cineasta de Salgado dos Mendes, vivendo às margens, o produtor aprendeu a remar no contrafluxo. E este não é o objetivo do cinema produzido por Josafá Duarte?



1 JOSAFÁ DUARTE: O CINEASTA DO SERTÃO

1.1 Vida, liderança política e cinema

No caminho de Sobral a Fortaleza, capital do Ceará, trafegando de carro pela estrada federal BR-222, é possível avistar o letreiro, sobre uma ribanceira, com o nome da cidade. Forquilha, município localizado na zona Noroeste do Ceará – a 208 km da capital – possui cerca de 24 mil habitantes (IBGE, 2010). A maior parte da população vive na sede, às margens da rodovia federal, e o restante do povo divide-se entre os distritos de Trapiá, Cajazeiras, Cacimbinha e Salgado dos Mendes. É nesta última localidade, onde vivem cerca de 500 habitantes, que acontece uma manifestação cultural sem precedentes na região: a produção de filmes de ficção, capitaneada por Josafá Ferreira Duarte.

Figura 5 - Na imagem maior, mapa do Estado do Ceará, com o município de Forquilha em destaque. A imagem menor mostra a posição geográfica do Ceará no mapa do Brasil



Fonte: Wikipedia.

Em sua primeira entrevista (DUARTE, J., 2013c), o sujeito desta pesquisa explicou que Salgado dos Mendes foi uma comunidade fundada por seus antepassados. A paragem foi colonizada em 1895 pelo seu bisavô, Francisco Ferreira Mendes. Neste sítio, nasceu sua mãe, Maria Ferreira Mendes. Daí vem o nome do lugar: Salgado dos Mendes. Lá, nasceu o protagonista deste trabalho.

Josafá é um tipo altivo, possuidor de uma personalidade que pode ser definida como carismática. De tez morena e estatura mediana, magro, o rosto fino é marcado pelo sol do sertão

cearense. Em alguns momentos revela-se dinâmico, movimentando-se ligeiramente. Durante as entrevistas realizadas para a pesquisa, tive a impressão de que ele pensa rápido, em grande fluxo, e que as frases são desferidas na velocidade de uma chicotada. Por vezes, engole sílabas das palavras e gagueja.

A vida e a obra de Josafá Duarte merecem um capítulo à parte. Entretanto, mergulhar na vida de alguém pressupõe um caminho tortuoso, que parte de narrativas, onde está em jogo o que se diz e o que não se diz. O não dito é deixado à sombra pelo esquecimento, pelo medo de não ser compreendido e julgado, pelo constrangimento. E o que se diz pode ser envolvido pela carapaça da fantasia, do exagero e da desordem relativa aos fatos narrados. Porém, é no esquecimento da memória, nos sentimentos que compõem o ego e no caos da história em que se constrói aquilo ao que o ouvinte tem acesso. O que se diz e o que não se diz, independente da ordem e da veracidade dos fatos narrados, permitem um retrato da complexidade do narrador, sujeito de sua história, dos seus afetos, de suas memórias e do seu esquecimento.

O diretor de Salgado dos Mendes pertence a um grupo de realizadores de cinema oriundos de regiões que não possuem os aparelhos culturais legitimados socialmente: galerias de arte, bibliotecas, museus e salas de cinema. O sujeito deste trabalho não recebeu educação formal e institucionalizada no campo do audiovisual, ou mesmo em outras artes ou em cultura visual. Entretanto, ao contrário do que supõe o determinismo social fatalista – e perigoso –, ele acabou o ensino médio em 1998 e ingressou, no ano de 2012, em um curso superior de Pedagogia realizado em módulos, em uma faculdade privada em sua região, que concluiu em julho de 2016.

O grupo de fazedores de filme cresce em todo o Brasil: Manoel Loreno (Mantenópolis – ES – 1962-2018), Martins Muniz (Goiânia – GO), Hugo Caiapônia (Caiapônia – GO) e José de Oliveira, mais conhecido como Zé Pintor (São Carlos – SP) são apenas quatro exemplos dentre outros. Estes cineastas foram antecidos por Afonso Brazza (Gama – DF – 1955-2003), Simião Martiniano (Recife – PE – 1932-2015) e, provavelmente, vários que não chegaram a ter minimamente a notoriedade dos cineastas aqui citados¹⁰. A associação entre eles não se

¹⁰ Sobre as biografias e as cinematografias desenvolvidas por Manoel Loreno, Afonso Brazza e Simião Martiniano, indico a leitura de *Catadores de sucata da indústria cultural*, de Alice Fátima Martins (2013a), livro que me apresentou os cineastas que trabalham à margem dos circuitos oficiais de produção e exibição. A professora desdobrou este trabalho em pesquisa, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (Fapeg) e pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), na qual mapeia as produções dos cineastas goianos Martins Muniz, Hugo Caiapônia, e Seu Osorinho. A pesquisa resultou no livro *Outros fazedores de cinema: narrativas para uma poética da solidariedade* (MARTINS, 2019). Sobre Zé Pintor, sugiro a leitura do material disponível na Internet: a reportagem *Zé, o pintor do cinema* (2011), e a entrevista com Zé Pintor publicada na revista *Rua* (SALES, F., 2012). Além destes, há um filme feito sobre ele: *Delírios de um cinemaniaco* (2013). Conheci a história de Zé Pintor deambulando pela Internet.

circunscreve a academias, sindicatos ou agremiações, mas pertence a uma costura simbólica realizada pelo fazer cinematográfico cotidiano.

O ambiente deste texto

[...] reporta-se ao trabalho de cidadãos comuns que, movidos à paixão pelo cinema, dedicam seus esforços para assegurar, não só para si, como também para suas comunidades, [...] a aventura de contar suas próprias histórias, ainda que em condições precárias, e à revelia dos sempre onerosos orçamentos das produções cinematográficas disponíveis no mercado do entretenimento. [...] Tomam parte, sim, da corveia anônima, como cidadãos que, desconhecendo as adversidades, atuam em seus próprios contextos, construindo suas próprias narrativas, entre tessituras, diálogos e negociações sempre dinâmicas, entrecortadas por dificuldades e conflitos, sonhos e paixões (MARTINS, 2013a, p. 13).

Afonso Brazza ganhava a vida como bombeiro militar e Simião Martiniano era camelô (MARTINS, 2013a). Josafá vive como alguém que gosta da terra. Filho de agricultor, passou a infância no campo. Hoje em dia, a lida com a terra ainda é a sua atividade.

Mesmo diante de mais de cinco anos de seca em sua região, em 2017 plantou, como ele diz, “até um roçado no quintalzinho” (DUARTE, J., 2017b). As chuvas tímidas do primeiro semestre de 2017 se encarregaram de garantir uma colheita mínima. Além do plantio, o cineasta de Salgado dos Mendes cria galinha caipira e, através do projeto de piscicultura da empresa Renovar, começou a criar tilápias em tanques visando o consumo próprio e a venda.

Pelas razões apresentadas, sua história merece ser contada. Aos 59 anos, completados em 2019, finalizou mais de 40 filmes de ficção entre curtas, médias e longas-metragens. Seu processo de realização cinematográfica começou em 2006. As produções deste fazedor de filmes possuem uma particularidade: a motivação política.

O realizador salgadense viveu em outros lugares antes de retornar à sua cidade natal. Sua família saiu de Forquilha para Sobral, município polo da região Noroeste do Ceará, em 1968, quando ele tinha oito anos. Aos 17, foi morar em Fortaleza.

Na vida profissional, já fez de tudo um pouco: foi contínuo em uma construtora na capital do Ceará por seis anos, vendeu terrenos em São Luís, no Maranhão, e, retornando a Fortaleza, fez-se fotógrafo, profissão que exerceu por 15 anos. Daí veio sua afinidade com o registro de imagens. Costumava fotografar aniversários, crianças, batizados etc., nos bairros periféricos de Parque São José, Parque Santa Rosa, Vila Manoel Sátiro e a Granja Portugal, região próxima ao local em que morava: a comunidade da Baixa da Jumenta, na Parangaba.

Como fotógrafo, entrava nas casas das pessoas e ouvia suas histórias. Era comum conversar sobre problemas sociais e necessidades. Essas trocas de ideia o levaram a mobilizar-se. Foi no seu bairro que ele começou a militar socialmente, desenvolvendo uma associação de moradores. Dentre suas atividades, descobriu-se agitador cultural: criou um grupo de teatro, que todo fim de

ano encenava a Paixão de Cristo. Além disso, a trupe promovia exhibições nas ruas da comunidade e em épocas festivas.

No fim dos anos 1990, após contato com algumas lideranças, ingressou no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Com o apoio dessa organização, cadastrou 40 famílias que viviam em condições precárias na sua comunidade e, em seguida, começou a procurar fazendas que tivessem o perfil de desapropriação pelo Incra.

No ano de 1997, o grupo liderado por Josafá ocupou a fazenda Lagoa Grande, de 1.600 hectares, no município de Pentecoste, localizado cerca de 100 km de Fortaleza. Lá, o líder social morou durante cinco anos, lutando pela legalização da terra, pelo estabelecimento de infraestrutura e pelo financiamento de lavouras. Construiu sua casa e compartilhou trabalho e comida.

O início da ocupação foi de labuta intensa e muita luta. A ação, de ordem política, demanda organização do grupo e, sobretudo, dos líderes do Movimento, em algumas frentes de trabalho. Membros da direção do MST abrem negociação para a compra da fazenda. Em outra frente, componentes organizam o processo de alfabetização e de formação profissional:

[...] o Movimento também trabalha muito com a questão da educação, porque tinha muita gente analfabeta. Aí, nós colocamos uma escola na fazenda, né – até eu trabalhei um bom tempo lá, voluntário, pra ensinar eles a ler e a escrever, que muita gente não sabia ler nem escrever... [...] Aí, começamos a trazer alguns cursos de formação, né, pra criação de galinha, criação de caprinos e ovinos, né, horta, uma farmácia viva nós implantamos também lá. Então, começamos a ter muitas atividades pras pessoas não ficarem paradas, né?! [...] Uma formação tanto na escolaridade, como também na formação profissional, de você lutar com o campo. A gente teve curso de piscicultura, né, apicultura, criação, então, trazia muita informação pra que as pessoas pudessem descobrir uma maneira de sobreviver. Aí, enquanto isso, a gente ia derrubar madeira, ia fazer carvão, era obrigado a fazer isso pra sobreviver, né?! Outros caçavam à noite (DUARTE, J., 2017b).

Para o líder político deste trabalho, a formação intelectual e profissional é indissociável do ato de pensar coletivamente. Chamou-me atenção a sociabilidade construída por todos aqueles que dividiram o mesmo quinhão de terra. Estava presente a ideia de compartilhar: as conquistas, a comida, o espaço e o tempo. Tais gestos agregam e reforçam laços:

Eu me lembro que a gente ficava muito na casa grande, e às vezes eles iam caçar e chegavam às 3 da madrugada e iam fazer o café coletivo, ó, às 3, 4 da manhã: “Seu Josa, seu Josa, acorda pra tomar o cafezinho”. E faziam o fogo. Então, uma coisa que você também aprende no Movimento é o calor humano, é a amizade, o companheirismo. É o companheirismo. Todo mundo se une, todo mundo ajuda... né?! Isso fortalece, isso te obriga a amar aquela causa. Porque tá todo mundo num barco e o barco não pode afundar, porque se afundar, todo mundo morre, né?! Existe esse companheirismo, esse calor humano, esse amor, que com pouco alimento ou quase sem nada, você consegue viver, e o que mais fortalece a vivência deles é a esperança, que “você vai conseguir”. Tá difícil hoje, mas amanhã vai ser melhor. Né?! (DUARTE, J., 2017b).

Entretanto, liderar um grupo constituído por 40 famílias não foi fácil. Estão em jogo diferentes interesses e olhares, reconstituídos a partir da nova realidade que se impõe. A ocupação

da fazenda foi apenas o primeiro passo. Então, tornou-se necessário lutar pela sobrevivência. A escassez de comida, divisão de tarefas, demandas políticas, exigiram exaustiva capacidade de negociação de Josafá Duarte, afinal, “são muitos conflitos internos que existem, né, e aí você tem que ir apaziguando, ir organizando... é uma guerra, é uma luta” (DUARTE, J., 2017b).

A mudança para a Fazenda Lagoa Grande exigiu sacrifícios. A esposa de Josafá, Noélia Duarte, abriu mão do emprego e viu o marido se envolver de maneira intensa com sua comunidade. Ela sabia que, ao assumir a liderança do grupo, ele iria se expor extremamente, mas os próprios funcionários do Incra admitiam que ele era o líder do movimento, portanto, a figura necessária para a chefia do assentamento:

[Quando Josafá] Foi pro assentamento, eu digo: “meu Deus do céu! Agora eu vou... sair do meu emprego, vou pro assentamento, mas nós vamos viver a nossa vida. Josafá e Noélia e os filhos. Mas vai vim um neto, mas é nossa vida!” Nossa vida, não! Lá foi muito pior! Ele se envolveu de uma... tal ponto que o próprio Incra fez... eu digo: “gente, não bote esse homem como presidente, não bote! Como secretário ele tá bom demais! Que ele não precisa se envolver tanto! Secretário é só pra fazer ata, pra botar o povo pra assinar, e tudo.” Só que eles dizia: “mas Noélia, o Josafá não é pra ser secretário! Ele é o cabeça, ele é o chefe. Por que não ser presidente?” Eu digo: “Porque ele tando como presidente eu sei quem é ele! Ele não vai deixar o que está errado, ficar errado! Ele vai tentar dar um jeito de acertar, de resolver! E esse ‘resolvido’ aí é que não vai dar certo porque vai mexer com pessoas que não deve! É o que não tá certo é ele se mexer” (DUARTE, N., 2017).

Este fragmento do depoimento de Noélia revela que ela conhecia o comprometimento e a forma da militância social do marido, e que ele poderia se colocar em situação de perigo. Foi exatamente o que ocorreu.

Desde o princípio da ocupação, os velhos trabalhadores da Fazenda não aceitaram os novos ocupantes. A peleja se intensificou com a mistura dos gados de criação dos antigos empregados com aqueles adquiridos com verba do Incra para os moradores mais recentes. O problema só foi resolvido com a interveniência do Incra: o órgão solicitou apoio da Polícia Federal, que determinou que os antigos trabalhadores retirassem seus animais e não voltassem à fazenda.

A partir de então, o líder do assentamento começou a ser ameaçado de morte. As intimidações duraram o período de 2001 a 2002, e se estenderam à toda família: “Diz ao teu pai que o dia dele tá chegando. Que o dia dele tá chegando”, teria escutado um dos filhos de Noélia, na época com idade entre 10 e 12 anos (DUARTE, J., 2017b). A pedido da direção do Incra no Ceará, Josafá ficou sob proteção da Polícia Federal por 10 dias. Após esse período, considerando os riscos, retornou a Salgado dos Mendes. Ao final da narração deste episódio, ele fez uma observação:

Mas aí, depois, você vê como a mão de Deus é justa. Desses caras que ameaçaram, cinco foram assassinados. Né?! Ou melhor: três foram assassinados à bala, um morreu com câncer no estômago, né, e outro foi foragido porque deu tiro noutro e foi fugido, porque eles se desfizeram. Né?! Se desfizeram (DUARTE, J., 2017b).

Josafá deixou Salgado dos Mendes com oito anos e regressou com 42. Deixou para trás, na Fazenda Lagoa Grande, uma bela casa e projetos de vida de toda a sua família. Estava casado e era pai de três filhos.

Maria Noélia Cordeiro Duarte, sua esposa, é natural de Itapiúna, cidade de cerca de 19.000 habitantes (IBGE, 2010) localizada na microrregião de Baturité. O casal se conheceu em Fortaleza, quando ambos moravam ainda com os pais. Noélia estudou com o irmão de Josafá, Jeová, mas só teve o primeiro contato com seu futuro marido em 1979, quando já vivia há dois anos na capital cearense. Josafá conheceu sua futura esposa ao ir de “penetra” – sem ser convidado – à festa de aniversário do irmão dela. Um ano depois, começaram a namorar e em 1982 – cerca de um ano e sete meses depois de se conhecerem – casaram-se. Ela engravidou sete meses depois de casada. Da união do casal nasceram Miquéias e Hilquias – gêmeos – em 1983, e em 1985 veio Ezequias, que “não estava nos meus planos, foi um presente de Deus que ele quis me dar” (DUARTE, N., 2017).

Noélia contou que, durante o período em que o marido era líder do MST na Fazenda Lagoa Grande, ela não sabia de todos os problemas pelos quais o assentamento passava. Ele evitava narrar para ela os detalhes da crise com os jagunços que viviam na Fazenda, e que trabalhavam para o ex-proprietário do latifúndio:

Não, ele [Josafá] sabia de tudo que muitas coisas ele num dizia pra gente tudo... o que rolava de errado dentro do assentamento eu... eu num sabia nem... nem um quarto do que... dos problemas que tinha. Acho que é por isso que eu não tinha medo. Eu sei que o ex-dono da fazenda, quem tomavam de conta de lá é que era casado com uma filha do ex-dono, alguma coisa assim. Eram pistoleiros. Era uma família de pistoleiros. Muito ruins, desses que roubavam carro forte, roubavam gado, roubavam carro... né?! E... e escondiam tudo dentro do assentamento, só que eu não sabia disso. Mas Josafá sabia! E quando ele recebeu essa bendita presidência, e aí ele começou a mexer com essas coisas e aí não deu certo, né?! Mas eu disse a eles [funcionários do Incra]. Eu digo: “eu avisei” (DUARTE, N., 2017).

Josafá voltou saturado para sua terra depois de toda a tensão à qual foi submetido no assentamento. Sua esposa deixou a Fazenda Lagoa Grande a contragosto. Aquele lugar foi importante para a sua formação profissional e intelectual: lá, fez o supletivo e concluiu o Ensino Médio. Em seguida, passou a cursar Pedagogia no formato modular na Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN – em curso conveniado ao MST. As aulas aconteciam durante 40 dias no momento das férias escolares.

Josafá foi para Forquilha antes de sua esposa, que estava em período de aulas na UFRN. Ela não conhecia a cidade natal de seu marido. Noélia explicou que, até a ocasião da mudança intempestiva, não tinha sequer ideia de como seria sua nova vida:

E lá no Rio Grande do Norte... num primeiro momento, né, ali, quem ficava, e perguntavam de cada um de onde vinha, onde morava, com quem morava... eu digo: “gente, o pior é que eu não conheço aonde eu vou morar! [ri]. Não sei como é que estão lá, não sei como é que está minhas coisas, só sei que o marido e o filho tá lá. Quando eu for pra casa é que eu vou saber como é que estão, e como é o local, como é o lugar, que não conheço” (DUARTE, N., 2017).

Seu marido seguiu para Salgado dos Mendes com o filho mais novo e esperou por Noélia retornar das aulas. Afastou-se da liderança comunitária e decidiu dedicar-se apenas a recomençar a vida, com a ajuda da família. Retomou, então, a agricultura como principal ocupação.

Eu tava com os nervos à flor da pele, né?! [...] Aí, eu vou repousar. [...] Um tio meu deu um terreno pra mim ali, na casa dele, aí eu fiz uma casa pra mim – construí uma casa pra mim, lá. Aí eu fui trabalhar na roça, plantar roçado, e diária de serviço – capinando, plantando... brocando também... Aí, depois, eu arranjei umas salas de aula pra ensinar aqui à noite. Em Educação de Jovens e Adultos [EJA]. Né?! Aí, eu tinha o segundo grau, aí eu ensinei uns três anos. Aí depois acabou o projeto aí eu fiquei só na agricultura, mesmo. Só na agricultura (DUARTE, J., 2017b).

Após decidir morar em Salgado dos Mendes, Noélia não conseguiu dar continuidade ao curso de Pedagogia na UFRN. Estava distante de Fortaleza e do Rio Grande do Norte, onde teria que permanecer por pelo menos 40 dias durante cada semestre letivo. Pelo mesmo motivo, abriu mão de assumir atividades junto ao MST. Nesta época, a direção do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra no Ceará havia definido que ela seria coordenadora estadual da área infantil do MST:

Aí, eu vim pra casa muito chateada que cheguei aqui e contei, aí ele [Josafá] apoiou, e a sogra ainda aplaudiu mais ainda, e eu não fui fazer minha pesquisa de campo, e quando meu coordenador chegou aqui disse: “Noélia, eu não acredito!” Eu digo: “Pois é! Tá sendo assim! Eu não vou mais! Porque eu escolho: ou é a família, ou o MST! Eu não vou escolher o MST!” Eu fui pra trabalhar assim... no assentamento, pra melhorar o meu currículo, e eu gosto, como eu quis ser mãe, eu quero ser professora. É o que eu gosto de fazer, mas não pra mim ser... viajante aí no mundo (DUARTE, N., 2017)!

E foi diante deste contexto que ela foi morar em Salgado dos Mendes. A liderança social do marido mais uma vez levou a família a se mudar. No entanto, a volta à terra natal revelou a Josafá a triste realidade política: falta de assistência por parte do poder público, evidências de compra de votos, eleição de cabresto etc. Em princípio, pensou que deveria se manter distante dos problemas sociais que sua comunidade enfrentava. Entretanto, em 2006 assumiu novamente seu papel de líder comunitário, época em que criou uma associação de moradores em Salgado dos Mendes. Ele desenvolveu inúmeras atividades com o objetivo de integrar sua comunidade: geriu

novo grupo de teatro – o Favo de Mel – e criou o jornal independente Sociedade Salgadense – editado entre 2006 e 2015.

Embora esteja morando no interior de Forquilha, ele não perdeu o contato com o assentamento Lagoa Grande. Em 2016 visitou o lugar em que viveu durante 60 meses, e ficou feliz com o que viu: todos os assentados têm casa e transporte próprios, água encanada, poço profundo – usado em períodos de seca – escola – cuja construção foi fruto de muita luta política –, e igreja. Noélia também concorda que o assentamento está indo bem. Ela diz que “as pessoas agradecem muito a ele [Josafá], as pessoas que não deviam estar lá, realmente... a Polícia Federal botou pra ir embora... né?! Só que nós tivemos que sair! Perdemos a nossa casinha [...]” (DUARTE, N., 2017).

A esposa de Josafá destaca que a militância do marido “sempre foi assim” (DUARTE, N., 2017). Ainda em Fortaleza, ele tomava iniciativas para movimentar a comunidade onde vivia, mas buscava apoio do poder público para auxiliar sua gente, sobretudo os jovens. Ela relata:

E essa política dele foi em Fortaleza, foi aqui [*em Salgado dos Mendes*]... ele tem arquivos aí com os prefeitos, com o [Antônio] Cambraia, com o Juraci Magalhães - na época a gente morava em Fortaleza, eu digo: "minino, pelo amor de Deus, vamos sair dessa!"¹¹ Porque sempre, sempre, foi assim. Desde que eu casei e fomos morar em Fortaleza, sempre teve essa história de preocupação com a brincadeira... com os jovens: “os jovens estão parados, os jovens”... é, é a preocupação também de que o jovem precisa de um movimento social, precisa tá engajado em boas, né, em boas companhias, em bons esporte, e ele sempre fazia isso também em Fortaleza, né (DUARTE, N., 2017)?!

No dia 07 de fevereiro de 2017, durante primeira incursão a Salgado dos Mendes, para fazer observação visando à pesquisa de Doutorado, ouvi muitas histórias sobre a participação política de Josafá Duarte. Uma das que escutei é do período em que editava Sociedade Salgadense, escrito em um antigo computador caseiro, presente de seu filho. Transcrevo, então, minha anotação do diário de campo.

No distrito onde nasceu e vive Josafá, passamos na casa de seus pais. Casal simpático, permanecemos um tempo conversando. Ali, ouvi histórias sobre a militância e liderança de Josafá na sua localidade. Em uma das narrativas, houve um período de grandes chuvas na região. A estrada de terra, que estabelece a ligação entre Salgado dos Mendes e a sede do município, ficou intransitável. Nenhum carro sem tração nas quatro rodas se aventuraria a trafegar pela região. Josafá, então, ligou para o prefeito solicitando providências e ouviu do edil que não havia nada a ser feito. Josafá, que na época editava o jornal Sociedade Salgadense, fez uma reportagem desancando a Prefeitura. Rapidamente a matéria repercutiu no pequeno município, e o

¹¹ Juraci Vieira de Magalhães (1931-2009) foi médico dermatologista, superintendente do então Instituto Nacional de Previdência Social (INPS) e político cearense. Forte liderança política no Ceará, foi vice-prefeito de Fortaleza na chapa comandada por Ciro Gomes, a quem sucedeu quando Ciro candidatou-se e venceu a disputa ao Governo do Estado. Juraci foi prefeito de Fortaleza durante dois mandatos: 1990-1993 e de 1997-2004, período em que pertencia aos quadros do PMDB. No período 1993-1997 a capital do Ceará foi governada pelo economista, administrador e professor Antônio Elbano Cambraia (1942-), na época também filiado ao PMDB. Dentre outras funções, Cambraia foi secretário de Finanças de Fortaleza durante o mandato de Juraci Magalhães.

prefeito não ficou nem um pouco satisfeito. O alcaide foi a uma rádio e chamou Josafá de esquizofrênico, que solicitou na justiça um direito de resposta.

Enquanto Josafá abria o verbo, o delegado [*de polícia*] de Forquilha entrou no estúdio e se sentou ao lado dele para intimidá-lo. Não deu certo. Ao sair da rádio, a liderança de Salgado dos Mendes foi ovacionada pelo povão que se encontrava na entrada da rádio.

Nas tramas políticas interpessoais no interior, faz parte também a retaliação. Josafá foi demitido da função que exercia pela Prefeitura. Entretanto, no dia seguinte, caminhões despejavam cascalho e tratores planificavam o caminho entre Salgado e Forquilha. A peleja deu resultado.

Josafá e Noélia lembraram a história rindo, ressaltando que meses depois Josafá voltou a ser contratado para a mesma função. Josafá disse, ainda, que ele e o prefeito, que não está mais em atividade, com o passar do tempo, ficaram amigos (OLIVEIRA, 2017).

Figura 6 - Primeira visita à casa dos pais de Josafá Duarte, lugar em que ouvi muitas histórias. Salgado dos Mendes, 2017



Fonte: arquivo pessoal.

De fato, editar um jornal para a sua comunidade não era novidade para o marido de Noélia. Segundo ela relatou (2017), quando morava em Fortaleza, ele era o idealizador e o responsável pelo *Correio do Subúrbio*, que circulava na Baixa da Jumenta.

Sociedade Salgadense teve forte reverberação na sede do município. Entretanto, o líder social deparou-se com um problema de ordem real: parte da população adulta de Salgado dos Mendes era analfabeta, portanto, não tinha acesso aos seus textos escritos. Neste sentido, o cinema que pratica está intimamente ligado às causas políticas. Ele começou a fazer filmes espontaneamente, como forma de procurar conscientizar politicamente os moradores de Salgado dos Mendes.

Aí eu comecei a fazer o cinema, que eu vi que era algo que podia atingir mais e ir mais longe. Eu pensei que ia me aposentar dessa vida de militância, né, mas não: eu vi que tinha outro capítulo da história da minha vida que era esse, lutar pela minha própria comunidade (DUARTE, J., 2013c).

Servido de uma câmera emprestada, o agricultor tornava-se cineasta. A *necessidade* de fazer era superior ao *saber* fazer. Intuitivamente, ele supunha que o cinema teria um alcance maior em uma sociedade com baixo grau de escolaridade formal, portanto, *ver* um filme causaria maior efeito que *ler* uma notícia. Assim nasceu o primeiro filme de Josafá Ferreira Duarte: *A história de um galo assado* (2006), realizado em dezembro de 2006 sem nenhum tipo de financiamento e com uma pequena câmera de vídeo amadora emprestada, analógica, com fita no formato VHS. O filme foi gravado com membros da própria comunidade. A produção foi registrada tendo como elementos cênicos artefatos e objetos da região:

O cenário era o que tinha: o sertão, casa de taipa, era jumento, era cabaça, era enxada, era espingarda de socadeira, era o açude, [...] era o cenário natural, o que tinha. Não foi nada programado, não foi nada feito. Até as roupas eram as originais, são as do dia a dia (DUARTE, J., 2013c).

Figura 7 - Capa do filme *A história de um galo assado* no formato VHS, realizado em 2006



Fonte: Blog Forquilha Cinecordel.

Sem nenhum tipo de formação técnica em audiovisual, ele começou a fazer filmes no sertão, em uma comunidade carente de recursos financeiros, e distante de centros produtores de vídeo ou cinema. Diante de tal realidade, perguntei: “como é que surgiu essa ideia de fazer filme, assim, como é que veio isso na tua cabeça?” A resposta do sujeito da minha pesquisa remeteu à

instância afetiva de sua própria história e da história de Sobral, cidade em que morou de 1968 a 1977.

[...] nessa época Sobral tinha dois cinemas: o Cine Alvorada e o Cine Rangel [...] Eu gostava muito de todo o sábado à noite... eu tinha que ter [...] um cruzeiro, né, pra mim assistir o filme. Né?! Então, eu gostava muito, e via aqueles cartazes, via tudo, e tinha aquela paixão. Inda cheguei a fazer uma maquinazinha pequena – eu me lembro – de papelão, né, e consegui algumas fitas, né, que cortava lá no Cine, e eu passava em casa. Né?! Eu botava uma luz – essas luz incandescentes – e passava na parede projetando o filme. Aí eu gostava muito, eu gostei muito de cinema. Aí, voltando pra cá, quando a gente chegou aqui em Salgado, eu levantei o jornal, levantei o teatro, eu digo: “eu vou fazer o cinema porque eu vou questionar, e mais gente vai ver o que eu tô questionando, sobre a questão política, né?!” Aí nós começamos, então, a fazer o cinema como um... um instrumento de... de... de se questionar, de se protestar, sobre a veia da política (DUARTE, J., 2017b).

Figura 8 - Cine Alvorada. Foto feita entre o final dos anos 70 e início dos 80 do séc. XX



Fonte: O Blog do Bega.

Os filmes da infância de Josafá o marcaram ao longo de sua história pessoal, e foram decisivos para a escolha da futura atividade do cineasta forquilhense. As biografias dos diretores brasileiros e estrangeiros também revelam a identificação que eles tiveram, ainda durante a infância, com as salas de cinema. Um deles foi o crítico, ensaísta e cineasta Alain Bergala:

Todos aqueles para os quais o cinema contou na vida, não como um simples passatempo, mas como um elemento essencial de sua constituição, e que souberam bem cedo que seria a esta arte que dedicariam, de uma maneira ou de outra, a sua vida, têm em mente uma autobiografia imaginária que é a de sua vida de cinema. No meu romance pessoal, fui salvo duas vezes: pela escola e pelo cinema (BERGALA, 2008, p. 13).

Bergala, bem como Jean-Luc Godard, dentre outros, explicitam em entrevistas a paixão desenvolvida ainda na infância pelo cinema. É possível observar que Josafá usou o substantivo feminino “paixão” e o verbo “gostar” – este utilizado três vezes durante sua citação– para definir a relação com o cinema. Acredito que o fragmento apresentado acima é fundamental para

compreender o aprendizado da linguagem cinematográfica de Josafá, tema que será tratado no capítulo 4: Cinema como prática educativa.

Figura 9 - Cine Rangel - Registro feito provavelmente nos anos 60 do século XX



Fonte: Foto cedida por Joscel Vasconcelos ao Blog Sobral 24 Horas.

Hoje, o Cine Alvorada e o Cine Rangel não existem mais. No entanto, os cinemas mais próximos de Forquilha continuam concentrados em Sobral: oito salas, sendo três no Supermercado Pinheiro – Cinema Renato Aragão – e cinco no North Shopping – Multicine Cinemas. O cineasta de Forquilha não conhece essas salas. Ele diz que não frequenta mais cinemas desde sua infância, em Sobral:

Eu... eu assisti cinema na década... at... na década de 70. Aí, lá pra cá, de 70 a 80, não assisti mais cinema, não. Não tive mais oportunidade de ir à sala de cinema, não, entendeu?! Até na década de 70 - até 77, quando eu morava em Sobral - eu assistia cinema. [...] Aí, em 77 eu fui pra Fortaleza, aí em Fortaleza eu nunca tive oportunidade de ir assistir cinema, e de lá pra cá eu nunca mais assisti não (DUARTE, J., 2017c).

Mesmo assim, acabou por fazer cinema. Esta ocupação, no entanto, não representou maiores ganhos financeiros. Na verdade, ele não faz cinema com esta intenção. Desde 2006, quando começou sua vida de cineasta, labutou como professor em sua comunidade, mas mantendo sempre a atividade de agricultor.

Em uma sociedade regida pelo capital, o trabalho que não remunera não é devidamente compreendido como *labuta*. O cinema não proporciona ao sujeito deste trabalho ganhos substanciais e frequentes. E mesmo a agricultura de subsistência – e cujo produto não é comercializado – também não é socialmente encarada como profissão. Entretanto, quando ele trabalhava como fotógrafo, o fato de sua função ser remunerada, permitia defini-lo profissionalmente. Por isso, Noélia encontra dificuldades em caracterizar a profissão de seu companheiro:

Às vezes as pessoas perguntavam: “que que o Josafá faz?” Eu digo: “valha-me, Deus! O que que eu digo?” Que fazer filme, só... não existe! Num é profissão, num é... num era mesmo! Quando ele era professor, eu ainda dizia: “é professor.” Ele ensinava o EJA aqui [*projeto de Educação de Jovens e Adultos*]. Mas aí depois eu ficava... eu digo: “gente, trabalhador rural! Trabalhador rural também não é!” [*ri*] E assim, doutor, fica meio difícil, é... é... mas tá indo, né?! Acho que [*o cinema*] começou, foi o jeito dele... e “começou agora”, não começou não. Não é de agora, não. As pessoas pensam que é de agora. Não! É não! [...] ele foi um tempo, em Fortaleza, ele era fotógrafo! Fotógrafo de casamento, fotógrafo de batizado, fotógrafo! Tinha uma máquina, eu acho que ainda hoje... eu acho que a máquina tá por aí, Josa? [*dirigindo-se ao seu marido*] Tá... a Canon... e aí, era o trabalho dele em Fortaleza. Ele ganhava com isso (DUARTE, N., 2017).

A população de Salgado dos Mendes também teve dificuldades para compreender e aceitar a nova função exercida pelo líder da comunidade. No início, os filmes dele eram tratados como uma brincadeira. Quase ninguém o apoiava. Com a exibição pública das comédias, a população de Salgado dos Mendes passou a ecoar sua voz e a se reconhecer nas paredes externas das construções em que as produções eram projetadas. O apoio foi surgindo paulatinamente, mas os recursos financeiros, quando existiam, se resumiam a um pequeno auxílio de comerciantes de Forquilha que, em troca, recebiam espaço de publicidade na abertura dos filmes e, em casos especiais, as marcas ou serviços apareciam em *merchandising*, dentro da narrativa. Em entrevista realizada por telefone no ano de 2019, o cineasta afirmou que parou de procurar patrocínios:

Pois é, antes alguns anos atrás, eu conseguia trazer alguns patrocinadores, mas nos últimos quatro anos pra cá eu não procurei mais ninguém. Eu filmei... eu quis mesmo fazer por minha conta, viu, professor?! Porque eu a... eu botava muita propaganda nos filme, e aí... acho que assim ficava muito desvirtuado, né?! E aí eu não... eu não... eu prefiro deixar de lado. Sempre às vez quem me ajuda um pouco mais aqui é a Associação Comunitária, né?! Aí, se eu vou fazer um filme eu peço 100 reais, e o rapaz aqui ele me dão na faixa de 100 reais... e o resto a gente banca pela própria vontade minha, né?! Pessoal minha. [...] Os patrocínios também eram pouco, e também num... num compensava eu encher o... o... o filme chei de... de patrocínio pra... [*gagueja*] aí eu tô fazendo um filme agora, então, já tá com uns dois meses que eu tou tentando fazer, cada dia que passa eu ten... eu tento... é... resumi, pra que as coisas fiquem mais simples, né?! [...] Então, eu procuro me adaptar à minha realidade. Aí... é assim, aí às vez aparece um amigo que ajuda, ou então... eu banco o filme... como é feito na própria comunidade, né, então, os gasto é como cê falou: às vez é um café que a gente faz aqui, às vez é a gasolina que eu pego as pessoa num lugar, vou levar pra um local tal, vou buscar e vou deixar às vez, né (DUARTE, J., 2019)?!

Portanto, Josafá tem arcado com pequenos gastos necessários para o desenvolvimento de suas produções: compra de mídias digitais, lanches para a equipe, gasolina para o carro, objetos para a composição da arte etc.

A equipe trabalha por amizade e abnegação, sem nenhum ganho financeiro. Noélia Duarte é sua principal colaboradora direta: atua nas produções, prepara lanches, costura figurino, consegue materiais para compor a arte, e outros afazeres que se fizerem necessários. Ao longo da vida de casada, ela se dispôs a ajudar o marido em todas as atividades desenvolvidas:

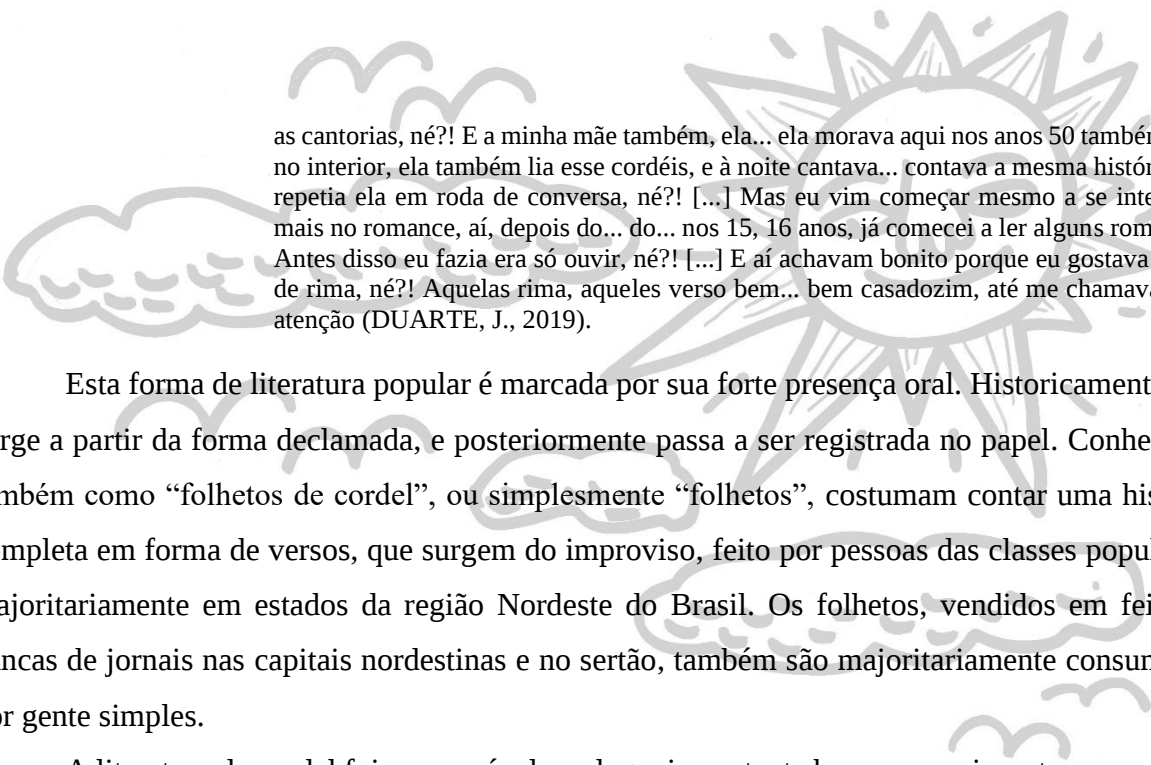
[...] não tinha como não ajudar porque eu acho que se eu não ajudasse, ele tinha que fazer, e fazia... e fazia... se ele não faz bem feito porque não pode, então ainda fazia pior ainda. Porque ele... não interessa, ele fazia! Se tivesse ajuda, ele fazia, se não tivesse ajuda, também fazia. Então, eu já tento... é meio que... você fica entre a cruz e a espada, não tem como. Ou você engaja, ou você... ou já tinha ido embora! Já tinha deixado ele! Porque não tem... eu não tenho condições de ficar aqui vendo tudo... (DUARTE, N., 2017).

A obstinação do marido levou Noélia a trabalhar com cinema. Dentre as funções que executa, a esposa do cineasta tem mais visibilidade como atriz. Ela afirma categoricamente que nunca fez parte dos seus planos trabalhar diante das câmeras; esta foi a consecução das atividades realizadas por um cinema que se reinventa de acordo com as necessidades do momento: “não tem essa história de ‘meu sonho era querer ser atriz, participar...’ nunca, NUNCA imaginei, foi uma coisa que nunca passou pela minha cabeça! Nunca, nunca, mas é nunca! Atriz, trabalhar com filme”... (DUARTE, N., 2017).

Assim como a esposa de Josafá, a comunidade de Salgado dos Mendes torna-se responsável pela criação do processo cinematográfico. A equipe trabalha em regime de cooperativa: o *cameraman* de um filme pode ser ator em outro, e editor na produção seguinte. Assim surgiu o grupo colaborativo *Cinecordel*, nome que homenageia a literatura popular presente no interior de algumas partes do Nordeste do Brasil.

O cineasta homenageava, ainda, seu pai, senhor Luiz Conrado Duarte, que aos 88 anos – completados em 17 de março de 2019 – ainda escreve poesias. O cineasta forquilhense foi apresentado aos cordéis por ele ainda na adolescência. O acesso do diretor de cinema a esta forma de expressão popular mostra que o cordel era disponível às pessoas na região de Forquilha durante a década de 60 e 70. Além disso, ouviu seu pai escrever poesias populares ao longo de toda a infância. Por isso, ele afirma que tem “um pouco de rima no sangue”, e fazer verso, diz ele, “é algo que tá na minha alma mesmo, né, no meu espírito mesmo” (DUARTE, J., 2019). Sobre o tema, ele explica:

Como eu falei, ó, como meu pai era poeta... repentista, né, então, ele já usava os cordéis desde os anos... os anos 50, por aí, né?! Como ele era cantador, ele lia muito cordel, né?! Chamava os “romances”, né?! Era os romances. Ele lia esses romances e à noite cantava



as cantorias, né?! E a minha mãe também, ela... ela morava aqui nos anos 50 também aqui no interior, ela também lia esse cordéis, e à noite cantava... contava a mesma história, né, repetia ela em roda de conversa, né?! [...] Mas eu vim começar mesmo a se interessar mais no romance, aí, depois do... do... nos 15, 16 anos, já comecei a ler alguns romances. Antes disso eu fazia era só ouvir, né?! [...] E aí achavam bonito porque eu gostava muito de rima, né?! Aquelas rima, aqueles verso bem... bem casadozím, até me chamava mais atenção (DUARTE, J., 2019).

Esta forma de literatura popular é marcada por sua forte presença oral. Historicamente, ela surge a partir da forma declamada, e posteriormente passa a ser registrada no papel. Conhecidos também como “folhetos de cordel”, ou simplesmente “folhetos”, costumam contar uma história completa em forma de versos, que surgem do improviso, feito por pessoas das classes populares, majoritariamente em estados da região Nordeste do Brasil. Os folhetos, vendidos em feiras e bancas de jornais nas capitais nordestinas e no sertão, também são majoritariamente consumidos por gente simples.

A literatura de cordel foi responsável por legar importante herança ao cineasta cearense do distrito de Forquilha. Seus filmes dialogam diretamente com esta forma de literatura, tanto do ponto de vista temático, quanto no que pode ser definido de “estética do improviso”, a saber, os filmes feitos sem maior planejamento, que possuem espaço para a criação na medida em que são feitos. Para escrever cordel, basta uma caneta e um papel; no Cinecordel, há que se ter uma câmera e elenco.

A relação entre cinema e cordel resultou na edição independente de três folhetos, inspirados em filmes gravados pelo diretor forquilhense. Ele explicou que possui outros cordéis escritos em folhas de caderno, mas ainda não foram editados. Estas informações, obtidas no decorrer da pesquisa, foram fundamentais para abrir nova porta para o trabalho. Embora Josafá não seja conhecido como cordelista, e sua produção seja pequena, seu trabalho como escritor é fundamental para conhecer o universo de sua produção. Ao descobrir a obra escrita do criador de Salgado dos Mendes, pude verificar os pontos de interseção entre as duas formas de enunciação: o cruzamento entre a literatura de cordel e o cinema popular. O resultado pode ser lido no capítulo 3 desta tese.

Josafá aprendeu a fazer cordéis na prática. Com o cinema ocorreu o mesmo. Descobriu de tudo um pouco: a manusear câmeras e a usar um computador que lhe foi presenteado. No entanto, o produtor salgadense sentiu necessidade de conhecer melhor a atividade cinematográfica. Com o passar do tempo, depois de cinco filmes, buscou capacitação técnica nos municípios vizinhos, como Sobral e Meruoca, em cursos ofertados pelo Sesc e por Secretarias de Cultura de municípios da região. Passou a gravar seus roteiros de acordo com a ordem necessária, presente em um plano de filmagem mental, e não mais na ordem de exibição. Mas a urgência em gravar ainda é superior a detalhes relativos à continuidade dos planos, ou a requintes de iluminação ou enquadramento.

Figura 10 - Senhora Maria Ferreira Mendes e senhor Luiz Conrado Duarte, pais de Josafá, em 2017



Fonte: acervo pessoal.

A apropriação das ferramentas e os usos das diferentes tecnologias necessárias para a execução de trabalhos audiovisuais são, ainda hoje, uma provação. Para vencer os desafios, o produtor se cerca de jovens que possuem expertise técnica suficiente para manipular equipamentos digitais. Contudo, hoje já consegue editar um filme no computador, em um *software* de uso amador.

Atualmente, o cinema feito por ele já é uma realidade em Salgado dos Mendes e em Forquilha. Tanto o cineasta, quanto sua esposa, já são conhecidos na região em função da atividade cinematográfica. Mas, será que a comunidade passou a vê-los de maneira diferente? A questão foi feita a ambos, e as respostas foram diferentes. Para Noélia, nada mudou com relação ao tratamento cotidiano de seus conhecidos e vizinhos:

Eu acho que também não. Eu não sinto. Eu não sinto que... que... não, não vejo, não vejo... não consigo associar assim, que... essa... essa difer... e ver essa diferença, não. Hum-hum [interjeição de negação]... eu acho que continua tudo... a... a comunidade aq... a comunidade, em si, eu acho que nem o Josafá... num é essa diferença. Ou tu se sente, Josa, que foi diferente? Ou tu sente? [dirigindo-se ao marido] Eu não sinto que tem essa diferença pra comunidade. Que a comunidade não sabe o valor... o valor do cinema... pra comunidade. Eles não... eles... acho que eles não têm ainda... né... essa associação de que melhora, de que o Josafá tá dando nome, acho que até mesmo os... as pessoas... os representantes da cidade não têm esse valor! Não, num, num, num valorizam, não... eu acho que não. Eu não vejo de jeito nenhum. Josafá, pra eles, é o Josafá... simples, quieto,

pacato, tá lá no canto dele, não ameaça, não faz diferença... eu acho que eles não têm, não têm... eles também não têm essa noção (DUARTE, N., 2017).

Portanto, para a companheira do cineasta, a comunidade ainda não percebe que os filmes levam consigo o nome de Forquilha para outras regiões, e possibilitam reflexão sobre o contexto político. No entanto, em entrevista anterior à realizada com sua esposa, o diretor forquilhense disse que passou a ser mais respeitado em função da mensagem do seu cinema:

Eu não sei lá fora, mas pelo menos aqui na minha comunidade, no meu município, as pessoas já me veem com outro olhar, né?!... como... é... alguém que... que... que... que questiona, é... questiona... o... o... o modelo político do Estado. Recentemente, agora em [gagueja] finalzinho de 2016, professor, aí de Forquilha, professor Jota Loiola, ele... ele... ele editou um livro... chamado “Cronologia forquilhense”... e que ele... fez lá um comentário, né, sobre o meu trabalho, dizendo que eu me baseio em... no... [...] Glauber Rocha, né?! Eu nunca citei isso pra ele, né?!... pra ninguém, mas eu não sei por que que ele disse, mas depois eu tive vendo alguns documentários sobre o Glauber Rocha, [gagueja] parece que ele inaugurou o Cinema Novo, né?! Então, talvez, a minha ideia [gagueja] seja as ideias novas de uma política velha. [...] [gagueja] Lá no dia da festa, lá, o... o... chegou... o outro rapaz lá, que é advogado, doutor Pedro Costa, e disse: “rapaz, sabia que eu vejo você... é... eu me lembro...” ele falou... [gagueja] uma liderança política, que agora eu não tô bem lembrado, né?! [...] tipo um re... digo assim, um revolucionário, né, que questionou, né?! Que defendeu. Então, eles já começam a ver meu pensamento assim... já começam a entender o que realmente eu quero dizer (DUARTE, J., 2017c).

Diante do depoimento de Josafá e da fala de Noélia, acredito que há uma diferença de expectativas entre o que representa o “reconhecimento” da sociedade. Parece-me que o cineasta encara seu trabalho como um processo em constante construção, e que o reconhecimento pode ser encontrado em pequenos detalhes.

1.2 O grupo colaborativo Cinecordel

O grupo Cinecordel possui raízes na comunidade de Salgado dos Mendes. Para o cineasta forquilhense, os elementos da dramaturgia estão impressos na história do lugar em que ele nasceu. Para comprovar sua afirmação, o diretor salgadense explicou que sua mãe, dona Maria Mendes, quando jovem, era capaz de ler um livro de manhã e narrá-lo à comunidade à noite:

Olha, a minha mãe nasceu... a minha mãe nasceu [galo canta ao fundo] aqui nos anos 30, né?! E, naquela época, era um... comparado a [gagueja] 2017, realmente, é um outro mundo. Não existia luz, não existia televisão, não existia... nada, praticamente era... era um outro mundo. E ela já me falava que naquele tempo, nos anos 40, nos anos 50, eles fazia dra... eles faziam dramas. Então, a minha comunidade, eu... eu observei que eles têm uma... eles têm uma veia de... da... [gagueja] de... dramaturgia. Entendeu?! De interpretação. Minha mãe disse que ela, ela lia um romance de dia, e à noite ela... ela contava pra todo mundo. Ela decorava um romance de 32 páginas... num... num dia! E à noite ela contava o romance todinho! Era uma coisa incrível! Uma coisa que nem eu mesmo consigo! Eu acho que só os atores da Globo têm se... é capacidade do caba que é

profissional de ler um texto de manhã, e à noite decorar. E ela disse que lia um livro de dia porque à noite não tinha luz. Então, era a luz do luar, então, ela li... ela lia o romance de dia, né?!... e à noite ela contava nas rodas de conversa. Isso, nos anos 40, aqui, no Salgado dos Mendes. Entendeu? Quer dizer... aí, ela também falava que eles faziam drama, faziam já... faziam o reisado, então, tudo tinha dramaturgia. E eu... e eu me identifiquei com isso. Via a... que as pessoas da minha comunidade tinha essa tendência de... de... de... de interpretar. Então, é por isso que... e... eu... eu... eu... eu nunca tive dificuldade em arranjar personagem, né, pras minhas histórias. Minhas personagens são da comunidade (DUARTE, J., 2017c).

Dessa forma, segundo Josafá, a facilidade para encontrar atores em sua comunidade está relacionada a que ele chama de “dom”, e cabe, então, aperfeiçoá-lo. Para ele, trata-se de algo inerente à natureza dos moradores de Salgado dos Mendes. Ele completa:

E o dom, você já nasce com ele, né?! Haver o dom, você só tem apenas só... só [gagueja] que aperfeiçoar. Né?! Que... que dá uma... dá uma melhorada, mas eles já... eles já têm esse... e... esse dom de interpretar, de fazer rir... é natural deles. Eu acho que se colocasse aqui uma escola de teatro, uma escola de dramaturgia, sairia grandes... sairia grandes atores aí pro mundo afora (DUARTE, J., 2017c).

Durante o trabalho de campo, no dia 08 de fevereiro de 2017, após dormir na casa de Josafá e Noélia, tive a oportunidade de participar da gravação do filme de curta-metragem *Escapei fedendo* (2017). Esta foi a ocasião em que observei o trabalho dos atores e da equipe técnica de parte do Cinecordel.

Figura 11 - O turista carioca entra em cena no filme *Escapei fedendo* (2017)



Fonte: frame do filme.

A experiência foi fundamental para poder compreender o processo de gravação, a relação interpessoal estabelecida entre os membros da equipe que compõem o Cinecordel e, sobretudo, o processo que envolve os atos de “aprender” e “ensinar” a fazer cinema, que discutirei no capítulo 4. Transcrevo aqui o trecho do diário de campo tal e qual foi escrito depois dos apontamentos. Os

fatos são narrados na ordem do processo e marcam, ainda, impressões pessoais expressas na própria forma da narrativa.

Acordei às 7h30min e aqueles que iriam trabalhar no filme já estavam, quase todos, na casa de Josafá. O cineasta dava as primeiras instruções e explicava rapidamente as falas e as atuações. Os atores se caracterizavam. Tomei um café da manhã caprichado na cozinha ouvindo Josafá orientar sua equipe no pequeno alpendre e na garagem. Josafá saiu em seu Uno vermelho para pegar em Forquilha Shekinah, que vai atuar e fazer a câmera.

Fiquei surpreso ao descobrir que haveria uma “ponta” para mim no filme. Na verdade, o personagem me pareceu ter sido criado na hora. Josafá não perde a oportunidade de aproveitar todos que estão presentes em alguma função na produção. Tive poucas falas curtas e uma participação pequena, mas muito divertida. Interpretei um turista carioca que visitava o local porque lá é a “capital nordestina do cinema popular”. Eu me somei ao grupo que assistia ao cangaceiro apontar a arma para o homem que estava na escada, apoiada na parede da frente de uma igreja.

As primeiras cenas foram gravadas a partir das 8h30min em frente à igreja de Salgado dos Mendes, localizada em uma praça, ao lado da casa de Josafá e de Noélia. Oito atores em cena, um deles era o próprio Josafá, fazendo papel de um “cangaceiro”, caracterizado com um chapéu típico e uma peruca. O diretor interpreta um defensor do povo, que aponta a espingarda para um funcionário da prefeitura, pendurado em uma escada, incumbido de retirar o sino da igreja, por ordem do prefeito da cidade fictícia de Barro Vermelho. Esta cidade, aliás, é o lócus da maioria dos filmes dirigidos pelo diretor forquilhense. Aureliano Shekinah, neste momento, faz a câmera. Em outro momento ele irá atuar. A equipe é a mesma de outros filmes.

Durante a gravação é comum os atores cortarem a cena para opinarem sobre a atuação de algum colega. A equipe auxilia a atuação dos novatos. Em um determinado momento, no início da gravação, Mariza, irmã de Josafá, o interrompeu dizendo que ele repetia o bordão “mama na égua” durante todo o filme, e ele disse “não atrapalha que eu sou o diretor”. Entretanto, ele acatou a observação da irmã e trocou a expressão para “filho de uma égua”.

Cabecinha, ator que interpreta o homem da escada, incumbido pelo prefeito de tirar o sino da igreja, já deve ter tomado umas... mais tarde ele [Josafá] disse que costuma convidar Cabecinha como forma de ajudá-lo [*Cabecinha é um conhecido alcoólatra da localidade*].

Josafá passa o texto curto para os atores na hora de filmar. Depois ele me disse que decorar textos longos era pra atores profissionais, e que não adiantava passar as falas muito antes. Josafá grava muito rápido. Clima de informalidade. Josafá tem tudo na cabeça. É possível afirmar que a decupagem das cenas já ocupa a cabeça do diretor. Aqui, não há nenhuma planta baixa desenhada, ou *story board* rascunhada. O único guia está escrito à mão em uma folha solta, que passeia de mão em mão no set de filmagem da pracinha de Salgado dos Mendes. Entretanto, a experiência de Josafá permite que ele diga que o filme vai durar mais ou menos seis minutos [*Este tempo se confirmou após a edição*]. Moradores passam ao longe e olham sem muita curiosidade. Creio que as gravações de Josafá são comuns por aqui.

Uma senhora da comunidade passa ao lado do grupo. Ela vê que eu não sou dali, mas que observo atentamente o trabalho do grupo. Ao passar por mim ela diz que Josafá continua fazendo suas maluquices, e pergunta o que eu acho disso. Eu digo de forma delicada que sou admirador do trabalho dele. Ela fica um pouco constrangida e continua a seguir o seu percurso.

Não é possível perder tempo. Josafá havia me explicado que os atores de seu filme têm seus afazeres cotidianos: preparar o almoço, cuidar da casa, dentre outras coisas... por isso mesmo, também não há muito tempo para ensaios. Josafá explica novamente a cena, faz a marcação, e orienta Shekinah com relação aos planos: enquadramentos e movimentos de câmera.

Shekinah passa a atuar como policial e Noélia [*esposa de Josafá*] assume a câmera. Está chovendo. Josafá corre com a gravação das cenas por causa da chuva. Ele corta, corremos todos para sua casa ao lado da praça e a chuva desaba.

Ele explica que tem cenas criadas na hora. Na cozinha Noélia agora prepara o almoço. Ela me diz que muitas vezes os atores ficam sem saber direito o que Josafá quer. Milena, uma menininha de uns 12 anos, posta fotos *still*, que ela fez com seu celular, no *Face*, e diz que já tem cinco curtidas. Ela também fez uma participação no filme. Shekinah me mostrou fotos do açude de Forquilha, agora, seco. Ele disse que o que ficava submerso está fora d'água. Ele me mostrou a foto de uma árvore que havia no fundo do açude e me disse que parecia uma bailarina, ou a saia de uma índia. Shekinah já descarregou os clipes do filme no computador de Josafá, que prepara a cena com um refletor. A gravação agora é na cozinha. Em seguida, quando a chuva parou, gravamos no quintal da casa da Amélia, prima de Josafá, que mora ao lado da casa dele. Shekinah pediu a minha câmera emprestada e fez várias fotos de uma gota d'água escorrendo da folha de uma planta. Em seguida, me mostrou orgulhoso as imagens destacando a beleza das cenas. Fico cada dia mais encantado com a sensibilidade e a simplicidade de Shekinah. Todo o processo de gravação acabou às 11h (OLIVEIRA, 2017).

Figura 12 - Gota d'água no sertão cearense, em 2017



Fonte: Aureliano Shekinah.

Durante a apresentação do relatório de pesquisa para a banca de qualificação, um dos componentes, prof. Dr. José Ribeiro, chamou atenção para um dado interessante. Fui escalado para fazer o papel de turista no curta-metragem de Josafá Duarte porque, de fato, eu era o único “estrangeiro” no grupo Cinecordel. Todos os outros presentes mantinham vínculo com Forquilha ou Salgado dos Mendes. A fala do professor José acendeu algumas reflexões. Neste sentido, peço licença para traçar algumas poucas observações sobre as aproximações entre o pesquisador e o turista.

A qualidade de turista – de ser o outro – aponta para minha condição de pesquisador. Turista e pesquisador mantêm uma relação com as imagens e o ambiente que visitam. Ambos fazem do olhar um instrumento eficaz para a apropriação de objetos e do espaço. O lugar em que se pratica turismo, bem como o campo da pesquisa, passam a ser um mundo próprio, com regras culturais específicas, e que pode ser decifrado. Turista e pesquisador buscam, cada qual ao seu modo, a experiência autêntica, espontânea e valiosa, ainda que limitada a espaços e tempos

controlados. Pesquisador e turista são afetados pelo que passam a sentir. No entanto, o não pertencimento ao lugar coloca o pesquisador na condição de quem, como observador, passa a ser observado. O turista também se transforma em personagem dos lugares por onde deambula.

Gostaria de me referir agora, especificamente, ao turista, personagem de *Escapei fedendo*. O turista chega de fora e repentinamente na comunidade. Ele não é necessário para o desenvolvimento da ação ou da narrativa. O filme existiria sem sua presença. O pesquisador também surge de fora e repentinamente na comunidade, e sua presença ou ausência não são necessárias no cotidiano do lugar. No entanto, Josafá fagocita o pesquisador. O cineasta inverte a lógica da estrutura anteriormente colocada, em que o pesquisador era o *voyeur* externo atento a uma dada realidade, e o transforma em personagem para ser visto. Assim, o set de gravação do cineasta absorve o campo de trabalho do pesquisador, e Josafá revela, através do meu personagem, que o doutorando é alguém de fora, com roupas, sotaque e disposição corporal diferentes, e que não está lá para ficar.

Na minha condição de pesquisador/turista – um “passeante” ou “deambulante” – desenvolvo o olhar curioso, que se manifesta em uma dialética de duplo movimento. Em um primeiro, tornei-me uma figura estranha para aqueles que se sentem pertencentes ao lugar; no segundo momento, depois de ser aceito, tive de exercitar o distanciamento com o objetivo de esconder meu desamparo diante da necessidade de registrar o que via – em uma agenda, em fotografias e na memória – sem saber onde o passeio realmente me levaria. Por fim, sou absorvido pela produção do sujeito de minha pesquisa. Neste misto de turista/pesquisador, eu ainda não sabia que a viagem – ou os dados obtidos no campo – só tem sentido com o ordenamento proporcionado com o tempo... a distância do lugar – Salgado dos Mendes – e o correr dos dias dá novo sentido à viagem, bem como à pesquisa.

Depois de algum tempo, descobri de que forma a presença no processo de gravação foi fundamental para compreender como são estabelecidas as funções da equipe, as relações entre Josafá e seu grupo, bem como a dinâmica de gravação. A distância espaço-temporal permitiu que alguns pontos ficassem claros. É o que procurarei descrever agora.

Os problemas que acontecem no ato da gravação encontram soluções no próprio set onde se desenvolverá a ação. Tive a oportunidade de presenciar uma situação de improviso. Não havia ator disponível para interpretar o prefeito. Diante do problema, o diretor tirou a peruca de cabelos compridos e desgrehados – que compunha o personagem cangaceiro Sete Pragas – passou gel no cabelo, improvisou um bigode fino, botou um par de óculos escuros, e viveu o edil corrupto. Lembrei-me de *Esse obscuro objeto do desejo* (1977), derradeiro longa-metragem de ficção do cineasta espanhol Luis Buñuel, em que Ángela Molina e Carole Bouquet, duas atrizes

completamente diferentes fisicamente, vivem o papel da personagem Conchita. *Escapei fedendo* inverte a equação, e apresenta o mesmo ator interpretando dois personagens diferentes.

O segundo aspecto que merece ser destacado diz respeito à liderança do diretor. Josafá comanda o grupo, mas atores e técnico – que costuma se resumir a quem opera a câmera – podem orientar colegas e cortar a gravação a qualquer momento. Portanto, creio que há espaço para uma participação mais efetiva dos atores no auxílio a colegas, agindo em um âmbito em que o diretor costuma ser o único responsável. As hierarquias presentes no cinema institucional não cabem em uma estrutura pautada na relação interpessoal. Mas ficou claro, também, que a participação se enquadra em determinados limites: os participantes do filme têm voz ativa durante o processo de gravação, mas a palavra final é do diretor. Em entrevista realizada em 2019, Ronaldo Roges, um dos componentes do Cinecordel, confirmou o que eu observei em campo no ano de 2017: “A palavra final sempre é a dele, mas, sempre que eu tô presente, ele faz questão que... a... parte da fotografia fique comigo. Ele só pega na filmadora quando eu vou atuar” (ROGES, 2019).

Ronaldo Roges e Aureliano Shekinah definiram como “amigável” a relação do cineasta com o grupo de trabalho. O primeiro afirmou que já pediu que o diretor repetisse alguma cena que não ficou boa, mas Josafá avisou que não pode cobrar excessivamente pelo trabalho de sua equipe. Ele sabe o limite estabelecido sobre o que deve pedir ao grupo:

A relação dele com o grupo é... assim... bem amigável, né?! [ri] Às vezes, quando eu vou ajudar ele, eu até cobro mais... assim... que ele repita uma cena ou outra... que dá pra melhorar, e ele... ele fala assim: “não, mas eu não... como eu não tô pagando os atores, eu não posso exigir muito deles, né?!” Aí, é aquela coisa, assim, mais de... camaradagem, de vizinhança mesmo, né?! Os atores dele, a maioria é... não sabem ler, né?! E aí ele passa o texto na hora, e... realmente não pode nem se exigir muito, né, porque a pessoa tem que decorar tudo na hora, porque a maioria dos atores não sabe nem ler, né (ROGES, 2019)?!

Shekinah, por sua vez, destaca a capacidade de Josafá conquistar a amizade das pessoas. Enfatiza, ainda, a habilidade que o cineasta tem para convencer os moradores de Salgado dos Mendes a participarem de suas produções:

A relação dele é... é muito amigável, né, quando ele chega, a pessoa às vezes não quer nem participar, mas que quando ele chega, ele... que cativa a pessoa mesmo, a pessoa acaba entrando. E já tem uns que querem, correm atrás pra participar, e... e... tem essa entrosação. Ele é um homem... eh... ele conquistador, né?! Ele conquista mesmo... a amizade, conquista as pessoas... até quando ele... aquele... às vez quando ele chega pra falar com a pessoa, ele chama “meu primo”, né, até porque...sertão, quase todo mundo é parente mesmo, aí... aí ele fala assim: “meu primo, vamo participar aqui do... do filmezim aqui, cê faz só assim... assim...” aí, a pessoa participa. Aí, a entrosação é... é boa (SHEKINAH, 2019).

Figura 13 - Colaborativo Cinecordel em cena do filme *Escapei fedendo*. Da esquerda para direita, Marliza Duarte, Josafá Duarte (ao centro com a espingarda), Mané Lero (interpretando o Padre), e na outra ponta Amélia, prima de Josafá. 2017



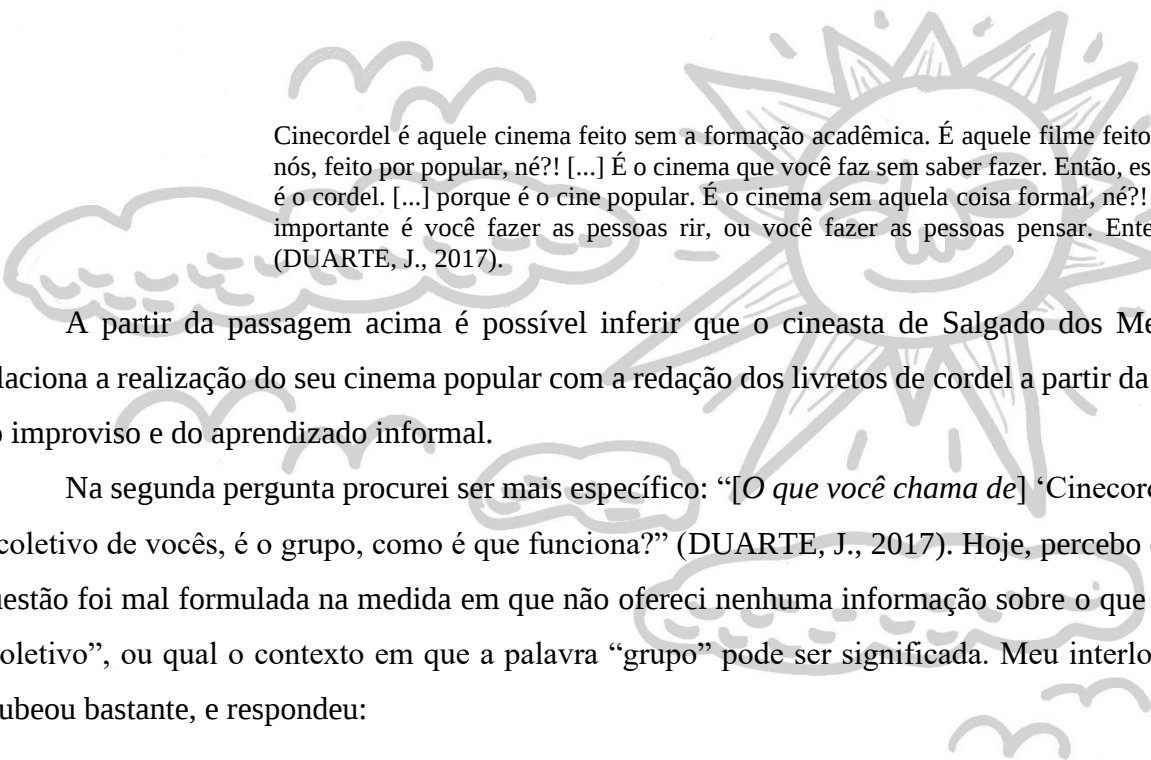
Fonte: acervo pessoal.

Durante a gravação de *Escapei fedendo* (2017) estavam, em cena, Noélia – a esposa de Josafá –, Marliza, – irmã do diretor – Amélia, – sua prima –, Aureliano Shekinah – seu colaborador constante, interpretando o policial, e comandando a câmera –, seu Mané Lero, o pai de Shekinah – fazendo o papel do padre –, José Valmir – mais conhecido como Cabecinha, que no filme tenta tirar o sino da igreja –, dentre outras três companheiras da comunidade de Salgado dos Mendes, e de quatro crianças da vizinhança. Portanto, todos os presentes mantêm relação de parentesco ou amizade com Josafá.

É comum a comunidade se envolver nos filmes realizados. Segundo o diretor, 30% dos moradores de Salgado dos Mendes – cerca de 150 pessoas – já participaram de alguma forma de seus filmes (LUZ..., 2015). O cineasta destaca a importância de trabalhar com os membros de sua localidade, com quem mantém identificação. Desde a primeira produção realizada no distrito, *A história de um galo assado* (2006), que ele procura engajar os moradores do lugar.

O grupo é da própria comunidade. É tudo de agricultores, analfabetos de pai e mãe, pode se dizer assim, né?! Pessoas que não sabem nem escrever o nome, botam é o dedo. Mas eu me senti à vontade porque é o meu povo, é a minha gente, né?! Então, eu sou também trabalhador braçal e estava também na minha comunidade e eu me sentia à vontade. Então, eu dizia: “vamos fazer o filme, vamos filmar que história?” Pronto... (DUARTE, J., 2013c).

O diretor já envolveu em suas produções quase um terço da comunidade onde vive. Em entrevista realizada no início de 2017, dirigi a ele duas questões complementares. A primeira foi direta: “O que é o Cinecordel?” Ele respondeu enfatizando a especificidade do produto, os filmes:



Cinecordel é aquele cinema feito sem a formação acadêmica. É aquele filme feito como nós, feito por popular, né?! [...] É o cinema que você faz sem saber fazer. Então, esse que é o cordel. [...] porque é o cine popular. É o cinema sem aquela coisa formal, né?! [...] O importante é você fazer as pessoas rir, ou você fazer as pessoas pensar. Entendeu? (DUARTE, J., 2017).

A partir da passagem acima é possível inferir que o cineasta de Salgado dos Mendes relaciona a realização do seu cinema popular com a redação dos livretos de cordel a partir da ideia do imprevisto e do aprendizado informal.

Na segunda pergunta procurei ser mais específico: “[*O que você chama de*] ‘Cinecordel’ é o coletivo de vocês, é o grupo, como é que funciona?” (DUARTE, J., 2017). Hoje, percebo que a questão foi mal formulada na medida em que não ofereci nenhuma informação sobre o que é um “coletivo”, ou qual o contexto em que a palavra “grupo” pode ser significada. Meu interlocutor titubeou bastante, e respondeu:

É, bem, o cordel... eu [*gagueja muito*] fiz, eu faço em relação a mim, é o meu trabalho. Né?! É o meu trabalho. É a maneira como eu faço cinema. Eu filmo cordel. Né?! Que é o cinema que ninguém teve formação acadêmica. A gente teve a ideia e começa fazer com as ferramentas que a gente tem em mão. Né?! (DUARTE, J., 2017).

Portanto, Cinecordel está associado ao processo de trabalho, que abrange a pequena formação na área cinematográfica, bem como a limitação de componentes instrumentais para a realização de filmes.

Aureliano Shekinah, um dos mais constantes colaboradores, relaciona o Cinecordel ao filme pronto, mas também à forma pela qual o cinema é produzido, em uma definição semelhante à do diretor de Salgado dos Mendes. Para além, enfatiza a poética realizada pelo grupo, relacionando o cinema e a literatura de cordel. Diz ele:

Ah, o Cinecordel, que é o cinema feito à base do cordel, né, que é cordel... eh... é o modo da gente se expressar... eh... nossos versos, né, e poesia... e colocado em... no audiovisual, né, como nós.... fazemos cinema, né?! Pra mim, que eu entendi é isso, né?! Que o Cinecordel é isso: cinema feito à base de cordel, né (SHEKINAH, 2019)?!

Na resposta seguinte, Josafá deu pistas mais claras sobre o que é, para ele, o Cinecordel. Ele compreende o grupo como uma produtora de cinema.

A “Filmarte Filmes” é a produtora do Ronaldo [*Roges*]. O Ronaldo é que produz filmes também, né?! [...] Ai tem o Shekinah, que é o “Shekinah Filmes”, que é outro rapaz que produz cinema aqui em Forquilha. O “Shekinah Filmes”. Né?! [...] tem um menino aqui, o mininozim que é querido de 12 anos [*em 2017*] que faz filme aqui na comunidade, que é o, que é o Carlim, que é “Carlim Produções”... que é aqui da comunidade, né, o “Carlim Produções”. [...] Agora, o “Cinecordel”... é... tipo assim, que representa... digamos, representa todos esses filmes, praticamente, vamos dizer assim, porque todos são feitos de maneiras bem mais... bem mais rústicas, né, com equipamentos simples, né, não usam aquela tecnologia, não têm aqueles cuidados que aquela produção profissional tem... aí, é nesse nível mesmo... pronto, é o cinema popular (DUARTE, J., 2017).

Este depoimento apresenta também uma concepção de grupo de realizadores a partir do caráter “artesanal” de realização cinematográfica. O comentário destaca, portanto, elementos de ordem estética e política que perpassa o grupo de cineastas de Forquilha, ao qual se somam Ebenezer Mendes, Paulo Talentos e Djalma Prado, dentre outros.

Ronaldo Roges é integrante do Cinecordel desde quando o líder do grupo realizou seu segundo filme, em 2007. Desde então, Roges diz que já trabalhou em cerca de 30 ou 35 filmes. Ele procura definir o que é o grupo a partir dos agentes que o compõem. O colaborador acredita que o grupo também representa o cinema popular da região. Diz ele:

O Cinecordel representa esse cinema mais popular, que... o cinema mais local, o cinema feito com pessoas... eh... com não atores, né?! Não atores profissionais com gente da nossa terra mesmo. É o cinema de improviso, né (ROGES, 2019)?!

Nas falas dos três, o fio que alinhava as definições diz respeito ao que é “rústico” e “simples”, o “improviso”, que normalmente se manifesta na poética do “cordel”. Portanto, os agentes do grupo destacam aspectos de realização, que ficam evidentes como resultado.

O líder do grupo, Josafá Duarte, chama atenção também sobre o aspecto institucional. Cinecordel é a produtora informal – aquela que não é uma empresa registrada perante os órgãos competentes – que representa o ideal de todos os cineastas. Trata-se da produtora mais antiga de Forquilha, e a mais ativa em termos de quantidade de trabalhos realizados.

Segundo o dicionário, produtora pode ser compreendido como “autor; pessoa ou entidade que promove produções industriais ou naturais; lavrador/fabricante; pessoa ou empresa que reúne o conjunto dos elementos necessários (meios financeiros, recrutamento do pessoal, etc.); pessoa que concebe uma emissão e eventualmente realiza (PRODUTORA, [S.d.]). Todas as acepções do dicionário enfatizam “quem” realiza filmes, portanto, o responsável pela ação, enquanto o cineasta salgadense destaca “como”, e “em que contexto” são realizadas as obras cinematográficas.

Para o diretor forquilhense, a base do trabalho de sua produtora está no voluntariado. O grupo oferece apoio mútuo para a realização das produções em Forquilha na base...

De amizade! Perfeitamente! Voluntário [gagueja], é uma cooperativa voluntária, é um movimento voluntário, de que um se... um segurando o outro, né, um agarrando o outro pra não deixar cair. Né?! Então, nós já temos crianças produzindo, temos pessoas adultas produzindo, então, nós de Forquilha... [gagueja] uns 10 produtores. Dez pessoas aqui produz cinema, aqui, em Forquilha, né (DUARTE, J., 2017c)?!

Amizade. Este sentimento é a base daqueles que produzem filmes na produtora informal do líder do pequeno distrito. Gostaria, agora, de focar a luz sobre o “quem” no Cinecordel, investigando as relações humanas no desenvolvimento do seu trabalho. A primeira questão que

me parece necessária sobre o “quem” é o Cinecordel, parte da definição dos conceitos de trabalho “coletivo” e “colaborativo”.

O processo de trabalho nos coletivos artísticos obedece a um esquema de horizontalidade. Importando esta noção para o campo do cinema, não haveria a figura do “diretor”, mas todos os componentes da equipe levariam suas propostas – em termos cênicos e de gravação – e a decisão final seria tomada por todos, ou pela maioria. O trabalho colaborativo mantém as funções definidas, mas o material é construído pela equipe, muitas vezes no momento da gravação, e cabe ao diretor e ao editor das imagens as decisões e condução das atividades (TORÁCIO, 2014).

Acredito que o Cinecordel pode ser compreendido como um *colaborativo de cinema*. Pensar a prática de produção do diretor salgadense no âmbito colaborativo remete ao contexto teórico e prático de múltipla natureza, em que a produção visual se insere em um território específico, para além das dimensões geográficas, como um espaço onde entram em interseção qualidades culturais, históricas, sociais, econômicas, políticas etc. (BLANCO, 2001; RODRIGO; COLLADOS, 2014). Os grupos colaborativos existem em espaços ou instituições flexíveis e, em contraposição às práticas mercantis da cultura, realizam outro tipo de organização (RODRIGO; COLLADOS, 2014).

O grupo Cinecordel é liderado por Josafá Duarte, e obedece às suas ideias e orientações, mas, como foi observado anteriormente, tem liberdade para sugerir alterações ao processo idealizado. Neste sentido, o colaborativo cinematográfico de Salgado dos Mendes deve ser compreendido como um grupo, em que seus integrantes possuem função(ões) definida(s) – por vezes, marcadas no momento do trabalho –, mas que produzem sem fins financeiros.

O cinema institucionalizado – realizado através de produtoras formais, com esquemas de financiamento, e cujos filmes costumam ser exibidos em salas de cinema – já experimenta há tempos o trabalho colaborativo.

Hoje, vemos diretores como Mike Leigh, Andreas Dresen, Richard Linklater, Cao Guimarães, Marcelo Gomes, Kiko Goifman, Taciano Valério, entre outros, buscando no encontro com seus atores o foco para a criação do filme. Mas obviamente esse movimento já acontecia desde as décadas de 60/70, com Cassavetes, Rivette, Godard, Bressane, Sganzerla [...] Outro motivo que também pode ser aplicado à recorrência de trabalhos colaborativos no cinema é a questão orçamentária. Quando se tem baixo orçamento, ou orçamento nenhum o diretor passa a buscar parceiros que se afeiçoem com a ideia do filme e se proponham a pensar e criar estratégias juntos (TORÁCIO, 2014, p. 7–8).

Não raro, o trabalho de coletivos e grupos colaborativos é movido pelo desejo de criar propostas estéticas e narrativas, que perpassam a discussão sobre os limites da autoria. No Brasil, atualmente, há grupos como Casa da Lapa, Alumbramento e Sônia Silk, criados para solucionar

problemas de produção ou, ao contrário, problematizar a linguagem cinematográfica (TORÁCIO, 2014).

A falta de orçamento financiado é uma das características principais dos grupos que produzem cinema fora do eixo de produção institucionalizado. Os grupos que produzem filmes fora do mercado costumam ter como deflagradores os seus líderes. A atuação do líder de Salgado dos Mendes à frente do seu colaborativo existe, sobretudo, em função da experiência, adquirida ao longo do tempo, no ato mesmo de fazer filmes.

Como os filmes de Josafá Duarte são produzidos em sua localidade desde 2006, alguns membros do colaborativo Cinecordel já faleceram. Entretanto, eles não foram esquecidos pelo cineasta salgadense. No feriado de Finados de 2017, comemorado tradicionalmente em 02 de novembro, ele aproveitou o movimento acima do comum no Cemitério São Domingos, em Salgado dos Mendes, para prestar uma homenagem aos atores de sua comunidade que partiram desta vida. Na noite de feriado, organizou uma exibição pública de filmes do grupo Cinecordel no campo-santo.

Em entrevista realizada para a TV Jangadeiro – braço local do sistema SBT – o cineasta explicou a ideia e a motivação para a mostra incomum:

Acho que foi da minha loucura mesmo de cineasta popular, né?! Do interior do Ceará [...] Então, eu resolvi homenagear aquelas pessoas que morreram. Artistas que passaram no filme e hoje estão aqui no cemitério. E eles, como pessoas simples da comunidade, pessoas rurais, trabalhadores rurais, eu quero mostrar pra eles pra poder que eles jamais serão esquecidos. O trabalho deles, que eles fizeram em vida, vão continuar sendo mesmo reconhecidos depois de mortos, né?!” (CEMITÉRIO..., 2017).

Figura 14 - Josafá em exibição de filmes no cemitério de Salgado dos Mendes, em 2017



Fonte: frame de reportagem da TV Jangadeiro (CE) no YouTube.

A iniciativa de realizar a exibição de filmes dentro do cemitério, como forma de homenagear os integrantes do Cinecordel que já morreram, evidenciou ainda mais a importância

do reconhecimento da noção de “grupo” para a manutenção do colaborativo. Acredito que a coesão da equipe passa pelo respeito ao trabalho dos que estão vivos, mas também pelo reconhecimento da atuação dos que morreram.

Exibir filmes em um local onde estão sepultados os mortos mexe com o imaginário e os medos das pessoas. Entretanto, a ideia não pareceu absurda para o organizador. Ele explicou que chegou a ser interpelado pela sua iniciativa. “Dentro do cemitério? Cinema dentro do cemitério? Cê não tem medo de alma não, não-sei-o-que-tal, eu digo: não, rapaz, [riso] vai dar tudo certo! É uma homenagem que eu quero fazer e, por que não ser dentro do cemitério?” (CEMITÉRIO..., 2017).

Apareceram no local pessoas de todas as idades: idosos, adultos, crianças e até bebês de colo. Dentre os presentes, uma senhora de idade avançada revelava que era a primeira vez que ia ao cinema. Ela considerou a exibição no cemitério uma ótima iniciativa: “maravilhosa, porque a gente recorda de todos os nossos ente querido que já passou na vida” (CEMITÉRIO..., 2017). A fala da idosa demonstra que o ato de exibir os filmes na comunidade é tão importante quanto fazer filmes naquela localidade.

Ao final da mostra, foi apresentado no telão um clipe com imagens *still* dos atores falecidos. Os conhecidos se emocionaram com a homenagem. O diretor explicou as causas das mortes de seus atores.

A maioria dos meus atores que atuaram comigo morreu de câncer. Né?! Mas teve alguns que morreu... que era alcoólatra. Né?! Eu trabalhava muito mesmo pra tentar ver se ele deixava mais a cachaça, mas infelizmente já dominava. Teve um que morreu de acidente de moto... uma senhora que morreu do coração... Nair Torres [*de Sousa Melo*], ela morreu da diabetes. Por enquanto, graças a Deus, só tem nove. Eu creio o seguinte: que eles estão dormindo. Mas nem por isso eu vou deixar de homenagear. E também estou homenageando as famílias, os parentes que estão aqui, estão revendo as imagens [...] pra mostrar que o cinema não esqueceu deles. (CEMITÉRIO..., 2017).

O Cinecordel expande os laços com o acréscimo de novos membros, ou com a participação episódica de alguns integrantes, mas Josafá pensa o grupo colaborativo de cinema como um corpo vivo, em que estão presentes até os que são já ausentes.

1.3 Os filmes: lançamentos, difusão e pirataria

Apresentei, até agora, as motivações que levaram o cineasta de Forquilha a fazer filmes, tratei da composição do seu colaborativo e as dinâmicas internas de gravação. Neste ponto, passo para as formas de exibição e difusão de sua obra.

Ao serem lançados, os filmes do Cinecordel costumavam ser exibidos de forma festiva e gratuita em algum espaço público na comunidade, como a parede externa da igreja católica, ou a única quadra poliesportiva do distrito. Durante o período que corresponde ao governo Edmundo Rodrigues (PDT), entre 2006 e 2012, os filmes de Josafá Duarte tiveram *première* em Salgado dos Mendes. Noélia Duarte explicou como eram as primeiras exibições dos filmes do marido em seu distrito e o apoio do poder público municipal:

Olha, isso aqui na época foi diferente. As atrizes se vestiam à altura pra festa do cinema, pro lançamento do filme. Era a festa do cinema salgadense. Aí o Josa ainda procurava nos comércio, eles ajudavam, um dava um relógio, outro dava um, um, um perfume, uma coisa... pra dar pros artistas. Hum... Eles recebiam e ficavam todo mundo tão feliz! As festas lindas, só que não precisava de político? Claro que precisava! Ela [*a secretária municipal de Ação Social*] que mandava deixar cadeira, ela mandava deixar telão, ele mandava montar tudo aqui [...] Elas [*as mulheres de Salgado dos Mendes*] iam pro salão fazer cabelo, fazer tudo... era aquele dia de pompa mesmo! A festa do cinema, tapete vermelho e tudo (DUARTE, N., 2017)!

Portanto, a comunidade do distrito se mobilizava para ver o produto cultural de sua localidade – no qual os moradores trabalharam – em primeira mão. O cinema mobilizava o grupo e criava condições de confraternização no pequeno distrito.

A partir do governo de Gerlásio Loiola (PT), entre 2013 até o final desta pesquisa, as produções do cineasta passaram a ter a *avant-première* em Forquilha. A transferência dos lançamentos dos filmes para a sede acabou com a festa que agregava a comunidade em Salgado dos Mendes. Para além disso, os representantes da Prefeitura não demonstraram interesse pelo lançamento das produções forquilhenses, como narra a esposa do diretor:

[...] ele [*o prefeito*] começou a fazer o lançamento em Forquilha - a gente vê: é tão desvalorizado que às vezes nem o secretário de Cultura no lançamento dos filmes ele tava! Teve um lançamento dum filme lá, que foi na Secretaria de Educação, que desceu dois carro da Meruoca [*município serrano, localizado cerca de 42 km de Forquilha*]! A secretária de Cultura da Meruoca veio pro lançamento do filme. Quando chegou, só tava nós: eu, Josa, o Ronaldo [*Roges*]... umas três, quat... o vigia... umas duas, três pessoas. Num lançamento dum filme. Eu digo: “Josa, não compensa fazer um lançamento aqui dum filme.” Não é os lançamento do Salgado, que [*gagueja*] essa quadra fica lotada! Esse pessoal da região ali, que a gente passa - Amazonas, tudo ali - todos eles vêm... é festa do cinema salgadense, e nunca foi divulgado, professor! Nunca foi divulgado nem nas rádios, nem em canto nenhum (DUARTE, N., 2017)!

Os cineastas de Forquilha ainda dependem da Prefeitura para a divulgação do seu trabalho. O que é possível fazer sem o apoio do Estado, os cineastas realizam. Depois do lançamento das produções em âmbito local, os realizadores fazem cópias que são distribuídas ou vendidas a preço quase de custo. Em seguida, são postadas na Internet.

Com a possibilidade de fabricação de cópias a partir de DVDs e da Internet, as produções do cineasta de Salgado dos Mendes acabam sendo multiplicadas e vendidas por camelôs. Mas não são negociadas apenas por vendedores informais de Forquilha. Os filmes de Josafá podem ser

encontrados em bancas de Sobral, na capital Fortaleza e em vários estados da Federação, como Tocantins, Maranhão e Piauí, somente para citar alguns. Um dos filhos de Josafá, que é caminhoneiro, encontrou um DVD de um filme de seu pai disponível para venda em uma banca de jornal de Pernambuco.

Identificado, reconhecido e legitimado, o cinema de Josafá adentra, ao seu modo, no circuito de exibição paralelo aos multiplexes dos shopping centers. Agora, pirateado, o filme *Por debaixo dos panos* (2010), produção de maior sucesso do cineasta, pode ser encontrado em camelôs de Sobral – maior cidade da zona Noroeste e vizinha a Forquilha – a Fortaleza com o novo título de “Zé das Cachorras” – nome do protagonista da trama –, enfrentando *Man of Steel*, *The Avengers* e congêneres. De produzida, a imagem passa a ser reproduzida e vendida, mas não segundo os cânones oficiais das grandes corporações. Não há investimento em marketing nem grandes lançamentos. E o diretor não recebe *royalties*.

Na primeira entrevista que realizei com Josafá, em 2013, após eu ser informado que seus filmes eram replicados em diferentes pontos do País, questionei se ele ficava incomodado com a pirataria. Reproduzo sua resposta abaixo:

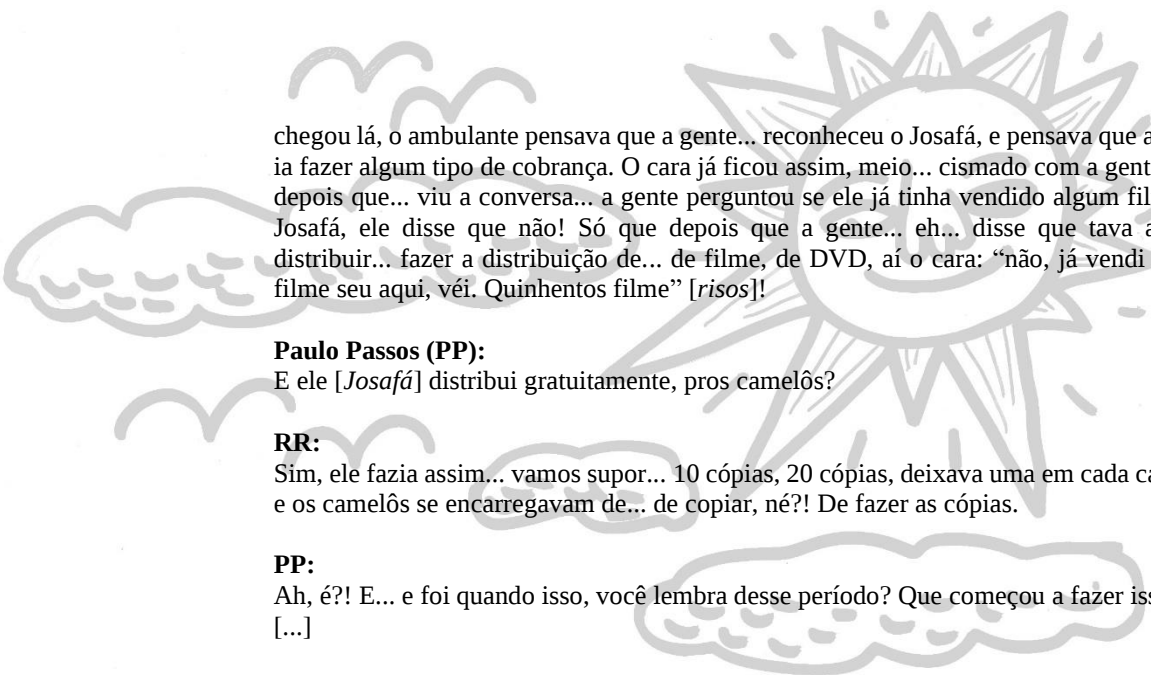
Eu fico assim feliz em saber que em outro estado bem distante aqui da minha comunidade as pessoas estão assistindo e estão copiando. Né?! Isso é maravilhoso. Isso incentiva eu a continuar fazendo as minhas produções caseiras, né, com o objetivo de formar [...] cidadãos, mas mais conscientes em termos da politicagem, da política... (DUARTE, J., 2013c).

Naquele momento, fiquei convicto que o trabalho realizado pelo cineasta de Salgado dos Mendes era pautado pela necessidade de multiplicação de seu discurso. A aceitação de seus filmes era a comprovação de sucesso de sua enunciação e um fator motivador para a continuidade de sua atividade.

Ao final de uma conversa gravada por telefone, realizada em setembro de 2019 com Ronaldo Roges, recebi uma informação interessante. Depois do fenômeno de proliferação de cópias do filme *Por debaixo dos panos* (2010), o diretor salgadense vislumbrou na pirataria a possibilidade de constituição da distribuição gratuita de seus filmes. Em 2010, quando lançou *Por debaixo dos panos II*, o cineasta decidiu repassar DVDs da produção para vendedores ambulantes de Sobral, sem custo para os camelôs. Transcrevo abaixo parte do diálogo que mantive ao telefone com Roges (2019):

Ronaldo Roges (RR):

[...] alguns diretor de filme, alguns... pessoa que faz filme, eles... fazem filme e fica com aquela... coisa de soltar o filme... num... num... solta logo, fica... enrolando pra lançar o filme, e tal, e ele [Josafá Duarte] não! Quando ele lança... já teve filme que lan... assim que a gente terminou, a gente foi no Mercado Público em Sobral pra distribuir pros ambulantes, pra eles espalharem o filme pelo meio do mundo. Inclusive, quando a gente



chegou lá, o ambulante pensava que a gente... reconheceu o Josafá, e pensava que a gente ia fazer algum tipo de cobrança. O cara já ficou assim, meio... cismado com a gente, mas depois que... viu a conversa... a gente perguntou se ele já tinha vendido algum filme do Josafá, ele disse que não! Só que depois que a gente... eh... disse que tava ali pra distribuir... fazer a distribuição de... de filme, de DVD, aí o cara: “não, já vendi vários filme seu aqui, véi. Quinhentos filme” [risos]!

Paulo Passos (PP):

E ele [Josafá] distribui gratuitamente, pros camelôs?

RR:

Sim, ele fazia assim... vamos supor... 10 cópias, 20 cópias, deixava uma em cada camelô, e os camelôs se encarregavam de... de copiar, né?! De fazer as cópias.

PP:

Ah, é?! E... e foi quando isso, você lembra desse período? Que começou a fazer isso? [...]

RR:

Foi o *Por debaixo dos panos*... *Por debaixo dos panos I* foi o maior sucesso... muito sucesso! E quando ele fez o *Por debaixo dos panos II*... foi em 2010, tá aqui... *Por debaixo dos panos II*. Eh... aí, quando ele fez o *II*, ele disse: “rapaz, já que o *I* foi sucesso graças a pirataria, eu vou deixar o *II* também pra eles!” Porque eles... como o Josafá diz, eles fazem o papel de distribuição [ri] do filme, né?!

PP:

[ri] É, e ele não tem intenção de ganhar dinheiro com isso, né?!

RR:

É, nem tem como! [ri]

O diretor forquilhense enxergou na doação de filmes aos comerciantes ambulantes a difusão gratuita de sua obra. Assim, os seus filmes ganharam o mundo.

Eu mesmo posso confirmar a veracidade da informação, e o alcance que o comércio informal dá aos filmes dos pequenos produtores de cinema do interior do Brasil. Enquanto eu e minha esposa comprávamos legumes, frutas e verduras em uma feira livre no bairro Criméia Leste, em Goiânia (GO), na sexta-feira, dia 01 de setembro de 2017, testemunhei a venda de dois filmes de Josafá Duarte – *O homem que queria enganar a morte* (2014) e *Cadê meu zóculos* (2015) – em uma barraca. Este espaço de comércio vendia DVDs, CDs e *games* piratas, além de acessórios diversos para vídeo e áudio, como controles remotos genéricos de TVs, cabos de todos os tipos, fones de ouvido, pilhas chinesas, capas diversas e *Fidget Spinner* – brinquedo com três lâminas que giram em torno de um rolamento, sob a pressão dos dedos da mão, fenômeno mundial de vendas em 2017. Esta é a única banca que negocia estes produtos naquela feira. A existência deste tipo de comércio comprova que os DVDs, mídia anunciada como praticamente extinta, ainda possuem público específico, e que tal audiência frequenta feiras e mercados populares.

Figura 15 - Barraca da feira livre em Goiânia (GO) onde eram vendidas cópias dos filmes de Josafá Duarte, em 2017



Fonte: acervo pessoal.

As duas produções do cineasta cearense encontravam-se sob a lona azul da barraca, sobre mesas desmontáveis de metal. Uma das cópias de *Cadê meu zóculos* (2015) abria uma fileira de filmes gravados por produtores de várias partes do Brasil, que trabalham fora do circuito oficial, ladeada por superproduções comerciais dos Estados Unidos e de séries famosas feitas para TVs por assinatura e canal via *streaming*¹². Após rápida conversa com um dos dois rapazes que trabalham na banca, retornei na semana seguinte, dia 08 de setembro, um pouco depois do meio-dia, horário de encerramento da feira, munido do telefone celular com o qual gravei um depoimento.

Os filmes de Josafá são vendidos a R\$ 4,00. No entanto, na promoção, o comprador leva três DVDs por R\$ 10,00. Um dos vendedores que aceitou gravar o depoimento, Pedro¹³, disse que os consumidores dos filmes de longas-metragens feitos fora dos padrões comerciais, como os descritos nesta tese, são majoritariamente migrantes de estados como Tocantins, Maranhão e Pará. Segundo o vendedor de DVDs, “depois que assiste o primeiro a pessoa gosta, vai sempre acompanhando pra ver se sai alguma novidade. São filmes que vêm crescendo aos poucos, ganhando espaço” (PEDRO, 2017).

¹² Forma de transmissão de áudio e vídeo através da rede de computadores sem necessidade de descarga de conteúdo, conhecida como *download*. Nesta forma, o aparelho recebe as informações ao tempo em que as transmite ao usuário.

¹³ Nome fictício escolhido pelo sujeito da entrevista.

Figura 16 - Detalhe dos filmes de Josafá Duarte à venda em barraca da feira livre, em Goiânia (GO), em 2017. As produções dividem espaço com séries de sucesso dos EUA



Fonte: acervo pessoal.

As produções de baixo orçamento, realizadas fora do eixo do cinema institucional, não costumam vender tanto quanto os títulos hollywoodianos. Entretanto, a banca de filmes localizada no Criméia Leste comercializa, por semana, entre 40 e 50 DVDs.

Os filmes do cineasta de Salgado dos Mendes não estão entre os mais vendidos, mas costumam ter boa saída. Pedro não soube afirmar quantas produções de Josafá Duarte são negociadas por semana. Ele costuma receber frequentemente um lote de filmes diferentes, realizados em distintos lugares do Brasil. É no formato DVD que o vendedor assiste a estes filmes. O rapaz também não soube precisar a frequência com que recebe este tipo de produções. Ele solicita os DVDs ao seu fornecedor à medida que os filmes são vendidos. O termômetro para a obtenção de um filme é sua aceitação na feira.

Pedro passa a conhecer os filmes através de seus clientes, que encomendam algumas produções. Ele explica:

O pessoal chega e procura, né?! Aí a gente não tem. Então eu peço ao fornecedor baixar: eu falo o nome... quando a gente sabe o nome do filme a gente fala. Geralmente tem na Internet alguns. Então, tem cliente, também, que viajou para o Maranhão [...], então, lá tem. Aí, de lá, eles traz, a gente tira cópia, depois devolve o original pra eles (PEDRO, 2017).

Perguntei ao jovem vendedor porque as pessoas gostam deste tipo de filmes, como os de Josafá. Ele acredita que estas produções dialogam com o universo de quem compra: “É porque é uma comédia bem real, né, coisa do dia a dia das pessoas, que acontece mesmo. O cotidiano de cada um” (PEDRO, 2017).

A reprodução das cópias permite a interiorização de elementos culturais da região. As produções do cineasta de Salgado dos Mendes, majoritariamente balizadas pelo gênero comédia, têm histórias inspiradas em personagens e situações típicas do cotidiano daquela comunidade.

Para mim, foi intrigante observar os filmes do sujeito da pesquisa – bem como de outros cineastas que produzem em condições análogas às dele – compartilhando espaço com superproduções hollywoodianas e séries de sucesso internacional.

“A pirataria tem sido a forma de distribuição de maior sucesso no mundo.” É o que diz o cineasta alemão Werner Herzog. O diretor apoia os fãs que copiam sem autorização formal os seus filmes. Ele reitera: “Se alguém como você rouba meus filmes pela Internet ou qualquer outra coisa, tudo bem, você tem as minhas bençãos.” Para ele, a pirataria é um recurso para ter acesso aos seus filmes, caso não haja outra possibilidade de encontrá-los. No entanto, o realizador tedesco atingiu um lugar importante no restrito espaço dos produtores internacionais, o que lhe garante autonomia para expressar suas opiniões pessoais, que, neste caso, são políticas. Herzog é voz destoante no cenário mundial, e sua fala, porém, não deve ser bem recebida pelos produtores e distribuidores dos seus filmes, que negociam suas obras com vistas a obter retorno financeiro (BROWN, 2019).

Pesquisas realizadas comprovam que a pirataria não chega a ser um grande problema para os filmes. No ano de 2015, a Comissão Europeia encomendou um trabalho para uma empresa holandesa, que custou 360.000€, que resultou em um relatório de mais de 300 páginas. No entanto, a Comissão Europeia nunca divulgou o resultado do estudo. De acordo com reportagem sobre o tema, o relatório concluía da seguinte forma:

Em geral, os resultados não mostram evidências estatísticas robustas do deslocamento de vendas por violações de direitos autorais *on-line*. Isso não significa, necessariamente, que a pirataria não tem efeito, mas apenas que a análise estatística não prova com suficiente confiabilidade que existe um efeito¹⁴ (BROWN, 2017. Tradução minha. *Itálico meu*).

Outro estudo, feito por pesquisadores das Universidades de Houston e Western Ontario, publicado em janeiro de 2019, é mais radical em suas conclusões. O trabalho, realizado por Shijie Lu, Xin (Shane) Wang e Neil Bendle, sugere que as cópias ilegais de filmes podem ser benéficas para os produtores, respondendo pela divulgação e encaminhando ao cinema os que assistiram a versão pirata (LU; XIN (SHANE); BENDLE, 2019).

De fato, o que está em jogo na atitude de Josafá Duarte colaborar para a multiplicação de cópias de seus filmes é a ausência do discurso financeiro. Foi quando ocorreu-me que, entre as grandes empresas internacionais de produção de caros produtos cinematográficos, e a produção

¹⁴ No original: “In general, the results do not show robust statistical evidence of displacement of sales by online copyright infringements. That does not necessarily mean that piracy has no effect but only that the statistical analysis does not prove with sufficient reliability that there is an effect.”

amadora da zona Noroeste do Ceará, pautada na coletividade artesã de quem fabrica e no público que se reconhece, onde se horizontalizam as forças e os jogos de interesse, Hollywood não pode concorrer com aquilo que não é identificável enquanto modelo de produção e distribuição mercantis. Os filmes de Josafá não brigam pelas mesmas salas de cinema. Esta é uma preocupação que a sétima arte estadunidense deve ter com o cinema *mainstream*, seja ele brasileiro ou de qualquer outra nacionalidade.

Mas é na impossibilidade de concorrer com a identidade local que, até então, nunca era vista, que o cinema estadunidense *mainstream* perde espaço. É na pirataria que Hollywood reclama a ilegalidade, enquanto é a partir dela que o local torna-se mais global. Porque é difícil concorrer com o que se apropria do sistema para fugir da lógica do sistema global, o mesmo apresentado de maneira danosa por Bauman (1999). É porque no filme de Josafá não há prospecção de lucros nem planejamento de exibição, que não dá para o sistema se apropriar do que é fruto de fissuras, rugas, pregas e ranhuras, que se apropriam da capacidade de realização para mostrar ao próprio mercado que ele também pode ser apropriado em um processo de expropriação.

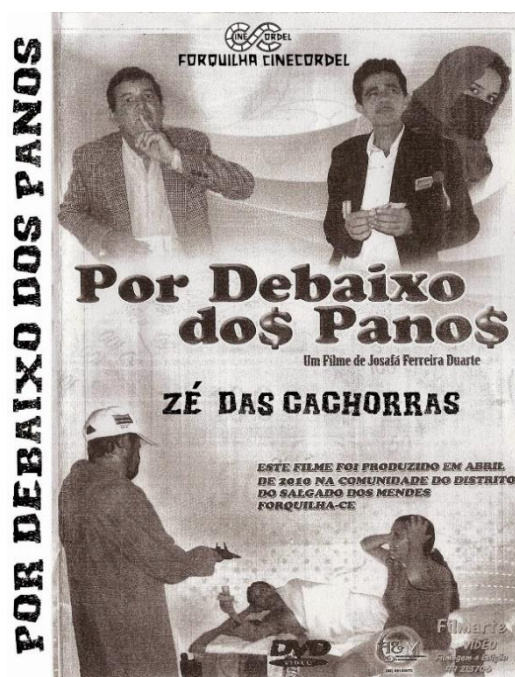
“Zé das Cachorras”, do filme forquilhense, transforma-se no super-herói do sertão com superpoderes para enfrentar, sozinho, Superman, Homem de Ferro, Hulk, Thor, somente para citar alguns. “Zé” é do cinema periférico, de um país periférico, da região periférica, de um estado periférico, de uma cidade periférica, de um distrito chamado Salgado dos Mendes, que agora se torna visível em muitos espaços. Ao surgir da periferia da indústria cultural, “Zé das Cachorras” permite fazer-se ver, fazer-se reproduzir e fazer-se vender em uma linha de montagem em que os elos não se conhecem.

As imagens não partem dos estúdios para as ruas, mas, ao contrário, das ruas para as parcas locações, e de lá ganham o Brasil. Locações e ruas se horizontalizam em uma relação hierárquica complementar. Os filmes passam a ser feitos com a ajuda de todos que podem e desejam ajudar, de todos os que conhecem mais a realidade do lugar do que a técnica do fazer. O produto fílmico é resultado do conjunto de representações, que revela um recorte de reconhecimento: nós, da equipe técnica do filme, percebemos nossa comunidade desta forma; da mesma maneira, a tecnologia e o sistema de produção revelam a forma que o grupo se pensa. É este “estar no mundo” que compõe o “ser no mundo”.

A obra de Josafá Duarte ganha capilaridade, visibilidade e borrija informações da cultura de Forquilha, especialmente de Salgado dos Mendes, em direção ao Brasil. Realizado em âmbito local, os filmes ganham o planeta em escala global. Para o cineasta, esta é uma característica importante do mundo atual, e deve ser aproveitada.

[gagueja] É a realidade do momento que vivemos. Essa é a realidade, é o mundo que nós vivemos. O mundo é o mundo globalizado. Então, hoje você não consegue mais nada, fazer nada escondido. É tanto que o que você faz hoje é pra... é pra... é pra todo o mundo. É pra conhecimento de todo o mundo. Então, eu... eu acho... eu acho... eu vejo isso natural, a questão. É importante, sim, porque nós temos... a gente tem a oportunidade de mostrar o que nós sa... o que nós estamos fazendo aqui, o que nós estamos pensando aqui. A importância é essa, porque vo... você consegue levar seu pensamento, suas ideias, para uma imensidade de pessoas, né, e localidades bem... bem distantes, bem... e até de culturas diferentes da sua. Então, é uma maneira de você... é... mostrar seu gosto. Mostrar a sua gente, mostrar seu pensamento, e... e... e lutar por uma fatia neste mundo globalizado. Né?! "Oh... Salgado dos Mendes é uma comunidadezinha do interior, o pessoal... praticamente analfabeto, trabalhador rural, mas eles têm um pensamento, tão fazendo, e lá na Alemanha tão vendo! Lá no Japão tão assistindo os filmes dele! Nos Estados Unidos tão assistindo as i... as produções dele, né?! Rio de... São Paulo..." Quer dizer, isso é importante! Não deixa de ser importante (DUARTE, J., 2017c).

Figura 17 - Capa do filme Por debaixo dos panos, rebatizado pelos camelôs de todo o Brasil como “Zé das Cachorras” (2010)



Fonte: Blog Forquilha Cinecordel.

Enquanto isso, o próprio fazedor de filmes investe na formação de crianças de sua comunidade, visando à continuidade da sua atividade e à formação de público, oferecendo oficinas e exibindo seus filmes. A obra de sua gente também passa a ser postada na grande rede. Este tema será novamente abordado no tópico 4.1 desta tese.

1.4 Os outros voos: festivais de cinema e o cineclube

Josafá Duarte precedeu e estimulou o aparecimento de outros criadores do cinema forquilhense, como Ronaldo Roges, Paulo Talentos e Aureliano Shekinah. A

repercussão e divulgação levaram os cineastas de Forquilha, liderados pelo diretor salgadense, a concederem entrevista para uma equipe de jornalismo da TV Cidade – afiliada da Record no Ceará – no ano de 2013 (ROGER, 2013a). O desenvolvimento do cinema na região reforçou os laços entre estes sujeitos.

Anos mais tarde, em agosto de 2018, Josafá e Shekinah voltaram a aparecer em nova reportagem sobre o cinema realizado em Salgado dos Mendes, mas agora na TV Verdes Mares, afiliada da Rede Globo de Televisão no Estado do Ceará. Veiculada no telejornal Bom Dia Ceará, a reportagem enfatiza o trabalho de cineasta feito por Josafá Duarte em Salgado dos Mendes e a herança transmitida a alguns de seus colaboradores (BOM DIA CEARÁ, 2018).

Figura 18 - Josafá em entrevista para o telejornal Bom Dia Ceará. Na placa ao fundo, feita à mão, lê-se “Bem-vindo a Hollywood cearense” - reportagem exibida no dia 15/08/2018



Fonte: frame do Globo Play.

Entre as duas entrevistas realizadas para a TV – nos anos 2013 e 2018 –, os cineastas de Forquilha não apenas produziram filmes, mas realizaram um festival autônomo de cinema no ano de 2014: o I Festival de Cinema de Forquilha, no período de 14 a 16 de fevereiro. O evento contou com a participação do cineasta cearense Rosenberg Cariry (Corisco & Dadá, 1996). Nessa edição, o precursor do cinema no município foi agraciado com os troféus de Melhor Filme e Melhor Diretor por *A velha debaixo da cama* (2013).

Toda a decoração e condução dos trabalhos foram realizadas em atividades colaborativas. Mesmo o caráter competitivo do Festival não retirou o sentido coletivo e autônomo do grupo de fazedores de cinema. Estive presente ao encerramento do I Festival. A festa foi realizada em um *buffet* de Forquilha, e não contou com a presença de autoridades políticas, além do secretário Municipal de Cultura, Josias de Araújo, que apoiou o evento. Noélia Duarte destacou o descaso dos representantes da Prefeitura Municipal de Forquilha:

Hum-hum [interjeição no sentido de negação]. Eles não têm, assim... mesmo que já teve a divulgação que já teve, de vim Rosemberg Cariry... se nem o Rosemberg Cariry eles tiveram aquela... [pausa] Não! O homem não foi tão bem tratado quando foi...che-chegou na cidade... por ser quem é... por a gente saber que, que ele merecia mais... pra que ele vinhesse outras vezes... é tanto que ele já teve propostas de dizer isso: “olha, nós podemos fazer... um festival... a nível nacional aqui em Forquilha, mas tirando Prefeitura do lado.” Deixa eles... ele che... ele chegou ainda... a... a... a falar sobre isso. Por que? Porque quando ele veio, passou uma semana... [pausa] num festival aqui em Forquilha, ele nunca foi recepcionado por nenhum deles. Eles [representantes da Prefeitura] num tiveram consideração de ir, nem... nem no dia. Nem no dia da entrega de troféu. Eles não foram. O primeiro... pra cê ter uma ideia, nem um vereador, nem presidente de câmara, nem coisa nenhuma! Só o secretário de Cultura, e acho que é porque, infelizmente, ele era o secretário de Cultura. Senão nem ele estava presente. E olha que teve reportagem, que teve repórter, que teve público, que teve comentário, que teve falas... (DUARTE, N., 2017).

Figura 19 - Josafá recebe o prêmio Barriga de Ouro do cineasta Rosemberg Cariry ao final do I Festival de Cinema de Forquilha. Ao seu lado, Noélia Duarte (2014)



Fonte: Blog Forquilha Cinecordel.

Se por um lado, a ausência das autoridades municipais demonstrou descaso com os produtores locais, por outro, não ofuscou o brilho do cinema feito em Forquilha e região. A produção de Josafá despertou o interesse de Rosemberg Cariry, que o entrevistou com vistas a fazer um documentário sobre os filmes feitos por cineastas de origem popular no Brasil. Entusiasmado com a atividade cinematográfica em Salgado dos Mendes, Cariry ofereceu o equipamento de sua produtora – Cariri Produções – com o objetivo de proporcionar melhor acabamento ao filme do cineasta da zona Noroeste do Ceará. Rosemberg, entretanto, não opinou nem entrevistou em todo o processo de produção. Desta parceria, resultou *Cadê meu zóculos* (2015).¹⁵

¹⁵ Durante a realização de uma entrevista gravada em vídeo para esta tese, em fevereiro de 2017, ofereci equipamento emprestado para Josafá realizar um curta-metragem, que seria gravado dois dias depois de nossa entrevista. Na ocasião, eu tinha à minha disposição duas câmeras fotográficas Canon – que gravam vídeo em formato HD –, gravador de áudio digital profissional, jogo de luzes, microfones de lapela e direcional. Ele agradeceu, mas recusou o empréstimo do material argumentando da seguinte maneira: “Professor, [...] eu acho o seguinte, que não vamos se preocupar com equipamento... pra fazer a produção, não! Porque talvez, é como... sempre eu digo: às vezes, o... o... os equipamento [profissional] dos minino... é... e a maneira como eles trabalham não é a nossa. Né?! [...] É diferente...

O poder público municipal levou quase uma década para reconhecer o trabalho do grupo colaborativo Cinecordel. Em 2015, em função do fenômeno cinematográfico que acontecia na cidade e do sucesso do Festival realizado no ano anterior, a Prefeitura Municipal cedeu cerca de R\$ 10 mil para a segunda edição do Festival – verba considerada pequena por Josafá Duarte, diante de cerca de R\$ 100 mil investidos no Festival de Quadrilhas Juninas, a maior parte gasta com atrações musicais midiáticas, como estrelas do “sertanejo universitário”.

Figura 20 - Exibição pública de filmes na quadra do clube Real Madri durante o II Festival de Cinema de Forquilha (2015)



Fonte: acervo pessoal.

Nesta edição do evento cinematográfico, que ocorreu entre 26 e 28 de março, fui convidado por Ronaldo Roges a compor o júri. Estive presente na mostra de filmes, bem como na cerimônia de encerramento, que aconteceu no mesmo *buffet* do ano anterior. Em uma noite de exibição, num ginásio poliesportivo localizado no centro de Forquilha, o movimento de espectadores era grande: crianças e adolescentes entravam e saíam durante a exibição, enquanto comadres conversavam sobre os mais diversos assuntos. O barulho das vozes na quadra se misturava ao áudio dos filmes. Pipoca era distribuída durante a projeção feita sobre um telão. No decorrer da mostra, a quadra começou a esvaziar. Sentado ao lado de Josafá, ouvi Noélia, sua esposa, reclamar da falta de gente. Ele retrucou: “estamos formando público”.

Com o sucesso da primeira edição do festival, prefeito de Forquilha, secretários, deputado federal e estaduais – ou seja, autoridades políticas do Ceará – compareceram à festa de premiação

o tempo, o raciocínio... porque eu vejo o seguinte: você... eu analisando aqui... pra fazer um trabalho desse aqui [*a gravação da entrevista que era feita com Josafá*], você... você... tem a questão da qualidade, né?! [*ri*] É o som, tem que tá tudo perfeito, e aqui, como eu falo, é como eu trabalho com a comunidade: as pessoas... é voluntário, então, todo mundo é aperreado, entendeu, [*volta a rir*]. Então, ninguém vai ter aquele tempo de fazer uma coisa boa, como é pra fazer” (DUARTE, J., 2017c). Portanto, ele deixava claro que havia uma relação entre a qualidade do equipamento e o apuro técnico que ele pensava que o mesmo equipamento demandava. Seus filmes, por outro lado, não necessitavam deste cuidado, portanto, não seria necessário o maquinário que eu oferecia naquele momento.

na segunda edição do festival, no dia 28 de março, em que o *whiskie* era servido exclusivamente para autoridades, para os “irmãos da maçonaria” e seus familiares. Nessa noite, em vários discursos, foi destacada a “capacidade inata” de realização de filmes do povo forquilhense.

Figura 21 - Da esquerda para a direita: Deputado estadual Moisés Braz (PT), prefeito de Forquilha Gerlácio Loiola (PT), deputado estadual Ferreira Aragão (PDT) e vice-prefeito Régis Prado (PMDB) com troféus durante o II Festival de Cinema de Forquilha, em 2015



Fonte: Blog Repórter Leonardo Ferreira.

Quatro anos depois desta edição do Festival, perguntei ao sujeito desta tese sobre o que ele pensava sobre o gesto de as autoridades políticas servirem *whiskie* apenas para os políticos, empresários e os membros da maçonaria, deixando à parte os realizadores, que eram, de fato, os agentes do evento. A resposta do cineasta apontou na direção de discriminação de classe social:

Professor, eu tô sabendo da história agora, se quer saber, eu nem percebi isso, eu não percebi esse... esse... esse aconteceu, sabe?! Eu não percebi esse aconteceu, né?! Mas aí... mostra, assim, é... é... é, como é que se diz... que a política [*gagueja*] a política é um movimento discriminatório, né?! Discriminatório. Eles privilegiam aqueles mais abastados, aqueles que têm mais condições, e o resto da população... só pode ser lembrada em época de campanha eleitoral, né?! [...] mas infelizmente a classe política, eles só pensam o que? No poder, né?! Eles não pensam... eles não têm amor, o respeito a usar a cultura em si, né, aos mestres da cultura... então, o que interessa é ganhar uma eleição, comprar uma eleição, ganhar, e se apossar, e pronto! Entendeu? (DUARTE, J., 2019)?!

A performance dos políticos rende um parágrafo à parte, resumida em um episódio, que trago da memória. Depois de um discurso de 10 minutos, como se estivesse em um palanque, sem se referir ao evento e aos seus realizadores, e exaltando a administração municipal, o vice-prefeito Régis Prado (PMDB) deixou o palco e esqueceu de entregar o troféu Barriga de Ouro a um dos agraciados. Ao perceber a gafe, retornou ao palco a tempo de apresentar o troféu e posar para o

take de um dos cinco fotógrafos oficiais presentes para cobrir o evento. A vasta cobertura fotográfica contrastou com a do ano anterior, quando os realizadores tiveram que pagar do próprio bolso a presença de um profissional para cobrir o Festival.

Figura 22 - Cineastas Augusto César dos Santos (de Meruoca), Aureliano Shekinah (Forquilha), Carlúcio Campos (Sobral) e Josafá Duarte (Salgado dos Mendes/Forquilha) exibem seus prêmios após a segunda edição do Festival de Cinema de Forquilha, em 2015



Fonte: acervo pessoal.

Josafá conquistou o prêmio de Melhor Diretor pelo curta-metragem *Cadê meu zóculos* (2015), o filme que, posteriormente, eu encontraria na feira livre de Goiânia. *Cadê meu zóculos* também recebeu os prêmios de Melhor Ator, concedido a José Gustavo, interpretando o prefeito Pedro Sola, e de Melhor Atriz, para Marliza Duarte, irmã do cineasta, vivendo Rosa do João de Sousa. Vale fazer uma ressalva. Ao final, todos ganharam o mesmo troféu, tanto os agraciados na competição, quanto os participantes que não tiveram seus filmes eleitos entre os melhores. Segundo disse Josafá, todos mereciam porque “já eram vencedores”. Como eu era integrante do júri, também levei um troféu para casa.

Cadê meu zóculos (2015) possibilitou outros voos para o cinema forquilhense: o curta foi agraciado com o prêmio do júri popular do V Festival Brasileiro do Cinema Digital em Jijoca de Jericoacoara, no Ceará, o primeiro de porte nacional para um filme realizado em Forquilha. Este filme ganhou novas imagens, virou longa-metragem e foi exibido pela primeira vez em 2016 na televisão aberta – TV Diário, canal do grupo Diário do Nordeste, disponível no Ceará. Além desta produção, a mesma emissora levou ao ar *O homem que queria enganar a morte* (2014) – um dos

filmes que eu descobriria na barraca de feira três anos mais tarde – em um programa chamado Diário do Cinema.¹⁶

Figura 23 - Josafá Duarte recebe prêmio no V Festival de Jericoacoara Cinema Digital, 2015



Fonte: arquivo pessoal de Josafá Duarte.

O terceiro Festival de Cinema de Forquilha aconteceu entre os dias 15 e 17 de abril de 2016, mas, como eu já havia acabado de me mudar para Goiânia, não pude comparecer. Esta edição agraciou o cineasta salgadense com um prêmio inédito: o troféu Barriga de Ouro de melhor ator pelo filme *Oligarquias* (2016). Neste média-metragem, ele interpreta dois personagens: o prefeito corrupto de Barro Vermelho, e o Mestre, que auxilia as crianças na campanha contra as oligarquias locais. No evento, o cineasta de Salgado dos Mendes recebeu, ainda, uma menção honrosa pela realização do mesmo filme.

O júri justificou a concessão da honraria como ator pela “versatilidade interpretativa de dar vida a duas personagens complexas e completamente distintas em um mesmo filme”. A menção honrosa coube “pelo afrontamento e coragem no debate de ideias que resgatam temas contemporâneos urgentes e atuais na sociedade [e] pela obra que busca a recepção crítica do público frente à sua condição de oprimido propondo novas formas de organização política e social mais justas e humanitárias” (TERCEIRO..., 2016).

¹⁶ Além da TV Diário, outros canais do Ceará já exibiram filmes do cineasta salgadense: TV Metrôpole – localizada no município de Caucaia, na grande Fortaleza –, TV Assembleia – ligada à Assembleia Legislativa do Ceará – e TV Cidade – afiliada da Rede Record de Televisão – estão entre as emissoras.

Questionado sobre se prefere atuar ou dirigir, ele respondeu que é, de fato, diretor. No entanto, assume papéis para preencher a vaga de atores que faltam, ou para dar vida a personagens mais complexos:

Eu me sinto mais diretor. Eu me sinto... eu gosto mais de dirigir. Eu... a... minha interpretação é por... exatamente por... às vezes, aqueles papéis que são mais... são mais complicados, mais difíceis, o texto é mais longo, como eu já tô e eles não têm [gagueja] esse preparo pra decorar texto, e pra falar tudo, né, como deve ser, como eu penso, então, eu... eu... eu... eu me coloco nesses papéis, que eu penso que é mais difícil. Não é que seja o ator principal, não. Nos meus filmes eu sempre procuro... eu procuro sempre fazer aquilo que... aquele que se... sai perdendo, né. [ri] Mas... é... é... é por es... essas necessidades de interpretação. Entendeu? Tá... é o... é o per... é o personagem talvez que... que vá... mexer mais com a história, então, requer mais in... interpretação dele. Do personagem. Então, eu analiso, eu conheço a capacidade de cada um. Mas eu me identifico mais com a direção mesmo (DUARTE, J., 2017c).

Em *Oligarquias*, Josafá preencheu lacunas e pôde expressar com mais clareza o que queria de cada personagem. Para tanto, busca inspiração na sua própria realidade, em personagens reais de seu cotidiano.

Em termos de análise da realidade, *Oligarquias* vai além das produções anteriores do realizador. Trata-se de um filme propositivo, que discute uma nova forma de participação política. De maneira objetiva, propõe o fim dos partidos políticos, a realização de concurso público para gestor a cada quatro anos, mas, anualmente, o eleitor vota para endossar ou recusar a administração pública. Dessa maneira, o cineasta acredita que o poder estaria, de fato, nas mãos do povo.

Figura 24 - Josafá interpreta o Prefeito e o Mestre no filme *Oligarquias* (2017)



Fonte: frames de planos do filme.

Observando a história da liderança política do protagonista deste trabalho na comunidade em que nasceu, vinculada ao cinema que pratica, foi possível compreender que ele não pretende apenas agir dentro do sistema político de lutas, mas modificá-lo. Seu papel, agora, deixa de ser crítico das ações políticas, mas passa a agir criticamente sobre a política. Depois de duas décadas de militância comunitária, o seu cinema passa a ser porta-voz de ideias de mudança. Este debate será aprofundado no tópico 4.6 deste trabalho: Cinema como prática para a libertação.

Em fevereiro de 2017 perguntei ao diretor se os festivais realizados em Forquilha já permitiam afirmar que havia uma tradição cinematográfica na cidade, ou se ele achava que ainda era cedo para tal afirmação. Esta foi a sua resposta:

Eu... eu vejo, assim, como sendo uma... uma... uma... uma nascente, né?! Uma nascente, [gagueja] um brolho, uma semente que está, que tá... germinando... que está surgindo... e eu creio que ela vai... no caso do festival de cinema já par... já... já entrou no calendário cultural do município, né?! Tem que haver o festival anualmente, o festival de cinema. Então, não deixa de ser, realmente, uma transformação, e algo que tá tendo essa modificação no pensamento das pessoas, e procura novo modelo de cultura. Né?! Novo... novo costume (DUARTE, J., 2017c).

O cineasta não conseguiu voltar a debater política em festivais em 2017. Sem maiores explicações para a comunidade cinematográfica de Forquilha, a Prefeitura não apoiou a realização do Festival de Cinema, que estava marcado para o mês de dezembro daquele ano. Até a conclusão deste texto, em outubro de 2019, a Prefeitura Municipal não realizou mais o evento.

Além da produção do Festival de 2014 a 2016, e do lançamento de seus filmes, Josafá teve outra ideia com vistas a popularizar a cultura cinematográfica em seu município: a criação de um cineclube. Para tanto, com o apoio da Secretaria de Cultura de sua cidade, realizou inscrição de projeto em edital do Governo do Estado do Ceará, e foi contemplado. A formação do cineclube começou após seleção da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult) no ano de 2015. O projeto foi uma vitória para o cinema forquilhense. Entretanto, o cineasta critica o modelo de edital desenvolvido: “Nós empregamos todo o dinheiro que veio, mas não era como eles queriam... como eles fizeram o modelo lá... nós tamo fazendo o projeto de cineclube, que era pra ser um ano e nós tamo esticando pra dois anos... né” (DUARTE, J., 2017)?!

De acordo com as regras, os cineastas forquilhenses não podem veicular seus próprios filmes. Mas, diante das limitações impostas pelo sistema, o diretor salgadense usa da astúcia para divulgar e exhibir as suas obras. Além dos filmes selecionados pela Secult, é exibida no cineclube a produção local de Forquilha.

Os filmes e o equipamento são transportados em uma antiga Kombi branca, pertencente à Prefeitura Municipal de Forquilha, que traz nas laterais as frases “Cine Forquilha Itinerante” e “Forquilha: capital nordestina do cinema popular”. O veículo transporta um computador, Datashow, telão, 100 banquinhos de PVC, o acervo de filmes em DVD, cabos, e uma carrocinha com ingredientes para fazer pipoca. O motorista da Kombi era Aureliano Shekinah, cineasta que até o ano de 2015 não possuía televisão em casa. Durante pesquisa de campo para o Doutorado, realizada entre janeiro e fevereiro de 2017, foi informado que a Kombi se encontrava quebrada, e o trabalho de exibição de filmes, suspenso.

Figura 25 - Kombi do Cine Forquilha Itinerante, em 2015. Em janeiro de 2017 o veículo estava inoperante



Fonte: acervo pessoal.

A exibição no cemitério, realizada em novembro de 2017, relatada anteriormente, foi uma atividade realizada pelo cineclube. A estrutura contou com artigos do próprio cineasta, como as cadeiras de PVC nas quais o público se sentou. Neste sentido, a atividade teve um papel estratégico. “Estamos trazendo para o cemitério o cinema popular. Nós estamos implantando aqui um cineclube. Então, vai ser a primeira cidade onde vai ter um cineclube dentro de um cemitério”, disse Josafá na entrevista para a TV (CEMITÉRIO..., 2017).

Após a cerimônia de premiação do II Festival de Cinema de Forquilha, no ano de 2015, o jovem prefeito Gerlásio Loiola – mais conhecido como “Play” – em conversa privada, informou que pretendia fazer com que a Kombi circulasse o Estado do Ceará levando os filmes produzidos em Forquilha, com o objetivo de divulgar o seu trabalho frente à Prefeitura.

Figura 26 - Josafá abre a exibição de filmes no cemitério de Salgado dos Mendes (2017)



Fonte: frame da reportagem do canal da TV Jangadeiro no YouTube.

1.5 Filmes na rede: blog Forquilha Cinecordel e YouTube

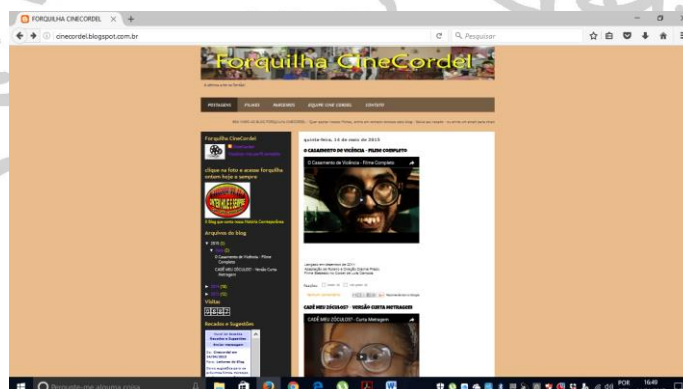
A exibição da produção de Josafá Duarte vai além do cineclube, do lançamento de filmes e dos festivais e mostras. No ano de 2013, com a colaboração de Ronaldo Roges, ele criou o blog Forquilha Cinecordel, no qual divulgava notícias relativas ao seu trabalho no cinema, bem como dos diretores de Forquilha. Embora ativo, o blog Forquilha Cinecordel não é atualizado desde 14 de maio de 2015, quando foi postado o filme *O casamento de Vicência* (O CASAMENTO..., 2011), cuja história foi criada a partir do cordel escrito por Luís Campos.

O que garante a continuidade de acessos a um blog é a frequência com que este é atualizado. Portanto, embora eu não tenha tido acesso a informações sobre acessos constantes ou semanais, a hipótese é a de que as visitas diárias sejam poucas depois do período em que o blog deixou de ser atualizado. O contador de acessos, no dia 14 de janeiro de 2017, contabilizava 9.873 visitas totais desde que o blog foi criado, em 31 de março de 2013, data de sua primeira postagem. No dia 27 de setembro de 2019, o total de visitas era de 12.557.

O blog Forquilha Cinecordel pode ser categorizado como “de gênero” ou “temático”¹⁷. O objeto das postagens é o cinema feito pelo protagonista deste trabalho e por seus colaboradores. Dentre as postagens, aparece apenas o universo do cinema de Forquilha, em especial das produções realizadas pelo diretor salgadense. Além de filmes completos, o blog apresenta *trailers*, capas de DVD de filmes, *still* de gravações e notícias do mundo do cinema de Forquilha, como a que trata da visita do cineasta cearense Rosemberg Cariry a Salgado dos Mendes, ocasião em que gravou cenas com Josafá Duarte para um documentário – postagem de 8 de junho de 2014. Outra postagem que merece destaque é a presença de uma equipe de jornalismo da TV Cidade, afiliada da Rede Record no Ceará, na segunda-feira, 18 de novembro de 2013, que gravou reportagem com o diretor pioneiro do município para o programa Riquezas do Ceará. Há, ainda, a cobertura do I Festival de Cinema de Forquilha, postagem feita no dia 20 de fevereiro de 2014. Todas são ilustradas por muitas fotos.

¹⁷ Os blogs de gênero, também conhecidos como temáticos, tratam de assuntos que são especialidade do usuário. São o tipo de blog que recebe mais acessos. Podem ser de diversas subcategorias, como educação, saúde, artes, cinema – como é o do Josafá –, apenas para citar alguns exemplos. O universo relativo aos blogs é extremamente amplo, mas basicamente pode ser caracterizado em mais duas grandes categorias: blogs pessoais – que são, também, muito populares, já que costumam ser utilizados como diários e possuem postagens de cunho pessoal – e blogs corporativos (também conhecidos como organizacionais ou profissionais) – usados como ferramentas de comunicação entre uma empresa e seus clientes internos e externos. O surgimento dessa forma de uso do blog fez com que surgisse o profissional “blogueiro”, ou *blogger*, que é a pessoa responsável por postar conteúdo direto para um consumidor (de ideias, informações ou produtos).

Figura 27 - Blog Forquilha Cinecordel. 2017



Fonte: print da imagem.

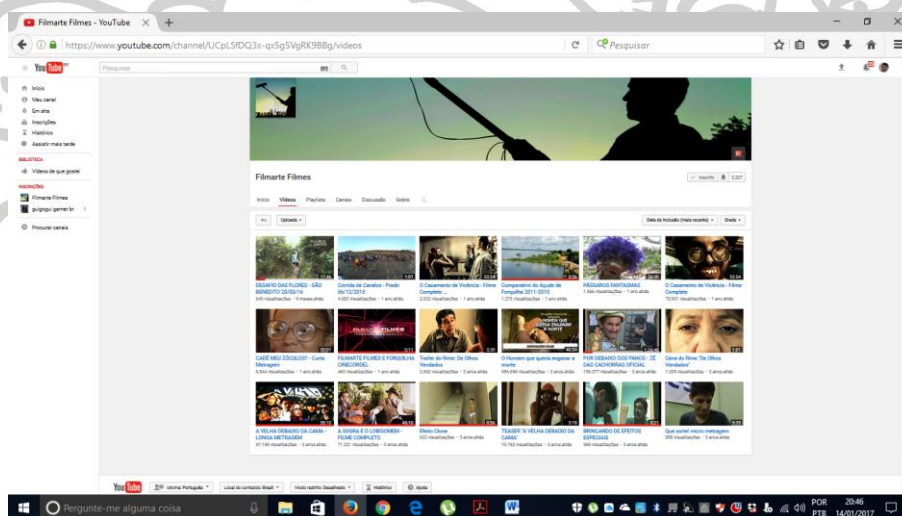
Dentre os filmes completos no blog, além de *O casamento de Vicência* (O CASAMENTO, 2011), é possível encontrar *Cadê meu zóculos* (CADÊ, 2015), ambos disponibilizados em 14 de maio de 2015, *Por debaixo dos panos* (POR DEBAIXO..., 2010), postado em 9 de julho de 2014, e *A velha debaixo da cama* (A VELHA, 2013), em 28 de abril de 2014.

O YouTube tornou-se outra importante ferramenta digital aliada na publicização da obra do cineasta salgadense. Durante alguns anos, os seus filmes ficaram hospedados no canal pertencente a Ronaldo Roges, chamado Filmarte Filmes (ROGER, 2013)¹⁸. A foto de abertura, no alto da página, mostra o perfil de Josafá, em contraluz, segurando uma vara de boom com microfone direcional, em pôr do sol, com uma típica cerca de madeira do sertão. Hoje, o diretor de Salgado dos Mendes possui seu próprio canal (DUARTE, J., 2013).

Sobre o YouTube, cabe narrar uma curiosidade. Em entrevista feita no mês de maio de 2016, por telefone, Noélia Duarte interrompeu nossa conversa para informar que o canal via Internet pagou a Josafá 100 dólares convertidos em reais depois que *Por debaixo dos panos* (POR DEBAIXO..., 2010) – que os vendedores ambulantes do Ceará rebatizaram com o título *Zé das Cachorras* – atingiu mais de 100 mil visualizações. Seu marido não havia lembrado de me contar a novidade (DUARTE, N., 2017).

¹⁸ Canal é o termo utilizado para identificar as diferentes páginas – pessoais ou empresariais – de usuários que mantêm assinatura no YouTube. A concepção tem origem nas TVs, em que diferentes canais possuem identidade própria e circulam em frequências específicas. No caso do YouTube, os canais são criados pelos usuários, que são os responsáveis pelas postagens dos conteúdos na plataforma de vídeos da Internet.

Figura 28 - Canal da Filmarte Filmes, de Ronaldo Roges, na época em que os filmes de Josafá ainda eram publicados neste espaço, em 2017



Fonte: print da imagem.

Na época em que as produções ainda eram postadas no canal de Ronaldo Roges no YouTube (ROGER, 2013), o filme mais popular era *O homem que queria enganar a morte* (O HOMEM..., 2014). Esta obra passou de um milhão de visualizações em fevereiro de 2017. Na época, quase 3.700 pessoas avaliaram o filme: 3.164 pessoas marcaram positivamente, enquanto 494 não gostaram. Ao todo, o canal Filmarte Filmes possuía, no início daquele ano, 3.223 inscritos.

Também em fevereiro de 2017, *Por debaixo dos panos* (POR DEBAIXO..., 2010) tinha mais de 156.000 visualizações. Informe aqui que, antes de ser postado na Internet, *Por debaixo dos panos* já era pirateado por vendedores ambulantes e distribuído em várias partes do Brasil.

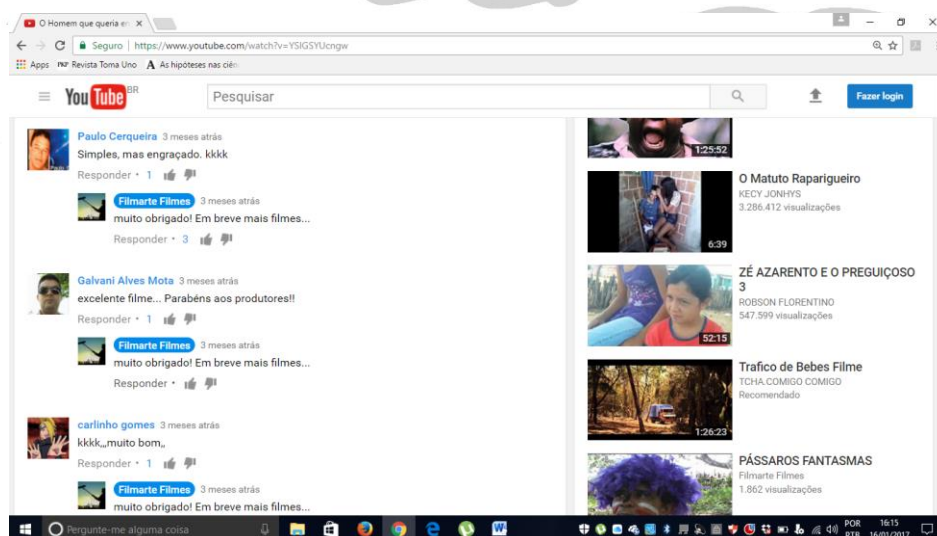
Figura 29 - Exibição do filme *O homem que queria enganar a morte* (Josafá DUARTE, J., 2014) no YouTube (Canal da Filmartes Filmes, no YouTube), 2017



Fonte: print da imagem.

Os comentários presentes no espaço da Filmarte Filmes destinado a *O homem que queria enganar a morte* (O HOMEM..., 2014) eram extremamente positivos. Muitos recados versavam sobre como a produção copia fielmente o ambiente cultural do sertão nordestino. Era possível verificar recados de migrantes desta região do Brasil, provavelmente moradores de cidades do Sudeste, dizendo que mataram a saudade de suas cidades de origem assistindo ao filme.

Figura 30 - Comentários sobre *O homem que queria enganar a morte* (O HOMEM..., 2014) no canal da Filmarte Filmes, no YouTube (Canal da Filmartes Filmes, no YouTube), 2017



Fonte: print da imagem.

Em fevereiro de 2017, havia 18 vídeos postados na categoria *Uploadados* da Filmarte Filmes, sendo seis filmes completos realizados pelo próprio Josafá, entre curtas, médias e longas-metragens: *Cadê meu zóculos* (CADÊ..., 2015), *O homem que queria enganar a morte* (O HOMEM..., 2014), *Pássaros fantasmas* (PÁSSAROS..., 2014), *A sogra e o lobisomem* (A SOGRA..., 2013), *A velha debaixo da cama* (A VELHA..., 2013), e *Por debaixo dos panos* (POR DEBAIXO..., 2010).

Quando os filmes do realizador salgadense deixaram de ser publicados no canal de Ronaldo Roges e passaram a ser veiculados em canal do próprio diretor, há cerca de quatro anos, a contagem de visitantes recomeçou. Em 28 de setembro de 2019, havia oito filmes de Josafá Duarte hospedados em seu canal: *Escapei fedendo* (ESCAPEI..., 2017), com 4.168 visualizações, *Oligarquias* (OLIGARQUIAS..., 2016), com 769 visualizações, *Cadê meu zóculos* (CADÊ..., 2015), com 8.866 visualizações, *Os malas e os trouxas* (OS MALAS..., 2016), com 5.121 visualizações, *De olhos vendados* (DE OLHOS..., 2014a), com 506 visualizações, *As teses de Barro Vermelho* (AS TESES..., 2018), com 727 visualizações, e *A sogra e o Satanás* (A SOGRA...,

2018), com 270 visualizações. Além dos dois filmes completos, há os *trailers* dos filmes *A velha debaixo da cama* e *Oligarquias*.

É importante informar que há filmes do sujeito desta pesquisa hospedados em outros canais. Estes flutuam, passam algum tempo e são retirados. *O homem que queria enganar a morte* (O HOMEM..., 2014), que atingiu mais de um milhão de visualizações enquanto estava hospedado na Filmarte Filmes, chegou a ser visto no canal Ednaldo008 (2015), onde contou com 9.387 visualizações em 17 de junho de 2017. Hoje, o filme não se encontra neste canal. A mesma produção também pode ser encontrada no canal do programa Curta Ceará, da TV Assembleia Ceará, no YouTube. Curiosamente, foi postado com o título errado: *O homem que tentava enganar a morte* (TVASSEMBLEIACEARA, 2011). É possível afirmar que esta produção é um sucesso de público, conseguindo visibilidade que grandes produções internacionais atingem. O número de visualizações desse filme no canal da TV Assembleia Ceará, no final de setembro de 2019, é de 3.578.294, total contabilizado desde o dia em que foi postado, em 03 de setembro de 2015.

É possível assistir, ainda, no canal de TV Assembleia Ceará os filmes *Um calça curta aperreado* (UM CALÇA..., 2015), *De olhos vendados* (DE OLHOS..., 2015), *Cadê meus óculos* (CADÊ..., 2015), *A velha debaixo da cama* (A VELHA..., 2013), e *A sogra e o lobisomem* (A SOGRA..., 2013). Estes são apenas alguns exemplos de que a obra do realizador forquilhense encontra-se, hoje, compartilhada por diversos canais do YouTube.

Ao longo da pesquisa, o acaso me revelou mais uma vez o alcance dos filmes do cineasta. Narrei neste capítulo o momento em que encontrei dois dos seus filmes em uma barraca de venda de DVDs e acessórios de vídeo e de *games* em uma feira livre de Goiânia. O acaso também me mostrou o alcance de suas produções veiculadas através das redes sociais.

Na noite de 02 de março de 2018, por volta das 18h50min, eu descia a rua em que moro em Goiânia a caminho de uma academia de ginástica, quando o rapaz que trabalha como segurança em uma farmácia, da qual sou cliente, me chamou duas vezes. Eu apenas o conhecia de vista, mas parei para saber o que ele queria. O diálogo que se seguiu me pareceu, à princípio, insólito.

Rapaz:

Vem, cá... você que tava lá, naquele filme, no Facebook?

Paulo Passos:

Ãnh?

Rapaz:

É, no YouTube.

O rapaz havia me reconhecido na rua depois de assistir *Escapei fedendo* (ESCAPEI..., 2017), produção de Josafá em que fiz uma pequena ponta como ator. Eu fiquei surpreso com a

situação. Ele disse que já havia me visto caminhando pela rua e fazendo compras na farmácia. Quando me abordou, por não lembrar o nome do filme, ele descreveu a história.

Rapaz:

É um filme que tem um homem, que vai tirar um sino da igreja.

O jovem perguntou se eu era ator, e eu respondi que não, mas confirmei que havia trabalhado neste filme. Ele disse que, ao assistir ao filme, sabia que me conhecia. Eu sorri, falei da coincidência de ele ter me reconhecido em um filme realizado no Ceará, e segui meu caminho.

Encontrei minha esposa na academia e narrei a ela o fato. Nós dois ficamos surpresos, já que eu havia participado de um filme popular, no sertão cearense, e fui reconhecido caminhando na rua em que moro, no Centro Oeste do Brasil.

Ao sair da academia, ao passar em frente da farmácia, o rapaz, ao me ver, fez um sinal de positivo com a mão. Eu e minha esposa paramos e fomos falar com ele novamente. O homem pegou, então, o seu aparelho de telefone celular e nos mostrou o filme postado em sua página no Facebook. Perguntei, então:

Paulo Passos:

Como você descobriu este filme?

Rapaz:

Eu gosto de ver esse tipo de filme, do Ceará.

Então, procurei saber mais informações sobre o rapaz. Ele disse que se chamava Fernando e que era nascido em Macapá, mas que, durante sua vida, já havia morado em Pedro Juan Caballero, no Paraguai, cidade que constitui uma conurbação com Ponta Porã, no estado do Mato Grosso do Sul.

Confesso que não entendi bem a trajetória de vida do Fernando, que se expressa oralmente de maneira confusa, mas me marcou ele dizer que gostava de ver filmes populares cearenses. Naquele momento, cansado, não me ocorreu perguntar sobre como ele descobriu as produções daquele tipo, em especial, *Escapei fedendo* (ESCAPEI..., 2017), em que eu atuava.

Este episódio evidenciou um interessante ponto acerca dos filmes na Internet. As produções de Josafá, postadas em qualquer canal no YouTube, podem ser compartilhadas, através de uma ferramenta desta plataforma audiovisual, para mais de 10 redes sociais, incluindo o Facebook. Portanto, depois de postado, o produto audiovisual ganha capilaridade para atingir outras redes de espectadores como, por exemplo, os que compõem os grupos de usuários vinculados a uma página do Facebook.

A partir desta interface de redes, pude constatar que a apropriação e a publicização dos filmes populares acontece de forma *polimidiática*, conforme descrito por Daniel Miller (MILLER; HORST, 2015).

Miller (MACHADO, 2015) explica que não há “a” internet, “o” blog, ou “o” YouTube, mas existem apropriações que são feitas dessas ferramentas digitais de comunicação. Para tratar das apropriações e usos das diversas mídias digitais, Miller e Madianou (MILLER; HORST, 2015) criaram o termo *polimídia* em 2012. Este conceito

exemplifica conectividade interna em relação a comunicações pessoais. Não podemos facilmente tratar cada nova mídia independentemente já que elas formam partes de uma ecologia de mídia mais ampla na qual o significado e o uso dependem da relação para com outros; [...] usar e-mail pode ser uma escolha contra mensagens de texto e sites de redes sociais; postar comentários pode ser uma escolha entre mensagem privadas e chamada de voz (MILLER; HORST, 2015, p. 100).

Miller (MACHADO, 2015; MILLER; HORST, 2015) explica que as imagens ganham destaque entre as postagens em blogs, no Facebook e no YouTube. Tais ferramentas obedecem aos regimes culturais presentes no cotidiano dos lugares em que as mídias digitais são utilizadas. Esta análise pode ser extensiva aos usos e apropriações que são feitas pelos usuários em diversos países. O YouTube se tornou, então, uma fonte forte de divulgação do trabalho dos cineastas que atuam fora dos eixos oficiais do cinema brasileiro, na medida, inclusive, que pode ser replicado em redes sociais.

Em 2016, esta plataforma de conteúdo audiovisual assumiu um importante papel de exposição de novos trabalhos de Josafá. Durante conversa gravada por telefone, sem adiantar mais detalhes, o cineasta de Salgado dos Mendes me informou que havia idealizado, e começara a gravar, uma série específica para o YouTube (DUARTE, J., 2016).

Entre 2012 e 2013 ele já havia realizado dois episódios de uma série infantil destinados ao YouTube: *Os escudeiros contra a maldição da Garrafa Pet* e *Os escudeiros contra o Saco Plástico*. No ano seguinte, o diretor de Salgado dos Mendes lançou para o YouTube a série *Pássaros Fantasma*s. As duas séries tratam de questões ambientais, colocando crianças – no caso, personagens interpretados pelos netos do cineasta – como protagonistas.

Em uma das entrevistas gravadas em vídeo, em janeiro de 2017, ele confirmou que havia planejado gravar uma série para o YouTube. A nova produção é diferente de tudo o que ele fez até aqui: uma série de ficção científica. Titubeando – demonstrando, talvez, algum constrangimento – disse que o gênero o encanta. A forma como narrou a vontade de gravar o novo projeto demonstrou, para mim, uma necessidade de ir além do que ele já faz.

[...] O pessoal diz assim: “Josafá, tu só fala de política, rapaz, tu só fala política!” [riso] Aí, eu também quero fazer uma ficção, porque isso aí... eh... isso aí também é uma coisa que me encanta, né, o cinema tem essa parte... [gagueja] tem um encantamento, né, tem a magia do cinema... tem a magia do cinema. Então, eu como cineasta, a gente tem esse lado infantil pra dizer assim... infantil... do sonho... de sonhar... de magia. Eu procuro fazer um cinema político, de formação política, um cinema transformador, mas também eu sinto a necessidade também de fazer um cinema... de ficção. Um cinema que também que... né?! Que crie algumas coisas bem... bem imaginária. Como é a questão desse “100 milhões de léguas espaciais”... né?! (DUARTE, J., 2017b).

Figura 31 - Capa do DVD do filme *Pássaros fantasmas: uma aventura na selva* (2014)



Fonte: Blog Forquilha Cinecordel.

A história começa em outro planeta, numa civilização mais avançada que a nossa. Segundo o idealizador da série, o personagem principal recebe um chip no corpo que apresenta informações importantes: “Uma delas é a informação que vai salvar a extinção da humanidade. A outra vai transformar o Brasil na nação mais poderosa do planeta” (DUARTE, J., 2017b). As informações só serão reveladas no último capítulo da série, que deve ter sete episódios, com cerca de 15 minutos cada. Além de disponibilizar no YouTube, ele pretende gravar DVDs da série completa, como fez com *Pássaros fantasmas*.

No primeiro episódio, o personagem principal chega ao planeta “Táuba”, que, ao contrário dos astros conhecidos, trata-se de um planeta quadrado. Após injetar o chip no corpo, o protagonista cai com sua nave em um planeta inóspito. De imediato, percebi que as referências possíveis devem ser as séries estadunidense de fantasia, aventura e ficção científica dos anos 70, como *Perdidos no espaço*, *Viagem ao fundo do mar* e *Túnel do tempo*.

Ao pensar em filmes e séries famosas de ficção científica, vem à mente o trabalho de construção artística e idealizada de outros mundos, ou outros tempos. Fiquei curioso em saber

como Josafá pretende construir visualmente a arte de *100 milhões de léguas espaciais*. Até então, suas produções tratam dos dias atuais na realidade sertaneja, ou do passado do cangaço, na paisagem natural do sertão cearense, cujas imagens são fáceis de reproduzir. Questionado sobre isso, a resposta do diretor de Salgado dos Mendes revelou um aspecto de ludicidade que rompe com a realismo que os filmes e séries de ficção científica conhecidos apresentam.

Isso aí seria um aparato muito grande. Então, assim: eu faço é do jeito que vem à mente. E é o que eu tenho aqui: uma televisão velha, um aparelho de rádio... eu passei um mês, uns três meses, juntando sucata, né, e tal, e tudo, e montei ali numa casa uma mesa com vários aparelhos elétricos aqui em cima, né, e botei um *chroma key* na frente, e pronto... e duas cadeiras – peguei umas cadeiras de casa mesmo – e botei umas táubas atrás, e amarrei, e pronto: essa aqui vai ser a nossa nave, né. Quanto mais feio melhor. Quanto mais feio melhor. Quanto mais errado melhor. Porque é a maneira que eu posso fazer, né?! É o que eu tenho que fazer. Pronto. Eu acho que o importante é passar a mensagem e alguém ver, e dizer: “ah, ele tá chamando isso aqui de nave, é?!” [...] Eu usei, como eu não tinha, assim, o local, o interior da nave vai ser a minha casa: os corredô, o quarto, e tudo... [riso] Pronto: eu acho que o que vale é a imaginação da pessoa, né?! É a imaginação. E você não se desesperar: “ah, eu não vou fazer porque eu não tenho isso, eu não tenho aquilo”. Não, faça com o que você tem. Faça do seu jeito. É o que você é. Pronto. É o que você tem. Acabou-se (DUARTE, J., 2017b).

Ao ouvir Josafá me explicar como será sua série de ficção científica, confesso que fiquei fascinado com as soluções apresentadas para a execução de seu projeto. Josafá “brinca de fazer cinema” e, desta forma, torna a ludicidade um discurso político sobre a estética de realização. No entanto, no final de 2019 a série ainda não foi levada a cabo.

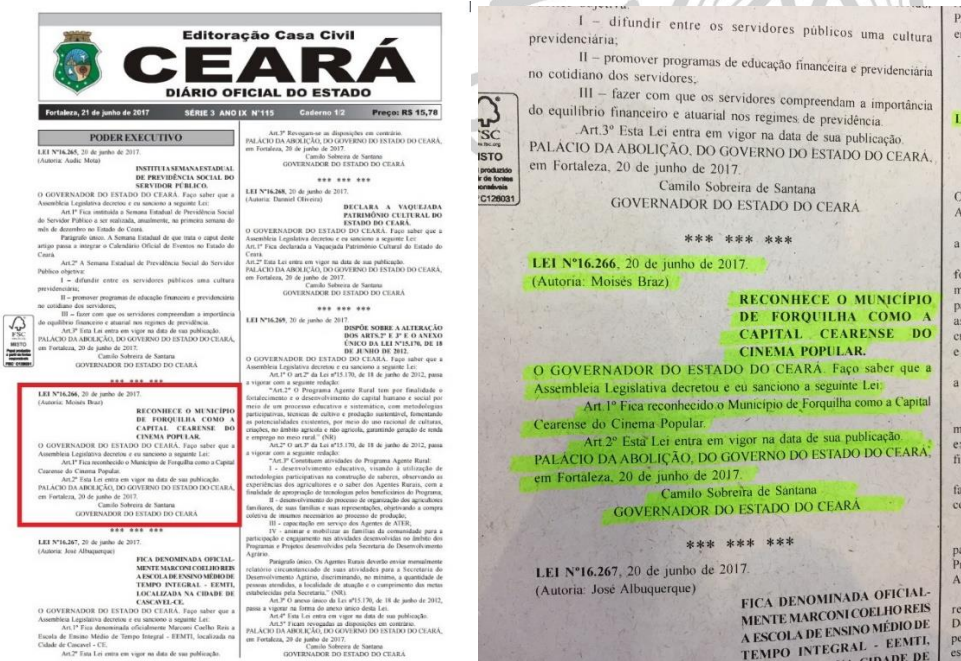
1.6 Forquilha: Capital Cearense do Cinema Popular?

Na primeira entrevista concedida pelo sujeito deste trabalho, em 2013, há uma passagem emblemática: “Eu quero que Forquilha se transforme num polo de cinema. Eu quero transformar na capital do cinema popular nacional. Então, hoje eu já tenho esse desafio” (DUARTE, J., 2013c). O sonho do reconhecimento de Forquilha como polo de cinema popular foi, em parte, realizado. No dia 21 de junho de 2017, o Diário Oficial do Estado do Ceará trouxe a sanção do governador Camilo Santana (PT) à lei 16.266, de 20 de junho de 2017. A Lei, de autoria do deputado estadual Moisés Braz (PT), atribui a Forquilha o caráter de “Capital Cearense do Cinema Popular” (BRAZ, 2017).

Moisés Braz conhece o trabalho desenvolvido pelos realizadores cinematográficos de Forquilha. No ano de 2015 ele esteve presente à segunda edição do Festival de Cinema daquela cidade (ver Figura 21). Em 30 de novembro de 2016, a Câmara Municipal de Forquilha concedeu

a Braz o título de “Cidadão Forquilhense”. A titulação foi fruto de proposição do vereador Antonio Rodrigues Vasconcelos (Antonio do Sindicato – PT).

Figura 32 - Diário Oficial do Estado do Ceará com Lei que reconhece o município de Forquilha como Capital do Cinema Popular. 2017



Fonte: acervo de Josafá Duarte.

No site do parlamentar, é possível ler a seguinte mensagem: “É um justo reconhecimento a uma vocação do município, que recebe o apoio do poder público municipal. Parabéns a Forquilha e ao prefeito Gerlásio Loiola por esta conquista” (BRAZ, 2017).

Para o realizador de Salgado dos Mendes, o apoio municipal aos cineastas locais é pequeno. Segundo ele, falta suporte financeiro para os produtores, bem como não há empenho para a busca de recursos em outras esferas.

Olha, nesses 10 anos de luta que nós temos aqui, a atual gestão, eles fizeram... deram um passo que eu acho interessante que foi o Festival de Cinema. Agora, uma segunda parte que eu acho que seria... [...] também pensar na parte... na parte financeira... dos produtores... um incentivo financeiro. [...] Eles têm que buscar... participar de editais. O próprio município participar de editais estadual e nacional para ter recursos aqui pra Forquilha. Por exemplo, em 2015 nós perdemos aqui um projeto de uma sala de cinema porque a Secretaria de Cultura não fez o projeto a tempo. E era um projeto que veio para o Estado do Ceará e parece que voltou pra Brasília, pra Ancine, né, porque a gente tava em Jericoacoara [no Festival de Cinema Digital] e era o mês de julho, e esse projeto... que era 400 e pouco mil reais (DUARTE, J., 2017b).

Ainda assim, Forquilha foi nomeada a “Capital Cearense do Cinema Popular”. A justificativa do projeto de lei, escrita ao longo de uma lauda, destaca a importância do trabalho

feito por Josafá Duarte em seu município, em especial no distrito em que vive. Curiosamente, ao ler a justificativa para a aprovação da lei, descobri que o projeto incorporou dois parágrafos inteiros do primeiro artigo que escrevi sobre o cineasta, e foi apresentado no Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, realizado na Universidade Federal de Goiás, em junho de 2015, sem nenhuma menção ao texto original: Josafá Duarte em Forquilha (CE): a sétima arte como resistência política (OLIVEIRA, 2015).

Hoje, diante da apropriação do poder público do cinema praticado em Forquilha, e perante a falta de apoio do mesmo poder público ao trabalho dos cineastas que lá vivem, permito-me uma analogia. O letreiro que ilustra a entrada da cidade de Forquilha, ao qual me referi no primeiro parágrafo do tópico 1.1 deste capítulo, mantém, agora, uma relação de paralelismo simbólico com aquele outro que produz os filmes dos grandes estúdios: Hollywood. Absorvida, mastigada, deglutida e regurgitada, a cidade transforma-se na *Roliúdi* cearense, onde se “artesana” cinema por pura vontade teimosa de fazê-lo...

Figura 33 - Capitais do cinema e seus letreiros... um paralelismo simbólico



Fonte: Internet.

Ilustração: Márcio Jr.



2 CINEMA POPULAR E PARADIGMAS CULTURAIS

2.1 Por um cinema popular

Antes mesmo de ingressar no Doutorado, eu me questionava sobre as possibilidades de renunciar a produção de filmes, que abarcasse, ao mesmo tempo, as formas artesãs de produção – equipe não profissional que realiza filmes feitos com ferramentas e instrumentos simples –, bem como sua estética sem retoques, e distribuição que não depende do circuito institucional. Portanto, eu me perguntava sobre a nomeação de um cinema realizado com baixos recursos, em que o líder da equipe e idealizador do processo assume protagonismo em todas as pontas de sua realização, desde a ideia, passando pelo roteiro, produção, pós-produção e distribuição.

Os filmes feitos por Josafá são facilmente identificados. Eles são realizados com poucos recursos financeiros, materiais e tecnológicos, com equipe voluntária, constituída majoritariamente por pessoas das classes populares, sem especialistas ou profissionais em audiovisual, em uma localidade distante dos grandes centros produtores de cinema. Para serem exibidos e difundidos, demandam astúcia e criatividade. Neste sentido, o “conceito” que define este tipo de filmes tem um papel significativo, porque é necessário um termo que atribua identidade ao cinema feito e exibido nas condições dispostas aqui.

Conceito, segundo o dicionário, tem origem no latim *conseptus*, do verbo *concipere*, que por sua vez quer dizer “conter completamente”, “formar dentro de si”. O conceito é uma representação geral ou abstrata de uma dada realidade, e pode ser entendido como uma “unidade de conhecimento” (CONCEITO, [S.d.]). Deleuze (DELEUZE; GUATTARI, 1992) vê a filosofia como a arte de criar conceitos. O conceito deve, portanto, encerrar em si uma ideia, um sentido, ou um significado associado à sua forma.

De fato, o problema não está em formular um único termo que defina os filmes produzidos e exibidos pelos *outros fazedores de cinema*¹⁹. Ao contrário, a questão se encontra na multiplicidade de conceitos criados por parte de acadêmicos, bem como por quem realiza os filmes. Isso acontece por conta de dois fatores:

- 1) Deve-se à pequena distância histórica do início do fenômeno de existência dos outros fazedores de cinema. Os eventos visuais²⁰ necessitam de um debate profícuo dentro e fora

¹⁹ Termo criado por Alice Fátima Martins, que assim define os outros fazedores de cinema: “São artífices do audiovisual que não participam de festivais, cujos filmes não são projetados em salas comerciais, nem naquelas devotadas ao cinema-arte. Com frequência, produzem seus filmes em condições precárias. Por isso são referidos, aqui, como outros fazedores de cinema” (MARTINS, 2013b, p. 19).

²⁰ “O conceito de evento visual inclui toda situação de observação tal como ocorre na interação entre o observador, o fenômeno visual, o contexto de observação e o ato de olhar propriamente dito. Eventos visuais são sempre situados geograficamente, historicamente, social e culturalmente, implicando certa interação ou posicionamento entre o observador, o fenômeno observado, o contexto e o olhar” (ILLERIS; ARVEDSEN, 2012).

da academia, de forma a problematizar, singularizar os fenômenos e apresentar conceitos, e isso demanda tempo;

- 2) Mais intensamente, desde o início do século XXI pesquisadores têm-se debruçado sobre o cinema realizado por realizadores “não oficiais”, entretanto, esta própria forma de manifestação cinematográfica não obedece a uma insurgência contra o cinema oficial, como aconteceu durante o período de existência do movimento cinemanovista²¹. O cinema contemporâneo que reside fora do eixo institucional, com raras exceções, não apresentou manifestos unificadores. Isso porque se trata de um movimento plural, percebido como fruto de ações individuais. Nem sempre os realizadores buscam definir o tipo de filme que eles mesmos produzem.

O cinema conclamado neste estudo não deve ser encarado como um único “gênero” específico. Antes, deve ser reconhecido como um paradigma contemporâneo, uma associação entre forma de produção e linguagem produzida, constituinte do cinema brasileiro como um todo. Esta compreensão permite, metodologicamente, a investigação isolada deste tipo de cinema.

Um gênero cinematográfico é aquele que admite o estabelecimento de relações de semelhança entre obras, mantendo um compartilhamento morfológico e ontológico. Para se chegar a um gênero específico é necessário verificar as qualidades que compõem o corpo de um filme. A definição de critérios permite, por fim, a identificação de um gênero. Os gêneros sevem, sobremaneira, para organizar e classificar os filmes no âmbito do mercado, de forma a facilitar o seu consumo: comédia, drama, terror, suspense etc.

Anteriormente, no primeiro tópico do capítulo 1, citei alguns cineastas que trabalham em condições análogas a Josafá Duarte. Os filmes feitos por Martins Muniz e Hugo Caiapônia podem dar conta de diversos gêneros produzidos segundo mecanismos aqui descritos, que podem resultar em comédia, faroeste etc. Além disso, em última instância, estas produções trazem consigo relevantes informações culturais expressas nas imagens: sotaques dos personagens, expressões idiomáticas, paisagens reveladas, regionalismos etc., independente do gênero em que são veiculadas (MARTINS, 2013a).

O objetivo não é inventariar todos os termos existentes no Brasil que remetem ao cinema feito à revelia das condições oficiais. Tentarei, tão somente, à luz de alguns exemplos, revelar certos critérios representativos utilizados para identificar o cinema feito pelos fazedores não-

²¹ Sobre o tema, é interessante lembrar do ensaio escrito pelo cineasta Glauber Rocha, *Estética da fome*, publicado originalmente na Revista Civilização Brasileira, nº 3, julho de 1965, um importante manifesto de afirmação do Cinema Novo brasileiro (ROCHA, [S.d.]). Outro documento a ser referenciado é o *Manifesto Luz e Ação*, redigido por sete importantes cineastas brasileiros, que promovem uma revisão crítica do movimento cinemanovista. O ensaio foi preparado para o primeiro número da revista *Luz e Ação*, que nunca chegou a ser editada (DIEGUES *et al.*, 1979).

oficiais, como forma de complexificar a atribuição de um conceito que procure definir o tipo de filme feito pelo cineasta forquilhense. Em seguida, pretendo destacar aquele que me parece o mais conveniente. Entretanto, faço a ressalva de que não tenho a intenção de definir “o” conceito ideal, mas marcar uma posição diante do cinema praticado em Salgado dos Mendes, com vistas à ampliação de um debate, que considero ainda incipiente.

Em um levantamento inicial, descobri vários conceitos relacionados ao tipo de cinema feito por Josafá Duarte, Martins Muniz, Hugo Caiapônia, Seu Manoelzinho Loreno e Zé Pintor: cinema de borda, paralelo, de guerrilha, amador, periférico e imperfeito são apenas algumas das nomenclaturas criadas. Todas apontam para um conteúdo político, que abala todas as formas de produção comumente estabelecidas no *mainstream*. Todas elas procuram dar conta da multiplicidade de filmes, temáticas e narrativas, as diversas características de formas de produção, e os múltiplos olhares daqueles que assistem aos filmes.

Figura 34 - Da esquerda pra direita: Martins Muniz, Hugo Caiapônia (interpretando o personagem Imbilino), Seu Manoelzinho e Zé Pintor. Imagens registradas em anos variados



Fonte: foto de Martins Muniz por Alice Fátima Martins. Outras imagens retiradas da Internet.

De antemão, duas das nomenclaturas apresentadas são herdeiras das formas alternativas de realização, em especial da década de 60 do século passado: “cinema paralelo”, que apareceu em texto de Yann Le Masson e Olga Poliakof, publicado na revista *Positif* (1962), e “cinema imperfeito”, cunhado por Julio Garcia Espinosa (1970) são dois exemplos de conceitos apresentados em manifestos realizados por cineastas na segunda metade do século XX.

La Masson e Poliakof (1962) conclamam a realização de um cinema em paralelo ao representante do lucro do capitalismo europeu e norte-americano. Espinosa (1970), por sua vez, aproximando-se da ideia de estética da fome, de autoria de seu colega Glauber Rocha (ROCHA, [S.d.]), usa a pobreza da própria América Latina – o aspecto de imperfeição – para uma luta no âmbito da produção cinematográfica.

O conceito de cinema definido por Espinosa está próximo do termo “cinema de guerrilha”, a quem ainda não foi atribuída a paternidade, mas que explica a postura política de filmar com baixo orçamento e equipamento não profissional.

O filme resultante do barateamento de custos de produção, fora do mercado tradicional, pode ser expresso ainda no termo “cinema amador”, a partir do conceito de “amador” apresentado por Roland Barthes (2009). Amador é aquele que, movido pelo desejo de agir e criar, acaba por modificar o uso qualificado de sua paixão:

O Amador (aquele que pratica a pintura, a música, o esporte, a ciência, sem espírito de maestria ou de competição), [...] reconduz seu gozo (amator: que ama e continua amando); não é de modo algum um herói (da criação, do desempenho); ele se instala graciosamente (por nada) no significante [...] sua prática, geralmente, não comporta nenhum rubato (esse roubo de objeto em proveito do atributo); ele é - ele será, talvez - o artista contraburguês (BARTHES, 2009, p. 59).

Em 2007, um grupo de agentes e instituições redigiu, no evento “Visões Periféricas”, realizado no Rio de Janeiro, uma carta de apresentação e proposições chamada *Carta da Maré*. Neste documento – um dos poucos manifestos feitos no século XXI que defende a especificidade de filmes presentes nesta tese – divulgado basicamente na Internet, defende propostas para a produção de audiovisual no contexto das favelas e periferias brasileiras, no que passa a ser conhecido como “cinema de periferia” (ZANETTI, 2010).

Um dos conceitos mais utilizados nos trabalhos acadêmicos brasileiros é “cinema de bordas”, defendido por Bernardete Lyra (2009). Formulado em 2005, o conceito faz parte do livro “Cinema de bordas”, organizado pela autora em parceria com Gelson Santana (LYRA; SANTANA, 2006).

O cinema de bordas se constitui com base em dois princípios: o comportamento trivial do lazer e os contratos da cultura midiática e massificada de agora (Lyra & Santana 2006), apresentando certas características específicas que o distinguem de outras práticas cinematográficas, sobretudo pelas especificidades da produção e circulação, quase sempre situadas às margens, quer do sistema industrial puramente cinematográfico, quer dos circuitos exibitivos de arte (LYRA, 2009, p. 33).

Continuam sendo criados outros termos para os cinemas feitos segundo circunstâncias, tecnologias, linguagens e públicos que diferem daqueles presentes no *mainstream*: cinema de garagem e cinema *trash*, somente para citar alguns.

No entanto, em sua variedade, é possível descobrir um elemento significativo que une todos os conceitos apresentados. Foi possível observar que a maioria parte de uma relação binária com “outro”. Este “outro” pode ser compreendido na base de uma questão geográfica ou geopolítica: “cinema periférico” e “cinema de borda”. Aplicando a lente de aumento sobre o termo “cinema periférico”, observo que este se relaciona com o que está “na cidade” ou “no centro”. O mesmo

enfoque pode ser atribuído ao cinema de borda, que traz consigo um problema intrínseco ao próprio conceito.

Borda pressupõe um centro, que tomará como referência alguns critérios, como fatores socioeconômicos, inseridos dentro de determinados padrões de produção. A minha reflexão converge na de Alice Fátima Martins (MARTINS, 2013a), para quem este cinema recusa-se colocar-se na borda. Na verdade, ele está no centro de sua comunidade. Ao ser exibido em praça pública, o cinema de Josafá reina em uma localidade que não possui salas de cinema. Colocar o cinema feito por ele na borda é lançá-lo contra o deslocamento do centro de reflexão, deixando de tomar como base o que se faz em Forquilha. Ao relativizar as noções de borda e de centro, adoto uma postura política, podendo arrastar a produção *mainstream* para outra localidade, ou seja, jogá-la na borda do meu discurso.

Raciocínio semelhante pode ser seguido sobre o “cinema paralelo”, que sempre terá como referência “o outro”, afinal, é-se paralelo a alguém ou a alguma coisa. O cinema produzido por Josafá, Hugo, Martins, Manoel e Zé não deve ser compreendido como “paralelo” na medida em que não se percebe uma oposição geométrica ao cinema oficial ou ao cinema industrial. As referências de linguagem cinematográfica e de gênero presentes nos filmes dos outros fazedores de cinema é encontrada no cinema de mercado. Estes referenciais são absorvidos e renovados segundo critérios culturais dos realizadores. Um filme de faroeste de Seu Manoelzinho revela expressões idiomáticas, paisagens, usos e costumes típicos de Mantenópolis, imbricados no imaginário em torno dos códigos e clichês que compõem o gênero “western” (MARTINS, 2013a).

O conceito de cinema amador também pode ser compreendido como uma oposição ao “cinema profissional”. Portanto, não foge do binarismo relacional relativo sempre ao outro. Ao definir os filmes realizados pelos fazedores de cinema como amadores, eu tiro deles as possibilidades de diálogo com o mercado, seja em termos de apropriação estética dos filmes de mercado, ou de algum ganho financeiro que, eventualmente, o produtor possa obter.

As concepções de “cinema imperfeito” e “cinema de guerrilha” também são conceitos que apontam para binaridades diametralmente opostas, já que, para o imperfeito, há sempre o perfeito, e para a guerrilha – eminentemente caótica, que desestabiliza – há, ao contrário, o que é estável, em paz. Portanto, ainda que reforce aspectos estéticos previstos pela ideia de imperfeição (cinema imperfeito), e de luta política (cinema de guerrilha), tais conceitos ainda relacionam o cinema ao outro oposto.

Definir um cinema como “imperfeito” levanta a questão em torno daquilo que não é um critério mensurável nem suficiente claro para definir o cinema de mercado, ou fora dele. Afinal, o que pode ser considerado imperfeito? Filmes feitos com celulares e câmeras de segurança podem

trazer consigo elementos estéticos e linguísticos em suas narrativas que, mesmo fora dos padrões de nitidez e iluminação, vão ser interpretados como inovadores, e podem ser absorvidos pelo mercado.

Nem todos os outros fazedores de cinema colocam-se na condição de militantes ou guerrilheiros na sua forma ou condição apaixonada de cineasta. Portanto, “cinema de guerrilha”, apesar de trazer consigo forte carga política relativa ao ato de fazer filme, também aporta um meta-discurso em torno do fazer fílmico, discurso esse que não é preponderante na fala de muitos outros fazedores de cinema.

A proposta aqui é pensar o cinema feito pelos realizadores, mas como uma especificidade de algo maior: o seu próprio cinema. O cinema aqui citado é aquele que engloba as formas de realização e as múltiplas linguagens apropriadas pelos outros fazedores de filmes, bem como suas artimanhas para exibição.

Para definir o cinema aqui apresentado, é necessário deixar o “campo” de estudo falar. Forquilha foi definida como Capital Cearense do Cinema Popular. Em entrevistas realizadas para a pesquisa desta tese, Josafá Duarte (DUARTE, J., 2013c; 2016) usa o termo “cinema popular” quando se refere ao seu próprio cinema. Da mesma feita, o cineasta definiu seu cinema como “popular” em entrevista concedida para o telejornal Bom Dia Ceará, à qual já me referi anteriormente. Na reportagem ele diz:

Cinema popular é aquele cinema que não tem dinheiro, que não tem material, que não tem nenhum acadêmico, não é, que não tem conhecimento acadêmico, e que é feito manual. É feito artesanalmente... por pessoas... por pessoas do povo (BOM DIA CEARÁ, 2018).

Debrucei-me, então, sobre o conceito “cinema popular” e defini que este será usado nesta tese. “Popular” diz respeito ao produto fílmico, mas também aos agentes que o realizam, bem como àqueles a quem são dirigidas as obras.

A noção de cinema popular dialoga com o próprio conceito de “cultura popular”. No entanto, o produto da cultura popular não deve ser tratado aqui como algo rígido e estanque, mas é algo que traz consigo a ideia de dinâmica, plasticidade e mudança. O que é compreendido na esfera popular permanece no cotidiano e nas produções coletivas, e sua existência é transmitida no tempo e no espaço. A cultura popular faz-se concentrando e consumindo outras formas de tecnologias, materiais e padrões, antes inacessíveis aos homens do povo (CHARTIER, 1995).

Decerto, o termo cultura, também ele constituído histórico-sócio-geograficamente, ganha importante dimensão no universo epistemológico contemporâneo a partir das análises das transformações sociais, que passam a ser percebidas como um fenômeno. Agora, é necessário aprofundar o debate em torno da cultura.

2.2 O contexto da cultura

A forma com que Josafá se remete ao seu próprio cinema me leva a algumas reflexões. O cinema popular não deve ser confundido com os filmes enquadrados na categoria de “populares” em função da grande venda de ingressos nas bilheterias, mas deve ser compreendido a partir da filiação ao conceito de “cultura popular”. Por sua vez, “cultura popular” surge como uma derivação direta do próprio conceito de “cultura”, de vasta definição.

Raymond Williams (1965) descreve cultura como um modo de vida total por onde circulam significados e valores presentes nas instituições da vida social. A cultura não é imanente e vai além das esferas da educação e arte. Ela deve ser reinventada pelos excluídos das instituições culturais dominantes, geridas por elites financeiras, seja por gênero, raça, classe ou orientação sexual. Estes grupos, inseridos na cultura, encontram-se definidos na luta cultural e, assim, a cultura não pode ser entendida – como pretendia o marxismo ortodoxo – nos termos de um efeito ideológico supra estrutural (LUNA, 2010).

Pensar a luta cultural é refletir sobre a visibilidade da produção dos cineastas populares, e sobre o papel desempenhado por esses realizadores em suas regiões. Para o protagonista deste trabalho, o seu cinema possui um caráter eminentemente político, portanto, é concebido em uma arena da luta cultural, como explicitou Luna (2010). A batalha do cineasta de Salgado dos Mendes é pela visibilidade do que ele define como “cinema social”, que se opõe ao cinema regido pela necessidade de lucro:

Quem [gagueja] vê o [cinema] comercial [gagueja] tá defendendo a tese dele, que é o... que é o capitalista, que a lu... que o lucro. Então, o cinema comercial, ele defende o... o lado dele, que é o lucro. Mas também tem o cinema social. Tem o cinema transformador, que defende suas causas sociais. Que é o... que é o caso do meu, quer dizer, o meu cinema não é um cinema comercial, é um cinema que não se vende, não tem patrocinadores. Mas ele é um cinema que... que defende uma causa, que é a formação, que é a concessão política de um País, é a mudança de um sistema político do País. Entendeu?! [...] (DUARTE, J., 2017c).

A arena cultural de luta deve considerar, portanto, os aspectos econômicos e as estruturas de poder dentro de uma sociedade. Stuart Hall enfatiza a “centralidade da cultura [e] a enorme expansão de tudo que está associado a ela, na segunda metade do século XX, e o seu papel constitutivo, hoje, em todos os aspectos da vida social” (HALL, 1997, p.15). Portanto, ainda que não tenha sido plenamente verbalizado pelo cineasta de Forquilha, o termo “cinema popular” dialoga diretamente com a categoria “cultura popular”.

Longe de ser uma unanimidade entre cientistas sociais, cultura popular traz consigo a aceção do que é produzido *pelo* ou *para* o povo; Segundo Chauí (1996), este povo não é uma abstração, mas aquilo que os acadêmicos começaram a entender como o conjunto dos que compõem o pensamento representativo de uma dada sociedade, inserido na realidade, compreendida histórica, geográfica e socialmente.

O conceito de “povo” pode obedecer a diferentes sentidos, oriundos de distintas matrizes epistemológicas. No sentido filosófico-social, como apresentado em Cícero, Santo Agostinho e São Tomás de Aquino, povo surge como reunião de uma multidão que busca consenso de direitos comuns. Na antropologia cultural, povo é aquele que pertence a uma cultura e está inserido em um dado território. Embora correto, este conceito oculta contradições internas inerentes ao povo: classe, credo, escolaridade etc. No sentido da política, povo aparece de maneira ambígua: pode expressar os membros de uma sociedade – como na antropologia – mas também a parcela pobre e com pouco acesso aos direitos do Estado. Sociologicamente, povo se situa entre as massas e a elite (BOFF, 2015).

Categoria historicamente constituída, o povo é compreendido como produto de relações de forças, que deriva de uma classe desfavorecida, possui *ethos* próprio, hábitos e linguagem. Compreendo o povo como algo multiforme, tem seu *habitus*²² constituído no campo da cultura, vinculado às experiências, que existem na relação estabelecida entre o subjetivo e o social. Agente e paciente dos elementos culturais disponíveis em seu lugar, o povo resulta do movimento constante das forças e ações políticas. Povo existe na emergência de elementos enunciáveis, portanto, manifesta-se na cultura.

Há muitas definições para cultura popular, e a dificuldade de construir este conceito está na polissemia dos termos “cultura” e “popular”. Entretanto, todas elas demarcam a produção do povo, bem como sua manifestação e interação. Os diversos conceitos de cultura popular nascem em função da busca da compreensão desta produção, tendo no povo um agente portador de conhecimento.

A leitura generalizada ou reduzida do termo cultura popular gerou questionamentos sobre este conceito. Os críticos afirmam que ele procura abarcar uma variedade de possibilidades em torno de quem faz a cultura popular – o povo – bem como da sua produção – as manifestações culturais – e a sua difusão – pela tradição ou através dos meios de comunicação. No entanto, esta suposta generalização já está presente e implícita no conceito de cultura. Então, é possível afirmar

²² Para o sociólogo francês Pierre Bourdieu, *habitus* corresponde a uma espécie de matriz que é determinada pela posição social do indivíduo. Esta matriz permite a ele um modo de ver, de pensar e agir nas diferentes situações. Dessa maneira, o *habitus* revela um estilo de vida, julgamentos morais, de gosto e estéticos, e permite o estabelecimento de estratégias individuais ou coletivas.

que a cultura popular, aqui, é um recorte que diz respeito aos agentes da cultura – bem como sua produção e circulação – marginalizados no ambiente da cultura.

Denys Cuche (2002) enfatiza que a cultura popular é uma “cultura inteira”, que possui valores originais que dão sentido à sua existência. A relação da cultura popular com outras culturas pode ser tensa e conflituosa. Cabem na cultura popular agentes como artistas de periferias e de favelas, mas também os cineastas sertanejos de Forquilha. A heterogeneidade é uma das marcas da cultura popular. Um dos seus demarcadores é o regionalismo. Desta forma, a cultura popular pode estar vinculada a um aspecto urbano ou ao rural, de estados mais ricos ou mais pobres da Federação, já que o elo que une a todos é o caráter de produção, enunciação e difusão gerado pelo povo, aquele grupo oprimido por estar inserido em uma estrutura de poder constituída por classes sociais, dentro de um mesmo país.

Para Peter Burke (2005), as novas disposições no ambiente acadêmico revelam uma “virada cultural”, na qual análises econômicas, políticas e sociais se aproximavam de termos e diagnósticos culturais. Neste sentido, surgem novas denominações para antigas questões, como “cultura da violência”, “cultura do sexo” etc. Portanto, “virada cultural” pode ser compreendida como uma mudança de paradigmas no pensamento e na episteme, no momento em que coloca o sujeito no centro da relativização dos elementos cambiáveis da cultura.

A “cultura popular” aqui proposta é uma categoria possível diante da própria aceitação da ideia de existência da “virada cultural”. Refletir sobre a “cultura popular”, neste contexto, é admitir a ascensão de um sujeito produtor de cultura, inserido no ambiente da cultura. Josafá é o sujeito de suas escolhas políticas e estéticas. Entretanto, estes referenciais adotados pertencem a um determinado ambiente cultural do qual ele faz parte.

A “cultura popular” compõe a base do pensamento dos “estudos culturais”. Richard Hoggart (1990) é considerado o pioneiro na pesquisa sobre os trabalhadores periféricos na Inglaterra, no final dos anos 50 do século passado. Para Hoggart (1990), a cultura popular é portadora de um espaço de aprendizagem e formação do senso crítico, que acontece nas práticas sociais cotidianas. Ao observar o nascimento e a genealogia dos “estudos culturais”, é certo afirmar que o campo de estudo é, em si, eminentemente político, na medida em que investiga a cultura produzida pelo meu “outro”, excluído socialmente por questões de gênero, por ser periférico, ou por sofrer preconceito devido a sua cor da pele e tipo étnico etc. Assim, aproximo-me de Douglas Crimp, que afirma: “Desejo antes dizer que os estudos culturais são significantes para mim porque se definem como especificamente políticos, reconhecendo que a política é o espaço em si da contestação” (CRIMP, 1998, p. 84).

Assim compreendida, a cultura popular é antes um campo fluido de enunciação, um dado recorte do universo cultural, mas também um *conceito*, presente nos estudos culturais, em uma tensão política com outros elementos da cultura. Este campo, atravessado por lutas – factuais e simbólicas –, é onde Josafá Duarte produz cinema no lugar em que antes não havia sequer a versão institucionalizada desta forma de audiovisual. Afinal, diante das condições de produção do imaginário, do qual faz parte a produção e distribuição de filmes – o que envolve um conjunto de organizações e de mercado do qual ele é excluído – o cineasta forquilhense produz e promove a circulação de linguagem cinematográfica.

O campo de estudos circunscrito à “visualidade” também está inserido no contexto cultural descrito no parágrafo acima. A epistemologia e as análises dos campos das manifestações visuais passam a ser relativizadas segundo especificidades de época e lugar, considerando questões políticas e econômicas. Ao abordar o conceito “visualidade”, é possível afirmar, agora, que o ato de “ver” resulta de uma construção cultural, portanto:

é algo aprendido e cultivado através de práticas sociais e de práticas educacionais desenvolvidas nas instituições. Por esta razão, fora do campo da cultura visual, a visualidade é vista como um conceito perigoso, coisa ardilosa. Sem dúvida, é um conceito difícil de ser delimitado de maneira sistemática. Para conflitos como estes, gerados por diferentes posições teóricas e pontos de vista, a cultura visual não oferece soluções em curto prazo (MARTINS, R., 2006, p. 72).

Dessa maneira, a “virada cultural” acaba tornando possível o surgimento do termo “cultura visual”, que possibilita a imbricação entre aspectos que dizem respeito ao mesmo tempo à razão e à emoção, entre sujeito, produção e consumo de visualidades (LUNA, 2010). No sentido proposto, a “cultura visual” emerge como um campo transdisciplinar, que trata a imagem como sendo inserida no âmbito da cultura (MARTINS, R., 2006). A finalidade da “cultura visual” é desenvolver estudos que possibilitem colocar em evidência a “relevância que as representações visuais e as práticas culturais têm dado ao ‘olhar’ em termos das construções de sentido e das subjetividades no mundo contemporâneo” (HERNÁNDEZ, 2018, p. 27), destacando o conhecimento, bem como a criticidade em torno do visual. O fato de as imagens, bem como seu consumo, fazerem parte do cotidiano, não significa dizer que todas elas devem ser encaradas como lineares:

não se trata de situar todas as imagens em pé de igualdade, como se fossem todas iguais, mas de entender que os critérios que podem defini-las como pertencentes a uma mesma categoria ou a categorias diferentes envolve sempre a mediação de repertórios culturais. Como tais repertórios são contingentes, a cultura visual busca pesquisá-los e compreender os jogos de interesse e poder nos quais estão envolvidos (MARTINS, R.; SÉRVIO, 2013).

Cabe, portanto, dentro da “cultura visual”, o cinema popular de Josafá Duarte, enredado no campo da “cultura popular”, dialogando com formas outras de expressão popular, como a literatura

de cordel, tema que discutirei no próximo capítulo. Da mesma feita, está no escopo da “cultura visual” a filiação desse cinema popular à linguagem clássica do cinema, às novelas e às séries televisivas estadunidenses, destinadas às massas, e que são elementos formadores da cinematografia do cineasta salgadense.

Sob o ponto de vista genealógico – a ligação entre os “estudos culturais” e a “cultura visual” – e epistemológico – um debate inócuo entre uma matriz conceitual única –, não é mais possível refletir sobre fronteiras disciplinares dualistas, em que se considera “isto” ou “aquilo”. A condição da cultura contemporânea exige que a reflexão sobre a cultura visual tome diferentes categorias, de forma transdisciplinar, aceitando a possibilidade de explorar conceitos que, a priori, poderiam parecer inconciliáveis. Assim, caminho junto de Alice Fátima Martins:

Para pensar tais questões, em sua complexidade, é imperativo que se abandonem os modelos de pensamento dualistas, lineares, em favor de associações múltiplas, que busquem construir interpretações em diferentes níveis de categorias teórico-conceituais. É nesses termos que a distinção apontada entre arte e cultura visual não só se mostra equivocada, como também revela a sobrevivência do ranço discriminatório em relação à cultura popular, ao kitsch, à mercadoria cultural destinada ao consumo das massas (MARTINS, A. F., 2012).

No sentido proposto na passagem acima, permito-me pensar o cinema do protagonista desta pesquisa no campo da “cultura visual”, do qual participam outras formas de manifestações visuais. Da mesma forma, compreendo que o seu cinema também pode ser aquele cujas visualidades fazem parte da “cultura popular”. Isso porque o termo “cultura” é o que está na fronteira estabelecida entre o “visual” e o “popular”, destacando os aspectos relacionais entre o sujeito deste trabalho e o contexto cultural de sua produção – realizada em grupo – e a veiculação do seu cinema. No universo da “cultura visual”, as “visualidades” dizem respeito à vida social das imagens contemporâneas:

Na vida social das imagens contemporâneas - suas trajetórias, apropriações, mudanças - se encena o abatimento do eixo dos significantes autônomos e se esboçam as formas sociais (comuns) que dele derivam. Mas essas formas são presas a uma multiplicação de mundos de experiência - eleições de estilos de vida, alternativas fechadas sobre si mesmas, transgressões reguladas - que não são capazes de afetar-se mutuamente, definindo assim uma ordem que se pune constantemente como o único imaginável (LUNA, 2010, p. 110. Tradução minha).²³

Portador de visualidades, portanto, de códigos visuais constituídos culturalmente, o cinema ocupa espaço na cultura visual. Entretanto, a linguagem do cinema – esta mídia “impura”, para

²³ No original: “En la vida social de las imágenes contemporâneas – sus trayectorias, apropiaciones, modificaciones – se escenifica el abatimiento del eje de los significantes autónomos y se esbozan las formas sociales (comunes) que de ello se derivan. Pero esas formas están atrapadas en una multiplicación de mundos de experiencia – elecciones de estilos de vida, alternativas clausuradas sobre sí mismas, transgresiones reguladas – que no son capaces de afectarse mutuamente, definiendo así un orden que se sanciona sin cesar a sí mismo como el único imaginable”.

além da mídia exclusivamente visual – aparece como subjacente na cultura visual.²⁴ Ao destacar o aspecto visual do cinema, não estou negligenciando a importância do som no cinema – em especial, no cinema oral de Josafá Duarte, como tratarei no próximo capítulo.

No âmbito da cultura visual, a epistemologia e as análises do campo das manifestações visuais passam a ser relativizadas e colocadas em contextos específicos considerando contingências sociais, políticas e econômicas. Neste sentido, a produção da cultura local e as contingências permitem especial configuração nas produções dos sujeitos, imbricando imagem/vida. A experiência que o sujeito contemporâneo estabelece com a imagem o leva a refletir sobre o mundo fragmentado. O devir sujeito permite pensar o mundo como devir mundo, portanto, mundo em constante construção. Isso tornou-se possível graças a outra importante virada: a “virada pictórica” (*pictorial turn*).

Segundo Imanol Aguirre (2011), Walter Benjamin (1990) antecipou a ideia de que a “virada pictórica” compõe a maneira de relação estabelecida entre o político e o estético:

Ao estabelecer uma relação entre a multiplicação das imagens e suas consequências na vida pública, Benjamin chamou a atenção sobre outro dos fenômenos em que claramente se concentraram os estudos de cultura visual e seu correlato educativo: os efeitos que este regime de visualidade tem na estetização da vida (AGUIRRE, 2011, p. 79).

O cineasta forquilhense – bem como os outros cineastas populares – está inserido na “virada pictórica” (MITCHELL, 2010), período em que as artes e as visualidades invadem a vida cotidiana, momento em que há a ruptura aurática das obras de arte – como preconizado por Benjamin (1990) – e uma proliferação incessante de signos através de tecnologias de informação e comunicação.

O cinema é filho direto da Revolução Industrial. Ele apresenta a possibilidade de reprodução das cópias, rompendo com a unicidade da obra de arte. Esta manifestação traz consigo a possibilidade de se dirigir às massas. Os formalistas russos, mistos de cineastas e teóricos – como foram Eisenstein, Vertov e Kuleshov –, há 100 anos já refletiam e promoviam experimentos sobre a potência da enunciação cinematográfica para os trabalhadores, dentro de uma sala. Eles sabiam que os filmes agregam forte componente político. Dessa forma, pode-se afirmar que o cinema nasce político. A relação entre cinema e política pode ser compreendida sob muitos aspectos, mas aqui, esta aproximação deve ser feita como aquela em que os enunciadores – políticos e cineastas

²⁴ Mitchell (2009) defende que não existem mídias exclusivamente visuais. Neste sentido, o universo da cultura visual destaca e isola o aspecto eminentemente visual com a finalidade de compreendê-lo. Acredito que o cinema é socialmente definido como audiovisual, mas surge de avanços técnicos que tinham como finalidade atribuir movimento à imagem mecânica. O som no cinema é uma conquista tardia, mas foi fundamental para realizar a “duplicação da realidade”. Este tema será retomado no tópico 3.5 *A oralidade*, do capítulo 3 *Cinema popular e literatura de cordel*.

– falam às massas em uma perspectiva que envolve poder, linguagem, criticidade e ética. Josafá age politicamente ao tratar de política. Portanto, seria exagerado afirmar que o cinema feito pelo sujeito desta tese é metapolítico?

O cineasta de Salgado dos Mendes não desvincula o cinema popular da atuação política. Ele acredita que os filmes feitos à margem visam à transformação de algum aspecto social. Perguntei a ele como se vê no mundo do cinema. Sua resposta o vinculou à especificidade do cinema popular, e à relação com o trabalho de outros produtores.

[...] Eu acho é o seguinte: que eu [...] talvez eu não seja pensando, não esteja ligado que em outros estados, outras regiões, pessoas também estão produzindo cinema, talvez também querem dizer alguma coisa... querem passar alguma mensagem pra sociedade. Como eu pa... como eu, eu quero dizer que o sistema político tá falido, tem que se mudar, talvez alguém [*galo canta alto ao fundo*] queira lá fora dizer que tem que se mudar alguma coisa com relação à natureza, ao meio ambiente, alguma coisa com relação ao tratamento da água... alguma coisa com relação, relação deles à questão do... do... do racismo... então, querem muitos pro... cada produtor... produtor desse popular, talvez esteja [*galo canta alto ao fundo*] focado a um tema. Eu estou focado no tema da corrupção política. [...] talvez eu esteja... eu esteja preso dentro dessa minha realidade. Eu esteja preso, isolado, dentro dessa minha realidade... [...] então, são vários temas, são vários elementos... que cada um quer... quer... quer discutir pra, digamos, pra construir uma sociedade mais justa [*galo canta alto ao fundo*]. Acho que construir um mundo melhor. Né?! E pra se construir, ninguém se constrói nada só. Então, talvez o cinema popular esteja buscando uma construção de uma nova sociedade [...] (DUARTE, J., 2017b).

O realizador faz cinema em consonância com as condições e possibilidades do momento histórico em que vive, e com a percepção dessa realidade no lugar em que habita. Sua vivência política o faz crer que o cinema popular tem uma missão, uma especificidade inerente a este tipo de cinema: transformar a sociedade. Mas, ele realiza narrativas fílmicas com base naquilo que lhe foi dado ver e sentir. E sabe que o cinema popular é vasto e está pulverizado nas pequenas localidades, mas também na grande rede digital.

Neste sentido, as identidades locais são definidas pela relação com a outros elementos de dominação, que podem ser de ordem local ou globais. É nesta tensão entre o global e o local em que se estabelece o campo de lutas ao qual se refere Luna (2010). Para Stuart Hall, as mídias assumem forte papel nesta realidade, tendendo:

a favorecer a transmissão para o mundo de um conjunto de produtos culturais estandarizados, utilizando tecnologias ocidentais padronizadas, apagando as particularidades e diferenças locais e produzindo, em seu lugar, uma ‘cultura mundial’ homogeneizada, ocidentalizada. Entretanto, todos sabemos que as consequências desta revolução cultural global não são nem tão uniformes nem tão fáceis de ser previstas da forma como sugerem os ‘homogeneizadores’ mais extremados. É também uma característica destes processos que eles sejam mundialmente distribuídos de uma forma muito irregular [...] (HALL, 1997, p. 17).

Partindo da afirmação de Hall, é possível conceber que Josafá se apropria de uma linguagem cinematográfica, aprendida em filmes, séries e novelas. Em outro polo, faz uso das

tecnologias e da Internet para difundir os seus filmes. Combinados no cinema popular do cineasta de Forquilha, os elementos da cultura popular se mediatizam, adentram a cultura de massa, tornam-se signos que “podem viajar, disponíveis para serem apropriados, modificados aleatoriamente, estabelecendo relações quantas vezes antes impensáveis” (MARTINS, 2012), mas com o objetivo de “conscientizar politicamente”. A cultura de massa – os filmes, séries e novelas, que possibilitaram ao diretor salgadense aprender a linguagem do cinema – permite apropriações diversas, gerando novos sentidos e significados.

Raimundo Martins e Pablo Sérgio (2013, p. 141) dizem que “para a cultura visual e os estudos culturais, o significado cultural dos objetos de consumo de massa não é solidificado no ato de sua produção industrial ou nas agências publicitárias”, e reforçam o argumento citando Martín-Barbero:

O consumo não é apenas reprodução de forças, mas também produção de sentidos: lugar de uma luta que não se restringe à posse dos objetos, pois passa ainda mais decisivamente pelos usos que lhes dão forma social e nos quais se inscrevem demandas e dispositivos de ação provenientes de diversas competências culturais (BARBERO, 2006, p. 292; MARTINS, R.; SÉRVIO, 2013, p. 141).

Martín-Barbero (2006) acredita que o “massivo” age sobre o tecido social proporcionando nova forma de socialidade, e lembra, para além do regime midiático e dentre outros arranjos, que o sistema educativo e as práticas de participação política são organizações em massa. O autor ressalva que, embora toda a sociedade seja afetada pela massificação, as diferentes classes não lidam com a massificação da mesma forma. Ele acredita que para as classes populares, das quais o cineasta de Salgado dos Mendes faz parte, a cultura de massa apresentou vantagens:

Para as classes populares [...], embora fossem as mais indefesas diante das novas condições e situações, a massificação trouxe mais ganhos do que perdas. Não só estava nela sua possibilidade de sobrevivência física, como também sua possibilidade de acesso e ascensão cultural. A nova cultura, a cultura de massa, começou sendo uma cultura que não era apenas dirigida às massas, mas na qual elas encontravam retomadas, desde a música até as novelas de rádio e ao cinema, algumas de suas formas de ver o mundo, senti-lo e expressá-lo (BARBERO, 2006, p. 227).

A leitura proporcionada por Martín-Barbero a respeito da comunicação de massa revela que as classes populares não são mais passivas diante dos objetos de grande circulação do que as classes média e alta, como pensa Guy Debord (1997; MARTINS, R.; SÉRVIO, 2013), para quem as classes mais baixas são passivas e alienadas. Josafá Duarte é um exemplo, dentre tantos outros, que se apropriou da linguagem cinematográfica e da televisão para gerar reflexão sobre as condições sociais enfrentadas por sua comunidade. A atuação do cineasta de Forquilha revela que ele não se alienou como receptor diante das grandes mídias, como o cinema e a TV; ao contrário, construiu seu arcabouço cinematográfico a partir delas. Além disso, é possível concluir que o

cinema estadunidense, bem como as minisséries e as novelas, nem sempre aparecem no imaginário do povo como instrumentos de dominação cultural.

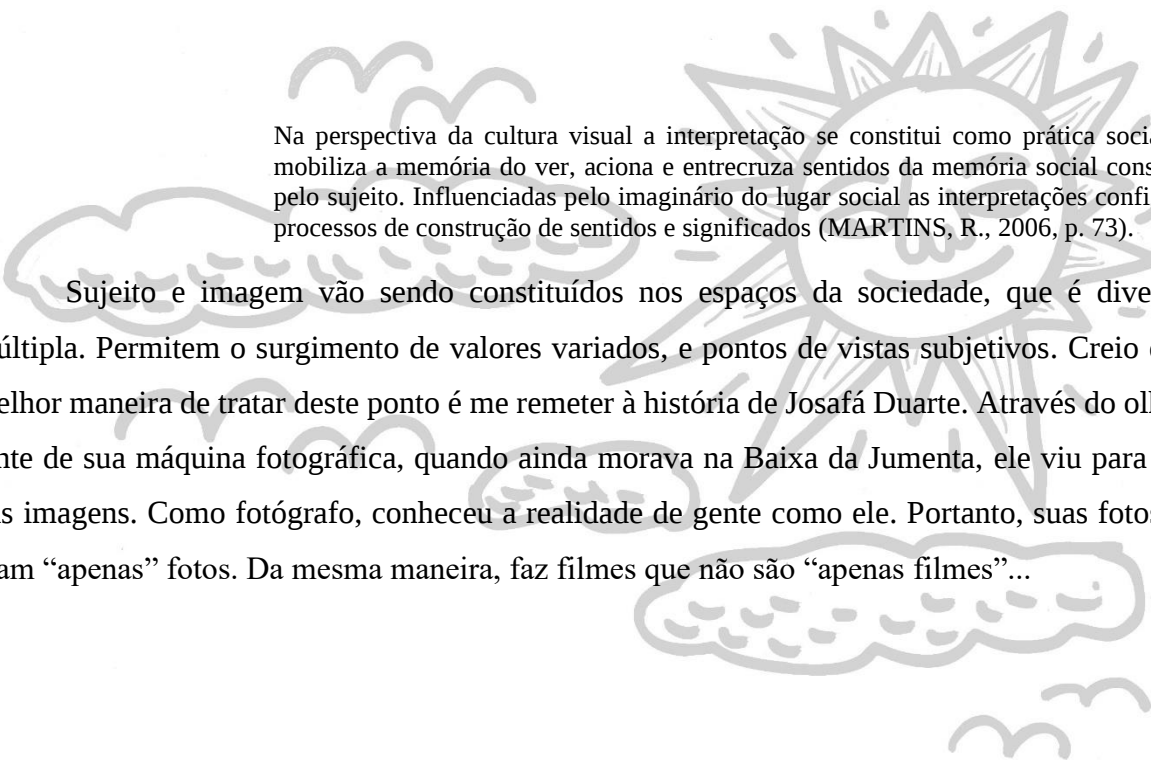
Martins e Sérvio (2013) ressaltam que, da mesma forma que as classes populares não devem ser infantilizadas diante da recepção de imagens, não se pode presumir que as mesmas classes sempre desenvolverão um olhar crítico sobre o visível. Eles destacam a seguinte citação das autoras Sturken e Cartwright:

Se dermos demasiado peso à ideia de uma ideologia dominante, corremos o risco de retratar os telespectadores como ingênuos culturais que podem ser “alimentados à força” de ideias e valores. Ao mesmo tempo, se enfatizarmos em demasia o potencial de interpretações que os telespectadores podem fazer de qualquer imagem, podemos fazer parecer como se todos os telespectadores tivessem o poder de interpretar as imagens da forma que quiserem e que essas interpretações serão significativas em seu mundo social (MARTINS, R.; SÉRVIO, 2013, p. 144; STURKEN; CARTWRIGHT, 2001, p. 56).

Portanto, é necessário reforçar: o que é visível é regulado pelas matrizes sociais. Guy Debord (1997) debate a existência da espetacularização em torno das imagens, e não me proponho contrapor a sua análise. No entanto, o cinema realizado por Josafá Duarte comprova que a construção do seu repertório cinematográfico aconteceu no âmbito da cultura de massa, de forma ativa, e não alienada, para além de qualquer interesse posto pelos autores dos filmes, séries e novelas que formaram a cultura audiovisual do cineasta forquilhense. O sujeito desta pesquisa vive em uma comunidade pobre e rural, mas não é possível afirmar que é culturalmente nula. As visualidades postas criam agenciamentos complexos, que proporcionam uma reconfiguração da cultural popular do lugar.

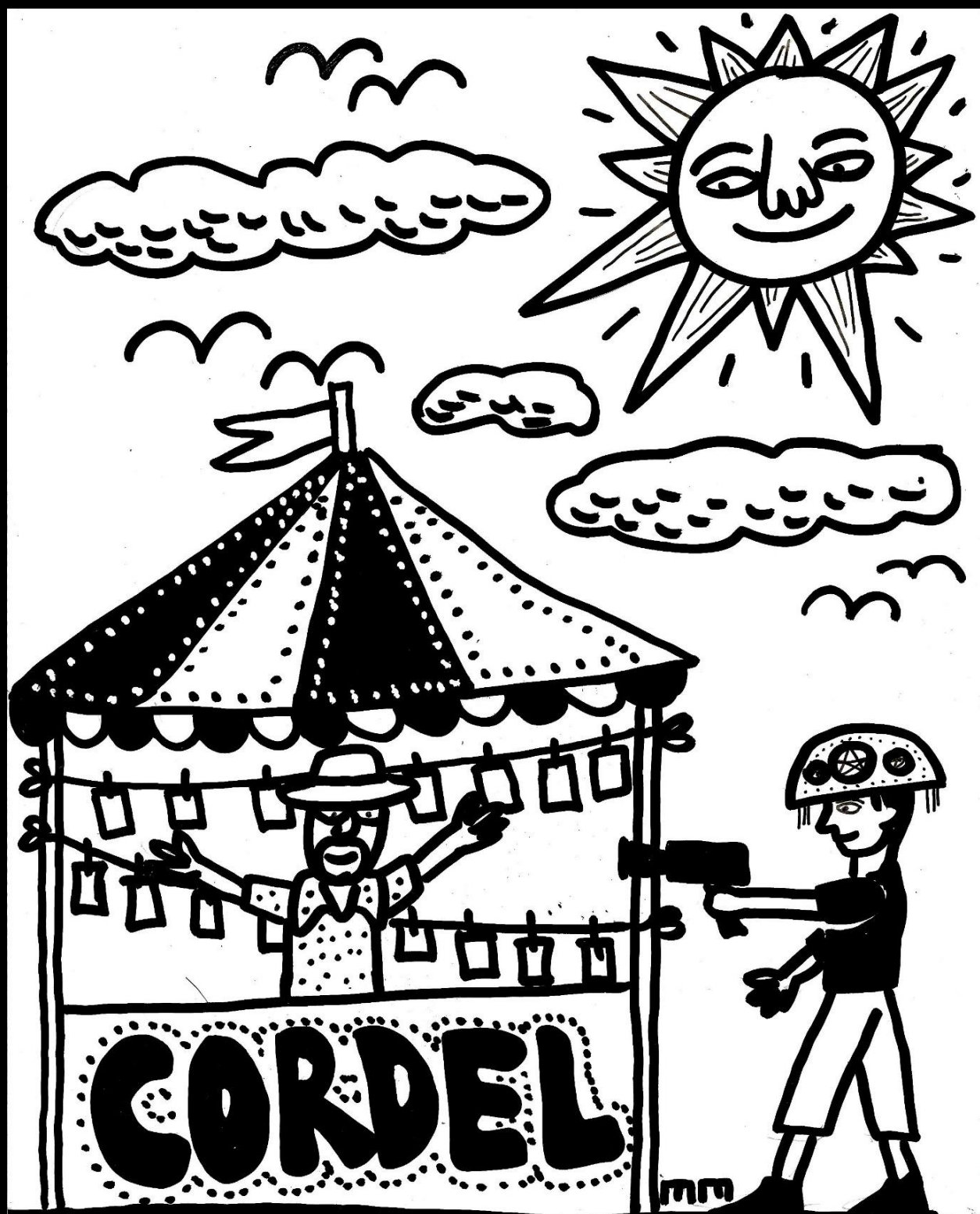
Diante da produção cinematográfica do diretor forquilhense – bem como dos outros realizadores populares – são utilizados referenciais que socialmente costumavam ser propriedade da cultura de grupos das elites financeira e intelectual. Afinal, até há pouco tempo – antes do século XXI, quando as câmeras de vídeo e os computadores com programas de edição de imagens eram caros e destinados às classes mais abastadas – as tecnologias que permitem a realização de filmes não podiam ser vistas no cotidiano de Salgado dos Mendes. Neste sentido, tecnologia audiovisual e linguagem cinematográfica formavam um conjunto cujo acesso era possível a poucos. A cultura popular é desenvolvida por este amálgama, fruto de alterações de ordem econômica e tecnológica, que possibilitam estender as fronteiras entre o “erudito” e o “popular”.

Contra todo discurso iconoclasta, que percebe nas imagens poder alienante e uniformizador, as análises no âmbito da cultura visual revelam que o regime de imagens obedece, também, aos arranjos subjetivos daqueles que delas se apropriam. Neste sentido, cito Raimundo Martins:



Na perspectiva da cultura visual a interpretação se constitui como prática social que mobiliza a memória do ver, aciona e entrecruza sentidos da memória social construída pelo sujeito. Influenciadas pelo imaginário do lugar social as interpretações configuram processos de construção de sentidos e significados (MARTINS, R., 2006, p. 73).

Sujeito e imagem vão sendo constituídos nos espaços da sociedade, que é diversa e múltipla. Permitem o surgimento de valores variados, e pontos de vistas subjetivos. Creio que a melhor maneira de tratar deste ponto é me remeter à história de Josafá Duarte. Através do olho da lente de sua máquina fotográfica, quando ainda morava na Baixa da Jumenta, ele viu para além das imagens. Como fotógrafo, conheceu a realidade de gente como ele. Portanto, suas fotos não eram “apenas” fotos. Da mesma maneira, faz filmes que não são “apenas filmes”...



3 CINEMA POPULAR E LITERATURA DE CORDEL

3.1 Cultura popular e literatura de cordel

Promover o recorte sobre a cultura popular foi fundamental para compreender o tipo de cinema realizado em Forquilha. Agora, é possível destacar, ainda, outro aspecto importante: a relação entre o cinema que é feito por um integrante das classes populares, de forma artesã, com a literatura de cordel, outra forma de manifestação popular.

A idealização de parte deste capítulo obedeceu ao desenvolvimento da tese, e não estava previsto no projeto inicial. Ele é consequência do processo de pesquisa: pistas deixadas pelo protagonista deste trabalho durante nossas conversas, entrevistas e observação de seus filmes. Aos poucos, foi possível montar um mosaico que surge com o nome do seu grupo colaborativo – Cinecordel –, que também batiza o seu blog. Sem muita ênfase, o cineasta de Salgado dos Mendes disse que produziu alguns cordéis. Em conversas e entrevistas concedidas para o desenvolvimento deste trabalho, afirmou que o seu cinema mantém graus de parentesco com a literatura popular típica do sertão do Brasil.

Josafá está entre aqueles que, ao contrário do que pensavam Adorno e Horkheimer (2002), apropriou-se da cultura de massa como forma de resistência para, nos filmes de ficção, continuar transmitindo uma visão muito particular dos elementos de sua cultura local. Sem projetos estéticos e manifestos definidos, o realizador do sertão vai ocupando, como diria o poeta João Cabral de Melo Neto (MELO NETO, 2007), a parte que lhe cabe no latifúndio da “cultura popular”.

O “cinema popular” produzido em Salgado dos Mendes possui forte vínculo com a “literatura popular”. Em comum, ambas são produzidas por populares. O cordel teria chegado ao Brasil entre os séculos XVIII – período de colonização portuguesa (ROMÉRO, 1888) – e XIX (FREIRE, A. A., 2012). Esta forma de literatura era escrita por artistas que improvisavam cantos – que originam os repentes e emboladas – e que viajavam apresentando sua arte e ganhando algum dinheiro pelo interior do território que compõe, hoje, parte da região Nordeste do Brasil. Este tipo de textualidade tornou-se popular e acessível. Dentre seus temas estão presentes tradições culturais regionais do homem do sertão (ROMÉRO, 1888).

O termo “cordel” data da idade média – século XIII – e teria surgido na região de Valença, na Espanha. Ele significa cordão ou linha, associada ao ato de pendurar pequenos livretos para exposição e venda em mercados públicos e em feiras. Aos poucos, o termo popularizou-se em toda a Península Ibérica e passou a designar o produto vendido: as farsas, teatros e entremezes de cordel, portanto, a forma impressa de literatura de origem popular. A generalização do termo “cordel” data do final do século XIX e é de origem erudita, tanto no Brasil quanto em Portugal. No entanto, com o passar do tempo, o nome “literatura de cordel” acabou sendo incorporado pelos próprios

poetas populares, mas o povo continuou a chamar, por muito tempo, o produto de “folheto de feira”. A denominação erudita foi mudando, e em muitos lugares fala-se somente “cordel”, eliminando a palavra “literatura”. Desta forma, designa-se:

[...] não somente o conjunto de livros da literatura escrita, mas também a cultura, a visão e a concepção que permitiram o aparecimento e o desenvolvimento dessa estranha literatura para analfabetos (sic), dessa escritura que canta (SANTOS, I. F. DOS, 2006, p. 62).

Um dos primeiros pesquisadores da cultura popular no Brasil, Sylvio Roméro, concorda que a poesia popular “não é tanto o que o povo *canta*, como e que o povo *produz*”, e que “floresce entre a gente inculta” (ROMÉRO, 1888, p. 16). De acordo com ele, a poesia e a literatura popular brasileira estão associadas às canções e à saudade da terra de origem.

Todos deviam cantar porque todos tinham saudades ; o portuguez de seus lares d’além mar, o índio de suas selvas ; que ia perdendo, e o negro de suas palhoças, que nunca mais havia de vêr.
Cada um devia cantar as canções de seu paiz.
De todas ellas amalgamadas e fundidas em um só molde – a língua portuguesa, a língua do vencedor, é que se formaram nos séculos seguintes as nossas canções populares (ROMÉRO, 1888, p. 17).²⁵

Para além das canções que partem das saudades das terras e dos povos distantes, este pesquisador apresenta inúmeros exemplos que articulam rimas e poemas a tradições, como orações de benzedeiras e quadras feitas para a celebração de algum santo popular. Nestes casos, a oração faz parte de elementos sincréticos, que revelam na fé aspectos místicos, que transcendem às tradições católicas. No entanto, mesmo nas tradições da Igreja estão presentes os versos populares. O autor (1888) destaca, em especial, as festas de início de ano – Natal, Réveillon, e Dia de Reis – como sendo aquelas em que as poesias populares e canções estavam mais presentes no final do séc. XIX.

Os encontros festivos também eram eventos onde era possível dançar ao som de improvisações de versos. Um dos exemplos narrados é o *bahiano*, uma manifestação cultural fruto da mistura do maracatu africano, de danças populares e do fado português.

Os cantos de trabalho são outras formas de apresentação de versos encontradas no final do séc. XIX. Trabalhadores rurais, vaqueiros, operários, fiadoras de algodão, todos trabalhadores braçais e que executam funções repetitivas, teciam versos improvisados enquanto outros repetiam o mesmo refrão. As canções costumavam ter o ritmo do movimento do corpo exigido pela labuta.

²⁵ Há uma versão digital em formato PDF deste livro de Sylvio Roméro, editado em 1888, disponível gratuitamente para download no site da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, vinculada a Universidade de São Paulo (USP), no site <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6851>. Na citação direta da obra, mantive a grafia praticada à época de sua edição.

Outros versos populares são ensinados por amas-secas a crianças. Estas acabam por ensinar a outras crianças.

Os versos populares orais apresentam características distintas dos textos impressos em cordel. Idelette dos Santos (2006) explica que a escrita “simplifica” e “homogeneíza” os cantos poéticos, enfatizando o enredo e os aspectos narrativos. De fato, quando a cantoria passa a ser registrada por escrito, o leitor perde o acesso ao ritmo, à voz, aos instrumentos, às expressões corporais do artista. Por outro lado, a poesia popular, quando cantada ou falada, passou a eliminar, progressivamente, a narrativa de histórias, mas mantém a sofisticação valorizando a improvisação.

A passagem do oral para o impresso deu-se em um processo lento. Tanto as cantorias, quanto os romances cantados, convergiram no folheto, que procura manter aspectos da oralidade. No entanto, o folheto adquire nova dinâmica cultural, e se renova, sob os prismas poéticos e narrativos (SANTOS, I. F. DOS, 2006).

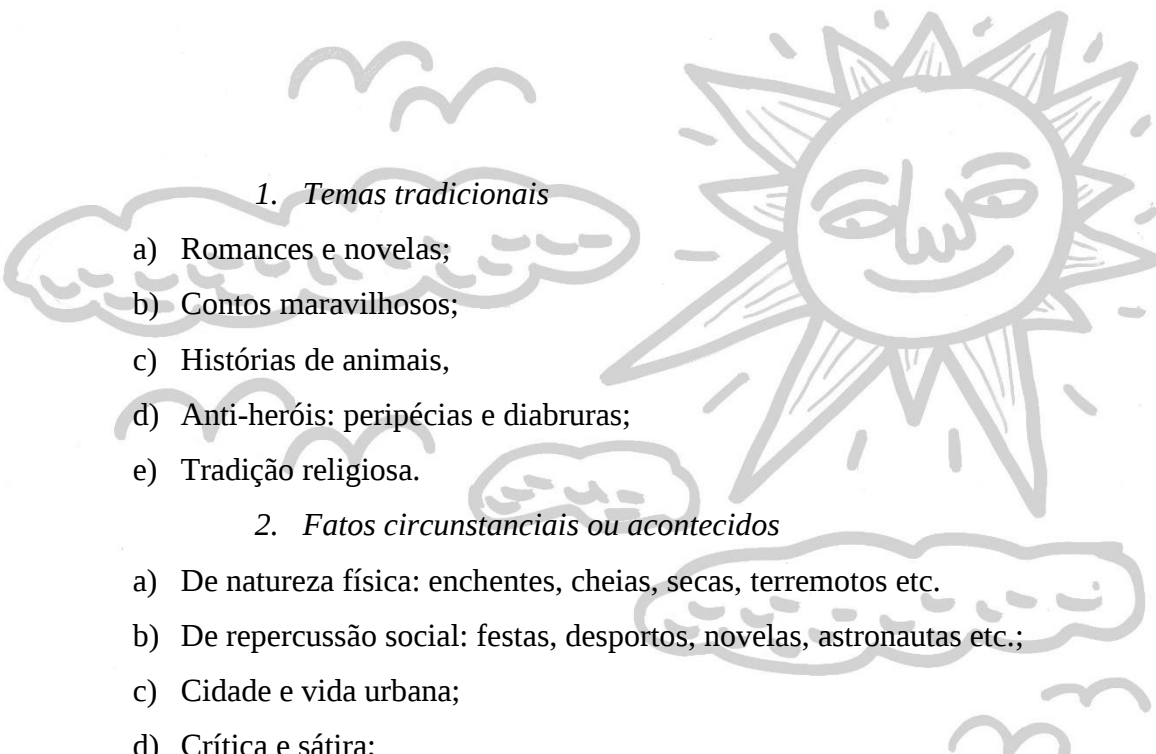
Da relação estabelecida entre a oralidade e a literatura impressa, é possível concluir que a literatura de cordel – ou apenas “cordel” – é oral na sua origem, a posteriormente registrada. Por isso, o termo “literatura” acaba sendo interpretado de maneira errônea por algum incauto:

A palavra “literatura” poderá, portanto, provocar alguma confusão na medida em que se associa facilmente à “letra”, sinal gráfico que representa um fonema, à “escritura”, ao abecedário escrito. Mas na realidade estamos no âmbito do falar, do dizer, a utilizar a voz como meio de comunicação e a enfeitar a palavra com seus requintes sonoros: a métrica e a rima [...].

Aquilo a que chamamos “literatura” é algo de muito recente, do tempo dos escribas e da imprensa, da fixação por escrito da criatividade oral e por isso de uma certa elite, cujo acesso ao texto impresso no papel era objeto de muitas restrições e de alguns privilégios (FREIRE, A. A., 2012, p. 31).

Dentre as várias tentativas de classificação dos temas do cordel impresso²⁶, posso citar a proposta por Ariano Suassuna, que orienta os temas em nove ciclos: heroico, trágico e épico; fantástico e maravilhoso; religioso e moral; cômico, satírico e picaresco; histórico e circunstancial; ciclo de amor e fidelidade; erótico e obsceno; político e social; e, por fim, de pelejas e desafios (FREIRE, A. A., 2012; SANTOS, I. F. DOS, 2006). O pesquisador e professor alagoano, Manuel Diegues Júnior, propõe outra forma de classificação, que tem a intenção de organizar metodologicamente a abordagem sobre o cordel para fins de pesquisa e estudo. Esta abordagem trabalha com a ideia de temas e fatos (FREIRE, A. A., 2012):

²⁶ É necessário destacar um aspecto importante: os sistemas de classificação aqui apresentados não envolvem as cantorias ou qualquer forma exclusivamente oral. Ao enfatizar o aspecto impresso do cordel, pretendo isolar a forma de expressão utilizada por Josafá Duarte, que não é um cantador de improvisos.



1. *Temas tradicionais*

- a) Romances e novelas;
- b) Contos maravilhosos;
- c) Histórias de animais,
- d) Anti-heróis: peripécias e diabruras;
- e) Tradição religiosa.

2. *Fatos circunstanciais ou acontecidos*

- a) De natureza física: enchentes, cheias, secas, terremotos etc.
- b) De repercussão social: festas, desportos, novelas, astronautas etc.;
- c) Cidade e vida urbana;
- d) Crítica e sátira;
- e) Elemento humano: figuras atuais ou atualizadas (Getúlio, ciclo do fanatismo e misticismo, ciclo do cangaceirismo etc.), tipos étnicos e tipos regionais etc.

3. *Cantorias e pelejas*

Ao meu ver, é importante ressaltar que tais classificações não devem ser impostas de maneira peremptória sobre o cordel enquanto um objeto de estudo. Na verdade, deve-se partir do cordel para o tipo de classificação mais adequado. Também acredito que o mesmo cordel possa ser catalogado em mais de uma classificação, já que há gêneros híbridos, que podem misturar mais de um elemento proposto anteriormente.

3.2 Literatura popular no Ceará e os cordéis de Josafá Duarte

A manifestação oral das poesias populares – na maioria das vezes, reveladas em jogos de desafios e emboladas realizados em espaços públicos, como feiras e praças – desenvolveu forte tradição ao ser transmitida dentro de várias comunidades a partir do sertão do Pajeú, no norte de Pernambuco, na Paraíba, e chegou ao sul do Estado do Ceará, na região do Cariri (FREIRE, A. A., 2012). A literatura erudita era reservada a um público restrito, mas a literatura popular, representada sobretudo pelos cordéis, conseguia atingir leitores mais amplos. Os alfabetizados tinham o privilégio de ler para seus familiares, enquanto a população analfabeta exercitava a memória com a repetição dos versos. Neste ponto, é interessante lembrar que, à noite, a mãe de Josafá Duarte, dona Maria Ferreira Mendes, narrava de memória os livros e folhetos de

cordel que havia lido ao longo do dia, endossando a afirmação anterior (FREIRE, A. A., 2012; FREIRE, A. DE A.; PEREIRA, 2018).

O Nordeste brasileiro herdou a tradição descrita acima. No Estado do Ceará, muitos foram – e ainda são – os cantadores, repentistas e cordelistas da região. A figura mais representativa foi Cego Aderaldo (Aderaldo Ferreira de Araújo), poeta, músico e cantador cearense, que nasceu no Crato – região do Cariri – em 1878 e morreu em Fortaleza, em 1967.²⁷

Sylvio Roméro, que foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, em discurso de homenagem a um eleito naquela instituição, disse que nenhum poeta erudito vivia vendendo rimas, mas poetas populares se mantinham negociando seus folhetos. Disse ele:

Se vocês querem poesia, mas poesia de verdade, entrem no povo, metam-se por aí, por esses rincões, passem uma noite num rancho, à beira do fogo, entre violeiros, ouvindo trovas de desafio. Chamem um cantador sertanejo, um desses caboclos destorcidos, de alpercatas e chapéu de couro e peçam-lhe uma cantiga. Então sim (ROMÉRO *apud* FREIRE; PEREIRA, 2018, p. 17)...

Na época em que Roméro proferiu este discurso, o maranhense Catulo da Paixão Cearense (ou Catullo, como aparece na grafia original) – que nasceu em São Luís em 1863 e faleceu no Rio de Janeiro, em 1946 – já tocava seu violão nos imponentes salões dos burgueses cariocas. Os seus versos garantiam o pagamento das contas. No entanto, era obrigado a complementar a renda com reparo de relógios, aulas de música, português e francês. Foi destacado autor de modinhas, como o clássico *Luar do Sertão*, e lançou vários livros de poesia (CATULO, 2019).²⁸ Filho de um ourives, Catulo da Paixão Cearense nasceu rico e morreu pobre. Seu sepultamento, em 13 de maio de 1946, causou o maior congestionamento da história do Rio de Janeiro até então. Este fato demonstra o prestígio que um autor de literatura popular tinha em sua época (FREIRE, A. DE A.; PEREIRA, 2018).

Não é possível tratar de poesia popular no Brasil sem abordar um autor que atravessou o século XX: Antônio Gonçalves da Silva, mais conhecido como Patativa do Assaré, que nasceu e morreu em Assaré, no Ceará, respectivamente nos anos de 1909 e 2002. Poeta, repentista e violeiro, Patativa – que é nome de um pássaro brasileiro – estudou, formalmente, apenas durante seis meses quando ainda tinha 12 anos de idade. Desde a infância, seu tempo era dedicado ao trabalho no campo e, nas horas vagas, lia cordel e ouvia ponteios de viola, instrumento que

²⁷ Sobre a história de vida de Cego Aderaldo, vale registrar uma curiosidade: em 1932 foi presenteado com um gramofone e um projetor de cinema, equipamentos com os quais viajou pelo Nordeste brasileiro, mas abandonou a ideia de exhibir filmes e deu vazão à paixão pelas rimas. O cinema e a poesia popular sintetizaram-se na figura de um dos mais importantes nomes da cultura popular no sertão nordestino, ainda na primeira metade do século XX: um cego, exibidor de filmes e cantador.

²⁸ Dentre as muitas homenagens que recebeu, a maior foi do escritor português Fernando Pessoa (1888-1935), que defendia que o brasileiro era o único poeta da língua portuguesa a merecer o Prêmio Nobel de Literatura, ganho muito posteriormente, no ano de 1998, por outro português, José Saramago (1922-2010).

conseguiu comprar aos 16 anos. Suas poesias começaram a ganhar destaque quando tinha apenas 20 anos. Durante parte da juventude, Patativa – que incorporou o topônimo Assaré ao nome artístico – compôs poemas e canções. O seu primeiro livro de poesias, *Inspiração Nordestina*, foi publicado no ano de 1956, quando o poeta e compositor já tinha 47 anos. Aos poucos foi se tornando conhecido, e suas composições foram gravadas por artistas como Luiz Gonzaga e Raimundo Fagner. O universo deste autor diz respeito às alegrias e ao sofrimento do sertanejo. Em muitos textos o poeta de Assaré revela forte engajamento social.

Além de inúmeras homenagens em vida e *post-mortem*, Patativa foi tema de documentários e peças de teatro. Recebi, em 2012, como presente do cineasta Rosemberg Cariry, uma cópia do documentário em DVD *Patativa do Assaré: Ave Poesia* (PATATIVA..., 2007).²⁹ Também tive a oportunidade de assistir em Sobral ao comovente espetáculo teatral *Concerto de Ispinho e Fulô*, da Cia do Tijolo, de São Paulo, musical que narra a história de vida do poeta cearense, que foi indicado ao Prêmio Shell 2010 na categoria especial pela pesquisa e montagem do Espetáculo, e que deu a William Guedes o Prêmio na categoria Música.

Embora o cordel se manifeste em quase todos os estados do Nordeste do Brasil – bem como no Rio de Janeiro e em São Paulo, levado por migrantes nordestinos – procurei enfatizar aqui três poetas populares que mantêm algum vínculo com o Ceará, seja por nascimento ou associação. No entanto, muitos outros cearenses, ou moradores daquele estado, podem ser lembrados como aqueles que fizeram parte da história das cantorias ou do cordel: Antônio Batista, José dos Matos – conhecido como Cariri –, Jacó Alves Passarinho, Severino Gonçalves de Oliveira, José da Rocha Freire, Neco Martins, Sebastião Cândido dos Santos – ou Azulão, como é melhor conhecido – Expedito Sebastião da Silva, Abraão Batista, Joaquim Batista de Sena... (FREIRE, A. A., 2012, p. 68). A lista é grande, e é necessário frisar que não é possível citar todos os cearenses que fizeram parte da história do cordel e das cantorias em improviso.

²⁹ Recebi o DVD do filme de Cariry quando participávamos do *Nossas Américas – Nossos Cinemas: I Encontro de Jovens Realizadores da América Latina e do Caribe*, que aconteceu entre os dias 23 e 26 de maio de 2012 em Sobral-CE. Foi nesta ocasião que conheci o cineasta. Participaram do evento mais de 160 jovens realizadores de todas as Américas e do Caribe. O encontro foi produzido através da produtora Sereia Filmes, por Bárbara Cariry, que é produtora executiva e diretora, filha de Rosemberg Cariry. A escolha de Sobral como sede do evento deu-se pelo fato de que a cidade apresentava, então, núcleos de produção audiovisual fomentados pela Escola de Ofício e Artes – Ecoa – e pela Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA. Este Encontro incorporou a produção de filmes da Mostra Visualidades, realizada pela UVA. Nesta ocasião, eu e o professor Nilson Almino apresentamos na mostra *Curta o Ceará* o documentário *Sobral no Plural* (2010), que roteirizamos, produzimos, dirigimos e editamos em parceria. Uma seleção de filmes realizados por cineastas de Forquilha, incluindo produções de Josafá, foi exibida em mostra específica. Fico feliz por ser um dos cossignatários e coautores da *Carta de Sobral*, que definiu os princípios norteadores para a realização audiovisual como direito humano, e foi apresentada em aimará, guarani, quíchua, português e espanhol no dia 26 de maio, no final do evento. O *Nossas Américas – Nossos Cinemas* foi o primeiro evento do gênero a acontecer em toda América Latina.

Josafá Duarte nunca leu Cego Aderaldo, Catulo da Paixão Cearense ou Patativa do Assaré, no entanto, é herdeiro de uma tradição de pelo menos um século de produção de cordéis destes autores no estado onde vive. Esta manifestação se mantém viva, mesmo no Noroeste do Ceará. Ele explicou que, em sua comunidade, há vários jovens que escrevem cordéis. O realizador destaca um aluno da escola pública de Salgado dos Mendes, chamado Caíque, que em 2019 concluiu o Ensino Médio. O rapaz costumava apresentar trabalhos escolares em forma de cordel.

A produção de folhetos impressos do sujeito desta pesquisa é pequena e se resume a apenas três itens: *A sogra e o lobisomem* (2014a), *O homem que queria enganar a morte* (2016b) e *A volante do soldado 33* (2016a). Esses três textos encontram-se integralmente transcritos como anexos desta tese. Todos os poemas populares foram produzidos após a realização dos filmes. Josafá escreve seus folhetos com base na tradição presente no estado em que vive, e os textos comprovam a filiação com seu cinema. Isso é possível porque as produções audiovisuais trazem consigo universos cuja origem está no cordel.

Os folhetos do autor de Salgado dos Mendes possuem, respectivamente 12 (*A sogra e o lobisomem*), 16 (*O homem que queria enganar a morte*) e 20 páginas (*A volante do soldado 33*). Os livretos são formados por folhas dobradas, e o conjunto é fixado, pela capa, com dois grampos cada, presos no meio do conjunto. Medem 10,5 x 14,4 cm, o que equivale exatamente ao tamanho do papel A4 dobrado ao meio.

A formatação apresentada está de acordo com os modelos apresentados por António Freire (2018), para quem os folhetos costumam ter 10,5 x 15 cm, com oito a 16 páginas – os romances vão de 24 a 56 páginas. Este formato é próximo ao que pesquisou Idelette dos Santos (2006), que define o tamanho médio de 11 x 16 cm, com oito a 48 páginas – que podem chegar a 64 páginas. Estas medidas têm “noção de leveza – minimizando o peso e a importância do algo que não é um livro e nem aspira a sê-lo – e de ‘errante vagabundo’ circunscrito provisoriamente em um lugar de encontros e trocas, a rua, o mercado ou o pátio da estação” (SANTOS, I. F. DOS, 2006, p. 60). Segundo António Freire, o formato facilita o transporte e cabe nos bolsos da roupa:

Este padrão vem sendo respeitado desde as primeiras décadas do século XX; é o formato convencional da divulgação e comercialização do verso popular, que os promotores brasileiros copiaram e adaptaram da mais antiga tradição popular portuguesa. [...] Destinada ao povo, a *Literatura de Cordel* cabe em qualquer bolso de jeans ou de gibão de vaqueiro, é barata e viaja com o peregrino por todos os caminhos e picadas do sertão, como também nas mochilas, bolsas e algibeiras dos viajantes pelas autoestradas, caminhos de ferro e aeroportos. O verso em livro de volume não cabe nos bolsos dos viajantes, exige o suporte de estantes, é modalidade reservada aos poetas acadêmicos e aos seus raros, eruditos e sofisticados leitores (FREIRE, A. DE A.; PEREIRA, 2018, p. 13).

A capa do cordel tradicional apresenta, com frequência, imagens impressas em xilogravura, reproduzidas em preto e branco. Em muitos casos, a capa é produzida pelo artista sem o título definitivo da obra. Neste sentido, o cordelista é obrigado a expressar ao gravurista a tônica do seu trabalho, de forma que o artista possa criar uma capa que dê o significado do trabalho em um único quadro. A imagem é fundamental para apresentar ao comprador o que ele pode esperar em forma de versos. Cordelistas explicam esta relação:

“A capa do cordel diz alguma coisa do que está escrito. A xilogravura sempre foi uma companheira do cordel, os xilógrafos sempre foram amigos dos poetas. São dois tipos de arte que precisam um do outro” (Luciano Carneiro). Outro poeta conclui: “A xilogravura está atrelada ao cordel... é como o carrapato na vaca” (Joseni Lacerda e Guto Bitu) (GONÇALVES, 2011, p. 228).

Assim como o cordel tradicional, os livretos de Josafá apresentam uma ilustração na capa, em preto e branco, que revelam personagens principais dos textos, no entanto, os desenhos foram realizados a mão pelo autor forquilhense. Os desenhos nas capas dos folhetos cumprem a função denotativa, ou seja, explicam visualmente o título e procuram deixar claro ao leitor o que ele encontrará ao ler o texto.

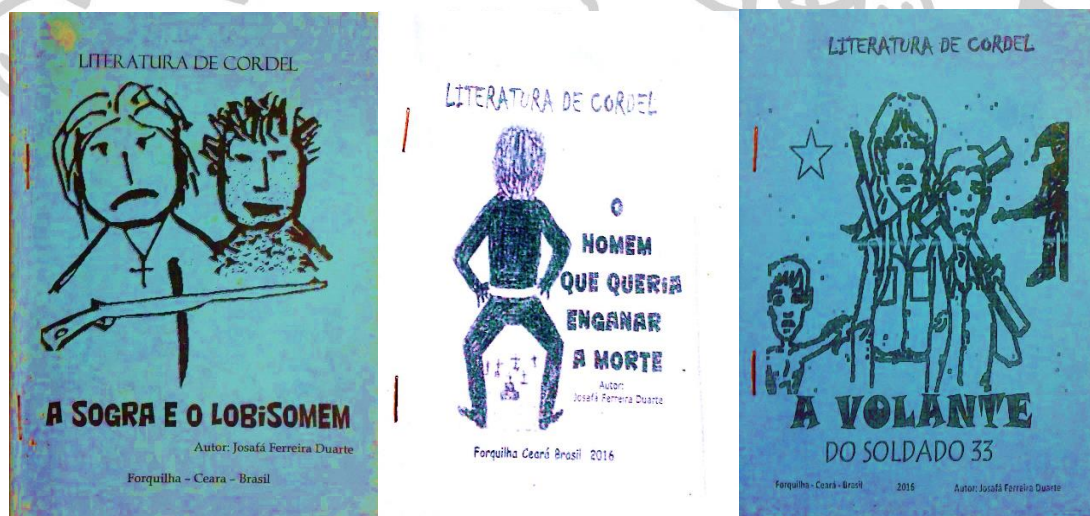
O protagonista deste trabalho revela querer investir na produção de cordéis em sua comunidade. Ele considera importante o ensino dos desenhos e da impressão das imagens que compõem as capas dos folhetos, mas sabe que o isolamento geográfico de seu distrito dificulta o desenvolvimento de um curso sobre o tema em sua região:

[...] eu tinha vontade no futuro de trazer pra cá, assim, uma escola de... alguém que ensinasse a xilogravura, né, que é aquele desenho, de fazer cordel, essas coisas, né?! E que incentivasse, e tudo, e aí puder, realmente, fazer bem original, né, aquelas capazinha... mas é meio complicado. Aquilo mais acontece mais pra banda do Cariri, né?! Que ali é uma arte, né?! Fazer aquelas capazinha é uma arte (DUARTE, J., 2019).

Além das imagens, compõem as capas dos livretos do autor salgadense os títulos dos cordéis, o local em que foram produzidos e o nome completo do escritor. Dois dos folhetos que recebi – *A sogra e o lobisomem* (2014a) e *A volante do soldado 33* (2016a) – foram montados por ele com a primeira folha – capa e contracapa – com folha na cor azul-clara.

Os livretos foram elaborados por Josafá Duarte de forma artesanal: depois de imprimir os textos em folha A4, ele montou uma matriz a partir da colagem manual de maneira que a primeira página coincidissem com a última, o verso da segunda com o verso da penúltima, e assim por diante. Esta matriz foi fotocopiada e, como expliquei anteriormente, o produto final foi fixado com grampos. O trabalho artesanal de edição do texto foi a solução encontrada para o problema da falta de gráficas em Salgado dos Mendes, e permite o barateamento do custo de impressão e montagem dos folhetos.

Figura 35 - Capas dos cordéis de Josafá Duarte: desenhos pessoais feitos à mão



Fonte: Josafá Duarte.

Os três cordéis escritos e editados apresentam o que o autor chama de “apoio cultural” na quarta capa. Os apoiadores são os mesmos nos três cordéis, mas há pequenas variações na diagramação de um folheto para o outro. O texto, de forma geral, é o seguinte: Associação Comunitária São Joaquim – Distrito de Salgado dos mendes (sic), Forquilha, Ceará; Ferreira Aragão – o homem do cartão vermelho³⁰; Forquilha Cinecordel – produzindo o cinema popular nordestino; e Sociedade Salgadense – o jornal que escreve a história de nosso povo.

O cordel *A sogra e o lobisOMEM* (2014a) apresenta uma pequena diferença para os outros dois folhetos: na parte interna da capa aparece o logotipo do patrocinador – a farmácia Sorriso de Maria –, além da propaganda “Conheça Forquilha – a capital nordestina do cinema popular”. Na página anterior à contracapa, o folheto é encerrado com um pequeno texto de quatro parágrafos com cerca de 25 linhas que explica o que é a literatura de cordel.

Josafá escreve em sextilhas, o gênero mais comum na improvisação oral, assim como na forma impressa. A sextilha é formada por “seis versos de sete sílabas rimando ABCBDB [neste caso, o 2º, o 4º e o 6º versos rimam entre si, enquanto o 1º, o 3º e o 5º não rimam]. A sextilha pode

³⁰ Raimundo Nonato Ferreira Aragão, mais conhecido pelos dois últimos sobrenomes, é um apresentador de TV no Ceará. Em seu programa televisivo, costumava puxar do bolso um cartão vermelho – como fazem os juízes de futebol no ato da expulsão de um jogador ou de membro de equipe técnica – para autoridades e pessoas públicas que estariam agindo de forma incorreta. Por conta de sua popularidade, tornou-se vereador de Fortaleza duas vezes pelo PDT. Posteriormente, foi eleito quatro vezes deputado estadual pelo mesmo partido. Nas eleições de 2018 não conseguiu manter-se como deputado estadual. Nascido em Sobral em 1958, formou-se em Ciências Contábeis e em Direito, e realizou uma pós-graduação em direito penal. Iniciou a carreira como comunicador em rádios sobralenses. Exerceu a função de radialista, também, nos Estados de São Paulo e da Bahia, antes de entrar para a TV. Possui base eleitoral em Sobral, Forquilha e em outros pequenos municípios da região Noroeste do Ceará.

ter cinco variedades de rimas: abertas, fechadas, soltas, corridas e desencontradas” (FREIRE, A. A., 2012, p. 26). Cada estrofe de seis versos, nos cordéis de Josafá, é numerada em algarismo romano, na parte superior ao primeiro verso. Ao todo, são três estrofes em cada página dos livretos. Segue abaixo a reprodução textual da primeira página do cordel *A volante do soldado 33*.³¹

A VOLANTE DO SOLDADO 33

I
 História de cangaceiro
 Todo mundo já ouviu falar
 Lampião e Corisco
 Maria Bonita e Dadá
 Mas preste atenção no relato
 Que agora eu vou contar.

II
 Aconteceu no passado
 Na era de 36
 Na estação invernosa
 Só não me lembro do mês
 A história da volante
 Do soldado 33

III
 Jandira uma moça velha
 Morava só com a mãe
 No suvaco da serra
 Dos irmãos Guimarães
 Foi criada na roça
 Trabalhando com piões (DUARTE, J., 2016a)

Este texto pode ser classificado como do subgênero “cangaço” ou de “cangaceiro”, comum no universo da literatura de cordel. Fora-da-lei do sertão desde a metade do século XIX até o início da década de 40 do século XX, quando, durante o regime do Estado Novo, comandado pelo presidente Getúlio Vargas, passou a ser perseguido intensamente através de todo o sertão brasileiro. Diz-se cangaceiro:

no nordeste do Brasil, do criminoso errante, isolado ou em grupo, vivendo de assaltos e saques, perseguido, perseguindo, até a prisão ou morte numa luta com tropa da Polícia ou com outro bando de cangaceiros. Os tipos de cangaceiros são os mais variados, e múltiplas as razões que os levaram ao crime. Há, desde uma tendência criminosa, a sugestão irradiante dos grandes cangaceiros, determinando a fuga de rapazes para juntar-se ao grupo, até o primeiro homicídio por motivo de honra privada, sempre julgado como punição justa (CASCUDO, 1972b, p. 234).

Mais que criminosos, os praticantes do cangaço encontravam em sua prática cotidiana um estilo de vida. Na conturbada política coronelista do sertão, distantes da presença do Estado, os cangaceiros escondiam-se em fazendas, e muitas vezes faziam acordos com políticos da região em

³¹ Ao transcrever os três cordéis escritos por Josafá Duarte, procurei respeitar rigorosamente toda forma escrita, mantendo a mesma grafia e as apropriações semânticas de determinadas palavras.

que agiam. Também mantinham informantes que repassavam o deslocamento policial – os coiteiros – e, em casos específicos, eram protegidos por populares em vilarejos e comunidades. Os coiteiros davam guarida aos cangaceiros por diversas razões: mantinham com eles algum grau de parentesco ou de amizade; tinham interesse no seu poder ou em ajuda financeira; ou simplesmente agiam por puro medo.

O mundo do cangaço era heterogêneo. Dentre os líderes, havia “figuras de relativa nobreza, corajosos, incapazes de uma violência contra moças, crianças ou velhos, como Jesuíno Brilhante, e há os repugnantes, brutos, como Lampião, trucidado em Sergipe” (CASCUDO, 1972b, p. 234). Os grupos de cangaceiros se dividiam entre aqueles que prestavam serviços aos donos de grandes fazendas – os coronéis –, como cobrança de dívidas e assassinatos de rivais, e os independentes, que praticavam o banditismo. Para parte do povo, cangaceiros eram vistos como “justiceiros” em terras onde imperava a falta de justiça social e a fome: distribuíam fração do dinheiro de pilhagens e comida. Para outros, os cangaceiros eram bandidos perigosos, que usavam da violência – morte, tortura, estupros – para se locupletarem financeiramente.

O nome “cangaço” deriva de utensílios de famílias pobres, mas também se refere ao arsenal carregado pelos cangaceiros, e ao conjunto de apetrechos portado por eles: “armas, munições, bornais, bisaco com suprimentos, balas, alimentos secos, mezinhas tradicionais, uma muda de roupa, etc” (CASCUDO, 1972c, p. 234). Cangaço também remete a “canga”, que é a peça de madeira usada para prender os bois ao carro ou ao arado.

O cangaço é um dos temas mais presentes na literatura de cordel. As sagas de Lampião, conhecido como “Rei do Cangaço”, foram cantadas em versos desde a época em que ele atuava com seu bando. Dentre os exemplos, posso citar a história fantasiosa *Encontro de Lampião com Dom Sebastião nas terras do Maranhão*, escrito por uma das poucas mulheres cordelistas maranhenses, Raimunda Frazão (2015). Um dos maiores clássicos do cordel brasileiro também tem o famoso cangaceiro como protagonista: *A chegada de Lampião no Inferno* – ou “Lampeão”, na grafia original –, escrito por José Pachêco (S/D), disponível integralmente na Internet³². Os dois textos formam subgêneros híbridos: no primeiro, Lampião teria um encontro fictício com o rei português em terras onde não esteve. No segundo, o “Rei do Cangaço” chega ao inferno.

³² Encontrei duas edições do mesmo texto: uma em uma biblioteca virtual da Universidade de Poitiers, da França, disponível em <http://cordel.edel.univ-poitiers.fr/show/358>, e outra na Biblioteca Virtual do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, em <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=CordelFCRB&pasta=Jose%20Pacheco&pesq=>.

Figura 36 - Capa de *A chegada de Lampeão no Inferno*, de José Pachêco (xilogravura de autor desconhecido)



Fonte: Internet.

Para efeito de estudo, como mostrei anteriormente, é possível afirmar que *A volante do soldado 33* (DUARTE, J., 2016a) faz parte dos “Anti-heróis”, presentes na classificação “Temas Tradicionais”. Nesta história, acompanhamos a saga de Jandira e de seus outros dois companheiros, que conhece durante uma jornada: o homem e o menino, personagens sem nome. O homem também é chamado de “velho” em um momento do texto. No começo do cordel, Jandira nos é apresentada como “moça velha”, termo regional que, embora antigo, ainda é vigente no sertão cearense, e significa “solteirona”, uma mulher “encalhada”, que não conseguiu um marido, e segue se devotando aos pais e aos familiares.

Trata-se da jornada de uma heroína que busca recuperar o dinheiro roubado por cangaceiros. O montante seria utilizado para o tratamento da doença de sua mãe, mas foi tomado pelos fora da lei das mãos do sacerdote de sua cidade, padre Tadeu, que tinha ficado encarregado de guardar a importância. Inconformada, Jandira recorre ao delegado, mas o tipo, apresentado como um bufão, não a ajuda. Ela resolve ir sozinha atrás do grupo chefiado pelo “Capitão Sete Praga”³³. Durante sua jornada, recebe ajuda de um pobre “penitente”³⁴ e salva um menino que

³³ Capitão Sete Praga é o mesmo nome dado ao personagem do cangaceiro que aparece no filme *Escapei fedendo*, e que aponta a arma para o representante do prefeito incumbido de retirar o sino da igreja (ESCAPEI..., 2017). Ele também aparece em outras produções, como em *A sogra e o satanás* (A SOGRA..., 2018).

³⁴ Na estrofe XX, página 07 de *A volante do soldado 33* (DUARTE, J., 2016a) é possível ler: “Era meio dia e meio / Quando um homem apareceu / No ombro trazendo uma cruz / Seguindo o rumo seu”. Devido à polifonia e às licenças poéticas, é possível interpretar que “No ombro trazendo uma cruz” se refere a portar suas dores ou a aspereza da vida. No entanto, trabalho com o sentido denotativo, ou seja, que ele carrega uma cruz real sobre os ombros, conforme é possível presenciar no sertão – cada vez em menor número – durante algumas datas do catolicismo, como na Semana Santa. No filme homônimo de Josafá Duarte (A VOLANTE..., 2018), o personagem carrega a cruz feita de pedaços finos de galhos de árvore. Em *Por debaixo dos panos* (POR DEBAIXO..., 2010), Toín Coceira (Antônio Valmir, vulgo Cabecinha) paga promessa carregando uma cruz até o santuário de São Francisco em Canindé para que sua mãe se recupere de uma pedrada que ele mesmo deu, e que visava acertar o candidato a reeleição ao cargo de prefeito do

havia sido abandonado por sua madrasta criminosa. Este também se junta a Jandira e o trio forma a “volante do soldado 33”. No sentido militar, volante significa uma tropa pequena e ligeira que não possui artilharia pesada, nem bagagem. As volantes eram formadas por policiais, mas também por civis, sob autorização do governo, para perseguir, prender ou matar os cangaceiros, que se referiam a eles como “macacos”.

A volante da história de Josafá é formada apenas por três membros. A formatação do cordel explica porque o título diz respeito à volante do soldado 33:

XXXIII

A estrada do destino
Tinha aqui juntado os 3
Jandira, o velho e o menino
Porque Deus é Rei dos reis
Estava formada a volante
Do soldado 33 (DUARTE, J., 2016a).

Os três personagens são figuras míticas representados na imagem da Sagrada Família, que na tradição católica, é formada por Nossa Senhora, São José e o Menino Jesus. É importante observar que a volante é chefiada por uma mulher, sob o verso XXXIII, portanto, segundo a tradição cristã, a idade que Cristo tinha quando foi morto por crucificação.

No sentido que procuro definir acima, o mito surge como a permanência no imaginário social coletivo de narrativas que buscam retratar figuras e episódios organizadores e que dão sentido ao mundo. Câmara Cascudo explica:

O mito na história da civilização é um conjunto de lendas e narrações que referem personagens e acontecimentos anteriores aos fatos históricos conhecidos e que, por isso mesmo, se entrecem com episódios maravilhosos e fantásticos. Há mitos cosmogônicos, divinos, heroicos. Os primeiros são tentativas de explicação do aparecimento do universo, e, principalmente, do homem no mundo, os segundos se referem a deuses, os últimos a semideuses e super-homens (CASCUDO, 1972f, p. 516).

Portanto, de acordo com o verbete apresentado acima, a figura à qual me remeto no texto de Josafá como sendo representação mítica da Sagrada Família revela a presença da divindade materializada nos percalços vividos pelos três personagens: Jandira, o homem e o menino. A família, como instituição, ainda é vista hoje como base dos valores da sociedade. Para além disso, a Sagrada Família é composta no momento do nascimento do filho de Deus, durante o exílio, quando o rei Herodes determina a morte de todo filho primogênito nascido em seu reino, com

município de Barro Vermelho, João Passaperna (Josafá Duarte). Em um clássico do cinema nacional, *O pagador de promessas*, escrito e dirigido por Anselmo Duarte (O PAGADOR..., 1962), baseado em peça de teatro homônima de Dias Gomes, o protagonista, Zé do Burro, interpretado por Leonardo Vilar, carrega uma cruz nos ombros até a igreja de Santa Bárbara – ou Iansã, segundo tradição do sincretismo de matriz africana – em Salvador (BA), para pagar a promessa que fez pela recuperação de seu burro. Até hoje *O pagador de promessas* é o único filme brasileiro laureado com a Palma de Ouro, maior honraria recebida no Festival de Cannes, na França, um dos mais importantes festivais de filmes do mundo.

medo de uma profecia que previa o aparecimento de um rei. No cordel de Josafá Duarte – bem como no filme homônimo –, a família – de fato, o grupo de amigos – se forma ao longo de uma jornada, durante o salvamento de um menino que corria o risco de morte.

A presença do mito no cordel demonstra a explicação transcendental na tentativa de compreender o mundo e o homem. Transmutado em personagens da época do cangaço, o mito constrói valores de união, grupo, honra, justiça, que devem ser perpetuados ao longo das gerações, e através das idades. Diz, ainda, Câmara Cascudo (1972f, p. 516): “Nos meios populares mais simples os mitos evidentemente irisam-se e polimorfizam-se ao sabor da simplicidade dos núcleos a que são referidos em narrações singelas”.

A figura do Soldado 33 também faz parte da cultura religiosa popular do homem do sertão. A formação do sertanejo, culturalmente, é composta em um universo místico, que muitas vezes une fé com superstições. Desta feita, parte da população do interior do Ceará segue, ainda hoje, atenta à fé, bem como às profecias e ao universo sobrenatural, para onde se voltam suas crenças. As orações e rezas são uma resposta cultural na luta social cotidiana. Os pedaços de papel com orações seguem, assim, inseridos materialmente – costurados – em roupas, portados em carteiras de dinheiro, ou dentro de chapéus. Muitas rezas e orações são pronunciadas como talismãs, e usadas para determinados fins. A rezadeira é a conhecida figura que faz usos medicinais de tais orações, como a “Reza pra aplacar o sangue”, a “Oração de São Cipriano”, e a “Oração contra o mau-olhado”. No contexto das orações populares está inserida a “Oração do Soldado 33”, como revela Eduardo Campos, em *Medicina Popular do Nordeste* (1967):

A maioria dessas orações é pronunciada sob comprometimento mágico. Há instruções para cada uma delas, devendo seguir o suplicante, muitas vezes, uma série de instruções. Na chamada “Oração do Soldado 33”, a pessoa deve fazer o sinal de Salomão no chão onde estiver, e colocar sobre ele uma vela acesa. Depois do que deverá rezar cinco P. N., cinco A. M. e cinco P. P. e uma Salve Rainha, chamando trinta e três vezes seguidas o soldado miraculoso. A recomendação maior é que se deve proferir a oração ao soar meia-noite, e numa encruzilhada. Quando uma criatura, por exemplo, é perseguida por um invejo, deste poderá livrar-se facilmente se carregar na mão um punhado de terra e o salmo número sete, recitando outra complicada oração. O que fica demonstrado de maneira inequívoca é aquela capacidade coercitiva da oração [...] procurando abrigar os santos a se decidirem a favor de quem deseja alcançar uma graça (CAMPOS, 1967, p. 127).

Em pesquisa realizada pela Internet, verifiquei que a “Oração do Soldado 33” é muito usada para obtenção de ganhos financeiros, sobretudo para a conquista de prêmios em jogos e loterias. Ligada à oração, existe a evocação do Soldado 33, uma entidade sobrenatural que apareceria após a oração feita na encruzilhada. É diretamente a ele, que apareceria montado em seu cavalo, a quem deve ser feito o pedido de fortuna, mas o fiel não pode olhar na sua direção. O suplicante deve manter a cabeça baixa sob pena de ter sua alma condenada. A oração é bem grande, mas, em suma,

ela apela para o repouso do corpo, o serviço ao próximo, proteção contra a maledicência, humildade e sabedoria, paz para a nação, felicidade para si e para os demais, manutenção do trabalho, e manutenção do bom caminho. Seguem, abaixo, os primeiros versos:

Senhor, Deus do universo, Criador de todas as coisas, ouve a prece da mais humilde de todas as tuas criaturas, no momento da alvorada e no toque de silêncio, no despertar para as lidas do dia, e no recolhimento para o repouso do corpo físico.

Não sei se esta oração é criação recente, adaptação de outra reza, ou se é originalmente antiga. Como ocorre com a maior parte dos textos religiosos populares, não foi possível atribuir a autoria.

Em *A volante do soldado 33* (DUARTE, J., 2016a), ao encerrar a jornada da heroína, Jandira recupera o dinheiro e pode levar sua mãe ao doutor. Ela não vai só com sua genitora porque, agora, construiu uma nova família, como é possível observar nos seis versos seguintes:

LVIII

No mesmo dia então
Jandira se arrumou
Pra levar sua mãe
A presença do doutor
Levando junto com ela
Os amigos que encontrou (DUARTE, J., 2016a).

Na estrofe seguinte, Josafá revela o caráter místico da sua personagem. Ele optou por fazer de uma mulher a protagonista de seu cordel. Ela é alçada a uma condição quase divina:

LIX

Tem gente que vem ao mundo
Pra ser luz na escuridão
Faz brotar água no deserto
Levanta quem está no chão
Faz cego abrir os olhos
Liberta uma nação (DUARTE, J., 2016a).

O texto termina na estrofe seguinte e apresenta a “moral da história”, uma conclusão de cunho ético e que procura prescrever determinado comportamento ou postura diante do mundo. Esta revisão moral é comum na estrutura clássica do cordel:

LX

Antes de fazer uma besteira
Pense antes sete vezes
Na vida que deve pagar
Seja pobre ou seja reis
Assim foi a volante
Do soldado 33 (DUARTE, J., 2016a).

A última estrofe de *O homem que queria enganar a morte* também fecha o texto com uma lição de moral:

XLVIII

Aqui fica uma lição
 Pra mim e para você
 que a terra é dona de tudo
 disto não vamos esquecer
 Que ela veste e alimente
 pra depois então comer (DUARTE, J., 2016b).

Esta estrutura narrativa que encerra com uma lição de moral é comum nas fábulas de tradição oral registradas pelos Irmãos Grimm. Dessa forma, o cordel cumpriria a função de formar o leitor segundo a clássica ideia de “agradar e instruir” (DEBS, 2000). Marco Antonio Gonçalves (2011) promove uma análise em outra direção. Para ele, o cordel, além de uma poesia moral, que elabora soluções para conflitos, realiza críticas construídas através da ironia presentes nas figuras de linguagem. Voltarei a tratar do assunto em item específico adiante.

Há um outro ponto que deve ser mencionado nos três cordéis escritos por Josafá Duarte: as formas de representação dos papéis de gênero. A apresentação do hábito alimentar da autoridade policial em *A volante do soldado 33* (DUARTE, J., 2016a) revela, em nosso imaginário, um personagem bufo, um tipo que não deve ser levado a sério. O ato de fofocar – culturalmente associado a senhoras – e a falta de habilidade para caçar – uma atividade eminentemente masculina no sertão – evocam papéis de gênero socialmente construídos, e a presença – da fofoca – e ausência – no caso da habilidade de caçar – de tais características do delegado deslocam sua masculinidade para outro patamar. Esta masculinidade está fortemente ligada ao papel do delegado nos cordéis tradicionais, e ocupa importante espaço no imaginário das histórias de cangaço das quatro primeiras décadas do século XX. De maneira semelhante, o autor reconstrói o papel feminino de Jandira nas duas estrofes adiante:

XVII

Jandira disse zangada [para o delegado]
 Eu vou atrás do que é meu
 Jesus não se acovardou
 Nem na hora que morreu
 Eu vou lavar minha honra
 Da mamãe e do padre Tadeu

XVIII

Sentou o punhal na mesa
 Que o delegado se mijou
 Pegou logo a espingarda
 60 balas guardou
 Dois punhal e um revolver
 Na cintura colocou (DUARTE, J., 2016a).

A figura construída por Josafá está longe de ser aquela presente no imaginário contemporâneo sobre como deveria se comportar uma mulher nos anos 30. Jandira é brava e corajosa, portanto, detém as qualidades que deveriam pertencer ao delegado.

Além de Jandira, as mulheres têm sido apresentadas nos folhetos de Josafá como personagens fortes. Em *A sogra e o lobisomem* (DUARTE, J., 2014a), dona Mocinha – a sogra³⁵ – é a personagem com postura de matriarca. Ela, por exemplo, é quem vai à casa de João da Mata exigir que ele se case com sua filha, depois de saber que o rapaz havia deflorado a moça. Antes disso, porém, deu uma surra na menina:

XVIII

Quando chegou em casa
Expedita uma pisa levou
Dona Mocinha disse, eu capo o cabra
Que tua honra roubou
Ela então lhe respondeu
Não me arrependo que dei por amor

XIX

Fuá grande aconteceu
Lá na casa de João
A veia com uma peixeira
E um pau de fogo na mão
Ameaçava o pai e o filho
E o pobre do padre Simão (DUARTE, J., 2014a).

A sogra é quem deflagra a ação que irá confluir na conclusão da trama. Dona do mesmo temperamento de Jandira, Mocinha – ou “a sogra” – também vai à luta – literalmente – para desmascarar seu genro. No entanto, ao final, ela é salva por outra mulher: sua filha. Reproduzo os trechos abaixo:

XXVIII

A veia estava de tocaia
Com uma espingarda na mão
Na cintura uma faca,
Na bolsa um fação
Num espojeiro de jumento
João rolava no chão
[...]

XXXIII

Foi aí neste instante
Que expedita apareceu
Com um tiro de espingarda
O lobo esmoreceu
Graças a sua pontaria
Foi que a velha não morreu (DUARTE, J., 2014a).

Neste momento, Expedita, a filha, revela uma força até então escondida do leitor, e que só era apresentada por dona Mocinha. A ação da moça torna possível o final feliz da história.

³⁵ A sogra também é protagonista de Josafá Duarte no filme *A sogra e o Satanás* (A SOGRA..., 2018). No curta-metragem de 18 minutos, realizado em junho de 2018, o cineasta de Salgado dos Mendes conta a história da sogra (Marliza Duarte) e do genro (Antônio Valmir, o Cabecinha) que sofrem mortes repentinas e vão para o inferno. Lá, a velha arruma confusão para poder entrar, porque Satanás (Francisco de Assis Barbosa) não a quer por perto. Mais uma produção do grupo Cinecordel, que une a tradição temática do cordel ao cinema popular. Este filme ainda não recebeu uma versão em cordel.

O cordel *A sogra e o lobisomem* (DUARTE, J., 2014a) pode ser categorizado como um “Conto Maravilhoso” pertencente aos “Temas Tradicionais”. Os personagens da “sogra”, do “lobisomem” e da “menina virgem” são constantes no universo do cordel. Este caldeirão de possibilidades e reinvenções que existe no universo do cordel permitiu que Josafá juntasse os três personagens em uma única história. *A sogra enganando o diabo*, de Leandro Gomes de Barros (2004), e *Minha sogra é diferente*, de Davi Teixeira e Meca Moreno (2013), são apenas dois exemplos de produções que tratam com humor esta figura presente nas famílias.

Figura 37 - Capas de cordéis sobre sogras. Em *A sogra enganando o diabo*, o xilogravurista é desconhecido. A arte de *Minha sogra é diferente* é de Meca Moreno



Fonte: Internet.

Tema constante na cultura popular, a abjeção à sogra é universal. Na cultura popular brasileira, nos cordéis e na literatura oral, a sogra está para as narrativas como as madrastas estão para as fábulas infantis. No Dicionário do Folclore Brasileiro, assim é apresentada a sogra:

Motivo universal de ódio e rancor convencional por parte dos genros. Versos, anedotas, provérbios, pilhérias, em todas as línguas do mundo, tornam a sogra objeto de ridículo feroz, de permanente intriga, inimiga do lar e da paz doméstica. Era o mesmo entre gregos e romanos, e será difícil encontrar um povo onde a sogra não seja o tema de perversidades e raiva constante (CASCUDO, 1972i, p. 827–828).

Embora não tão tematizados quanto as sogras, lobisomens também fazem parte do universo dos cordéis. Como exemplos, posso citar *O lobisomem encantado*, escrito por Manoel d’Almeida Filho (1987), e *A malassombrada peleja de Pedro Tatu com o Lobisomem*, de Antônio Klévisson Viana (2002). Sobre o lobisomem, vale um comentário. Esta criatura, misto de homem com lobo, está presente em inúmeras tradições de povos e várias partes do mundo. Mito universal, foi registrado por autores como Plínio – O Antigo, Heródoto, S. Agostinho, dentre outros. Depois de

tornar-se tradição na Península Ibérica, esse mito teria sido trazido para o Brasil pelos portugueses ainda durante o período da colonização. Da mesma maneira, espanhóis o levaram para todos os países da Américas onde estiveram em processo de colonização. De fato, dependendo da região do Brasil, são variadas as lendas e crenças em torno do lobisomem (CASCUDO, 1972e). Embora Josafá não aborde a origem do seu personagem, nem a ação quando ele está na forma de lobo – para onde vai e o que faz – o autor explica que a criatura se transformou em noite de lua cheia, e esta é uma crença comum ainda hoje, em áreas isoladas do País. O forquilhense, em consonância com Câmara Cascudo (1972e), mostra que o lobisomem perde o encanto depois de ferido.

Figura 38 - Capas de cordéis sobre lobisomem: xilogravura de Antônio Klévisson e desenho colorido sem referência do artista



Fonte: Internet.

Histórias envolvendo “virgens” ou “moças” também são muito populares no universo do cordel, como comprovam *A moça que se casou 14 vezes e continuou donzela*, de Apolônio Alves Santos (2012), e *Moça roubada*, poesia popular de Gomes da Silveira (2013).

A “moça” é uma personagem que pertence ao imaginário social, que transcende à variação dos valores morais. Se hoje a virgindade não é mais um tabu inexorável em Salgado dos Mendes e Forquilha, o ideário em torno da moça, tal qual exposto por Câmara Cascudo (1972g), ainda existe no imaginário social. Moça deve ser compreendida na cultura popular como aquela que “já teve o primeiro catamênio. [...] Atingida a idade da menarca, a mulher do povo é fiscalizada quanto à vinda do mensturo inicial”. Também é sinônimo de “virgem, donzela”, bem como “virgens bem-comportadas, exemplares, aureoladas de respeito”. Curiosamente, em algumas partes do Brasil, como em localidades da Amazônia, “moça” significa exatamente o contrário: “amante, concubina, prostituta”, e ainda “cortesã”. De toda forma, moça também diz respeito à juventude, o mesmo que donzela (CASCUDO, 1972g, p. 581–582).

Esta ambivalência revela o caráter virtual da língua, que se atualiza no costume social e nas funções das práticas cotidianas. A dualidade de acepções de “moça”, sua ambivalência semântica, é possível a partir da polissemia proporcionada pelo seu uso, formado em um arcabouço moral. Moça traz consigo as acepções de “anjo” e “demônio”, formatadas no ideário manifestado no ditado popular “uma dama na sociedade e uma quenga na cama”: a pureza tenra das meninas, somada ao calor sensual das mulheres experientes. Há muito a literatura mundial trata desta ambiguidade. Talvez a maior representação da “moça” seja a personagem *Lolita*, do romance homônimo de Nabokov (1989),³⁶ capaz de manifestar, ao mesmo tempo, o caráter do “anjo” e do “demônio”.

Ao pensar na personagem da “moça”, ou da “mulher virgem”, que passa a sentir o desejo sexual, minhas memórias afetivas trouxeram à tona uma canção de Luiz Gonzaga, *O xote das meninas*, cujos primeiros versos eu transcrevo abaixo:

Mandacaru quando fulora na seca
É um sinal que a chuva chega no sertão
Toda menina que enjoa da boneca
É sinal de que o amor já chegou no coração
Meia comprida, não quer mais sapato baixo
Vestido bem cintado, não quer mais vestir timão

Ela só quer, só pensa em namorar
Ela só quer, só pensa em namorar
Ela só quer, só pensa em namorar
Ela só quer, só pensa em namorar³⁷

O despertar da sexualidade é objeto de desejo no universo do cordel, mas creio que esse desejo é menos da personagem “moça” e mais dos autores, a maioria composta por homens. Essas moças surgem nos cordéis como que arrebatadas pelo desejo que emana da natureza, e que elas não conseguem conter. No caso específico de *A sogra e o lobisomem* (DUARTE, J., 2014a), Zé Mulato é vítima dos arroubos e investidas das “falsa santa”, que “só quer” e “só pensa em namorar”:

VIII

Expedita disse assim
Nunca pensei em casar
Já tenho 20 anos
Só sei o que é trabalhar
Se quer namorar comigo
Vem aqui me arrochar

³⁶ No livro *Lolita* (NABOKOV, 1989), um escritor de meia idade, que tem o pseudônimo de Humbert Humbert, fica obcecado pela adolescente, personagem-título. Por trás da aparente inocência, Lolita, que já havia se envolvido com meninos e meninas, começa a desenvolver um jogo sexual conturbado com o escritor.

³⁷ Gravada pela primeira vez em 5 de fevereiro de 1953, *O Xote das Meninas* é resultado da parceria de Luiz Gonzaga com Zé Dantas.

IX

João da mata se encostou
No pau do cacimbão
Fez o sinal da cruz
Com um crucifixo na mão
Meteu o pé na carreira
Que fazia risco no chão (DUARTE, J., 2014a).

Mais adiante, depois de outra investida, o rapaz acaba sucumbindo aos encantos da moça de 20 anos, que não conhecia nada da vida e só sabia trabalhar. Ela o seduz com bastante convicção:

XVI

Disse agora você não me escapa
E lhe pegou pela mão
Deu a ele uma bebida forte
E arrastou ele na escuridão
Quando amanheceu o dia
Os dois dormiam no chão

XVII

Vendo o dia clarear
João aí se despertou
Estava com as calça na mão
Sem cueca ele falou
Acabei com a minha vida
Expedita com ele se abraçou (DUARTE, J., 2014a).

Hoje, como disse há pouco, a virgindade não chega a ser um tabu na região em que Josafá vive. No entanto, a personagem da “moça virgem”, que se torna refém de seu próprio desejo, permanece presente no imaginário da cultura do cordel, que, como afirmei, é produzido majoritariamente por homens, que projetam desejos masculinos de valores morais de outras épocas. Acredito que o humor é uma forma leve de abordar o tema da sexualidade, sem que a narrativa seja considerada socialmente imoral ou agressiva. Assim, os autores transferem para as mulheres a responsabilidade social do intrincado jogo de poder que envolve as primeiras relações sexuais, e se eximem do papel de seduzir as meninas jovens.

Em *A sogra e o lobisomem* (DUARTE, J., 2014a), é apresentada a história de Zé Mulato – grafado no cordel como “Zé mulato”, com “m” minúsculo –, “rapaz esquisito” que “rouba a honra” de Expedita – termo regional para um homem que desvirgina uma mulher solteira – e é obrigado por sua sogra – dona Mocinha, mulher valente e nervosa – a casar com ela. Com o passar do tempo, as atitudes estranhas do rapaz deixam a relação com a sogra mais tensas.

As mulheres até agora apresentadas lutam sem medo da morte. No cordel seguinte, a principal personagem feminina é a própria morte. No folheto *O homem que queria enganar a morte* (DUARTE, J., 2016b) a personagem título é representada por uma “velha”. Antítese de Zumira, mulher de Chico Raposa – grafado no cordel como “Chico raposa”, com “r” –, que vivia

apanhando do marido, e por ele acaba sendo abandonada, a “velha” tem o controle sobre todos os “homens”. Penso que “homens”, como aqui colocado, serve como categoria filosófica, mas também como gênero. É uma mulher – a própria morte – que tem *poder* e é capaz de atribuir *poder*. Ela dá a Chico Raposa o dom da cura de doenças, mas impõe a ele uma regra que não deve ser quebrada. Ao proceder assim, passa a ter controle sobre sua vida. Ele é obrigado a obedecer à regra que ela determinou, portanto, a velha limita os seus atos. Além disso, dá dinheiro para o homem poder comprar roupas novas e recomeçar sua vida:

XXXIV

O trato entre nós é este
 Você não vá me enganar
 Não queira virar a cama
 Pra eu na cabeceira ficar
 Porque aí eu me zango
 E venho aqui lhe buscar

XXXVI

A comadre lhe deu dinheiro
 Pra roupa nova comprar
 Mudar as suas vestes
 Um novo visual ganhar
 Ta limpo e confiante
 Pronto pra enricar (DUARTE, J., 2016b).

Ao não cumprir a palavra, e ao tentar enganar a morte, “Chico raposa” acaba sendo tomado por ela. O fim do personagem acaba “vingando” as humilhações e violência vivenciadas por Zumira, sua ex-esposa. Após ler este cordel, tentei buscar minhas representações cinematográficas sobre a morte, e lembrei que ela costuma ser representada em personagens masculinos. Lembro da morte ser um homem soturno, vivo por Bengt Ekerot, em *O Sétimo Selo* (O SÉTIMO..., 1959) – *Det sjunde inseglet*, clássico de Ingmar Bergman. Brad Pitt já a interpretou em *Encontro Marcado* (ENCONTRO..., 1998) – *Meet Joe Black*, dirigido por Martin Brest. A morte, no cordel e no filme homônimo do cineasta forquilhense, é uma mulher.

A força da mulher sertaneja é presente na literatura de cordel e na cultura popular. O cantor e compositor pernambucano Luiz Gonzaga já imortalizou a raça da mulher nordestina na composição *Paraíba*, cujos primeiros versos transcrevo abaixo:

Quando a lama virou pedra
 E Mandacaru secou
 Quando o Ribaça de sede
 Bateu asa e voou
 Foi aí que eu vim me embora
 Carregando a minha dor
 Hoje eu mando um abraço
 Pra ti pequenina

Paraíba masculina,
 Muié macho, sim sinhô

Paraíba masculina
Muié macho, sim sinhô³⁸

Acredito que a potência feminina, cantada em verso e contada em prosa, não é pura licença poética transmita pelas gerações. Esta imagem pode ter sido construída a partir dos inúmeros lares da caatinga cujos homens foram embora pelos mais diversos motivos: migração em busca de trabalho, morte ou separação das companheiras. De fato, nos últimos 15 anos o número de famílias chefiadas por mulheres não para de crescer. Em 2015, informações da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios – Pnad –, promovida pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE – revelou que 40,5% dos lares eram mantidos por alguém do sexo feminino, 10 pontos a mais que em 2005, quando elas chefiavam 30,6% das residências no País. Na Região Nordeste, este percentual chega a 42,9% dos lares (SALES, R.; SARAIVA; ROSAS, 2016). Mas é necessário deixar claro que a construção, no imaginário, da “mulher forte” do sertão não é recente.

Nos três cordéis de Josafá, se em uma instância há personagens bem demarcados e nomeados, em outra, existem os que são identificados apenas pelo gênero, a faixa etária ou a profissão: o homem – chamado uma vez de “velho” –, o menino, a mãe, o delegado – em *A volante do soldado* 33 (2016a) – e o delegado e o padre – em *O homem que queria enganar a morte* (2016b). A morte, personagem de *O homem que queria enganar a morte*, em sua forma humana, também é chamada genericamente de “velha”, “velhinha”, “cumadi” e “comadre”. Dona Mocinha, mãe de Expedita em *A sogra e o lobisomem* (DUARTE, J., 2016b), só tem seu nome apresentado uma única vez ao longo de todo o folheto. Durante o texto, ela é referida como “veia”, “velha”, “mãe” – de Expedita – e “sogra” – de João da “mata”.

O artifício da não nomeação provoca uma generalização. De alguma forma, eu tenho uma imagem pessoal sobre o que é um velho, um delegado, um padre. Esta, é erigida socialmente e cria formas de representação, que por sua vez, são subjetivas, portanto, dependem das referências que tenho sobre “padres”, “delegados” ou “velhinhas”. Mas cada um desses personagens sem nome existe dentro de um determinado contexto cultural. Portanto, tento arquitetá-los à luz do que construo acerca do contexto apresentado. Assim, dou-lhes estatura, tipos físico e étnico, idade, dentre outras características. Imagino atributos que estariam presentes em tipos da sociedade. A imaginação preenche os dados que são apresentados nos referenciais genéricos – o menino, o homem etc. Ela é a responsável pela criação da imagem. Enquanto a imagem é a representação de alguma coisa, a imaginação é a capacidade que possuo de representar os objetos segundo as

³⁸ Gravada pela primeira vez em 1952, Paraíba é um entre tantos frutos da parceria de Luiz Gonzaga com Humberto Teixeira.

qualidades que me são apresentadas, em acordo com referenciais que desenvolvo com a experiência ao longo da vida.

O escritor José Saramago apresentou personagens sem nome em romances como *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Todos os nomes* (1997). Neste último, apenas o protagonista, José, era nomeado. Em *Ensaio sobre a cegueira*, a identificação dos personagens obedece a determinados referenciais, como “o médico”, “a mulher do médico”, “a mulher dos óculos escuros”, dentre outros. Sobre a ausência dos nomes, o autor disse: “É como se, neste momento, os temas que eu trato, sobretudo depois do *Ensaio sobre a cegueira*, fossem de caráter tão amplo e geral que os nomes deixam de ter sentido. Chamar o personagem Antonio, ou Manuel, o que significa” (COUTO, 1997)? Neste sentido, a epígrafe usada em *Todos os nomes*, que é retirada de uma obra que não existe, *O livro das Evidências*, marca uma convicção profunda do escritor: “Conheces o nome que te deram, mas não conheces o nome que tens” (SARAMAGO, 1997).

Na simplicidade formal e poética da literatura popular, são tênues os limites entre as elaborações subjetivas e aquelas recebidas pelo escritor diante de referências profundas que recebeu do cordel. A nomeação dos personagens se encaixa nesta fronteira. As três histórias desenvolvidas por Josafá são construções pessoais dele sobre o mundo, mas de um mundo socialmente construído. Este mundo é partilhado em um universo poético. As histórias escritas são fabulações feitas por ele, e não são produtos diretos de uma experiência. Dessa forma, mesmo sem ter vivido a época do cangaço, o autor construiu narrativas em torno desse universo. Isso foi possível porque ele partilhou de outras representações sobre o tema, vinculadas à sua região, o Nordeste. Este lugar, o Nordeste, é também um espaço inventado e construído no imaginário social. Entretanto, ele não é algo irreal, ou que falseie o real. Este Nordeste imaginado compõe o Nordeste real. Segundo Ivan Proença (1976), a recriação poética do Ceará a partir do imaginário do cangaço pode, portanto, ser compreendida como a “desrealização” do real, e não apenas a transformação do real em poesia.

No sentido proposto, o cordelista é alguém que está na fronteira de uma fórmula social de criação, mas que também é construída a partir de suas referências subjetivas, como trata Benjamin. Para o pensador alemão, a narrativa, que floresceu em um meio de artesãos, no povo, seria uma forma artesanal de comunicação. Elementos do narrador imprimem-se na narrativa. (BENJAMIN, 2012).

Portador de referências sociais e pessoais, o cordelista é capaz de unir em seu modo de existência pessoal o significante e o significado. Ele, o poeta do cordel, incorpora os valores narrativos expressos na tradição, e, a partir de um jogo mnemônico e sintagmático, opera o caráter poético em seus textos. O cordel tem como característica sempre enfatizar o ponto de vista pessoal

do cordelista. O escritor, ao narrar, se reinventa; ao se reinventar, produz nova forma de conhecimento sobre aquilo que é narrado. Em *A sogra e o lobisomem* (DUARTE, J., 2014a), Josafá se coloca na posição de narrador em primeira pessoa, e que abre a narrativa:

I

Me chamo de Josafá
Duarte por sobrenome
No folclore brasileiro
Quero escrever o meu nome
Contando a história
Da sogra e do lobisomem

II

Sou natural de Forquilha
La do Salgado dos Mendes
Sou filho de um violeiro
Com uma mulher decente
Preste atenção na história
Que vou contar daqui pra frente (DUARTE, J., 2014a).

Em comunhão com Gonçalves (2011), acredito que o cordelista, ao se reinventar na narrativa, também atualiza o imaginário sobre o Nordeste e sobre a localidade onde vive. Hoje, durante a segunda década do século XXI, o sujeito desta pesquisa ainda conta histórias de personagens presentes no imaginário sertanejo, como cangaceiros, lobisomem, a sogra e a morte antropomorfizada. Embora, no universo dos cordéis, de uma maneira geral, existam temas jornalísticos e atuais, os textos do autor salgadense olham para o passado, ou manifestam um tempo impreciso – em que época transcorre a ação de *A sogra e o lobisomem* (2014a), ou de *O homem que queria enganar a morte* (2016b)? – mas que leva o leitor na direção de personagens tradicionais. Neste sentido, acredito que esse tempo é o da fábula, suspenso, da tradição que se mantém na permanência de temas e personagens recorrentes, reconfigurando o mesmo imaginário social. A minha afirmação também me aproxima da reflexão de Marco Antonio Gonçalves:

Deste modo, o cordel trata do passado, do presente e do futuro como o folheto que descreve o ataque de Bin Laden a Juazeiro do Norte e a defesa da cidade pelo Padre Cícero. Esta forma que desreferencia, mistura cenários, personagens, temporalidades, confere ao cordel um “estilo” próprio em que o folheto ganha uma aparente homogeneidade através de sua forma (metrificada, repetitiva, redundante). O cordel, assim, copia alterando, imita linguagens e cenários, se transfigura tematicamente, traduzindo universos exteriores ou próximos para uma forma que cria, por sua vez, o próprio universo do cordel (GONÇALVES, 2011, p. 224).

No universo do cordel do escritor de Salgado dos Mendes, cabem os componentes sobrenaturais, presentes nos três folhetos. O lobisomem, personagem ele mesmo de *A sogra e o lobisomem* (DUARTE, J., 2014a), é mencionado pelo “homem”, que compõe a volante liderada por Jandira, em *A volante do soldado 33* (DUARTE, J., 2016a). Ele afirma na estrofe XXV que já brigou com a criatura.

No sentido sobrenatural, a morte é um componente constante, presente nos três cordéis. Ela é um personagem antropomorfizado em *O homem que queria enganar a morte*, mas se manifesta na violência imputada por Jandira aos cangaceiros em *A volante do Soldado 33*, na chamada “morte matada” (CASCUDO, 1972h, p. 590–591).

O risco da morte evoca a sua presença virtual e desconfortável. Em *A sogra e o lobisomem* (DUARTE, J., 2014a), dona Mocinha, diante do ódio que sentia pelo seu genro, diz para a filha na estrofe XXVI, enquanto amola a faca: “Daqui pra sexta se lasca um de nós dois”. A sogra acha possível que ela, ou o genro, morra durante um conflito. De fato, quem morre é o lobisomem, e assim o “João da mata” fica liberto da maldição. Portanto, foi necessário que a criatura morresse para que João vivesse duplamente: agora, ele pode engravidar sua esposa.

Em *O homem que queria enganar a morte* (DUARTE, J., 2014b), a “morte” imposta pela própria “morte” a Chico Raposa é uma morte duplamente substantiva e metalinguística: a morte determina a morte. Ela se impõe como elemento factual, mas também moral. Afinal, Chico Raposa, um homem ambicioso e sem valores sociais considerados corretos, rompeu o trato estabelecido com a própria morte. Ela deu a ele controle – ainda que parcial – sobre a vida e sobre a morte. Mas, imperava o fato de que ele era, por fim, subordinado à morte. O seu “passamento” revela uma “morte feia”, ou seja, “trágica, a patentear temores, pusilanimidade, pavor, [...], com esgares, trejeitos” (CASCUDO, 1972h, p. 591). A morte aparece no Dicionário do Folclore Brasileiro (CASCUDO, 1972a) articulada a outros verbetes de aspectos materiais – cadáver, defunto – e imateriais – alma, presságio etc. De fato, a morte carrega consigo estes dois elementos, substantivos concretos que são complementares: o corpo e o espírito. Diacronicamente, na tradição cristã, o fim de um – o corpo – libera o outro – o espírito – para outra dimensão. A morte antropomorfizada, representada no personagem da “velha”, possibilita as duas dimensões ao mesmo tempo. Creio que o seu poder emana desta dupla possibilidade, de ser corpo e alma liberta, que tem o controle de libertar outras almas de seus corpos.

A crença religiosa também está presente nos textos de Josafá Duarte. Embora ele seja, desde os 12 anos, adepto da Igreja Adventista do Sétimo Dia, seus folhetos revelam personagens de religião católica, que apesar do crescimento dos evangélicos em todo o Brasil, ainda formam o maior grupo: os padres em *A volante do Soldado 33* (DUARTE, J., 2016a) e em *A sogra e o lobisomem* (DUARTE, J., 2014a), bem como o homem que carrega a cruz e passa e integrar o grupo de Jandira em *A volante do Soldado 33*.

Os católicos constituem o maior contingente de fiéis em Salgado dos Mendes. O segundo maior é o de Batistas que, de acordo com o cineasta, é formado por cerca de 10% dos habitantes – entre 40 e 50 pessoas. Ele destaca que nem todos os que se dizem católicos frequentam a igreja. O

terceiro grupo de fiéis é formado pelos sete membros de adventistas de sua família. Segundo ele, existem quatro denominações estabelecidas no seu distrito. Quando perguntado se há alguma religião de matriz africana, respondeu que não existe nenhum terreiro no lugar em que mora, mas destacou que “tem algumas pessoas que mesmo sendo da Igreja Católica mas frequenta a macumba, né?! Eles vão...” (DUARTE, J., 2019).

Ao longo de sua história de vida, o realizador forquilhense “pregou a Palavra” e participou de atividades de evangelização. No entanto, a conversão de fiéis não é muito comum. Ele acredita que é importante conviver com os praticantes das mais diversas religiões:

A gente fomo pregando, mostrando pra muita gente, houve várias campanhas evangélicas, mas... algumas restrições que a bíblia fala, e a gente observa, e fica um pouco mais difícil, não?! Mas aqui eu me dou bem com todas as religiões, né?! Frequento a Igreja Católica, participo ativamente... não há essa discriminação, porque eu sou fulano, ou... ou... fulano é de outra religião... não! Aí no meu caso aqui, pessoalmente, né, eu... todos são irmãos, né?! Todos são seres humanos e... não essa distinção de "A" ou "B", não, entendeu (DUARTE, J., 2019)?!

A crença em santos e as manifestações religiosas são temas recorrentes e estão entre os mais populares da literatura de cordel. Um dos exemplos é *Jesus Cristo, São Pedro e o Ladrão*, clássico de Manuel d’Almeida Filho (1919). Curiosamente, a religiosidade se apresenta, como subgênero, muitas vezes de maneira híbrida, como comprova um *O grande debate de Lampião com São Pedro*, clássico de José Pacheco (S/D), em que o texto tem como protagonista o Rei do Cangaço.

A fé no sagrado nasce do povo e é uma de suas maiores expressões. Tal e qual a literatura de cordel, a crença popular é praticada no cotidiano e compõe uma tradição, constituída na sociedade, mas sobretudo no seio das famílias. No âmbito da cultura popular, a devoção aos santos, aos padroeiros populares – como Padre Cícero, que não é concebido santo pela Igreja Católica – e aos beatos que ainda vivem, assim como as romarias, fazem parte dos subtemas explorados pelos cordéis. Sobre religiosidade popular e sua expressão em cordéis, é possível dizer:

A religiosidade popular é a expressão religiosa de um povo, que acontece pela transmissão de avós para netos, de pais para filhos, com orações e devocionários. Através disso, perpetua a tradição e a expressão popular de fé. Querer desconhecer uma esperança religiosa e cristã no cordel é negar, a um tempo, as nossas raízes culturais e até mesmo a eficácia pastoral da Igreja Oficial, que marcou a mentalidade do povo [...] (SOUZA, M. M., 1982, p. 48).

O leitor destas obras não procura nelas um livreto de catecismo, mas a transmutação da história de seu santo, beato, romaria ou passagem bíblica, portanto, costumes e crenças, em um elemento de leitura agradável, que desenvolve um caráter poético em torno da narrativa. É comum encontrar na literatura de cordel a figura do diabo, o contraponto de Deus, o antagonista e vilão da

história. O diabo normalmente é derrotado, ou acaba por acolher a alma de um mortal, protagonista da história, que paga pelas maldades que aprontou ao longo da narrativa.

Figura 39 - Capas dos cordéis Jesus Cristo, São Pedro e o Ladrão, e O grande debate de Lampião com S. Pedro. Artistas desconhecidos



Fonte: Internet.

Outro componente presente na estrutura narrativa dos cordéis de Josafá – e também aparece na literatura de cordel, de uma forma geral – é o bom humor. Segundo Bremmer e Roodenburg, “A atenção acadêmica dada ao humor ainda hoje se concentra fortemente na literatura popular” (2000, p. 11). Embora os folhetos do autor de Salgado dos Mendes não sejam do gênero comédia, este componente está presente em algumas passagens dos seus três textos. Já apresentei aqui alguns exemplos, como os versos em que o delegado aparece no texto de *A volante do soldado* 33 (DUARTE, J., 2016a), ou como Expedita assedia Zé mulato em *A sogra e o lobisomem* (DUARTE, J., 2014a), e a narrativa cômica sobre a surra que Chico raposa levou em *O homem que queria enganar a morte* (DUARTE, J., 2016b). Para efeito de análise, discutirei o tema do humor em item específico, adiante.

Historicamente, o cordel também é constituído como um gênero literário que, dentre outros temas, apresenta ao seu leitor atualidades da sociedade, ou do Brasil, por exemplo. Segundo a classificação apresentada anteriormente, quando uma figura atual ou tipo regional tem a vida transformada em cordel, este subgênero de folheto faz parte dos “Fatos Circunstanciais ou Acontecidos”.

3.3 Um cordel sobre Josafá Duarte

Josafá Duarte, cuja parte da biografia foi narrada em prosa no primeiro capítulo desta tese, traz consigo substantivos suficientes para ter a vida também cantada em versos. A transformação cultural que promove cotidianamente em seu município e a obra que constrói a cada dia o tornam personagem próprio para ser adaptado ao cordel. E isso aconteceu.

Quando eu realizava um estágio de Doutorado junto a Universidade de Aveiro, em Portugal, no segundo semestre de 2018, lancei-me ao desafio de escrever um cordel sobre o sujeito da minha pesquisa. Como narrei anteriormente, o debate em torno da relação estabelecida entre a literatura de cordel e o cinema de Josafá não estava previsto no projeto com o qual ingressei no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da UFG. O caminho trilhado pela pesquisa – esse “ente” quase autônomo, que todo doutorando cisma perseguir e dominar – revelou os vínculos do protagonista deste trabalho com o cordel, desde o nome de seu grupo colaborativo – o Cinecordel –, passando pela vinculação do seu cinema com esta forma de literatura, até a descoberta de que ele também escrevia folhetos. A viagem a Portugal me permitiu conseguir bibliografia referente à literatura popular naquele país, e ampliar o diálogo entre literatura e cinema.

As leituras sobre cordel realizadas durante um frio inverno no país de Camões, Pessoa, e Saramago conflagraram o desafio de tentar escrever um cordel. No segundo semestre de 2018 eu ainda não havia recebido do sujeito desta pesquisa seus livretos, que foram aqui analisados.

Ao longo de dois meses, entre outubro e novembro, dediquei-me a escrever uma história com base na biografia do cineasta de Salgado dos Mendes. A narrativa ganhou asas e voou rumo ao universo fantástico. Assim, transformei o realizador de Forquilha em um personagem protegido por figuras míticas – santas? –, um matador de cangaceiros e um rei, que descem dos céus para iluminá-lo e protegê-lo. O diretor cearense vive uma vida predestinada a uma luta contra o “mal”, presente nas desigualdades sociais do cotidiano, representado por um dragão de sete cabeças, criatura enviada ao mundo pelo próprio “Coisa Ruim”.

A ideia de inserir a parte fantástica, misturada à biografia real, é resultado de uma noite insone, no segundo semestre de 2017, antes de realizar o Doutorado Sanduíche em Portugal. Dentre devaneios noturnos e quase sonho – aliás, uma das definições para sonho é “vastas emoções e pensamentos imperfeitos” – fui tomado por uma imagem: o profeta Elias descia em uma carruagem de fogo no meio do sertão e ia ter com Josafá. Não me recordo direito do restante do delírio, mas naquela noite, ou na manhã seguinte – não lembro bem –, escrevi um texto em um

aplicativo de mensagens destinado a poucas pessoas – mãe, orientadora e um amigo da Universidade – narrando o quase-sonho, quando estava quase-acordado. Infelizmente, não tenho mais o texto apresentado a eles. O importante é destacar que, naquela noite em que aflorou o inconsciente, o cordel se uniu à pesquisa, e comecei a organizar a ideia da presença da poesia em minha tese.

Em meu processo criativo, defini uma linha condutora básica, criando alguns personagens e adaptando as informações presentes na primeira parte da tese em forma de rima. A tarefa foi muito difícil, porque eu não tinha o hábito de escrever poesias, embora já tivesse me arriscado umas poucas vezes. Estruturar rimas em forma de narrativa, construindo minha poética, se manifestou em um trabalho suado, que me permitia escrever, no máximo, cinco estrofes em cada jornada de trabalho. Para desenvolver o cordel, fiz uso de dicionários de rimas disponíveis na Internet, imaginando a ideia que deveria compor o jogo de cada conjunto de sete versos. Lia e relia a cada dia a totalidade do trabalho para verificar se o conjunto estava com ritmo que eu considerava bom, e se a narrativa era coerente. Em alguns momentos eu retornava a alguma parte específica do texto, e inseria uma estrofe como quem coloca mais um elo na corrente.

Descobri que meu processo era regido por um método, que pode ser descrito da seguinte forma: depois de pensar sobre a espinha dorsal da história a ser contada, compus cada estrofe como uma unidade autônoma. Na medida em que o texto crescia, eu operava correções e inserções. E percebi que, para compor o texto, eu “via” as imagens que eram versadas. Durante o processo de escrita, tive a ideia de brincar com o “cordel dentro do filme” e o “filme dentro do cordel”, que operam um ciclo narrativo. Da mesma feição, surgiu durante o processo de redação a apropriação e ressignificação de versos famosos de poemas da língua portuguesa.

Fiquei feliz ao encerrar o trabalho, batizado com o título de *O cineasta cabra da peste contra o Dragão de Roliúde*, um romance de 16 páginas em folha A4, escrito com 10 septilhas por página – sete versos por estrofe –, em duas colunas de cinco estrofes cada, que segue como apêndice deste trabalho. Ao todo, foram apresentadas 157 estrofes. A rima é composta pelo esquema ABCBDDDB, ou seja, o 1º e o 3º versos não rimam; já o 2º, o 4º e o 7º rimam entre si, compondo o primeiro grupo de rimas; o 5º e o 6º versos compõe o segundo grupo de rimas. Para exemplificar o trabalho, apresento aqui as cinco primeiras estrofes do texto:

I
Peço licença caro amigo - **A**
Pr’eu cantar causo de glória - **B**
De um cabra sonhador - **C**
Que não me sai da memória - **B**
O seu nome é Josafá - **D**
Sua vida aqui está - **D**
Registrada pra história - **B**

II

Rima boa é rima bela
 Rima até com sobrenome
 Que carrega de seu pai
 E que fecha o seu nome
 Josafá Ferreira Duarte
 Vou cantar a sua arte
 Cineasta de renome

III

Conheci a sua história
 Quando de uma epifania
 Um Matador de Cangaceiro,
 Das asas dum anjo descia
 E do meio do sertão
 Em sepiilha fez sermão
 Sobre tudo ele sabia

IV

Antes de voltar pro céu
 Me fez fazer um juramento
 De contar esta história
 Em verso, aos quatro ventos
 Montou no anjo de novo:
 “Mais fortes são os poderes do povo!”
 E sumiu no firmamento

V

Hoje sigo a minha sina
 Carrego a minha estiva
 Sou a voz de Josafá
 É sua a minha saliva
 Da farinha vai minha conga
 E sem espichar a delonga
 Volto pra narrativa

No princípio da escrita do cordel não me preocupei em definir número mínimo ou máximo de páginas; ocupei-me, antes, em conseguir contar toda a história que eu compunha. Diante da dificuldade em formatar o número de sílabas e acentuação por versos, abandonei a ideia de desenvolver a métrica correta e procurei manter, intuitivamente, um ritmo que não atravessasse muito a leitura em voz alta.

Caracterizo o texto como um misto de “Tema Tradicional” – que oferece componentes “fantásticos”, ou “maravilhosos” – e de “Fatos Acontecidos” – porque apresenta um elemento humano, vivo e atual, em seu contexto regional. Percebi, também, que o método de escrita do cordel sobre Josafá foi fundamental para abordar o tema da literatura popular em minha própria tese. Sob o prisma psíquico, elaborei a narrativa de forma poética, que resultou, conscientemente, em pequenas questões que passei a perseguir e pesquisar no trabalho, como os mitos, personagens sagrados presentes na cultura popular, os valores morais explícitos e implícitos na narrativa. Para além, pude ainda me reinventar na exata medida que eu me descobria cordelista em mim mesmo, com minha métrica errada e minhas rimas “suadas”, resultado de muito esforço, realizado na

tentativa e no erro. Tenho a convicção de que o repente, a embolada e toda forma de desafio exigem uma mecânica em torno da operação sintagmática que revela um tipo específico de inteligência linguística privilegiada.

Aproximei-me de Josafá por ambos amarmos o cinema. Hoje, passo a admirar o cordel em outra bela medida, a partir dele. Sobre esse gostar, faço minhas as palavras dele: “eu sou apaixonado pelo cordel. Sou apaixonado pelo cordel. E amo também o cinema, né?! Então, é as duas coisas que eu... que eu... que eu gosto de fazer” (DUARTE, J., 2019). Sem rebuscamento, o realizador de Salgado dos Mendes revela que o sentimento o levou a produzir livretos e filmes. Este também foi o sentimento que me fez fazer filmes e o cordel.

Agora, acho – apenas acho – que entendo, enfim, o que ele chama “Cinecordel” em toda sua potência de improviso, realizado sem muitos recursos financeiros e materiais, no âmbito da cultura popular, da cultura de massa e da cultura visual. Agora, posso estabelecer um pouco melhor a relação entre cinema e literatura, fruto, também, de outras leituras realizadas em um quarto frio de um apartamento compartilhado na Avenida de Pangim 5, Amadora, distrito de Lisboa.

3.4 Os dois trens que se cruzam: Cinema e Literatura

Fim”. Essa palavra encerra algumas obras cinematográficas e certos livretos de cordel, portanto, é um dos eixos comuns que une as duas formas de expressão. A tela branca sobre a qual são projetadas as imagens, ou as páginas em branco onde serão impressas as palavras, com suas dimensões retangulares, também são suportes semelhantes, depositárias de narrativas. Para além, a tela e a folha são detentoras de afetos. Ambas as formas de narrativas – o cinema e o cordel – permitem a transmissão de valores e de informações, bem como de elementos culturais e históricos de uma dada época.

No caso específico do sujeito desta pesquisa, cinema e literatura estão entrelaçados, de mãos dadas no âmbito da cultura popular. Ele é o autor que flutua entre as duas searas, embora bem mais recentemente na literatura de cordel que no cinema.

Cinema e literatura são formas de enunciação do mundo. Neste sentido, é necessário apresentar a relação estabelecida entre os dois, de uma forma geral. “Artes do relato”, como define Peña-Ardid (1996), cinema e literatura procedem próprios “Modelos de Representação Institucional”, que permitem conceber influências e orientações entre as duas partes. Antes de começar as digressões que envolvem cinema e literatura, cabe questionar: sobre qual literatura estou tratando. A noção de literatura é extremamente variada. Segundo Jacques Rancière, ela é “uma ideia vaga do repertório das obras da escrita”, [...] “a ideia de uma essência particular valendo

a estas obras a qualidade ‘literária’” (LEUTRAT, 2010, p. 18–19; RANCIÈRE, 2011, p. 8. Tradução minha).³⁹

Rancière engloba o cinema e a literatura em uma mesma problemática. De feita semelhante, cabe questionar: de qual cinema estou tratando? Esta é uma pergunta antes de tudo colocada a um regime de arte, e que o autor francês nomeia de “a era da estética”.

[...] uma arte que vem depois e derrota as sequências da arte representativa: contrariando a lógica das ações encadeadas pelo tornar-se passivo da escrita; ou ao re-figurar velhos poemas e pinturas. Esse trabalho supõe que toda a arte do passado esteja agora disponível, que ela possa em lazer ser lida novamente, revista, repintada ou reescrita; mas também que tudo no mundo - objeto banal, lepra de um muro, ilustração comercial ou outra - esteja disponível para a arte em seu duplo recurso, como um hieróglifo codificando uma era do mundo, uma sociedade, uma história e, inversamente, como pura presença, realidade nua adornada com o novo esplendor do insignificante (LEUTRAT, 2010, p. 19; RANCIÈRE, 2001, p. 14-15. Tradução minha).⁴⁰

Desta maneira, o cinema se configura no aspecto da absorção: nele, cabem as outras artes do mundo, que agora ganham novo caráter, duplicando o mundo, mas também o recriando. Neste sentido, a literatura é re-inventada.

Ao me referir às aproximações entre cinema e literatura, vem-me à memória um fragmento de seis minutos de duração dirigido por Orson Welles para o filme *Dom Quixote*.⁴¹ Esta produção, que o famoso diretor estadunidense conduziu entre 1955 e a metade da década de 80, quando morreu, nunca foi finalizada. Nesta sequência, é possível ver um filme projetado sobre o telão de uma sala de cinema. Na película, cavaleiros ameaçam a uma dama. Dom Quixote, que da plateia assiste a tudo, levanta-se e ataca os malfeitores da tela com sua espada, despedaçando o écran. Parte do público vai embora, mas algumas crianças atacam o cavaleiro em sua ação. Na plateia, sentada ao lado de Sancho Pança, apenas uma menina encara Quixote com tom de censura (DOM QUIXOTE..., [S.d.]).

Uso aqui a sequência de Welles como uma metáfora: o personagem que sai dos livros para atacar a tela de cinema. O próprio Dom Quixote, personagem da literatura, encontra-se

³⁹ No original : « l'idée vague du répertoire des œuvres de l'écriture » [...] « l'idée d'une essence particulière valant à ces œuvres la qualité "littéraire" ».

⁴⁰ No original : « un art qui vient après et défait les enchaînements de l'art représentatif : en contrariant la logique des actions enchaînées par le devenir-passif de l'écriture ; ou bien en re-figurant les poèmes et les tableaux anciens. Ce travail suppose que tout l'art du passé soit désormais à disposition, qu'il puisse à loisir être relu, revu, repeint ou récrit ; mais aussi que toute chose du monde - objet banal, lèpre d'un mur, illustration commerciale ou autre - soit disponible pour l'art dans sa double ressource, comme hiéroglyphe chiffant un âge du monde, une société, une histoire et, à l'inverse, comme pure présence, réalité nue parée de la splendeur nouvelle de l'insignifiant ».

⁴¹ A sequência é narrada por Giorgio Agamben no capítulo *Os seis minutos mais belos da história do cinema*, que compõe o livro *Profanações* (AGAMBEN, 2007). Muitos anos após a morte de Welles, Costa Gravas montou uma primeira versão da obra, com 40 minutos de duração, e, posteriormente, Jesus Franco realizou outra versão intitulada *Dom Quixote de Orson Welles*, finalizada em 1992. Em ambos os trabalhos, foi constatada a ausência desta sequência emblemática. O fragmento do filme é referenciado por Alice Fátima Martins no artigo *Beco e trânsito entre escola e cinema*, que faz parte do livro *Pedagogias Culturais* (MARTINS, A. F., 2014).

“cinemizado” enquanto personagem – do filme inacabado. Esta imagem gera uma metalinguagem, já que Quixote, ao atacar um filme, também não permite que o filme agredido termine. Portanto, a relação entre cinema e literatura não é, necessariamente, de “adaptação” de uma determinada história, e, ainda que assim proceda, a analogia entre os dois sistemas de narrativas é tensa.

Historicamente, a literatura antecede o cinema em milhares de anos. No entanto, tal e qual a literatura, o cinema se constituiu em função de uma “vocalização narrativa”. Desde pouco depois de seu surgimento, ele ocupa um lugar de destaque no imaginário das “contações de histórias”. Ao possibilitar a criação de figuras de linguagem, como metáfora e metonímia, e ao estabelecer paralelismos de ações temporais, o cineasta faz com imagens o que o escritor realiza com palavras. Estas analogias permitem a alusão a uma outra, feita por Godard, que procura estabelecer as relações entre cinema e literatura.

A imagem godardiana dos dois trens que se cruzam pode ser interpretada como um problema de velocidade próprio de cada meio de expressão. Os trens, estando em vias paralelas e circulando em velocidades diferentes, se duplicam (tanto um quanto o outro) ou se cruzam. Seria uma maneira de dizer que a literatura precede o cinema, e que em outros momentos é o cinema que duplica a literatura, ou ainda que eles apenas vislumbram confusamente o tempo deste encontro (LEUTRAT, 2010, p. 59. Tradução minha).⁴²

Nesta tensa relação estabelecida entre cinema e literatura, há vozes que acreditam que o cinema, ao vir depois da literatura, teria ele ficado para trás. Assim pensa André Martin, que escreveu em 1956 que poetas como Rimbaud usaram palavras tão poderosas, que depois deles o cinema não criou mais nada. Para outros, como Pierre Michon, o cinema substituiu a literatura (LEUTRAT, 2010).

Na interpretação de Pasolini, o cinema antecipou movimentos literários.

Ora, provavelmente desde 1936, ano de estreia de *Tempos Modernos*, o cinema esteve sempre “antecipado” em relação à literatura; ou pelo menos catalisou, com uma oportunidade que o tornava cronologicamente anterior, as motivações sociopolíticas profundas que caracterizariam mais tarde a literatura. O neorrealismo cinematográfico (*Roma, cidade aberta*) prefigurou assim todo neorrealismo literário italiano do pós-guerra e de uma parte dos anos 50; os filmes neodecadentistas e neoformalistas de Fellini ou de Antonioni prefiguraram a revivescência neovanguardista italiana – ou a extinção do neorrealismo; a *nouvelle vague* antecipou a *école du regard*, tornando estrondosamente públicos os primeiros sintomas desta (PASOLINI, 1982, p. 151; LEUTRAT, 2010, p. 60).

⁴² No original : « L'image godardienne des deux trains qui se croisent peut être interprétée comme un problème de vitesse propre à chaque moyen d'expression. Les trains étant sur des voies parallèles et roulant à des vitesses différentes ils se doublent (tantôt l'un tantôt l'autre) ou se croisent. Ce serait une manière de dire que la littérature précède le cinéma, et que d'autres fois c'est le cinéma qui double la littérature, ou encore qu'ils ne font que s'entrevoir confusément le temps de cette rencontre ».

É possível apontar escritores que sofreram influências diretas do cinema, como John Dos Passos, que procurou montar a estrutura temporal de sua obra a partir da montagem feita por Griffith e pelos conceitos desenvolvidos por Eisenstein.

O cinema também ambienta o universo literário sob diversas formas, como explica Leutrat:

Faz muito tempo que o cinema se tornou assunto para a escrita. Alguns livros tomam o mundo cinematográfico como pano de fundo para romances de costumes ou filmes *noirs* (esse é o caso dos romances que se enquadram no gênero "Hollywood novel"); outros se concentram em apresentar formas de cinefilia (*The Moviegoer* de Walker Percy); outros envolvem atores (*Ingrid Caven* de Jean-Jacques Schuhl); cineastas podem se tornar personagens em romances (Marker, Eustache, Resnais), produtores igualmente (*O Último Magnata* de Fitzgerald). Tais livros existem em todo o mundo. Érick Rohmer disse que o cinema devorou tudo sem dar nada em troca. Isso não é correto (LEUTRAT, 2010, p. 62. Tradução minha. Grifo meu em "noirs").⁴³

Não trato de estabelecer uma hierarquia simbólica e de poder das estruturas narrativas envolvendo o cinema e a literatura. Da mesma forma, é certo afirmar que não há crítico ou estudioso da literatura ou do cinema que queira criar esta ordenação. O cinema deve à literatura sua estrutura narrativa, as figuras de linguagem e as passagens de tempo. Da literatura também recebeu histórias e personagens, gêneros e ambientações. Em contraparte, a literatura se inspira na cultura cinematográfica: filmes, temática e personagens do cinema viram livros. Mas é necessário destacar que esta relação entre cinema e literatura é assimétrica e pode ser identificada nos dias atuais.

Os encontros entre filmes e textos literários têm sido frequentemente em um sentido (os textos nos filmes) essenciais, e considerados como fronteira no outro (os filmes nos textos); essa assimetria insiste ou persiste. Érick Rohmer se pergunta no prefácio de seu livro *Six contes moraux*: "Por que filmar uma história, quando ela pode ser escrita? Por que escrevê-la, quando vamos filmá-la?" Essa dupla interrogação aparentemente simétrica oculta uma assimetria que o próprio autor sublinha. Seus textos têm "desde o esboço uma aparência resolutamente literária" sem serem, contudo, concretizados. O filme nasceria de uma imperfeição da escrita rohmeriana. Ao considerar o movimento ida-e-volta, em um sentido (os textos nos filmes) prevalecem as lacunas e as diferenças, no outro (os filmes nos textos) a absorção (LEUTRAT, 2010, p. 16. Tradução minha).⁴⁴

⁴³ No original : « Il y a longtemps que le cinéma est devenu matière à écrire. Certains livres prennent le monde cinématographique comme décor pour des romans de mœurs ou des films noirs (c'est le cas des romans relevant du genre « Hollywood novel ») ; d'autres s'attachent à présenter des formes de cinéphilie (*The Moviegoer* de Walker Percy) ; d'autres concernent des acteurs (*Ingrid Caven* de Jean-Jacques Schuhl) ; des cinéastes peuvent devenir des personnages de romans (Marker, Eustache, Resnais), des producteurs également (*Le dernier Nabab* de Fitzgerald). De tels livres existent un peu partout de par le monde. Érick Rohmer a dit que le cinéma a tout dévoré sans rien donner en échange. Ce n'est pas exact. ».

⁴⁴ No original : « Les rencontres des films et des textes littéraires ont souvent été dans un sens (les textes dans les films) essentielles, et considérées comme frontalières dans l'autre (les films dans les textes) ; cette asymétrie insiste ou persiste. Érick Rohmer se demande dans l'avant-propos de son livre *Six contes moraux* : « Pourquoi filmer une histoire, quand on peut l'écrire ? Pourquoi l'écrire, quand on va la filmer ? » Cette double interrogation apparemment symétrique cache une asymétrie que l'auteur lui-même souligne. Ses textes ont « dès le premier jet une apparence résolument littéraire » sans être toutefois aboutis. Le film naîtrait donc d'une imperfection de l'écrit rohmerien. Lorsqu'on envisage le mouvement aller-retour, dans un sens (les textes dans les films) prévalent l'écart et les différences, dans l'autre (les films dans les textes) l'absorption ».

A dupla questão feita por Rohmer na citação acima deve ser colocada a Josafá Duarte. No caso específico do cineasta de Salgado dos Mendes, o ato de escrever e o ato de gravar devem ser analisados à luz de uma complementariedade. Filmes viram cordéis. E a passagem de um sistema narrativo a outro – da escrita para a imagem – não se sustenta de maneira simétrica. O criador de Salgado dos Mendes se define como cineasta, e assim ele é encarado nesta tese. Mas trata-se de um cineasta que é influenciado pela literatura de cordel, portanto, é dela que retira elementos fílmicos para a forma dos seus filmes – cortes rápidos, por exemplo – como no que diz respeito ao conteúdo – temática, personagens etc.

Há que se notar que o cinema realizado pelo sujeito desta pesquisa traz consigo elementos de forte oralidade, presentes na literatura de cordel. Os seus filmes são feitos, sobretudo, por palavras. O domínio literário produziu a revolução estética, e o cinema falado se tornou herdeiro dessas palavras. Enquanto no cinema mudo vigorava majoritariamente o regime das imagens, o falado pode pronunciar as palavras, e mostrar em imagens o que o romance narra e sugere.

Charles Chaplin acreditava que o som – e, sobretudo, os diálogos – provocariam uma “regressão estética” no cinema, que passaria a realizar “teatros filmados”:

O silêncio – algo que não pode ser comprado – quantos de nós saberíamos defrontá-lo? Os ricos compram o barulho. No entanto, nosso espírito se realiza quando estamos mergulhados no silêncio natural – esse silêncio que jamais recusa aqueles que o procuram. O som aniquila a grande beleza do silêncio [...] Não creio que minha voz possa contribuir com as minhas comédias. Pelo contrário, ela destruiria a ilusão que venho tentando criar, a ilusão de uma pequena silhueta que simboliza a graça... não uma pessoa real, mas uma ideia bem-humorada, uma abstração cômica (NASSIF, 2012).

No cinema falado do protagonista desta tese abunda a oralidade. Seus diálogos não são feitos de versos, como prescrito pela literatura de cordel. No entanto, traz o linguajar próprio do homem do sertão, a fala constante, também presente nos folhetos. É esta oralidade o elo entre o Josafá cordelista e o Josafá cineasta. Esse tema será desenvolvido no tópico 3.5.

Conhecido como “sétima arte”, o cinema reconfigura seu status, e o mesmo faz a literatura. O sistema das artes não é mais o mesmo de um século atrás. E a mudança do estatuto permitiu ao cineasta cearense apropriar-se de uma forma de literatura popular e transformá-la em cinema. A mudança do estatuto do cinema também permitiu a ele fazer filmes. Em outras palavras, o surgimento do cinema popular admitiu uma nova configuração do cordel. E esta configuração reforma o próprio cinema. Agora, deixa de ser o “cinema” enquanto tal: aquele feito por especialistas e exibido comercialmente em salas específicas de grupos empresariais. Sendo “popular”, surge nova conformação para o cinema e para a literatura de cordel. Esta categoria – o popular – é o que permite, aqui, o diálogo entre o cinema e a literatura.

O elemento “popular” é o que opera a “tradução” entre o que deve ser visto e ouvido no cinema e o que deve ser lido na literatura de cordel. Mas é possível afirmar que é possível “ler” o que está no cinema e “ver” o que é narrado no cordel. De todo o jeito, o filme ou o texto são sempre “vistos”. A distinção entre a imagem no filme e a lida no livro é que a primeira é “animada”, enquanto a segunda é “animante”. Se o cinema “mostra”, o texto “evoca”.

Neste sentido, não creio que Josafá procede “adaptações” do cinema para o cordel. Filhos do mesmo criador, cinema e cordel oscilam pelos limites impostos pelas suas linguagens específicas. Os filmes do cineasta de Salgado dos Mendes cristalizam um imaginário que nos textos é lido.

Tomo novamente a imagem de Godard que antevê literatura e cinema como dois trens que se cruzam na linha férrea. É interessante ficar com as palavras de Leutrat:

Em vez de os dois trens terem sua própria identidade e, consequentemente, seu futuro, é sua interseção que exige a interpretação da imagem proposta. A literatura toma o trem e, ao fazê-lo, torna-se moderna em sua aproximação da estética cinematográfica. Em troca, o cinema ganha poesia quando o encontro com tal literatura acontece. No cruzamento há uma dinâmica, um poder produtivo de fermentação de um “terceiro cinema” enquanto, desse impulso intenso, cinema e literatura continuam sua trajetória (LEUTRAT, 2010, p. 110. Tradução minha).⁴⁵

3.5 Josafá Duarte no cruzamento entre o cinema popular e o cordel

A relação entre cinema e literatura permite, agora, o avanço para outra camada: a análise sobre os cruzamentos entre cinema popular e literatura de cordel. As semelhanças entre ambos, ao longo dos anos, foram sendo estabelecidas em uma via de mão dupla: cineastas se inspiraram nos livretos populares, bem como cordelistas também se voltaram na direção do cinema. Desta feita, é possível estabelecer uma tipologia dessas trocas.

Historicamente, o cinema está presente no cordel em duas formas: na ilustração das capas, com fotos de atores atuantes nos filmes hollywoodianos desde a época do surgimento do *star system*, entre os anos 30 e 50 do século XX; e nas temáticas que apontam, de alguma maneira, na direção do cinema. Na contramão, o cordel pode ser encontrado no cinema em filmes que fazem

⁴⁵ No original : « Au lieu que les deux trains possèdent chacun leur identité propre et par conséquent leur devenir, c'est leur croisement qui sollicite l'interprétation de l'image proposée. La littérature prend le train et, ce faisant, devient moderne dans son rapprochement avec l'esthétique du cinéma. En retour, le cinéma gagne en poésie lorsque s'opère sa rencontre avec une telle littérature. Il y a dans le croisement une dynamique, une puissance de fermentation productrice d'un "troisième cinéma" tandis que forts de cette impulsion cinéma et littérature poursuivent leur trajectoire ».

referências aos cordéis, e aqueles que aparecem em fragmentos narrados ou surgem inteiramente na trama (DEBS, 2014).

No Brasil, há algum tempo vem sendo observada a relação e as influências entre a literatura de cordel e o cinema. No ensaio intitulado *Cinema e sertão*, o escritor Ariano Suassuna (1972) narra seu encontro com Glauber Rocha no ano de 1958, e o debate sobre a necessidade de serem estabelecidas pontes entre o teatro e a cinema praticados no Nordeste do Brasil em busca de perspectivas para o cinema feito no País.

O ensaio de Suassuna é referenciado por Sylvie Debs (2014), autora francesa que busca investigar a relação entre o cordel e cinema brasileiro para além das temáticas, mas a partir da linguagem, o que envolve palavra, oralidade, ritmo e imagem. O cinema praticado por Josafá apresenta a confluência entre a manifestação cultural que pode simbolizar a modernidade – o cinema – e a tradição cultural expressa em parte do Nordeste – a literatura de cordel. Se por um lado inspirou-se no universo do cordel para fazer seus filmes, de outro escreve cordéis a partir de seus filmes prontos. Ele explica:

Eu, eu [*gaguejando*], eu também tenho um projeto de todo o filme meu fazer um cordel, né?! Eu já fiz *A sogra e o lobisomem*, eu fiz o filme e fiz o cordel. Aí tem um cordel que eu fiz agora que é *A volante do soldado 33*, é um filme sobre cangaceiro [...] *A volante do soldado 33*. Uma história bem interessante, né?! [*riso*] Eu escrevi, né?! [...]. Já fiz também... a... escrevi o cordel *O homem que queria enganar a morte*. Também fiz o cordel. Aí, a minha ideia é a seguinte: que cada filme que fizer eu faria o cordel (DUARTE, J., 2017).

Portanto, na relação estabelecida entre cordel e cinema, filmes costumam anteceder os cordéis, mas o universo dos cordéis inspirou seus filmes. Perguntado sobre as relações e diferenças entre seu cinema e seu cordel, o realizador de Salgado dos Mendes se ateve a tratar dos aspectos físicos dos dois suportes. Suas respostas ampliaram o meu desafio em compreender o espaço relacional entre ambos:

Então, eu acho que eu penso mais ou menos assim... a importância do cordel, porque a... é uma obra que fica, uma obra materializada, né?! Que a pessoa pode pegar, que alguém vê em qualquer canto, em qualquer parte. Já o audiovisual é uma coisa mais... assim, fica mais audiovisual, né?! Você tem que ter um aparelho pra ver, entendeu?! Já o cordel, não. O cordel você pode pegar e... e ler é mais fácil o acesso assim, no meu ponto de vista. E aí a importância bem do papel e da escrita... me chama muito a atenção também, entendeu (DUARTE, J., 2019)?!

Para avançar sobre a relação entre o cinema e o cordel do autor forquilhense, retomo a metáfora de Godard (LEUTRAT, 2010). Posso afirmar que é no lugar em que os trens da literatura e do cinema se cruzam – neste *entre-espaço* – está o ambiente cultural e a poética que permitem a interseção entre os filmes e o cordel do criador de Salgado dos Mendes.

O espaço de cruzamento dos trens – a combinação do espaço escuro entre dois fotogramas, como as entrelinhas em um texto de cordel – permite a identificação de alguns temas comuns ao cinema e à literatura. Este espaço de cruzamento, o entre-espaço, não é aquele da adaptação do cinema ao texto, ou do texto ao cinema. Trata-se de um espaço de confluência e de poética, de extratos comuns de um cruzamento.

No caso de uma adaptação, há um texto anterior que deve ser moldado ao cinema, recebendo os tratamentos da linguagem audiovisual na transposição de um sistema que deve ser lido para aquele que deve ser assistido e ouvido. Há, ainda, a possibilidade de fazer o inverso, partindo da narrativa cinematográfica para o texto impresso. Quando eu foco o trabalho realizado por Josafá Duarte, defendo a ideia de que, antes do processo de adaptação, há a vibração de uma história, com seus componentes culturais, que ganhará forma impressa e audiovisual, e não propriamente uma adaptação.

Também é possível pensar a tradição e a modernidade neste *entreframe*, o escuro entre dois quadros, sem o qual o filme não existe, ou o espaço claro entre duas linhas impressas no livreto de cordel, entrelinhas sem as quais o texto não existe. No jogo de espelhos proposto por Debs (2014), que envolve literatura de cordel e cinema, arrisco dizer que há uma relação poética entre tradição e modernidade que confluem nas figuras míticas que permanecem até hoje no espaço épico que povoa o imaginário do sertão, mas que são atualizadas e reinventadas, como demonstrarei adiante.

O entre-espaço – composição de *entreframe* e entrelinhas – expõe, portanto, o momento e o espaço em que cordel e cinema, bem como a tradição e a modernidade, se imbricam, e que revela Salgado dos Mendes em um entre-lugar (*in-between*) – termo que tomo emprestado de Homi Bhabha (2013) – numa fronteira de onde emerge novo sentido político e estético.

Neste momento, interessa-me verificar quais são os componentes identificáveis no entre-lugar, que estarão presentes tanto no texto impresso, quanto nos filmes, do sujeito desta tese. Depois de escrever o *Cordel do Cineasta Cabra da Peste contra o Dragão de Roliúdi* percebi que o texto trata deste entre-lugar, que é também do cruzamento entre vida e obra, e entre o cinema e o cordel. Tentei enredar, poeticamente, os *entreframes* e as entre-linhas produzidos pelo protagonista deste trabalho, construindo uma metalinguagem, que brinca de jogar o cinema dentro do cordel, e o cordel dentro do cinema. Os versos – criados intuitivamente, e cujo sentido foi construído, sobretudo, a partir de entrevistas e dos filmes do cineasta salgadense aos quais eu assisti – me permitiram organizar mentalmente temas que eu desenvolvo nesta tese. Sem que eu percebesse, durante o ato da escrita do cordel, fazendo uso de um mecanismo de arranjo mental, eu já sistematizava parte do conteúdo da obra de Josafá Duarte. Agora, a minha proposta metodológica, é realizar o caminho inverso: a partir de uma parte do cordel que escrevi – as

estrofes LVII a LIX, somadas à estrofe LXXIII – desenvolver os temas que cruzam o cinema e o cordel do autor salgadense à minha argumentação.

LVII

Os filmes de Josafá
Têm personagens de cordel
Têm o agricultor da roça
A véia que faz chapéu
Têm político e suborno
E têm o marido corno
E sua mulher infiel

LVIII

Assim como o cordel
Este cinema é popular
Feito sem muito estudo
E sem dinheiro pra gastar
Filme e cordel na feira
Tem em banca de madeira
Preço baixo pra pagar

LIX

O cinema e o cordel
O moderno e a tradição
Revelam o sertão de hoje
De Internet e Lampião
O filme é atual
Mas traz lição de moral
Como o cordel faz, então
[...]

LXXIII

Hoje, o povo acostumou-se
A ver Josafá e equipe
São quatro filmes por ano
Comédias de toda estirpe
Denúncias de corrupção
Alertando o cidadão
Para que este se emancipe

Posso articular, então, cada grupo de sete versos, respectivamente, a um tema específico, que será desenvolvido adiante. Dessa forma, abordarei os seguintes tópicos:

- a. LVII – Personagens;
- b. LVIII – Manifestações da Cultura Popular;
- c. LIX – Moral;
- d. LXXIII – Humor.

Além destes grupos de versos, que permitiram ascender aos temas, incluo um outro tópico: a *oralidade*. Durante a apresentação do relatório preliminar de pesquisa no ato de qualificação, professor José Ribeiro, componente da banca, destacou que sentia a ausência de um debate sobre a oralidade. O cinema de Josafá é construído com esta marca, que por sua vez, está intrinsecamente relacionada ao cordel. Essa forma de literatura, como foi demonstrado anteriormente, trata-se de

uma escrita que se origina em forte tradição oral. O tema da oralidade não está presente nos versos do cordel que escrevi, e que servem de referência para pensar o cinema e o folheto do autor forquilhense, como discuti acima. A oralidade, portanto, será o último tema debatido em torno do cruzamento entre o cinema e o cordel do criador de Salgado dos Mendes.

É necessário destacar que o cruzamento entre os folhetos e os filmes não expõe a presença dos temas de maneira uniforme e planificada na literatura e no cinema. Dessa maneira, haverá tópico cuja característica será mais aparente no cordel que no cinema, e vice-versa. Isso acontece devido a série de razões: especificidades da linguagem, foco narrativo, opção estética, dentre outras. Importante frisar, também, que dediquei um pouco mais de espaço aos dois últimos temas, humor e oralidade, já que são basais na fundação do cinema e dos cordéis do protagonista deste trabalho.

Antes de abordar os temas propostos acima, preciso questionar, ainda, sobre os pontos-chaves que os unem, e que foram identificados nos versos do cordel que escrevi sobre o sujeito da tese. Este elemento comum é o que defino como “encontros”. O que são e onde acontecem estes encontros, especificamente?

Os encontros são dados em um momento e um lugar em que se está com o outro, quando acontece a alteridade, assim como o intercâmbio dos elementos da cultura. Os encontros acontecem no cotidiano, neste “espaçotempo” onde existem as socialidades, esta marca que será impressa em cordéis e gravada nos filmes.

Os registros escritos e audiovisuais revelam que a vida diária existe no lugar e no tempo onde se vivem as experiências do sensível, e que compõem a existência de cada sujeito. Por outro lado, o não escrito e não gravado esconde as ocultações, que pode ser definido como o não-encontro. Ou seja, o autor de Forquilha aprendeu sobre encontros nos encontros que a vida proporciona, e ao apresentá-los em seus filmes e cordéis, permite que nós os encontremos. Ele encontrou em sua gente os agentes de sua cultura. Os encontros nos cotidianos que aparecem nos filmes e folhetos acabam por compor os nossos encontros – meu e do leitor deste trabalho – quando lemos cordéis ou assistimos aos filmes. Pois as enunciações – geradas pelos cordéis e filmes – do criador de Salgado dos Mendes trazem ao nosso plano a sociedade em que ele vive, e pedem que interpelemos esta sociedade. O caminho ao encontro permite, mais do que revelar as relações sociais em seu cotidiano, verificar de que forma Josafá percebe tais relações, e de que maneira as enuncia.

Após a rápida ressalva apresentada acima, já posso analisar a temática proposta anteriormente.

a. Personagens

Tomando os sete primeiros versos transcritos acima – estrofe LVII –, identifico o primeiro entre-espço de cruzamento dos trens do cineasta e cordelista de Salgado dos Mendes: temas e personagens populares. Josafá explica:

Óia, meus filmes sempre têm mostrado a cultura: do trabalhador rural, do homem que trabalha na roça, da mulher que faz chapéu, do reisado, do cantador, entendeu, do *caba* que compra e não paga, né, do *caba* que é traído pela mulher, entendeu, os apelidos, essas coisas da minha terra. Então, a minha história está ligada à história deles. (DUARTE, J., 2013c).

Figura 40 - Tipos regionais em cena no filme *A velha debaixo da cama* (2013): o Padre, o Ladrão, o Menino, o Sacristão e o Soldado



Fonte: Blog Forquilha Cinecordel.

Ao abordar os cordéis do sujeito desta pesquisa, demonstrei que seus personagens são construídos a partir da cultura popular. No entanto, em seu depoimento, ao explicar a origem dos personagens, o cordelista e cineasta destaca que estes tipos são comuns em sua sociedade. A sogra, a moça, o lobisomem, a mulher, não são personagens míticos estanques; ao contrário, eles convivem com personagens reais, como a mulher que faz chapéu, o padre, o sacristão... eles também não formam um conjunto presente em um não-lugar, presentes em uma *u-topia*, ou seja, em um modelo ideal de civilização característico de todas as sociedades, e que caracterizariam um aperfeiçoamento da sociedade.

No capítulo anterior, eu discuti o caráter mítico de personagens do cordel do autor salgadense. Esse caráter se repete nos seus filmes. Os personagens míticos, assim como os

companheiros de comunidade nos quais ele se inspira, também foram deslocados para o cruzamento na velocidade dos trens da tradição e do cotidiano, ou, ainda poderia dizer, do utópico e do real. Creio que seja possível pensar em personagens presentes em uma *heterotopia*, no sentido que Michel Foucault apresenta (2003). Posso afirmar que o meu posicionamento possibilita observar os dois trens, portanto, personagens míticos e reais, que se encontram em movimento nos trens que se cruzam, diante de minha observação. Sobre esse meu lugar, e os lugares possíveis de um trem, diz Foucault:

Certamente seria possível, sem dúvida, começar a descrição desses diferentes posicionamentos, buscando qual é o conjunto de relações pelo qual se pode definir esse posicionamento. Por exemplo, descrever o conjunto das relações que definem os posicionamentos de passagem, as ruas, os trens (trata-se tanto de um extraordinário feixe de relações que um trem, já que é alguma coisa através da qual se passa, é igualmente alguma coisa pela qual se pode passar de um ponto a outro e, além disso, é igualmente alguma coisa que passa) (FOUCAULT, 2003, p. 414).

Michel Foucault explica as heterotopias como lugares que não funcionam de maneira hegemônica, mas que possuem camadas de significação, que se opõem a outros lugares semelhantes. Nestes espaços são constituídas as alteridades, portanto, estão associadas ao lugar, mas também aos sujeitos.⁴⁶ Segundo o pensador francês, o cinema é um espaço heterotópico, já que a ilusão de tempo e espaço faz gerar um outro espaço de tensão: “é assim que o cinema é uma sala retangular muito curiosa, no fundo da qual, sobre uma tela em duas dimensões, vê-se projetar um espaço em três dimensões” Neste caso, o cinema popular, bem como a literatura de cordel, formariam uma heterotopia de ilusão, já que oferecem a possibilidade de criar a fantasia (FOUCAULT, 2003, p. 418).

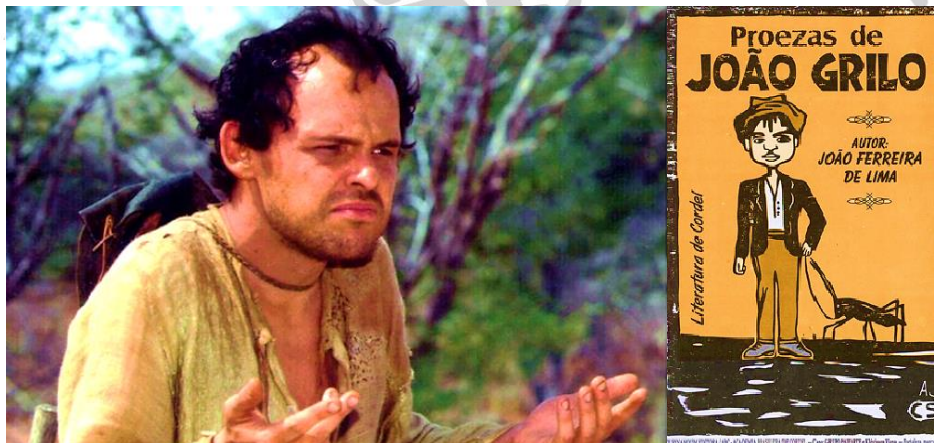
Atualmente, o cinema é interpretado como expressão híbrida, e o cordel é, de fato, um resumo do universo expresso no sertão e no povo que lá vive. Longe de ser estanque, o que é denominado popular pulsa nas relações cotidianas e nas produções coletivas do Cinecordel, cujas tecnologias são transmitidas no tempo e no espaço.

Metafórica e fatualmente, o diretor de cinema cearense é, ele também, transformado em personagem. Tal qual a figura de João Grilo, inspirado em tipos da literatura de cordel (SUASSUNA, 2013), considerado “residual”, “ignorante”, “improdutivo” como observou

⁴⁶ Foucault organiza as heterotopias em seis princípios: o primeiro diz que em todas as sociedades existem múltiplos espaços diferentes, constituídos simultaneamente como míticos e reais, e que formam a heterotopia. Estes espaços heterotópicos compõem a cultura. O segundo princípio diz que cada sociedade faz funcionar uma heterotopia de maneira precisa e determinada, e que pode ser variável. Em terceiro princípio, cada heterotopia pode fazer valer, em um mesmo lugar, vários espaços e posicionamentos, que a priori pareceriam impróprios ou incompatíveis, como o cinema e o teatro. O quarto princípio do filósofo francês diz que as heterotopias estão interligadas por recortes de tempo, ou seja, por uma ruptura em seu tempo tradicional. No quinto princípio, Foucault afirma que as heterotopias supõem um sistema de abertura e fechamento. Por fim, toda heterotopia possui uma função em relação a todo o espaço restante (FOUCAULT, 2003).

Boaventura Santos (2010), o cineasta sertanejo usa da astúcia para produzir a resistência e sobrevivência. Ele se apropria do espaço e do tempo possíveis dando outra forma para o que Michel De Certeau (2014) chama de cultura de consumo para que outros consumam seu bem cultural.

Figura 41 - João Grilo das telas de cinema e TV (interpretado por Matheus Nachtergaele em *O auto da compadecida* - Guel Arraes, 1999) e o João Grilo do cordel de João Ferreira de Lima. O personagem de Ariano Suassuna criou vida própria



Fonte: Internet.

b. Manifestações da cultura popular

O cineasta baiano Geraldo Sarno explica de forma resumida a singularidade da cultura sertaneja:

O isolamento secular e as peculiaridades de sua formação socioeconômica e cultural em relação ao restante do País fizeram o Nordeste acolher e conservar formas artísticas remotas da tradição ibérica. A elas, foram-se juntando as trazidas com a modernização econômica e social do século XX que levou à constituição de um mercado nacional único. Acumularam-se de tal modo essas formas, que a cultura do sertão nordestino sempre me pareceu como depositada em camadas, simulando camadas geológicas, todas vivas e se inter-relacionando, por mais distantes que se encontrem umas das outras. Disso resultou um substrato de práticas e costumes, de essências, que perduram e persistem, embora se transformando e atualizando, que acabam por fazer parte de núcleo simbólico da nacionalidade (SARNO, 2014).

Sarno define uma hipótese histórica da constituição dos elementos culturais que convergem com a minha definição do entre-lugar, presente de forma heterotópica no cinema e nos cordéis de Josafá Duarte. Gostaria de partir da constatação de Geraldo Sarno, de que há uma cultura do sertão nordestino que permanece, mas se atualiza, para relacioná-la ao segundo tema. O cordel e o cinema pertencem à cultura popular e comungam de uma série de elementos comuns. Desta forma, posso definir a cultura popular, aqui, como portadora de um modo de vida de um grupo de uma sociedade

específica, em um sistema de produção de sentidos e consciência, e que dão às imagens e às palavras sua significação cultural. Tal sistema produz sentidos que são interligados. Desta feita, não posso isolar os personagens criados por Josafá dos aspectos culturais de sua comunidade. A criação de um tópico específico sobre os personagens, e sua separação dos outros aspectos culturais que apresento aqui, servem apenas para melhor organizar o texto de forma a facilitar sua compreensão.

De fato, o cinema e a literatura sempre falam a partir do lugar em que são produzidos. O advento dos Estudos Culturais e, posteriormente, da Cultura Visual, possibilitaram a articulação entre o conteúdo cinematográfico, bem como do cordel, e a produção de sentido da sociedade, em uma via de mão dupla: o cinema e cordel como produtores de sentido dentro da cultura, ao passo em que reproduzem os sentidos da cultura de uma dada sociedade. Dessa forma, podem ser estudados como produtos da cultura, ao mesmo tempo em que são práticas sociais. Portanto, com o advento dos Estudos Culturais e, posteriormente, da Cultura Visual, a inclusão do cinema na análise da cultura, derivou no maior entendimento do cinema como meio de comunicação. Assim, o cinema passa a ser estudado como produto da cultura e prática social (TURNER, 1997). O mesmo cabe às análises com relação ao cordel.

Cabe, então, questionar: quais são os elementos comuns que se manifestam pelos cruzamentos dos dois trens, do cinema e do cordel josafianos? Ou, ainda, quais características identificáveis posso apontar, e que estão no cruzamento do cinema com o cordel? Já identifiquei os personagens como uma das características. Agora, para responder às questões propostas, metodologicamente, vou narrar passagens de filmes, e relacioná-las com os três cordéis referenciados anteriormente. Os fragmentos de filmes aqui narrados apontam para algumas manifestações: a crença no sobrenatural, alimentação cotidiana e no âmbito da medicina popular, e a religiosidade. Os itens destacados são aqueles que aparecem com mais frequência como aspectos culturais dos filmes e dos cordéis, quando vistos em seu cruzamento.

O filme *A sogra e o lobisomem* (A SOGRA..., 2013a) revela inúmeros exemplos de manifestações da cultura popular no que diz respeito ao sobrenatural presentes em sequências e diálogos. Logo no início da trama, em uma bodega, o proprietário e o vigia noturno conversam sobre a briga que o segundo teve com o lobisomem. O homem diz que lutou mais de uma hora com a criatura e que “ficou todo arranhado”.

Lembrei-me de uma conversa que presenciei, durante a minha infância, em Miguel Pereira, pequena cidade serrana no Estado do Rio de Janeiro, na qual meu avô tinha um sítiozinho, e onde a família paterna se reunia nas férias e feriados. Nossos vizinhos eram pessoas simples, que levavam uma vida rural. Aquela família era formada, no final dos anos 70 do século passado, por

marido, esposa e seis filhos, sendo três meninos e três meninas – alguns anos mais tarde, nasceria outro menino. Na infância, as crianças tinham tarefas bem definidas, como ordenhar vacas e levar os animais do curral para o pasto. O pai, seu Mário, às vezes nos contava algumas histórias. Em uma delas, ele narrou que, durante uma noite, foi investigar os cavalos no estábulo depois de ouvir muito barulho. Ao chegar lá, foi atacado por uma fera, com a qual lutou por um bom tempo, até que ela fugiu. Ao final da narrativa, ele afirmava que se tratava de um lobisomem. Aquela não era uma história para assustar crianças urbanas de classe média, porque o discurso era endossado por sua esposa, para quem os adultos pediam confirmação. A narrativa foi sustentada diante dos adultos.

Para além do julgamento moral que parte do binômio “verdade” ou “mentira”, é interessante observar o sistema de crenças que seu Mário revelava. Miguel Pereira é uma cidade onde há muitas residências de veraneio, localizada a 120 km da capital do Estado, distância percorrida em uma hora e 45 minutos de carro. Mas, no final dos anos 70, era forte a presença simbólica no imaginário “popular” de personagens da “cultura popular”, a ponto de terem a presença manifestada nas lidas do cotidiano. Portanto, o mito do lobisomem ainda existia em um meio rural, próximo ao Rio de Janeiro.

Em conversa gravada com Josafá Duarte, perguntei sobre como ele desenvolve os personagens sobrenaturais de seus cordéis e filmes. Ele respondeu que são personagens do universo sertanejo, imbricados na realidade. Curiosamente, em Salgado dos Mendes, há conhecidos do cineasta que, tal e qual narrou seu Mário, em Miguel Pereira, também teriam lutado com o lobisomem:

Ói, essas ideias [*sobre os personagens*] são os contos do sertão! Que... [*gagueja*] qualquer cidade do interior que você chegar aqui no Nordeste, se você falar [*gagueja*] em lobisomem, alguém tem uma história pra contar. Eu tenho um tio meu que brigou com o lobisomem... que brigou. Aqui tem um vizinho meu também que brigou... meu pai conheceu um... um... um... um tio dele que brigou com um lobisomem... né?! É um homem de 89 anos que não mente, mas ele diz que ele contou a história daí tudo... então, [*gagueja*] são coisas que acontecem, né?! São histórias contadas, né, que... que...vivas... personagens vivas, assim [*gagueja*] Mas é lenda, em si, né, do sertão, mas são histórias que eu ouço aqui na minha própria comunidade, aqui nos Salgados dos Mendes, né?! Aqui tem vários personagens que dizem ter lutado com um bicho cabeludo, alto, que parecia o lobisomem, né?! E aí isso aí vai... vai fortalecendo, assim, a imaginação da gente, né (DUARTE, J., 2019)?!

A religiosidade é outra característica que perpassa os cordéis e os filmes. Por isso, retomo o tema que já foi, em parte, tratado anteriormente. O tema se caracteriza nos personagens, bem como em suas ações. Dos filmes que já foram citados neste trabalho, o padre está presente em *Escapei fedendo* (ESCAPEI..., 2017), e nos filmes e cordéis *A sogra e o lobisomem* (A SOGRA..., 2013; DUARTE, J., 2014a), *A volante do soldado 33* (A VOLANTE..., 2018; DUARTE, J., 2016a)

e *O homem que queria enganar a morte* (O HOMEM..., 2014; DUARTE, J., 2016b). É possível identificar, ainda, o personagem do sacristão no filme *A sogra e o lobisomem* e o penitente do média-metragem *A volante do soldado* 33. Os personagens descritos aparecem orientando e conversando com fiéis, mas também batizando criança, realizando casamento, comandando um cortejo, confessando, fazendo sua penitência...

Questionar, aqui, a respeito da conceituação de “religiosidade” é necessário, pois, através da resposta, é possível começar a definir o quadro de como ela pode ser registrada por Josafá Duarte nos cordéis e no seu cinema. É possível afirmar que religiosidade é a qualidade do que é religioso. Por sua vez, o vocábulo “religião”, possui diversas significações de acordo com as culturas e as sociedades na qual está inserida. Portanto, deve ser conceituado dentro do local e diante das formas concretas que assumiu. É interessante verificar, então, a sua etimologia:

A palavra *religio*, em latim, já apresentava uma etimologia discutível para os antigos romanos. Segundo Cícero, remontaria ao verbo *relegere*, revolver no espírito, meditar, cuidar. Religião significaria então escrupulo, delicadeza da consciência, cumprimento do dever, culto aos deuses. O termo derivou depressa, por extensão, para as modalidades objetivas do culto e das observações rituais (GOMES, F. J. S., 2002, p. 14).

Ainda que de origem incerta e com significados polissêmicos, é neste campo em que são feitas as tentativas de definir a religião no universo de tradição cristã. Tratar de religiosidade não é um tema simples, e a questão se complexifica se eu focar o campo das manifestações populares. A religiosidade popular não deve ser encarada como algo estanque, congelado no tempo. Além disso, a religiosidade popular não se opõe, necessariamente, às manifestações eruditas, ou às oficiais.

Proponho pensar o contexto da religiosidade popular a partir das práticas autônomas dos sujeitos sociais, que possuem margens de escolhas e possibilidades. Os agentes da sociedade se apropriam dos elementos religiosos e os utilizam sob forma de apropriação com relação à cultura dominante. Portanto, ao tratar de religiosidade popular, não devo analisá-la fora de um contexto temporal e social amplo. É desta forma que pensa a historiadora Marta Abreu.

[...] esta perspectiva é muito próxima dos estudos mais recentes sobre cultura popular, que procuram abrir mão de um conceito que é dado *a priori*, sem contexto temporal e social, ou que vai em busca de algo imutável e autêntico. As expressões/conceitos *cultura popular e religiosidade popular* devem ser propostas em função de um reconhecimento evidente de que, no passado, as pessoas pobres, simples, comuns, [...] pensavam, agiam, criavam e transformavam o seu próprio mundo (valores, gostos, crenças) e tudo o que lhes era imposto, em função da herança cultural que receberam e de sua experiência. Como agentes de sua própria história (cultura e religião), homens e mulheres das camadas pobres criam, partilham e se apropriam de valores, hábitos, atitudes, crenças, músicas e festas religiosas (neste sentido, *cultura popular e religiosidade popular* não são entendidos simplesmente como um conjunto de objetos ou práticas originário dos setores populares) (ABREU, 2002, p. 85).

Dessa forma, o sujeito desta pesquisa comunica, através do seu cinema, representações do catolicismo, uma religião comum em uma localidade em que estão presentes de maneira rarefeita outras instituições, como o Estado e seus braços – segurança pública, saúde etc. O padre e o sacristão ainda povoam o imaginário social de Salgado dos Mendes, e isso pode ser explicado na medida em que crenças, valores e festas religiosas se relacionam com a experiência social numa comunidade pequena. Em Salgado dos Mendes, localizada no meio da praça, a Igreja – com “I” maiúsculo – conforta, organiza o sentido da vida e cria hierarquias simbólicas, que possibilitam a organização das identidades e dos valores sociais. Para além, a igreja – com “i” minúsculo – surge como um espaço que agrega, possibilita socialidades e integração dentro de um grupo.

A alimentação e seu caráter cotidiano ou simbólico é outro tema que surge no cruzamento do cordel com o cinema. Em uma passagem de *A sogra e o lobisomem* (A SOGRA..., 2013) é possível verificar manifestações cotidianas da cultura do sertão do Ceará. Por volta dos 11 minutos vejo uma criança correndo com o cavalo de pau entre as pernas. Zé Bodegueiro (José Gustavo da Silva) está olhando o caderninho onde anota os pedidos de quem comprou fiado em seu estabelecimento. Ele lamenta pelas dívidas. O menino chega e diz que a mãe pediu para ele “comprar uma banda de rapadura”. O Zé mede o doce com a lâmina de uma faca, corta ao meio, entrega e diz à criança: “Oh, menino, tu diz à tua mãe que apanhe algodão e mande... que a conta dela aqui tá mais grande que o rosário de São Francisco. Pega o teu cavalo... e vai pra casa. Num come a rapadura não!” O menino obedece e segue seu rumo.

Em *A volante do soldado 33* (A VOLANTE..., 2018), novamente a rapadura aparece em uma cena específica. Aos 20’, o delegado (Aureliano Shekinah) está na porta da bodega raspando o alimento com uma faca. Zé Bodegueiro (José Gustavo da Silva) observa o gesto do homem e começa a conversa: “delegado, cê gosta duma rapadurazinha, né, delegado?!” O homem da lei reforça: “rapadura e milho, Zé da Budega, é o que sustenta homem!”

A rapadura é um doce feito a partir do melaço da cana. Como denota o nome, é bem doce e duro. A prática de comer rapadura após as refeições, ou junto com café, é muito comum em todo o Ceará. No interior, também é corriqueiro vender produtos fiado, e os nomes são anotados em um caderninho. Em localidades pequenas, as relações interpessoais são baseadas em confiança e respeito, e as relações comerciais obedecem aos mesmos preceitos. As pessoas têm o hábito de mandar crianças retirarem produtos e pagam quando recebem seus proventos.

Alguns produtos alimentícios fazem parte da medicina popular e costumam ser recomendados para determinados fins específicos. Em outro momento, aos 32’35” de *A sogra e o lobisomem* (A SOGRA..., 2013), dona Mocinha está cozinhando. Seu genro, João da Mata, embora

casado há apenas seis meses, não mantém relações sexuais com a esposa. Dona Mocinha conversa com Expedita:

Expedita:

Mamãe, que é que cê tá fazendo?

Dona Mocinha:

Minha filha, isso aqui é um cozido feito de testículos de boi... pra aquele cabra safado do seu marido virar macho, viu?! Você dá pra ele, leva lá pro serviço, porque eu tenho certeza que depois que ele provar deste cozido aqui... ele vai levantar... e vai fazer um... e vai dar meu neto! Eu tenho certeza!

Expedita:

Será, mamãe, que isso vai servir mesmo???

Dona Mocinha:

Ah, minha filha, isso aqui é de geração, já passou de bisavó pra avó, e passou foi de neto pra bisneto! Isso aqui nunca falhou, minha filha, e não vai falhar com aquele frouxo do seu marido! [A filha faz careta] E é gostoso.

Expedita:

Isso fede.

Dona Mocinha [coloca uma tampa de panela sobre o prato, enrola o conjunto em um pano e entrega para a filha]:

Pronto. Isso aqui é a poção mágica dos meus antepassados. Nunca falhou, não vai falhar com aquele frouxo do teu marido.

Não encontrei em *Medicina Popular no Nordeste* alguma menção à cura da impotência a partir da alimentação à base de testículos de boi. Entretanto, no mesmo livro, Eduardo Campos narra que os sertanejos “Combatem a impotência com chá de casca de catuaba (*Enythraxylon*, Sp.)” (CAMPOS, 1967, p. 106).

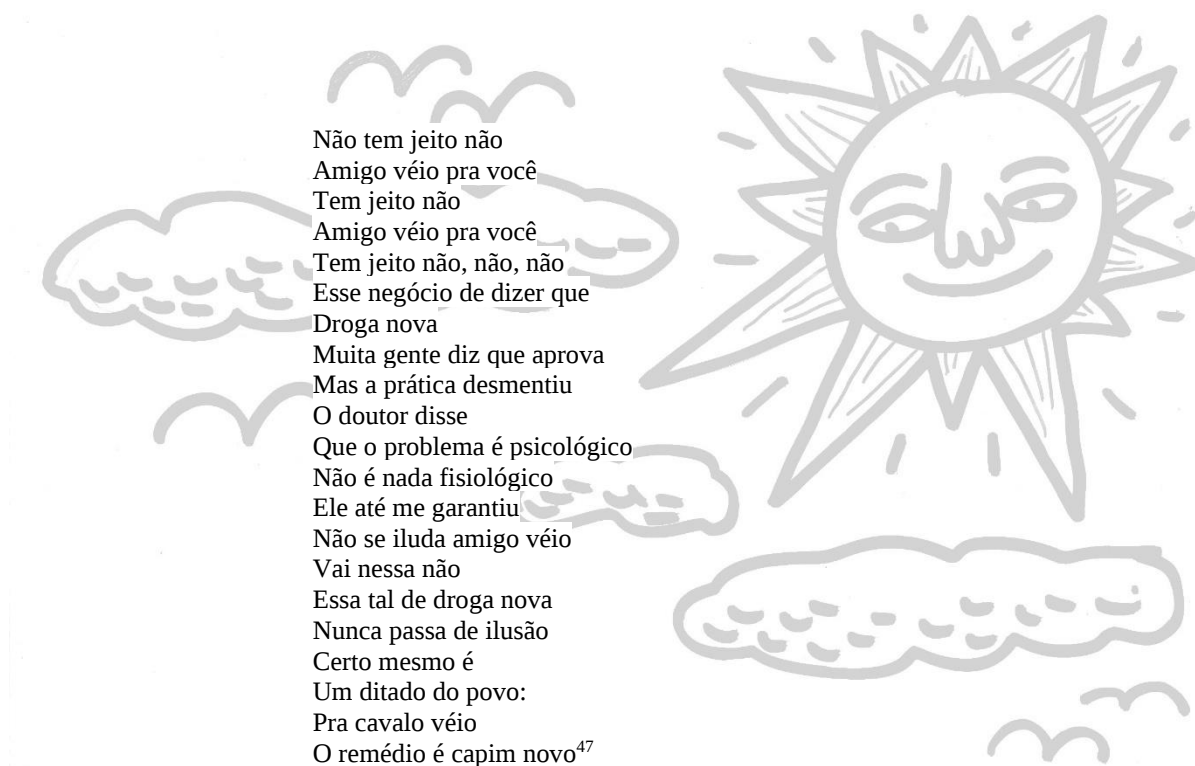
No cordel *A sogra e o lobisomem* (DUARTE, J., 2014a), dona Mocinha recorre a “outras misturas milagrosas” para tentar sanar a impotência do genro:

XXIV

A velha fez muitas garrafadas
Com misturas milagrosas
Paçoca de sarabui
Misturada com melosa
Quanto mais João comia
Mais odiava a sogra

Entre o cordel e o filme, o autor revela uma série de medicamentos populares que procura aplacar o problema da falta de apetite sexual. As crenças no poder de cura da impotência podem ser encontradas em outra composição do cancioneiro popular. Em tom irreverente, Luiz Gonzaga aborda o tema na música *Capim Novo*, cuja letra transcrevo abaixo:

Nem ovo de codorna,
Catuaba ou tiborna
Não tem jeito não



Não tem jeito não
 Amigo véio pra você
 Tem jeito não
 Amigo véio pra você
 Tem jeito não, não, não
 Esse negócio de dizer que
 Droga nova
 Muita gente diz que aprova
 Mas a prática desmentiu
 O doutor disse
 Que o problema é psicológico
 Não é nada fisiológico
 Ele até me garantiu
 Não se iluda amigo véio
 Vai nessa não
 Essa tal de droga nova
 Nunca passa de ilusão
 Certo mesmo é
 Um ditado do povo:
 Pra cavalo véio
 O remédio é capim novo⁴⁷

Portanto, no âmbito da cultura popular é possível encontrar uma série de produtos indicados para o mesmo problema. Estes alimentos são transmitidos ao longo do tempo no âmbito familiar. Sobre o tema, Eduardo Campos explica:

Misto de crendices, superstições e conhecimentos estruturados na prática observada de pai para filho, através de gerações, a medicina popular em todos os seus múltiplos aspectos alcança um papel de destacada importância no Nordeste brasileiro principalmente no Ceará, parte integrante do chamado “polígono das secas”. Efetivamente o homem do povo, na iminência de um mal que o aflija, saberá por certo aplicar os seus conhecimentos de curandeiro (CAMPOS, 1967, p. 37–38).

c. Moral

As lições de moral estão presentes explicitamente ao final dos cordéis *A volante do soldado* 33 (DUARTE, J., 2016a) e *O homem que queria enganar a morte* (DUARTE, J., 2016b). Mas, para além do discurso direto presente em versos que encerram os folhetos, a moral da história é algo subjacente ao texto. Sobre o tema, explica Marco Antonio Gonçalves (2011):

Ao não enfatizar uma verdade moral encarnada no poeta, problematiza uma moralidade social ou imaginária. A ironia no cordel parece ser de extrema importância para a sua compreensão, visto que desestabiliza um possível tom didático-moral de caráter conservador. Ironia, aqui, deve ser pensada enquanto uma forma de propor uma relação entre mundos que se encontram no imaginário do cordel (GONÇALVES, 2011, p. 221).

Portanto, por trás da imagem primeira da lição de moral presente nos seis versos da última estrofe de *A volante do soldado* 33 (DUARTE, J., 2016a), há outras revisões críticas apresentadas.

⁴⁷ Capim Novo é uma canção gravada em 1976, no LP homônimo, concebida em parceria com Severino Ramos.

Como exemplo, é possível citar a passagem no texto em que Jandira vai ao delegado pedir que ele monte uma volante para perseguir os cangaceiros que roubaram o seu dinheiro. O delegado, no entanto, é apresentado como um tipo fanfarrão:

XIII

O delegado só tinha a fama
De ser muito comilão
Comia um peru no café
No almoço comia uma barrão
No jantar 3 quilos de paneladas
Com quilo e meio de feijão

XIV

Não tinha coragem pra nada
Nem mesmo pra caçar
Nambu no aceiro do roçado
Gostava muito era de fofocar
bater em bebo caído
e botar menino pra brigar (DUARTE, J., 2016a).

Para além da lição de moral explícita presente na última estrofe do cordel – que evoca uma dimensão clássica com base no que se enuncia diretamente – há aspectos morais construídos ao longo do texto, lapidados entre versos e rimas e impregnados de ironia, que, ao invés de “solucionar” e “explicar” a moral, problematiza questões.

Em *O homem que queria enganar a morte*, há outros temas morais abordados que não apenas os expostos na última estrofe: a noção clássica de que “o crime não compensa”. Chico Raposa é detido após furtar uma conhecida em sua comunidade e sofre violência nas mãos do delegado. Transcrevo as estrofes V, VIII e IX, que narram o episódio:

V

Chico raposa foi preso
Em uma certa madrugada
Roubando duas galinhas
De dona imaculada
Apanhou feito um cachorro
Sem poder dizer nada
[...]

VIII

Mas completando um mês
O delegado teve que lhe soltar
Umas 10 pausadas nas costas
Antes teve que levar
Pra provar que o delegado
Não tava ali pra brincar

IX

Chico saiu da cadeia
Com o corpo todo intrissado
Com as pausadas que levou
Ficou todo mijado
Andando de 4 pé
Parecia que tava aleijado (DUARTE, J., 2016b).

Um aspecto moral da narrativa do cordel *O homem que queria enganar a morte* (DUARTE, J., 2016b) – quiçá o mais importante – trata do respeito aos acordos firmados. A morte fez apenas uma única exigência ao Chico, e mesmo assim ele não foi capaz de cumprir. Seu ato é que acarreta seu fim trágico.

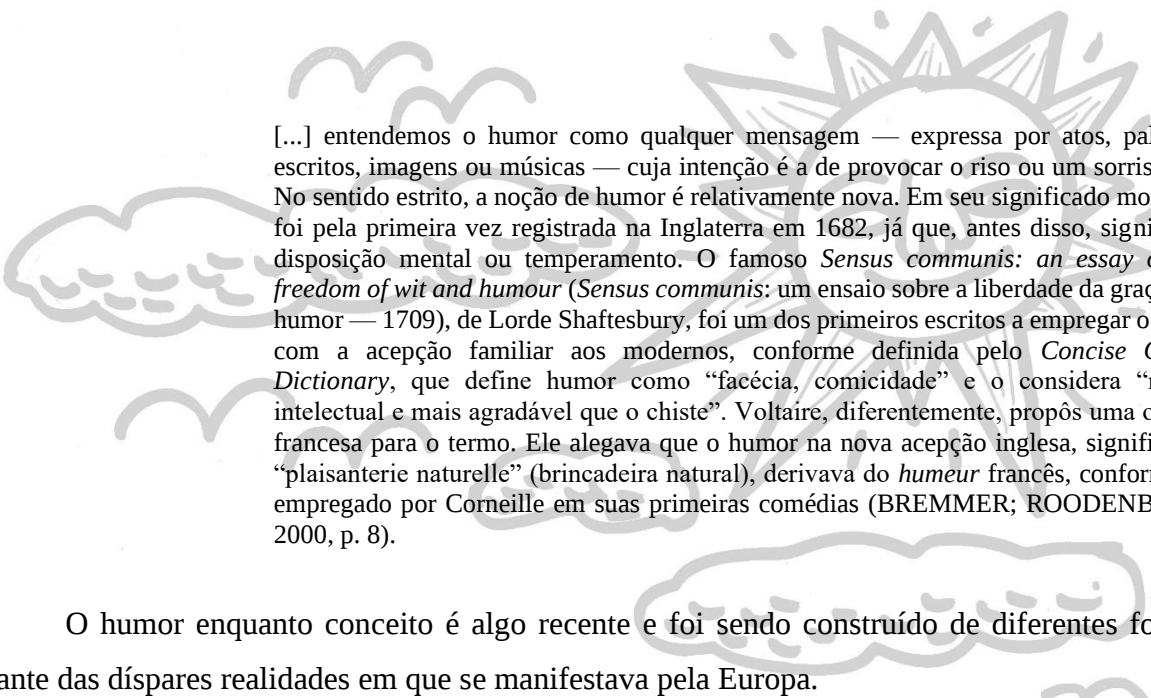
d. Humor

Ao longo deste capítulo eu afirmei que o bom humor é uma das características presentes nos três cordéis escritos por Josafá Duarte. Destaquei algumas passagens que provocam a sensação de prazer proporcionada pelo riso. O humor também é uma marca presente nos filmes do cineasta de Salgado dos Mendes. Antes de remeter às passagens ou ao espaço e às funções dedicadas ao humor nos filmes, devo levantar uma questão fundamental para continuar a análise a que me proponho fazer: o que é o humor? A priori, de forma imediata, alguns afirmam que humor é toda forma de representação social que faz rir. Esta, no entanto, não é a resposta mais correta. É possível rir pelos mais diversos motivos que não pelo humor:

Embora o humor deva provocar o riso, nem todo riso é fruto do humor. O riso pode ser ameaçador e, realmente, os etologistas afirmavam que o riso começava numa exibição agressiva dos dentes. Por outro lado, o humor e o riso correspondente também podem ser muito libertadores (BREMNER; ROODENBURG, 2000, p. 10).

A palavra “humor” remete a questões genéricas, como o conteúdo de mensagens que me fazem rir, mas também ao tipo de estratagema colocado para provocar tal resultado. O humor está inserido em um contexto sociocultural complexo, portanto, deve ser compreendido sempre à luz de determinado momento histórico de uma sociedade. Mas não é só: sua compreensão ou aceitação depende da elaboração sobre ele que fazem os emissores da enunciação humorística e da decodificação de quem recebe. Estas partes – emissor e receptor – são sujeitos inseridos em determinadas classes sociais, possuem maior ou menor grau de escolaridade e correspondem a um gênero característico. Portanto, uma mulher escolarizada, que tenha recebido formação sobre seus direitos e deveres e que se solidariza com a causa feminina, provavelmente não vai achar graça – e até pode se sentir ofendida – diante de uma piada machista. De forma semelhante, um senhor com formação moral rígida sobre questões sexuais talvez não se divirta com uma anedota de apelo erótico. Mas essas reações também dependerão da sociedade na qual estas pessoas estão inseridas.

A definição de humor é moderna e surge na Europa no final do século XVII:



[...] entendemos o humor como qualquer mensagem — expressa por atos, palavras, escritos, imagens ou músicas — cuja intenção é a de provocar o riso ou um sorriso. [...] No sentido estrito, a noção de humor é relativamente nova. Em seu significado moderno, foi pela primeira vez registrada na Inglaterra em 1682, já que, antes disso, significava disposição mental ou temperamento. O famoso *Sensus communis: an essay on the freedom of wit and humour* (*Sensus communis*: um ensaio sobre a liberdade da graça e do humor — 1709), de Lorde Shaftesbury, foi um dos primeiros escritos a empregar o termo com a acepção familiar aos modernos, conforme definida pelo *Concise Oxford Dictionary*, que define humor como “facécia, comicidade” e o considera “menos intelectual e mais agradável que o chiste”. Voltaire, diferentemente, propôs uma origem francesa para o termo. Ele alegava que o humor na nova acepção inglesa, significando “*plaisanterie naturelle*” (brincadeira natural), derivava do *humeur* francês, conforme foi empregado por Corneille em suas primeiras comédias (BREMNER; ROODENBURG, 2000, p. 8).

O humor enquanto conceito é algo recente e foi sendo construído de diferentes formas diante das díspares realidades em que se manifestava pela Europa.

Inseridas no âmbito da cultura, as formas de manifestação do humor também variam dentro de um mesmo país. No Brasil, foi edificado no imaginário da população que o cearense possui um talento inerente ao humor. Esta construção encontra explicação na história do humorismo pátrio — a prática profissional do humor. O Ceará se tornou um polo de onde surgem inúmeros profissionais que trabalham com humor. A lista de humoristas cearenses famosos é grande, e começa com Chico Anysio (Francisco Anysio de Oliveira de Paula Filho), passa pelos sobralenses Tom Cavalcante (Antônio José Rodrigues Cavalcante) e Renato Aragão (mais conhecido pelo personagem Didi Mocó), o cantor e compositor Falcão (Marcondes Falcão Maia), Adamastor Pitaco (nascido Adaildo Alves Neres), Zé Modesto (João Salviano de Sousa Neto, ou apenas João Netto), só para citar alguns. Curiosamente, a lista citada não apresenta nenhum nome feminino. Se comparadas ao contingente masculino, é possível afirmar que há poucas mulheres humoristas no Brasil — como a carioca Tatá Werneck (Talita Werneck Arguelhes) e a recifense Clarice Falcão.

Presente na cultura, o humor navega na fronteira entre o subjetivo e o social, e definir tais disposições não parece ser possível a partir de uma única disciplina. Mas o fato é que todos os povos, em maior ou quase nenhum grau, fazem humor. Sobre isso, comentam Jan Bremner e Herman Roodenburg:

Estudiosos certamente tentaram encontrar tal coerência. De Freud e Bergson a Mary Douglas, psicólogos, filósofos, sociólogos e antropólogos têm se empenhado em encontrar uma teoria abrangente para o humor e o riso. Uma falha comum a todas estas tentativas é o pressuposto tácito de que existe algo como uma *ontologia do humor*, que humor e riso são transculturais e anistóricos. Contudo, o riso é um fenômeno tão determinado pela cultura quanto o humor. [...] [*Do ponto de vista antropológico,*] a experiência de campo documenta a riqueza da expressão cômica no mundo todo: algumas tribos riem facilmente, enquanto diz-se que outras são austeras e tristonhas (BREMNER; ROODENBURG, 2000, p. 10–11).

Josafá Duarte, que manifesta o humor em seus cordéis e, de maneira mais enfática, nos seus filmes, é herdeiro da tradição humorística do lugar em que vive. De fato, o deleite com o humor revela uma sociedade tranquila, e é contrário à concepção de vida ascética, ou à tentativa de manter a vida sob controle, em um grupo social tenso. O cineasta forquilhense, assim como outros cearenses, admite que seu povo é bem-humorado e destaca o talento para a comédia. Ele explicou o que é necessário para ser um comediante:

É bem simples. Pra você ser comediante já basta nascer no Ceará. Todo cearense é comediante. Um dos maiores comediantes do mundo foi, foi o que? Foi um cearense! O mestre Chico Anysio, né?! Renato Aragão, Tom Cavalcante... Tiririca. Sem falar nesse grande elenco que tem em Fortaleza. Então, o cearense, em si, ele é muito cômico. Ele é muito... Ele gosta. Essa veia do riso, né, da comédia, tá na sua nacionalidade, no seu estado de origem, que é o Ceará. O cearense, ele é muito cômico, né?! Ele gosta de rir mesmo da miséria dele e dos outros. [ri] O cearense gosta de rir da miséria dele e dos outros. Né (DUARTE, J., 2017c)?!

A última frase carrega consigo um forte sentido social de mundo. Ao afirmar que “o cearense gosta de rir da miséria dele e dos outros”, o cineasta salgadense destaca o caráter cultural do ato de rir, e o articula à questão de forte relevância social. O riso, tal qual ele declara, é uma resposta ao mundo diante das dificuldades enfrentadas por uma comunidade pobre. Dessa forma, em comunhão com Driessen, é possível afirmar que “o humor cria uma realidade própria”, que parte do domínio da experiência (DRIESSEN, 2000, p. 148).

No caso específico do cineasta salgadense, o humor presente em seus filmes e cordéis pode ser “um fim em si”, mas também pode compor um meio para transmitir outras mensagens. Se eu focar no seu cinema, o humor surge como gerador de um sentimento capaz de criar empatia com o público. Ele acredita que a partir daí, torna-se possível o espectador se abrir à reflexão.

Eu uso assim, eu uso a comédia pra fazer uma sátira, né?! Porque nós brasileiros, nós gostamos muito de rir. Então, se eu quero contar uma história pra uma pessoa, a pessoa tem que gostar. Então, o brasileiro gosta de rir. Inclusive o cearense é muito humorista, né?! Então, nos meus filmes eu gosto mais da questão do humor. Através do humor eu procuro essa realidade, mas misturada com humor. Porque eu quero que as pessoas riam e reflitam, né?! Vai rir, mas vai refletir o que tá acontecendo contigo que tu não tá percebendo (DUARTE, J., 2013c).

O humor se manifesta constantemente nos filmes do diretor. Esta constatação impôs a necessidade de verificar como o humor está estruturado nas narrativas das comédias do cineasta de Salgado dos Mendes e quais os elementos fílmicos que caracterizam este humor. Mas, antes de refletir sobre a estruturação do humor nos filmes josafianos, perguntei a ele como constrói as piadas:

Pois é, [...] é no improviso mesmo, viu, professor?! Eu vou fazendo os filmes e aí vai aparecendo, né?! Às vezes eu ouço alguém contar alguma história, alguma piada, algum acontecido, eu pego, aí faço uma... uma adaptação, e dá certo, né (DUARTE, J., 2019)?!

Com o fim de investigar o humor nas produções de Salgado dos Mendes, resolvi usar como referência duas produções filmicas das quais derivaram os livretos de cordel: *A sogra e o lobisomem* (A SOGRA..., 2013) e *A volante do soldado 33* (A VOLANTE..., 2018).

A importância do humor nos filmes do cineasta forquilhense é tão perceptível que, por vezes, a piada não mantém relação direta com a narrativa. Este é o ponto de partida de minha análise: há casos em que uma sequência é criada sem relação direta com a história, apenas com o objetivo de fazer rir. Em *A sogra e o lobisomem* (A SOGRA..., 2013) há um exemplo claro deste humor que se manifesta como um apêndice da trama. A quarta sequência do filme começa com um cortejo e conclui no instante em que é cavada a sepultura de uma senhora.

O cortejo, momento normalmente solene em filmes dramáticos, forma uma das sequências mais cômicas do filme (A SOGRA..., 2013). O corpo segue em procissão feita a pé, por uma estrada de barro, envolto em uma rede, pendurada em um pedaço de madeira, que é carregado por dois homens. Um dos dois que transporta a morta é o vigia noturno (Francisco Aurinélcio Ferreira) – que aparece no começo da trama lutando contra o lobisomem –, que pergunta ao sacristão (Francisco Aurinésio Ferreira, irmão do ator que interpreta o vigia), que vai na frente do cortejo, levando uma cruz: “por que esse povo chora tanto?” O sacristão não responde. O homem chorão, João Preguiçoso – interpretado por Josafá Duarte –, lamenta, em prantos: “agora que minha sogra morreu, o que vai ser feito de mim?” O grupo chega ao cemitério São Domingos. O genro chora sem parar. O homem que carregava o corpo agora cava a sepultura, e pergunta novamente ao genro:

- Rapaz, por que é que tu chora tanto, é por que tua sogra morreu?

- [*Responde entre o choro*] É não, seu corno, é não, seu corno! [*chorando*]

- [*Retruca enquanto cava*] Corno é você! [*para de cavar*] E por que é que tu tá chorando tanto assim?

- Num é pela minha sogra, não, rapaz. Cê sabe por que é? É porque com a morte da velha eu vou perder o apusento dela. O governo vai cortar o apusento dela! E agora como é que eu vou dar de cumê pros meus filhos! Como é que eu vou dar de cumê pros meus filhos! [*chora sem parar*] O diabo dessa velha teve que morrer agora? E não deixou os meus fio crescer? [*chora compulsivamente*] (A SOGRA..., 2013)

Toda a sequência foi criada para culminar na piada final. Depois desse momento, o personagem Zé Preguiçoso, interpretado por Josafá Duarte, não aparece mais na trama. O sacristão, que já havia aparecido em outros momentos anteriores, ainda volta a surgir em mais uma sequência do filme, comentando o episódio do enterro da sogra de Zé Preguiçoso.

Figura 42 - Zé Preguiçoso (Josafá Duarte, que segura o chapéu) chora durante cortejo do corpo da sogra



Fonte: frame de A sogra e o lobisomem.

Para analisar a piada interna no filme, são necessários alguns comentários que dizem respeito às suas referências. Zé Preguiçoso é um personagem típico das anedotas cearenses. O genro, como o próprio nome denota, não é entusiasta do trabalho, função extremamente considerada na sociedade. O homem vivia às custas da aposentadoria da sogra – o benefício aqui é referido sob o termo popular “apusento”. Na última fala de Zé Preguiçoso, fica claro que ele não tinha nenhum carinho pela mãe de sua esposa. Aliás, a esposa não aparece em nenhum plano da sequência. Não sabemos se ela ainda é viva ou se não pôde ir ao enterro da própria mãe.

Outro aspecto que chama a atenção é o uso repetido do termo “corno”. Esta palavra traz consigo uma dupla acepção, de acordo com o uso atribuído: xingamento ou brincadeira. No Ceará, corno é um dos piores xingamentos impingidos a um homem, mas também pode ser um tratamento engraçado entre conhecidos, que têm algum nível de intimidade.

Acredito que a segunda acepção – jocosa – advém da forma de amortizar um assunto tão caro socialmente: a infidelidade conjugal em relacionamentos considerados sérios. Em Fortaleza, por exemplo, existe a “Associação dos Homens Mal Amados do Estado do Ceará”, mais conhecida como “Associação dos Cornos”, com personalidade jurídica, endereço fixo, telefone, e que no ano de 2016 já contava com 25.000 sócios. No ato da filiação, o sócio recebe uma carteirinha – válida em todo o sistema solar – que traz o escrito o slogan “corno também é gente”, e que dá descontos em muitos estabelecimentos comerciais da cidade. Dentre os filiados, estão o cantor brega e humorista Falcão e o ator Jackson Antunes, em cuja carteirinha está escrito “corno galã”. De acordo com o jornalista Eliomar de Lima, a Associação colabora para abordar um assunto sério, em tom de brincadeira:

Embora muitas pessoas não percebam, existe um lado sério na brincadeira. No Ceará, como no Brasil, há muito machismo e as chamadas infidelidades conjugais (ou a mera suspeita destas) é motivo para o assassinato e todo tipo de violência contra as mulheres. A associação, ainda que indiretamente, ajuda no combate ao machismo e à violência contra a mulher. Faz isso de uma maneira criativa e engraçada (LIMA, 2016).

O ato de brincar para abordar temas sérios é, portanto, uma forma social encontrada para tratar de assuntos relevantes para a sociedade. E não é dessa mesma forma que Josafá faz em seus filmes, quando mostra sepultamentos ou a aridez da política em tom de comédia?

O verbete “cornos” também pode ser encontrado no dicionário. Câmara Cascudo tenta definir, sem certeza, quais devem ser suas origens:

Cornos, como epíteto do marido enganado pela mulher, pôr cornos, pôr chifres, cornear, chifrar, é de uso antiquíssimo e para mim inexplicável. Os animais cornudos vivem acasalados (veados, corças, búfalos, cervos, gazelas) ou as fêmeas reunidas ao redor de um macho, ciumento, brigão e único, assim são os touros, bodes, carneiros, etc. Mas na Grécia clássica a frase *kérata poiein*, fazer corno, aludia à situação do esposo traído, universalmente aplicada na espécie. Em meados do séc. XIV, quando o Rei Fernando de Portugal arrebatou Dona Leonor Teles ao marido, este, João Lourenço da Cunha, fugiu para Espanha e por lá viveu, ostentando no chapéu um corno dourado, singular identificação do símbolo. Ainda no séc. XVIII, El-Rei D. José de Portugal, pela lei de 15 de março de 1751, mandava abrir rigorosa devassa pelo costume picaresco de colocarem cornos às portas das pessoas casadas (CASCUDO, 1972d, p. 311–312).

É possível concluir, portanto, que o termo corno, que se refere àquele ou àquela que foi traído ou traída – e que também aparece, até hoje, com o mesmo significado, na Grécia, Itália, Espanha, dentre outros países –, é ancestral e foi trazido para o Brasil ainda no processo de colonização.

O segundo tipo de humor que está presente no filme é aquele que está integrado à trama. Neste caso, não há propriamente uma piada, expressa no final de uma sequência – criada unicamente para fazer rir –, mas o humor contribui para mover a narrativa à frente. Para exemplificar este contexto, recorro novamente à resenha de uma das sequências, que acontece próximo à metade do filme.

Dona Mocinha (Marliza Duarte da Silva, irmã de Josafá), sua filha Expedita (Cristilane) e o irmão da jovem (Cauã Victor Duarte, neto de Josafá e Noélia) seguem pela estrada de terra a pé, conduzindo um jumento, que carrega sobre si um corpo embrulhado em lençol. Expedita usa um vestido de casamento e a mãe veste roupa de cangaceira. O grupo se aproxima da casa de Zé Mulato (Ronaldo Roges), que está sentado no alpendre, conversando com um senhor de chapéu (cuja identidade não foi revelada nos créditos da obra). Zé Mulato pergunta: “Eu tô ruim da vista... ou vem uma noiva no meio?!” O velho responde: “É uma noiva mesmo, cumpadi... é uma noiva mesmo.”

A família chega à varanda e dona Mocinha pergunta por João da Mata (Antonio Ciro da Silva), filho de Zé Mulato. Ela diz que o rapaz “mexeu com a honra da filha”, saca uma peixeira da cintura e diz que o rapaz “vai casar, ou por bem, ou por mal!” O pai, que não acredita que o filho tenha desvirginado a moça, chama o rapaz e pergunta: “Ôh, João da Mata! Me responde uma coisa, menino. Seja homem! Tu buliu nos documentos dessa minina?” O rapaz responde:

Pai, que eu cegue dos meus dois sovacos, pai, seu eu tiver mexido com a Expedita, pai! Nós só durmimo um pouquinho na beira do rii! Antes do dia clarear, na hora dos pinto cagá eu fui deixar ela dento de casa, pai! É mentira dessa véia mentirosa, dessa cascavel (A SOGRA..., 2013).

Os artifícios da linguagem oral são importantes para fazer graça: bulir “nos documentos da moça”, “que eu cegue dos meus dois sovacos” e voltar para casa “na hora dos pinto cagá” são termos regionais usados em tom jocoso, inadequados para um momento que seria tenso e delicado.

Segue-se um bate-boca entre o grupo e a dona Mocinha manda o seu filho desamarrar o padre, que estava preso, enrolado em pano branco sobre o jumento. O sacerdote havia sido sequestrado pra realizar o casamento.

Na casa de Zé Mulato, o padre é obrigado a casar o rapaz com Expedita. Em close, o sacerdote, que faz uma expressão maliciosa e bastante engraçada, fala de forma arrastada e com forte sotaque: “Meu filho, vamu casá! A noiva até que é bunitinha! Isso a gente não deve dispensá!” De fato, o padre quer livrar-se do problema em que foi colocado, e ainda demonstra malícia diante da jovem noiva. A sequência termina com o casamento de Expedita com João.

Figura 43 - Dona Mocinha: "vai casar, ou por bem, ou por mal!"



Fonte: frame de *A sogra e o lobisomem*.

Observei, também, que o humor nos filmes de Josafá pode ter uma função específica dentro da narrativa, como, por exemplo, a apresentação de uma personagem. Em *A volante do soldado*

33 (A VOLANTE..., 2018), uma senhora (Cleber Nascimento Duarte), na verdade um ator vestido de mulher, com vestido, peruca, óculos e lenço na cabeça – que mais tarde saberei que se chama dona Margarida –, está sentada em uma rede dentro de uma casa de taipa. Doente, ela toma água com a mão trêmula, e tosse. Em seguida, devolve o copo para sua filha, dona Jandira (Marliza Duarte da Silva), e pede que ela chame o padre para se confessar, porque a velha acredita que vai morrer.

Depois de chegar à casa de dona Margarida, frei Raimundo senta-se em frente à rede onde repousa a idosa. O religioso segura com as duas mãos a mão direita da velhinha. Ela pede para sua filha deixá-la a sós com o sacerdote porque vai se confessar. É possível ver dona Margarida coçando a palma da mão do sacerdote. Este gesto tem conotação sexual: a pessoa que movimenta os dedos sugere sexo com quem está com a mão aberta, sendo acariciada. O padre se impacienta e pede que a idosa confesse seus pecados:

Frei Raimundo:

- Dona Margarida, deixe de coçar minha mão! Vamu! Conte logo seus pecadu! Bora!

Dona Margarida:

Frei... eu traí meu marido... muitos pecado!

Frei Raimundo:

Com quem, dona Margarida?

Dona Margarida:

Frei... foi com o time todo. Só escapou o treinador porque era *gay* [*diz fungando*].

Frei Raimundo:

Dona Margarida! Foi isso mermo, dona Margarida?

Dona Margarida:

Padi, você me perdoa?

Frei Raimundo:

Tá perdoada, dona Margarida [*com um sorriso caridoso nos lábios*].

Dona Margarida:

Padi [*funga*]... é muito pecado! Eu fiquei com o marido da minha sobrinha... eu roubei na casa do meu tio... eu comi as galinha da casa da dona Josefa tudim de noite... você perdoa, padi?

Frei Raimundo:

Perdoo, minha filha, perdoo, viu?!

Dona Margarida:

Eu roubei as criação do seu Chico Viramundo... cê perdoa, padi?

Frei Raimundo:

Tá perdoada, dona Margarida.

Dona Margarida:

Ô, padi bom! [*funga quase chorando*] Padi... você me perdoa porque eu robei o dinheiro todo da ingreja no dia da festa?

[*O padre se impacienta, muda de figura, levanta-se, empurra a mão da velha e, saindo, diz:*]

- Vai queimá no fogo do inferno, véia desgraçada, que eu num te perdoo (A VOLANTE..., 2018)!

A velhota se levanta e corre atrás do padre pedindo desculpas, enquanto o homem pragueja e sai porta afora. Nesse momento, ouvem-se risos fora de quadro, provavelmente dos integrantes do Cinecordel que assistem às gravações.

Na sequência, o humor é o artifício usado para apresentar a velha. Em gestos e diálogo, ela aparece como uma figura lasciva, que não respeita nem o jovem sacerdote. Além disso, demonstra distorção de conduta ao trair o marido, a sobrinha, uma conhecida, e ao furtar o dinheiro da igreja.

Todas as partes humorísticas descritas anteriormente se apoiam em vários elementos para constituírem a comicidade no filme. O primeiro é o que defino como inusitado: uma jovem vestida de noiva e a mãe de cangaceira, e um corpo amarrado e embrulhado em lençol branco sobre um jumento não são, propriamente, cenas cotidianas do sertão cearense.

Figura 44 - Frei Raimundo, dona Margarida e Jandira



Fonte: frame de A volante do soldado 33.

Como eu já discuti anteriormente, a sogra nervosa e violenta faz parte do imaginário social de quase todas as sociedades. Da mesma forma, um padre intimidado por dona Mocinha e um delegado que tem medo da velha reforçam o estereótipo construído em torno do personagem “sogra”. Afinal, a velha Mocinha é apresentada como o personagem mais viril de todo o filme.

O vestuário e os objetos cênicos, como a garrucha e o facão – que compõem o aspecto do inusitado – reforçam a graça da sequência em que aparece a sogra. Afinal, não é usual associar o uso de instrumentos de violência a uma senhora.

A linguagem é outro aspecto fundamental para o desenvolvimento do humor nos filmes de Josafá Duarte. O “cearensês” traz em si aspectos populares que, interpretados pelos personagens – com suas flexões, sotaques, timbres e volumes vocais – dão um caráter específico ao seu cinema. O tema da oralidade nos filmes do sujeito deste trabalho será abordado no próximo tópico.

É importante salientar a importância da composição de certos atores na construção da comicidade dos filmes. No exemplo da sequência em que Mocinha vai obrigar João da Mata a casar com sua filha, a qualidade das interpretações de Antonio Ciro Silva (João da Mata), Marliza Duarte da Silva (Mocinha) e de Antônio Valmir Costa, o Cabecinha (padre), deixam as cenas mais

engraçadas. Zé Preguiçoso, interpretado por Josafá Duarte em *A sogra e o lobisomem* (A SOGRA..., 2013), é a representação da malandragem e da falta de caráter, vivida de forma quase circense. Outra figura inspirada em um *clown* é dona Margarida, personagem feminina interpretada por Cleber Nascimento Duarte, em *A volante do soldado 33* (A VOLANTE..., 2018), engraçada porque exagerada e nada realista.

Por fim, todos estes elementos juntos geram uma amplificação, um tom *over*, como um quadro excessivamente colorido, gerando a desconstrução da realidade e posterior reconstrução em um *ethos* humorístico.

Portanto, é possível afirmar que o humor nos filmes de realizador de Salgado dos Mendes é construído a partir do conjunto formado pelos seguintes elementos: o inusitado, os estereótipos sociais, a arte e o figurino, a linguagem, e as interpretações, usados de maneira exagerada. Estes elementos podem construir sequências de humor que são um apêndice à trama, ou que estão integrados a ela, movendo a narrativa ou compondo a personalidade dos personagens.

Socialmente, o humor está presente nas mais diversas formas e estilos, desde as piadas orais, passando pelas gagues cômicas, aos jogos de trocadilhos, às farsas, às charges nos jornais e aos memes do universo digital, portanto, a uma variedade imensa de maneiras de enunciação. Mas, ainda assim, há um elemento que une todas essas formas de enunciação em torno do humor: ele está presente em toda mensagem feita para nos fazer rir.

Os filmes aqui citados geram humor a partir do caldeirão social, e abarcam algumas destas características definidas no parágrafo acima, como as gagues - improvisadas nas falas -, trocadilhos e farsas. As produções são bem-humoradas porque o diretor é, também, uma pessoa que observa a vida com a lente do humor. Hoje, é possível afirmar que o humor representa fonte importante de informação sobre determinada sociedade, ou sobre certo sujeito, portanto, como diz Henk Driessen, “é uma qualidade vital da condição humana” (2000, p. 144). Este pesquisador destaca que o que fascina no humor é a possibilidade de dar pistas sobre o que realmente importa sobre a sociedade e a cultura. Do ponto de vista antropológico, “quase sempre reflete as percepções culturais mais profundas e nos oferece um instrumento poderoso para a compreensão dos modos de pensar e sentir moldados pela cultura” (DRIESSEN, 2000, p. 144).

e. Oralidade

Como foi possível observar há pouco, o humor, presente nos cordéis e nos filmes do sujeito desta pesquisa, é constituído mormente por um linguajar e expressões idiomáticas que permitem questionar mais efetivamente outra característica central em sua obra: a oralidade. Grande parte

dos diálogos bem-humorados poderiam exemplificar, também, este tópico do trabalho. Esta característica evoca a representação escrita – os cordéis – e o caráter vocalizado destas obras – os filmes.

A relação entre a vocalização e a representação escrita é complementar, mas também tensa. A voz em seu aspecto bruto – entonação, vocalização, sotaque, prosódia, volume, grito... – não se faz representar plenamente nas limitadas dimensões do folheto de papel que serve de suporte à literatura de cordel. Por outro lado, a voz no cinema obedece ao tempo da fala do ator, portanto, diferente do meu tempo de leitura do texto escrito. Ele imprime a sua personalidade na composição do personagem. De maneira análoga, o filme oferece as imagens prontas, enquanto o cordel possibilita condições de desfrutar da minha imaginação para compor os personagens e os cenários da maneira que minha mente determinar. Portanto, entre a escrita e a expressão vocal, há um espaço onde fluem as características inerentes ao “ver” o que está “escrito no texto”, ou “escutar” o que se “vê” na tela. O que há de ligação entre o que se vê e se decodifica no texto escrito, e o que se ouve e se entende no filme, pode ser definido por uma palavra: registro. Cordéis e filmes registram as palavras, cada um ao seu modo: nos folhetos, em palavras, para serem lidas, e em audiovisual, para serem majoritariamente ouvidas. O autor de Salgado dos Mendes escreve cordéis e grava filmes para que as palavras não se percam na ação do tempo.

Em um mundo de oralidade primária, o poder da palavra só tem como limite sua impermanência e sua imprecisão. Em regime de oralidade secundária, a escritura dissimula, sem muito sucesso, essas fraquezas. A oralidade mediatizada assegura a exatidão e a permanência, às custas de uma submissão à quantidade e aos cálculos dos engenheiros (ZUMTHOR, 1997, p. 30).

Josafá Duarte produz em uma época “mecanicamente mediatizada”, diferenciada no tempo e no espaço. No contexto aqui apresentado, é possível dizer que, nesta forma de produção de oralidade, cabe a coexistência com a “oralidade pura”⁴⁸ – herança das sociedades arcaicas e ágrafas –, mas também aquela que é expressa pela escrita – ou que se recompõe com ela. No espaço cultural, convive a mídia, a forma digital do audiovisual em que se firmam os filmes do cineasta de Salgado dos Mendes, diante da sobrevivência e afirmação das outras formas, como a oralidade pura, que coexiste com as formas de escrita, como os folhetos de cordel escritos por ele (ZUMTHOR, 1997).

⁴⁸ Paul Zumthor, autor de referência deste tópico, afirma que “a ‘oralidade’ é uma abstração; somente a voz é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas” (ZUMTHOR, 1993, p. 9). Zumthor explica: “à palavra *oralidade* prefiro *vocalidade*. Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso” (ZUMTHOR, 1993, p. 21). No meu texto, a oralidade será usada genericamente para demarcar todo o aspecto de comunicação oral, enquanto vocalização diz respeito ao conjunto de elementos que correspondem a aspectos de emissão vocal isoladamente, como volume da voz, modulação etc.

O tempo é um elemento fundamental para desenvolver a tradição oral, que é constituída socialmente. O autor de Forquilha registra aquilo que existe em sua cultura, e a linguagem é um dos pilares de seu texto e de seu cinema. A linguagem praticada cotidianamente no interior do Ceará é o aspecto comunicacional do tempo, que preservou, mas também modificou, palavras e sotaques. É no tempo em que age a consecução cumulativa do conhecimento social, mas que permite plasticamente sua transformação ao longo de gerações. Foi o tempo que permitiu a invenção da escrita e da impressão, bem como das câmeras de vídeo, portanto, do cordel e do cinema popular.

Esta forma de pensar a passagem do oral para o cordel, e deste ao cinema, é bem interessante, porque amplia a simplicidade que reduz a passagem de um paradigma ao outro como simples produto da mudança tecnológica. Em Josafá Duarte, entre a escrita do cordel e a vocalização cinematográfica, há características específicas inerentes a cada suporte – o papel e a tela –, que atravessam a singela ideia superficial e vaga da passagem do regime oral para o escrito, e vice-versa. Percebo nesta relação uma circularidade circunscrita à tradição e à invenção: a oral, manifestada nas poesias populares, foi registrada na escrita do cordel; de forma complementar, o cordel torna-se referência no cinema de grande oralidade do cineasta salgadense.

A oralidade é sugerida no silêncio da leitura do cordel, e é revelada no extravasar da voz no cinema. Mas o cordel, um dia, foi apenas poesia oral para poetas ágrafos de outrora. E esta forma de poesia exclusivamente vocalizada nas comunidades mais antigas marcou o comportamento linguístico que perdura até hoje “em razão de uma reminiscência corporal profunda, subjacente a qualquer intenção de linguagem” (ZUMTHOR, 1997, p. 14).

O caminhar da oralidade, então, parte da voz para a voz, em registros impressos e fílmicos; vai da voz, anterior à escrita, para a voz, registrada nas telas. O autor salgadense é herdeiro desta voz social impressa na cultura, e manifesta essa voz no silêncio da escrita ou na profusão das gravações:

A nova oralidade, mediatizada, não difere da antiga, a não ser por algumas de suas modalidades. Para além dos séculos do livro, a invenção (com que o homem sonhou durante séculos e que realizou por volta de 1850) das máquinas de gravar e reproduzir a voz lhe restitui uma autoridade que ela tinha perdido quase inteiramente, assim como direitos que haviam caído em desuso (ZUMTHOR, 1997, p. 28).

Os filmes do cineasta de Forquilha devolvem ao personagem toda a performance que o texto escrito não consegue captar. A voz humana traz, em si, o contexto do corpo físico que o cordel impresso não pode apresentar. Neste caso, o cinema aqui descrito manifesta uma “tradição oral”, mas também a “transmissão oral” (ZUMTHOR, 1993). Quando eu trato de “tradição oral”, refiro-me exatamente à substância que durou no tempo e imbricou no campo da cultura: expressões

idiomática, usos e costumes da língua no âmbito da cultura local. A “transmissão oral” acontece a partir da performance dos atores dos filmes, que estão inseridos no campo da tradição, e é compreendida pelos espectadores. Para efeito de entendimento, é possível abordar “tradição oral” e “transmissão oral” como duas formas passíveis de serem colocadas sobre uma balança de braço dos antigos mercados. Quando depositada sobre a balança, “a tradição oral” penderá para o lado do tempo social, do que é compartilhado pelo grupo, e que é anterior e posterior ao sujeito; já a “transmissão oral” desloca o peso para o sujeito, que está inserido em um determinado tempo histórico, que se apropria da oralidade fornecida socialmente, e este sujeito é, ao mesmo tempo, agente e paciente do processo da linguagem. A “transmissão oral” deste sujeito, para além do personagem do cordel escrito, comporta uma performance específica, que não é constituído exclusivamente pela fala, mas que demanda a participação de todo o corpo: o movimento das mãos, expressões faciais, forma de olhar, de respirar, e de falar, expressos no modo contínuo da composição do personagem.

A performance oral do ator é, também, em certa medida, visual. Em termos de compreensão dos aspectos da comunicação, o espectador aciona a audição, mas também a visão sobre o corpo do artista. Colabora, ainda, para a construção da performance do ator, o conjunto de elementos físicos de composição de arte: figurino, cenário e objetos cênicos, mas também os artifícios da linguagem audiovisual: os cortes e formas de enquadramento, como o close, por exemplo.

No âmbito da “cultura visual”, ouvir e falar são fundamentais para a construção do que se vê. Em caráter de complementariedade, a visão não é, hierarquicamente, superior à fala e à escuta:

Qualquer que seja o poder expressivo e simbólico do olhar, o registro do visível é desprovido desta espessura concreta da voz, da taticidade do sopro, da urgência do respiro. Falta-lhe esta capacidade de palavra de, sem cassar, relançar o jogo do desejo por um objeto ausente, e presente no entanto no som das palavras (ZUMTHOR, 1997, p. 12–13).

É neste sentido que o filme do autor citado neste trabalho faz-se falado, contrariando as expectativas de Chaplin, para quem o cinema era fundamental imagem, sem diálogos falados (NASSIF, 2012). Desta maneira, através do cinema, o realizador forquilhense fala mais alto e mais distante, amplificado pela difusão de seus filmes. A sua voz é a vibração de seu dom na esperança de que seja ouvido pelo outro, diretamente, na manifestação de duas existências: de quem diz e de quem ouve. Da mesma forma que o rosto – que é *visto* – revela o dono da face, a voz – que é *ouvida* – identifica o sujeito enunciador. Os sentidos da audição e da visão são conclamados para compreender e permitir a elaboração da performance realizada com o corpo e com a voz.

Cabe ressaltar que a oralidade dos atores faz parte de um contexto de diegese fílmica, que comporta outros sons, como aqueles que surgem do ambiente – vento e ruídos diversos – e as

músicas incidentais, inseridas em partes específicas da obra cinematográfica. Portanto, a performance oral do ator está, em maior ou menor grau, associada ao conjunto de componentes com os quais é desenvolvida a linguagem cinematográfica, como tipo e tempo de cortes de um plano ao outro, e formas de enquadramento. Afinal, um plano geral de um diálogo entre dois atores impõe uma determinada impressão sobre o que se fala, enquanto um superclose marca outra impressão para o espectador.

Para além da performance executada pelo/sobre o ator e emissor da mensagem, existe outra forma de performance que acontece no processo comunicacional, e que diz respeito à poética de quem emite e a forma como é recebida. Esta definição de performance acontece no ato mesmo da transmissão:

A performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, e circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição. Neste nível, a função da linguagem que Malinowski chamou “fática” realiza plenamente o seu jogo: jogo de aproximação, de abordagem e apelo, de provocação do Outro, de pedido em si mesmo indiferente à produção de um sentido (ZUMTHOR, 1997, p. 33).

Cabe ao espectador a percepção e reconhecimento sobre os atos performáticos: do ator e do processo de comunicação oral e fílmica. A aprendizagem deste processo acontece pela experiência singular de cada sujeito sobre formas de enunciação direta, mas também no conhecimento que o sujeito espectador constrói sobre o objeto cinema. Em suma, trata-se da constituição do conhecimento midiático e do aprendizado da linguagem cinematográfica.

Posso, agora, perguntar: para quem se fala? Fala-se sempre em duas instâncias: nos filmes, personagens conversam entre si, ou falam sozinhos; mas, sobretudo, fala-se para o outro, o espectador, de perto ou de longe de Salgado dos Mendes, para quem os filmes são dirigidos. Há sempre a expectativa da compreensão, seja dos personagens dentro da trama, ou dos espectadores que assistem aos filmes, não importam onde estejam: em frente ao computador ou na plateia de uma projeção.

Social e individual, a voz localiza o homem no mundo em relação ao seu outro. Neste caso, há o desejo de dizer, mas de querer que sua mensagem seja compreendida. “Com efeito, a intenção do locutor que se dirige a mim não é apenas a de me comunicar uma informação, mas de consegui-lo, ao provocar em mim o reconhecimento dessa intenção, ao submeter-me à força ilocutória da sua voz” (ZUMTHOR, 1997, p. 32).

Antes de falar, Josafá sentiu-se, diante da sua história de vida, impelido a falar. Em sentido simbólico, digo que ele tem voz própria. É através dela que dialoga com sua comunidade, que

coloca no papel seus cangaceiros, lobisomens e a morte em pessoa; o ator e diretor de Salgado dos Mendes usa recursos vocais em seus filmes através de si e dos atores que compõem o Cinecordel. É através destas vozes que configura seu pensamento, e expressa seus sentimentos. A voz parte da zona do vivido, da experiência, que acontece com/pelo outro, para chegar aos ouvidos de quem acessa a Internet, vai a festivais de cinema ou está presente a algum lançamento de filmes.

Anteriormente, eu disse que o trabalho de Josafá Duarte como ator foi fruto da necessidade em um contexto específico: interpretar personagens que exigem falas mais longas e maior interação com outros atores. O fator que deflagrou o seu trabalho como ator foi a necessidade de expressão oral, difícil de ser realizada pelos colaboradores do Cinecordel. Portanto, a oralidade acabou por condicionar a sua função de ator.

A voz do sujeito desta tese, bem como dos atores do Cinecordel, carregada de subjetividade, mas portadora dos elementos culturais do sertão de Salgado dos Mendes, permite criar a singularidade daquele que a emite:

Ela [a voz] interpela o sujeito, o constitui e nele imprime a cifra de uma alteridade. Para aquele que produz o som, ela rompe uma clausura, libera de um limite que por aí revela, instauradora de uma ordem própria: desde que é vocalizado, todo objeto ganha para um sujeito, ao menos parcialmente, estatura de símbolo. O ouvinte escuta, no silêncio de si mesmo, esta voz que vem de outra parte, ele a deixa ressoar em ondas, recolhe suas modificações, toda “argumentação” suspensa (ZUMTHOR, 1997, p. 17).

Carregados de oralidade, os filmes populares do sujeito desta tese são marcados por termos regionais específicos do interior do estado em que vive: o “cearensês”, uma variação no interior da língua portuguesa, uma forma específica de falar que inclui sotaque, entonação, modulação da voz e expressões idiomáticas típicas do sertão do estado do Ceará. Inserido no âmbito da cultura popular,⁴⁹ o “cearensês” é utilizado em muitos momentos de brincadeiras, ou, como se diz em “cearensês”, quando se está “frescando”.⁵⁰ As vozes de Josafá e dos integrantes do Cinecordel

⁴⁹ Paul Zumthor não admite o conceito “[...] *popular*, associado a termos como *cultura*, *literatura* ou, mais particularmente, *poesia* e *canção*.” Segundo ele, “Remetendo a um critério aproximativo de pertença, essa palavra não conceitualiza nada: mais que uma qualidade, ela indica um ponto de vista, particularmente confuso no mundo em que vivemos. Quando eu a emprego, estou aludindo a um modo de transmissão do discurso cultural? A alguma permanência de traços arcaicos que, bem ou mal, refletiriam uma personalidade étnica? À classe dos depositários dessas tradições? A formas supostamente específicas de raciocínio, palavra ou conduta?” (ZUMTHOR, 1997, p. 23). Desenvolvo uma discussão sobre o tema e justifico minha opção pelo termo “popular” no tópico 2.2 deste trabalho: *Josafá Duarte no contexto da cultura*.

⁵⁰ Diz-se “estar frescando” quando se está caçoando, ou fazendo chacota, de alguém. A apropriação da língua portuguesa no Ceará é tão específica que há mais de um dicionário com verbetes sobre os termos mais populares. O mais conhecido é o *Dicionário de Cearês* – variação de “cearensês” –, de Marcus Gadelha, escrito em tom de brincadeira e que já vendeu mais de 10.000 exemplares (GADELHA, 2011). O cinema cearense já brincou com esta matriz linguística tão específica: a comédia em longa-metragem *Cine Holliúdy*, dirigida por Halder Gomes e lançada nacionalmente em 2012 – e que foi adaptada em formato de seriado na TV Globo em 2019 –, em sua versão original é todo falada em “cearensês”, com legendas em português (CINE..., 2013). Esta produção de baixo orçamento para os padrões do mercado brasileiro de filmes foi sucesso de público e de crítica, e narra a história de Francisgleydisson (Edmilson Filho), proprietário de uma sala de cinema no interior do Ceará que, nos anos 1970, com o aparecimento e a concorrência da televisão em sua região, luta para manter seu estabelecimento funcionando.

entram pelos ouvidos, assim como a performance pode ser observada pela visão, mas estes dois elementos indissociáveis – vozes e performances – existem também para serem “degustados”, sorvidos com prazer, como quem “bebe as palavras” e “saboreia as performances”. As expressões em “cearensês” não existem fora de um contexto específico. Nos filmes aqui descritos elas aparecem como gagues, manifestações do improviso das falas dos atores, que são executadas em determinada cena.

Na sequência que descreverei abaixo, de *A sogra e o lobisomem* (A SOGRA..., 2013), é possível observar bom exemplos do uso do “cearensês”. As performances dos atores, por outro lado, não cabem em descrições precisas, pois evocam os sentidos que não são fáceis de serem significados em palavras.

O dia amanhece. Expedita entra em casa pulando a janela. A velha sai do quarto – que não tem porta, mas é separado da sala por um lençol estampado pendurado, típico das casas do interior – com uma vassoura na mão e ataca a moça, gritando impropérios. O irmão mais novo da jovem acorda e vai ver o que está acontecendo. No auge da confusão, o menino levanta o vestido da irmã e diz: “vixi, mamãe, ela chegou sem calcinha!” A velha continua batendo com a vassoura na menina, aos berros: “bicha safada, além de ter perdido a vergonha, tu perdeu também a... a... perdeu o cabaço, sem vergonha! Tu deixa de parecer ensebada, sai da minha frente... sai... sai... sai da minha frente que eu não quero ver... sua bunda... descaderada não!!!!”

Figura 45 - Dona Mocinha: “bicha safada, além de ter perdido a vergonha, tu perdeu também o cabaço, sem vergonha!”



Fonte: frame de *A sogra e o lobisomem*.

“Bicha safada” é um xingamento comum entre mulheres, e significa “mulher vulgar”. Por sua vez, “perder o cabaço” é o mesmo que deixar de ser virgem. “Ensebada”, como no sentido proposto acima, é o mesmo que “suja”, uma mulher de baixo nível. Por fim, quando a mãe diz que

não quer ver a “bunda descadeirada” da filha, a velha faz menção direta ao ato sexual, que a menina teria realizado e que a mãe desaprova.

As expressões em “cearensês” também estão presentes em diversas partes de *O homem que queria enganar a morte* (O HOMEM..., 2014). Em um momento do filme, Zumira (Nair Carnaúba), esposa de Chico Raposa, descobre que seu marido está vivo e que voltou para a cidade, depois de algum tempo trabalhando como curandeiro, função que permitiu que ele ganhasse muito dinheiro. Zumira vai com os filhos – montados em um jumento – ao bar onde está o marido e o encontra com uma amante (Noélia Duarte). A esposa cobra satisfação a Chico. O diálogo que se desenvolve entre marido e mulher é recheado de termos em “cearensês”. Quando a esposa chega na entrada do bar, Chico Raposa diz para a amante, que está ao seu lado: “Vixe, meu Deus do céu, essa doida chegou”. E dirigindo-se à sua acompanhante, diz: “Vai lá, vai lá pra dentro, vai lá pra dentro, deixe comigo, deixe comigo, deixe comigo...” Ao ver o marido, Zumira o confronta: “Então é verdade, né, cabra sem vergonha?! Tu arrumou uma cutruvia... vai ver!”

Figura 46 - Zumira: “Então é verdade, né, cabra sem vergonha?! Tu arrumou uma cutruvia... vai ver!”



Fonte: frame de *O homem que queria enganar a morte*.

No fragmento acima, “Vixe” é um termo popular, uma corruptela fonética de “Virgem”, e normalmente vem acompanhado de “Maria”. No caso, mantém o sentido religioso ao ser seguido de “meu Deus do céu”. Diz-se “cabra sem vergonha” sobre o sujeito que se aproveita do prejuízo alheio, um homem sem princípios. Já “cutruvia” não possui verbete no Mini Houaiss de 2008, nem no Dicionário da Língua Portuguesa (2009), mas o termo ainda é muito utilizado no Noroeste do Ceará, e no contexto do filme significa “meretriz” ou, ainda, “amante”. Outra característica comum na fala do sertanejo é a repetição, ou a redundância, realizada mediante a repetição de uma palavra, expressão, e em casos mais raros, de uma frase, como no fragmento “vai lá, vai lá pra dentro, vai

lá pra dentro, deixe comigo, deixe comigo, deixe comigo”, em período falado por Chico Raposa, um improviso de Josafá Duarte.

A tradição da oralidade no interior do Ceará pode ser atribuída a fatores ancestrais. Um deles está impresso nas referências religiosas, e nas possíveis heranças culturais dos africanos levadas para a região por pessoas de fora. O cristianismo, assim como manifestações culturais de matrizes africanas, enfatiza a palavra: “A tradição cristã, para quem o Cristo é Verbo, valoriza a palavra. As tradições africanas [...] consideram mais a forma da voz, atribuindo o seu timbre, à sua altura, seu fluxo, débito, o mesmo poder transformador ou curativo” (ZUMTHOR, 1997, p. 16). Embora a economia colonial do Estado do Ceará não tenha tido como base a ênfase na mão de obra do escravo negro, não é possível negar a influência da cultura dos povos negros em todo o Brasil, devido à difusão cultural.

O cristianismo e as religiões africanas realizam performances, intrinsecamente relacionadas às vocalizações. Tradições religiosas do interior do Ceará também são caracterizadas por este processo. Anteriormente, ao aludir à “Oração do Soldado 33”, referi-me à importância da expressão oral da reza. No contexto místico, a eficácia do benefício obtido através da oração dependerá do caráter vocalizado. Mas há, ainda, a performance do corpo, que se articula dentro de determinado espaço – a encruzilhada – e que não deve encarar a entidade quando esta se manifesta. Portanto, corpo e voz – performance física e fala – formam a representação de manifestações religiosas, que se espalham para as diversas dinâmicas das relações de interação.

O isolamento geográfico do sertão possibilitou a preservação de termos e palavras, que existem desde o período colonial. Soma-se a isso, a criatividade do homem comum, que deu novo rumo à língua falada em sua região.

O processo cultural de interiorização dos elementos descritos acima acontece desde a infância. A criança é formada, socialmente, por performance e voz, em sua comunidade. No entanto, para Paul Zumthor, a interiorização das palavras, começa antes do nascimento. Este seria o alicerce para o surgimento da poesia oral:

[...] no útero a criança já se banhava na Palavra viva, percebia as vozes e, como se diz, melhor os graves do que os agudos: vantagem acústica a favor do pai, mas a voz materna se ouvia no íntimo contato dos corpos, calor comum, sensações musculares apaziguadoras. Assim se esboçavam os ritmos da palavra futura, numa comunicação feita de afetividade modulada, de uma música uterina que, reproduzida artificialmente ao lado de um recém-nascido, provoca imediatamente o sono [...] À medida que se afaste o doce “não-lugar” pré-natal e que toma consistência a sensação de um corpo-instrumento, a voz, por sua vez, se sujeitará à linguagem, em vista de uma outra liberdade. O simbólico vai invadir o imaginário. Pelo menos, subsiste a memória de um engodo fundamental, a marca de um antes, puro efeito de ausência sensorial, que cada grito, cada palavra pronunciada parece ilusoriamente poder preencher. Tocamos aqui, como penso, nas nascentes de toda poesia oral. (ZUMTHOR, 1997, p. 17–18).

Diante do que foi exposto até agora, é possível tirar algumas conclusões prévias. O “cearensês” dos filmes do protagonista deste trabalho, bem como suas histórias rimadas em cordéis, são fruto da mesma matriz: fontes culturais, transmitidas no tempo, ao longo das práticas cotidianas da história de sua comunidade, interiorizadas nos sujeitos desde antes de seus nascimentos. Embora os diálogos apresentados sob improviso dos atores – marcados pelo “cearensês” – nos filmes não sejam rimados, suas afinidades com a estrutura dos versos em sextilha dos cordéis são diretas. Diálogos e versos resultam da cultura popular, das relações de interação entre os sujeitos sociais, que são agentes e pacientes no âmbito das invenções e transformações da língua, nas suas formas escrita e vocalizada. Os cordéis e o cinema do sujeito desta pesquisa têm na vocalidade importante elemento de origem e de oralidade poéticas. Esta “obra vocal” é o ponto de interseção entre os folhetos impressos e o audiovisual do criador de Salgado dos Mendes,

Josafá Duarte leva consigo as duas formas de enunciação como quem carrega um desejo escondido...

E também tenho o sonho de um dia fazer uma turnê. Pelo menos pelo Ceará. [...] Num carro, saio daqui numas férias, pego a família, a mulher e os netos, e vamos passar aqui pelo Ceará. Em cada cidadezinha eu boto uma bancazinha, eu vou vender meus filmes e os cordéis (DUARTE, J., 2017).

Na verdade, literatura de cordel e discos digitais são objetos de venda em feiras livres em parte do sertão nordestino. Eu não havia pensado em uma simetria entre os livretos de cordel e os sacos com DVDs enquanto objetos da cultura material, que portam, cada qual ao seu modo, aspectos da oralidade.

Figura 47 - DVDs e livretos de cordel à venda em feiras populares (2017)



Fonte: acervo pessoal e Internet.

3.6 O cinema de Josafá Duarte: narrativa, estrutura e temas

O caminho percorrido até aqui partiu da narrativa de vida de Josafá Duarte, e revelou que os seus filmes podem ser definidos no âmbito do “cinema popular”. Em seguida,

apresentei o vínculo deste conceito com a cultura, de uma forma geral, mas também com a “cultura visual”, a “cultura de massa” e a “cultura popular”. Partindo da “cultura popular”, foi possível investigar a literatura de cordel, importante campo de referência do cinema josafiano. Revelei como se constitui o universo de seus folhetos e, em seguida, apresentei o espaço de cruzamento – o entre-espaço, as entrelinhas ou o *entreframe* – entre elementos presentes no cordel e no cinema praticados pelo realizador pioneiro de Salgado dos Mendes. Agora, posso me debruçar sobre a composição do seu cinema e expô-la, resumidamente.

Ao longo deste trabalho, revelei que o cineasta cearense costuma desenvolver três gêneros em sua filmografia: os filmes que eu nomeei no bojo das temáticas regionais, que dialogam diretamente com seus cordéis; os curtas-metragens infanto-juvenis que abordam assuntos ambientais; mas a temática mais presente no seu cinema é a que gira em torno da corrupção e das artimanhas dos políticos – vereadores, prefeitos e deputados federais – de cidades do sertão cearense: o “cinema político”.

As produções cinematográficas de Josafá Duarte mantêm um padrão, que vem se repetindo e, ao mesmo tempo, se aperfeiçoando lentamente com o passar do tempo. O realizador de Salgado dos Mendes produz filmes de curta, média e longa-metragem coloridos, atualmente em formato digital. A tecnologia adotada por ele foi mudando de acordo com as especificidades vigentes, desde que começou a fazer filmes em formato VHS, no ano de 2006.

A narrativa do diretor forquilhense possui coerência e mantém a tradição das fábulas, ou seja, os eventos ocorrem em ordem cronológica e, embora a maior parte das produções tenha como finalidade a “conscientização política” por parte de quem assiste, não se submete a contestações. As tramas não abrem espaço para dúvidas ou contradições.

Os personagens são definidos numa perspectiva clássica dual, entre “bons” e “maus”, protagonistas e antagonistas, decentes e corruptos. Não há espaço para ambiguidades, mudanças de posição, dilemas morais ou dramas de consciência; ao contrário, existe uma aparente “naturalização” das formas sociais de se comportar e de agir com/para o outro.

A linguagem dos filmes pode ser identificada como “clássica narrativa”: histórias lineares, sem fluxos de *flashback*, com começo, meio e fim. Toda narrativa acontece em uma consecução naturalizada e converge para o final.

Dessa forma, a fala, as imagens e o som são complementares. Os diálogos dos personagens ocorrem em primeira pessoa, e normalmente a câmera procura enquadrar aqueles que falam, no padrão plano geral/plano/plano/contraplano: o primeiro plano da sequência procura enquadrar o lugar em que acontece a cena, e todos os envolvidos na *mise-en-scène*; durante o diálogo, a câmera grava

quem fala durante todo seu discurso; em seguida, destaca o interlocutor oposto. Esse padrão é repetido durante a montagem.

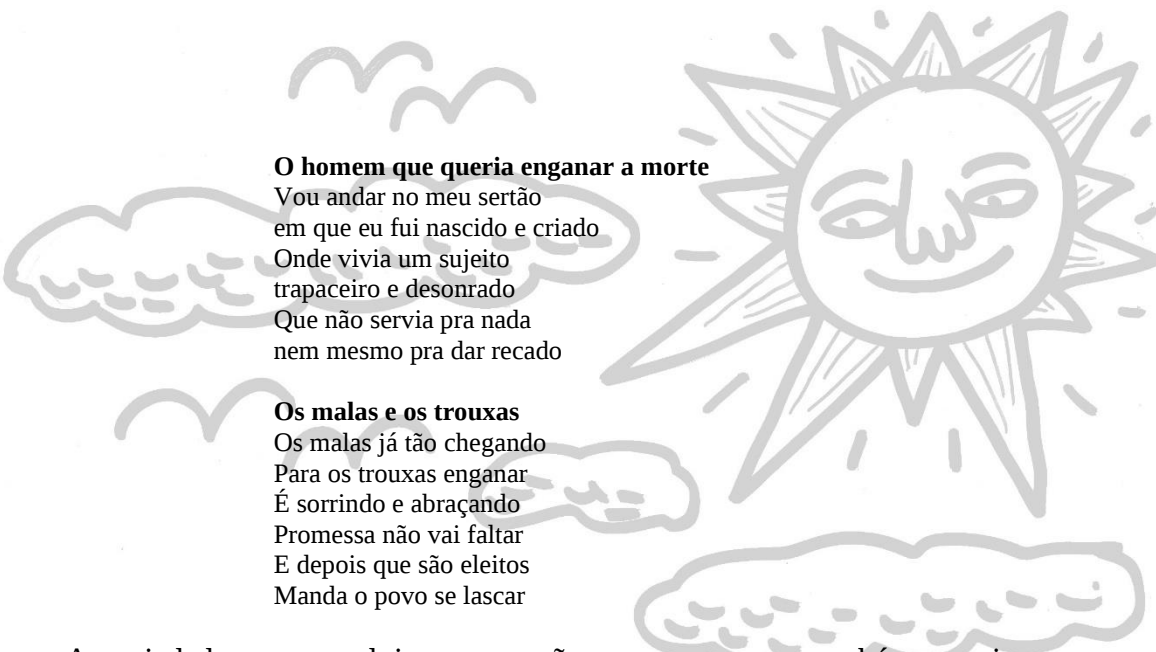
De fato, há uma explicação formal para colocar em evidência aquele que se pronuncia. Os atores improvisam suas falas e, como os filmes costumam ser gravados com uma única câmera, não é possível solicitar que o ator repita o mesmo diálogo com a câmera em outro ponto.

Em termos de enquadramento, Josafá manifesta uma forte herança da linguagem televisiva: o close. Este tipo de quadro é comum nas telenovelas brasileiras, e sua utilização considera que as TVs não possuem as mesmas dimensões das telas de cinema. O rosto preenche todo o espaço do monitor sem que cause o impacto que costuma gerar numa sala de cinema. Ele explica como aprendeu e dispõe das formas de enquadrar:

[...] sempre que eu assisto alguma programação de televisão, eu [*gagueja*] vejo a questão do enquadramento. Entendeu?! Então, as produções que eu faço enquadramento nos meus filmes, eu tenho me baseado como o... o... os quadros que eu vejo na televisão[...] eu tenho usado a televisão na questão do enquadramento, das imagens. Da produção de imagens. Né?! Porque hoje tem o... mais é close, né, aqueles quadros, essas coisas, aí eu tenho... eu tenho observado mais isso. É, digamos, quando você vai gravar uma cena, você grava logo a primeira... a primeira parte você mostra o cenário, depois cê enquadra... cê enquadra os personagens. Então, a televisão, [*gagueja*] ela me inspirou nisso aí. Digamos, se a... se o diálogo vai acontecer numa casa, então, eu gravo logo a frente da casa, e depois já passa os personagens dentro da casa. Então, me baseio nisso (DUARTE, J., 2017c).

O cineasta costuma gravar com “luz natural”. Em ambientes fechados, usa um spot de luz sobre os atores, ou ligeiramente apontado para o alto. No ato da edição, costuma usar cortes “secos” entre os planos, que obedecem à linearidade da narrativa. Eventualmente, faz uso de *fade-in* e *fade-out* como transição, bem como aplica um *freeze* – congelamento – ao final de uma sequência. Nesse caso, procede com o objetivo de criar uma sensação de ênfase sobre o aspecto psicológico da cena. Os planos costumam ser sempre curtos e bem rápidos, portanto, os filmes possuem ritmo acelerado.

Em suas produções, o diretor de Forquilha faz uso de trilhas de produções já existentes, e canções conhecidas. No entanto, é mais comum as produções serem musicadas com um violeiro cantador, que toca um repente sobre o tema do filme em questão. Este artifício é utilizado nas produções regionais, que são aquelas ligadas ao universo popular do cordel, mas também nos filmes dedicados a discutir temas políticos. Portanto, é possível encontrar versos de poesia popular tanto em *O homem que queria enganar a morte* (O HOMEM..., 2014) e em *Os malas e os trouxas* (OS MALAS..., 2016), por exemplo:



O homem que queria enganar a morte

Vou andar no meu sertão
em que eu fui nascido e criado
Onde vivia um sujeito
trapaceiro e desonrado
Que não servia pra nada
nem mesmo pra dar recado

Os malas e os trouxas

Os malas já tão chegando
Para os trouxas enganar
É sorrindo e abraçando
Promessa não vai faltar
E depois que são eleitos
Manda o povo se lascar

A ansiedade para concluir as gravações e a montagem também permite que apareçam problemas técnicos, que poderiam ser evitados com a regravação de planos ou maior esmero durante a edição. Shekinah acredita, porém, que ao assumir o erro, o cineasta de Salgado dos Mendes consegue produzir em profusão:

[...] pra ele produzir, ele produz muito rápido, e acaba às vezes deixando a desejar cenas... cenas do filme, a qualidade... [...] E, portanto, o espaço de tempo que ele tem... ele quer produzir porque ele quer, e eu acho que esse seja um erro. Mas, que pra mim, isso que é um... eu acho um erro, mas pra ele é um... é uma saída. É uma saída de... pra produzir, porque se for... se a gente for procurar... procurar, mermo, fazer um filme... filme de qualidade boa mesmo, aí tem que ter um tempo, né, tem que ter tempo, tem que ter produção, e isso ele tem que aproveitar, e eu acho que... por outro lado, ele pode ser que ele teje certo, porque... o filme de improviso, a gente... a gente não tem a... tem nada preparado, a gente vai é de improviso mesmo. E, se não for assim, a gente não produz... não produz. Produzir um filme demora muito, entende?! É a pressa. Eu acho que eu posso dizer a palavra certa: é... o erro é a pressa. A pressa de fazer o filme (SHEKINAH, 2019).

Ronaldo Roges crê que o cinema do realizador de Salgado dos Mendes poderia ser realizado com mais rigor formal. Por outro lado, ele acredita que a imperfeição acabou se tornando a identidade, marca autoral dos filmes, que também são caracterizados pelo improviso, e mesmo pela precariedade:

É, eu... porque eu já pensei muito, assim, de tecnicamente, ele pode melhorar, fazer curso. Só que, às vezes eu penso também que ele criou uma identidade do cinema, né?! Até, então, assim, pelo menos aqui na região, ninguém conhecia esse tipo de cinema do Josafá. Aí, eu penso que, se ele também... é... melhorar muito tecnicamente, dele perder aquela identidade, daquele cinema de improviso, daquele cinema em que não há tanta preocupação com a parte técnica, e sim de passar a mensagem e envolver a comunidade, né (ROGES, 2019)?!

Portanto, os erros mais comuns – problemas com a continuidade, com o áudio, com movimentos de câmera, enquadramento, desfoques, iluminação insuficiente, cortes fora de *timing* – podem ser assumidos como resultado consciente de um processo de realização e, dessa forma, são absorvidos como linguagem. Além disso, na relação forma/conteúdo, a mensagem seria mais

importante que a imagem e o som corretos. Ao assumir o erro, a produção do cineasta pioneiro de Forquilha expõe os seus mecanismos de produção, e não esconde a carência instrumental do lugar em que foi produzido. De fato, a denúncia da carência gera uma “estética do erro”, que revela que o imprevisto é o pilar da realização, que se impõe como discurso político diante da exigência de qualidade dos filmes comerciais. O cinema de Josafá Duarte não apenas comporta a política em seu conteúdo. Ele é político em sua forma.

3.7 O cinema e a política

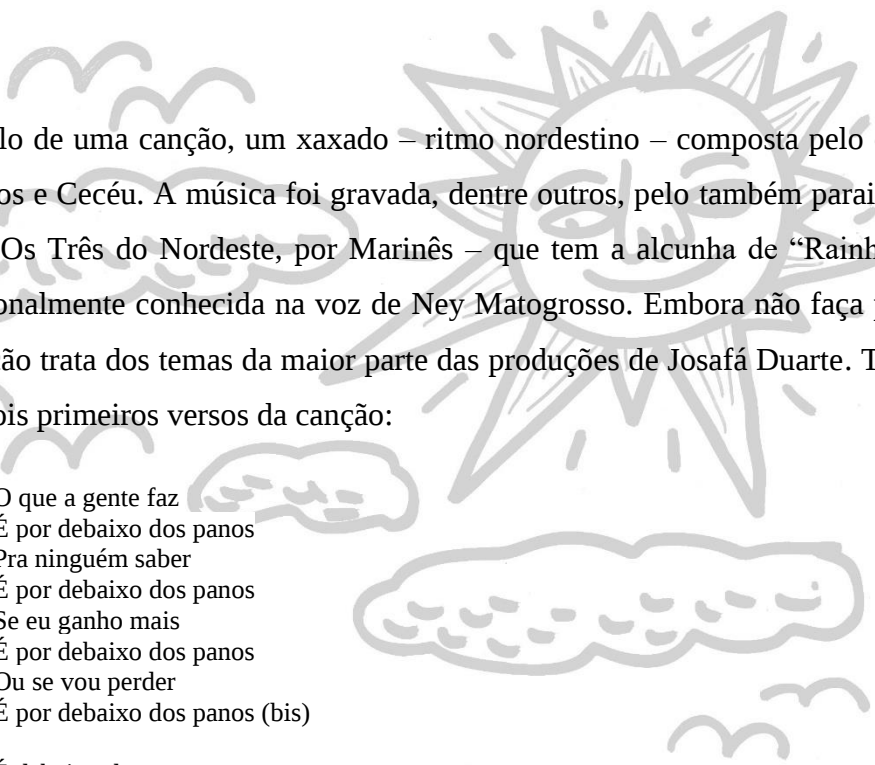
As comédias políticas, realizadas pelo sujeito desta pesquisa, de maneira didática, revelam, em uma aquarela com muitas cores, os artifícios de acesso ao poder, as punições impostas aos adversários políticos, e a obtenção ilícita de recursos financeiros por parte daqueles que deveriam criar leis e gerir o bem público municipal. Embora a maior parte dos filmes trate das instâncias de poder no âmbito das relações políticas, o cineasta elegeu três produções que ele considera suas principais: *Os malas e os trouxas* (OS MALAS..., 2016), *Oligarquias* (OLIGARQUIAS..., 2016), e *As teses de Barro Vermelho* (AS TESES..., 2018). Além desses três filmes de curta-metragem, trago como objetos de investigação deste trabalho o longa-metragem *Por debaixo dos panos* (POR DEBAIXO..., 2010).

Todas as produções citadas acima mantêm temas e discussões semelhantes. Pretendo destacar quais são os elementos comuns nestas comédias políticas. Enfatizarei, também, a partir de sequências dos filmes, como o autor imagina os artifícios utilizados por políticos corruptos para se elegerem, para conseguir dinheiro mediante relações promíscuas com empresários ou junto a outros políticos, e como promovem desvio de verbas públicas. É interessante observar como o cineasta verifica o envolvimento da população com as campanhas eleitorais. Por fim, diante deste quadro de corrupção, retomo suas propostas para fortalecer o sistema de voto democrático e republicano.

Pretendo, aqui, destacar e discutir sequências que evidenciem os aspectos políticos que o diretor deseja apresentar ao seu público. Desta feita, não serão apresentadas sinopses ou narrativas específicas sobre os filmes citados, mas, ao destacar partes isoladas, desejo montar um mosaico a partir do qual será possível compor a totalidade dos temas abordados quando o diretor discute as particularidades políticas de sua região.

O primeiro ponto a ser abordado diz respeito à nomeação das produções. O título do filme *Por debaixo dos panos* (POR DEBAIXO..., 2010) tem origem em uma expressão popular que significa “sorrrateiramente”, algo que é feito de maneira oculta, às escondidas. *Por debaixo dos*

panos é, também, o título de uma canção, um xaxado – ritmo nordestino – composta pelo casal paraibano Antônio Barros e Cecéu. A música foi gravada, dentre outros, pelo também paraibano Ton Oliveira, pelo trio Os Três do Nordeste, por Marinês – que tem a alcunha de “Rainha do Xaxado” – e ficou nacionalmente conhecida na voz de Ney Matogrosso. Embora não faça parte do filme, a letra da canção trata dos temas da maior parte das produções de Josafá Duarte. Trago para dentro da tese os dois primeiros versos da canção:



O que a gente faz
É por debaixo dos panos
Pra ninguém saber
É por debaixo dos panos
Se eu ganho mais
É por debaixo dos panos
Ou se vou perder
É por debaixo dos panos (bis)

É debaixo dos panos
Que a gente esconde tudo
E não se fica mudo
De tudo quer fazer
É debaixo dos panos
Que a gente comete um engano
Sem ninguém saber
É debaixo dos panos
Que a gente entra pelo cano
Sem ninguém ver

Por debaixo dos panos, de fato, é o que é feito sem que ninguém deva saber que é feito; portanto, quem age por debaixo dos panos sabe que está agindo fora das normas consideradas corretas pela sociedade.

A comédia *Os malas e os trouxas* (OS MALAS..., 2016) traz no título palavras que são antíteses: “malas” e “trouxas”. O primeiro termo, típico do cearensês, diz respeito às pessoas que vivem da esperteza e da malandragem, como os estelionatários, que aplicam pequenos golpes. Trouxas, nesta acepção, trata daqueles que são facilmente enganáveis, manipuláveis, inocentes. Mas, à margem do título do filme, está a personagem honesta, Rosa do João de Sousa (Marliza Duarte), que deseja entrar para a política institucionalizada para modificar as condutas morais na gestão de sua cidade, Barro Vermelho.

Oligarquias (OLIGARQUIAS..., 2016) carrega no termo a acepção mais comum, ou seja, diz respeito ao poder político centralizado nas figuras de uma mesma família ou de um grupo político que controla uma cidade ou região por gerações.

O cineasta explicou que em *As teses de Barro Vermelho* (AS TESES..., 2018) usou o termo “tese” para definir “ideias” (DUARTE, J., 2019). E as ideias são as que buscam saídas para o sistema eleitoral brasileiro.

Os filmes podem ser definidos como crônicas de costumes presentes em uma cidade do interior do sertão. Além disso, ao usar não atores para interpretar tipos comuns, o geram empatia direta com o espectador, que se identifica com os personagens. Estão presentes nestas produções manifestações culturais típicas do sertão cearense, os comícios com fogos de artifício, e as cenas do cotidiano, como infidelidades conjugais, a ovelha que passeia sozinha pelo meio da rua, a cartomante que prevê a vida amorosa, dentre outras presenças. Portanto, posso afirmar que Josafá Duarte deposita um olhar antropológico sobre as relações políticas de sua comunidade, que são consoantes àquelas presentes em grande parte das cidades do sertão brasileiro.

Um exemplo das relações em torno das campanhas políticas é a discussão entre duas jovens no início de *Por debaixo dos panos* (POR DEBAIXO..., 2010). Na sequência, as moças quase partem para a agressão física por conta de uma contenda sobre um candidato a prefeito. Romana (Silvana Mendes Melo) está em uma lojinha, com sua filha bebê no colo, pagando a uma conta. Naquele momento, chega ao estabelecimento comercial outra jovem, Raquel (Ana Cristina Oliveira), filha de um vereador, que pergunta à moça se ela não deseja trabalhar como ativista na campanha de João Passaperna (Josafá Duarte). A partir deste momento, ocorre o diálogo que, aos poucos, se torna agressivo entre as duas:

Raquel:

- Ô Mana, tu não vai querer trabalhar na campanha do Passaperna este ano, não? Já estão fazendo as inscrições para quem quer trabalhar como ativistas.

Romana:

- E quanto é que eles vão pagar?

Raquel:

- Eu ouvi falar que é 200 reais por mês.

Romana:

- Nem que fosse 500 reais por semana eu não iria trabalhar pra aquele prefeito enrolão. Prometeu emprego pra minha irmã, e até hoje... deu com as costas pra ela!

Raquel:

- Ah, mulherzinha, pois nós lá em casa não vamos rodar, não! Vamos votar é no Passaperna!

Romana:

- Mas também, mulher, teu pai é um vereador tapioca, que se vendeu-se pro prefeito e tá com a família todinha mamando na prefeitura.

[Raquel se irrita, levanta o dedo indicador e se aproxima da outra, dizendo:]

- Tapioca, não, minha filha, respeite o meu pai que é melhor.

[Romana, mesmo segurando a criança ao colo, também aponta o dedo, e aumenta o tom de voz:]

- Tapioca, sim, Raquel, teu pai foi eleito na cidade pra moderar o povo, e agora anda nas esquinas da cidade puxando o saco do prefeito.

Raquel:

- Tu tá é com inveja porque não ganhou emprego na Prefeitura.

Romana:

- Mas nem por isso, minha filha, ando passando fome!

[Raquel adota um tom mais provocativo, e bota as duas mãos na cintura:]

- Coitado, minha filha, dos pau caídos!

[a vendedora da loja intervém:]

- Raquel, vai pra casa, mulher, deixa de ir atrás de briga!

[Romana se irrita e, fazendo menção de entregar a bebê à vendedora, e diz:]

- Segura aqui a minha filha pra mim quebrar a cara dessa quenga tapioca.

[a vendedora não segura a criança, mas sai detrás do balcão, caminha até Raquel, a pega pelos braços e conduz a moça para fora da loja. Ela diz:]

- Raquel, vai pra casa, mulher.

Figura 48 - Em sentido horário: A vendedora, Raquel e Romana com sua bebê. Discussão por causa de candidatos a prefeito



Fonte: frame de Por debaixo dos panos.

Vivi dois períodos em Sobral que, juntos, somam quase uma década. Durante este tempo, tive a oportunidade de testemunhar diversas campanhas políticas em pequenas cidades no Norte do Ceará. Fui espectador de situações semelhantes a esta apresentada no filme. Mas, também, assisti a situações em que correligionários de um determinado candidato a prefeito chegaram à luta corporal com eleitores de um candidato adversário. Quando o prazo para a votação se aproxima, o clima nas cidades pequenas costuma ficar mais tenso e a polarização política faz com que grupos simpatizantes a determinados concorrentes ajam de maneira parecida com a de torcedores de clubes de futebol. Nas cidades menores, a preferência por um candidato revela a prospecção de emprego na prefeitura, ou em alguma empresa ou comércio ligado ao político, conforme foi apresentado na sequência do filme acima.

Outra passagem do mesmo filme de longa-metragem revela o interesse de parte do eleitorado em obter lucros pessoais junto de candidatos, mas a situação é construída em tom de comédia. Passaperna visita os moradores de Barro Vermelho em busca de votos. Em determinado momento, ele vai à entrada da casa de um eleitor, Toín Coceira (Antônio Valmir, o Cabecinha). O homem pede uma “ajuda” ao prefeito de Barro Vermelho. Já dentro do imóvel, Toín começa os pedidos dos quais o político tenta se esquivar:

Toín:

- Prefeito, dá pra cê me arranjar mil tijolo?

Prefeito:

- Meu amigo, rapaz... eu não posso lhe dar não! Já dei muitas coisas ao povo! Fique aqui com o meu santinho.

Toín:

- Pois prefeito, pois me arranje pelo menos 500 telha!

Prefeito:

- Meu patrão, eu não posso dar 500 telha, não, cumpadi, porque o negócio tá é feio, rapaz, é pôca vergonha a gente dá as coisas o.. o... a gente dá as coisa pros eleitô, rapaz, tu não sabe disso?!

Toín:

Pois faça o seguinte: me dê pelo menos dois saco de cimento!

Prefeito:

- Rapaz, eu... rapaz, eu num posso, rapaz.

Toín:

- Pois me arranje pelo menos 10 real pra mim pagá uma conta ali!

Prefeito:

- Rapaz, me ajude... porque eu se eu for eleito eu vou... eu posso ajudar você. Mas agora eu num tenho mais condições, não!

Toín:

Prefeito, pois pelo menos bote três gotas de colírio no meu olho! *[com as duas mãos, puxa a pálpebra alargando o olho esquerdo]*

[o filho do prefeito, que trabalha como segurança do pai, cospe na cara do eleitor e o agride verbalmente:]

- E aí, fio duma égua, cuspe não serve, não?!

Toín:

- Fio duma égua, cê ainda vai pagar essa cuspidinha que cê deu na minha cara!

[na porta da casa, o prefeito recrimina o filho pelo gesto violento]

Figura 49 - Toín Coceira para João Passaperna: "Prefeito, dá pra cê me arranjar mil tijolo?"



Fonte: frame de *Por debaixo dos panos*.

Nos filmes apresentados, a política é composta por personagens “bons” e “maus”, desprovidos ou que possuem valores éticos. Dentre os bons, estão os cidadãos externos à política, pessoas comuns em sua comunidade, mas que desejam mudar a realidade, personagens como Zé das Cachorras, mas é possível citar personagens de outros filmes, como Rosa do João de Sousa, presente em *Os malas e os trouxas* (OS MALAS..., 2016) e em *Oligarquias* (OLIGARQUIAS..., 2016), o Mestre Raizeiro, de *Oligarquias* (OLIGARQUIAS..., 2016), e Zé Leiteiro, de *As teses de Barro Vermelho* (AS TESES..., 2018).

O protagonismo costuma ser atribuído ao vilão imoral, cujas ações corruptas são conscientes e deliberadas. O tipo “mau” onipresente é João Passaperna, personagem interpretado mormente por Josafá Duarte em vários filmes, como discutirei mais adiante.

Ao pensar nas ações do candidato a prefeito de Barro Vermelho, lembrei-me de outro equivalente a ele, muito conhecido no universo do humorismo brasileiro: Justo Veríssimo de Santo Cristo, interpretado pelo comediante Chico Anysio, este também cearense do município de Maranguape, localizado na região metropolitana de Fortaleza. Segundo Anysio, Justo Veríssimo era um deputado federal eleito pelo Estado de Pernambuco com votação “colossal”, majoritariamente eleito por pessoas de baixa renda. Assim Chico Anysio define seu personagem: “homem de caráter pífilo, honra ausente, decência abominável e revidados métodos de roubar” (CHICO..., 2013). O político, que apareceu em inúmeros programas do comediante na TV brasileira, odiava o povo e tinha como principal bordão a frase “eu quero é que o pobre se exploda”. É possível inferir, portanto, que João Passaperna mantém algum grau de parentesco simbólico com Justo Veríssimo.

Figura 50 - O cearense Chico Anysio como Justo Veríssimo: “eu quero que pobre se exploda!”



Fonte: Internet.

Para Josafá Duarte, João Passaperna faz parte de uma das inúmeras oligarquias, mas não teria sucesso em sua ambição política se não houvesse quem votasse nele. Os eleitores são copartícipes da corrupção na medida em que negociam o valor do voto, perpetuando a corrupção no sistema político. As benesses obtidas dependerão do tipo de apoio que será prestado pelo eleitor e sua família.

Na luta para garantir benefícios, eleitores tomam para si o discurso do candidato, e passam a defendê-lo em termos individuais. Vale ressaltar que, em cidades pequenas do interior do Brasil, as relações políticas costumam ser interpessoais. O político – prefeito ou vereadores – é figura que mora na comunidade, e é vista com maior frequência pelo eleitor nas ruas do município, portanto, as cobranças e o assédio sobre o voto no período eleitoral são realizados abertamente. Da mesma forma, a traição eleitoral é punida com rigor. Os eleitores de adversários políticos também são punidos. Assim, é estabelecida uma (con)fusão entre as vinganças particulares do candidato eleito a partir do uso da máquina do Estado.

Lembro de um dos artifícios comuns de desforra de prefeitos recém-eleitos contra votantes de seus adversários políticos, em cidades da zona Noroeste do Ceará. Sobral é o maior e mais conhecido município da região. É, também, uma cidade universitária que congrega dezenas de instituições de ensino superior: a Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA –, um campus da Universidade Federal do Ceará – UFC –, um Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – IFCE –, um centro universitário privado, três faculdades e cerca de 30 institutos superiores de educação. Esta cidade recebe, diariamente, alunos de cerca de 30 municípios da região, que viajam ida e volta para estudar, todos os dias. Alguns ônibus são locados pelas

prefeituras. No período pós-eleitoral, era comum gestores municipais impedirem a entrada nos ônibus de jovens universitários que votaram nos adversários políticos derrotados no pleito.

O Estado é, ainda, a fonte para enriquecimento ilícito de muitos prefeitos corruptos. Josafá revela em seus filmes licitações para compra de produtos e pagamentos de serviços superfaturados, ações que garantem a privatização do dinheiro público. Mas, não é apenas o Estado a única fonte de enriquecimento ilegal dos políticos. Dinheiro de empresários e caixa dois das campanhas políticas também colaboram para a fortuna dos corruptos.

Na (con) fusão proposital entre o que é da alçada publicada, e o que é do âmbito privado, candidatos abrem as portas de suas casas à população carente. Postulantes à Prefeitura ou à Câmara de Vereadores passam a atender em casa, e usam sua influência política para conseguir vagas para crianças em escolas, encaminhamento de doentes a hospitais, concedem vales-compras, quitam pequenas dívidas, dentre outras benesses.

Esta relação, caracterização do homem público como benfeitor, tem origem no período da política coronelista, quando os latifundiários ricos do sertão eram aliados dos políticos, que agiam em benefícios dos fazendeiros, numa atuação promíscua de troca de votos e favorecimento econômico. Hoje, esta relação ainda existe sob outras bases, e a falta de cidadania herdada pela parte da população pobre se manifesta nos pedidos pessoais aos políticos. O momento eleitoral costuma ser o da barganha, quando o eleitor é lembrado, e enxerga no seu voto a possibilidade de conseguir benefícios pessoais imediatos, que não passam pela alçada do Estado.

Em entrevista realizada em 2017, o sujeito desta tese condenava os candidatos pela compra de votos do eleitorado, mas também criticava os eleitores por aceitarem vender seus votos para os candidatos. Ele dizia que, ao final das eleições, a população sai perdendo:

O voto é comprado, e você passa quatro anos sem fazer nada. Na eleição passada aqui [no ano de 2016], diz que o prefeito comprou voto de todo mundo, o primeiro passo que ele fez? Tirou a ambulância, tirou os vigia, e diz que mandou recado que vai tirar até o sino da igreja. [ele brincou com esta situação no filme *Escapei fedendo* (DUARTE, J. F., 2017)] Porque o povo não mexe nem na missa porque o voto foi comprado. Porque ele visitou todo o cidadão, e não teve um cidadão daqui que disse “eu vou votar em você pra ser o meu prefeito; eu voto se você pagar o documento da minha moto... eu voto se você arranjar uma cirurgia pra mim... eu voto se você pagar o papel da minha luz”. Quer dizer, o candidato também é coagido. Então, é um sistema podre. É um sistema que não funciona (DUARTE, J., 2017c).

Em seus filmes, Josafá mostra que os políticos corruptos são criação de uma sociedade também corrupta. Mas o cineasta demonstra que nem todos os corruptos são políticos ou empresários. A personagem conhecida como “a velha” (ator Cleber Nascimento Duarte, que vive um tipo semelhante em *A volante do soldado* 33) vende os milagres da sua Santa Magnólia, e

personifica bem esta ideia. A velha é a representação clássica da malandra, mas também apresenta um componente de loucura, fruto do histrionismo do ator Cleber Duarte.

Nesta sociedade, a imprensa corrupta também é instrumento para alimentação do sistema de ataque e de defesa dos políticos e candidatos. Radialistas e blogueiros em cidades pequenas normalmente são cooptados por lideranças locais através de “complementos salariais”. Dessa maneira, a mídia, que deveria ser um “poder fiscalizador” das ações governamentais, coaduna-se com os discursos de poder, seja a favor ou contra os governantes do lugar. Em *Os malas e os trouxas* (OS MALAS..., 2016) há a participação da imprensa na estrutura de poder, cúmplice do Prefeito de Barro Vermelho. Um radialista dá notícias de forma tendenciosa, falando bem do edil João Passaperna (Josafá Duarte):

Bom dia. Atenção, pessoal de Barro Vermelho. Está começando um programa aqui mais dedicado ao povo de Barro Vermelho, né?! E, hoje, quero divulgar o que só dá em Barro Vermelho, que... eu vou falar bem do nosso prefeito, como eu sempre eu falo bem dele aqui, que ele trabalha bem... é um homem que tem responsabilidade pelas suas obra... aliás, cê tá vendo aí, ultimamente, tem mais de 400... 400 mil reais empregados em calçamento pra nossa cidade, né?! É um homem que se responsabiliza pelo bem-estar do seu povo.

Na luta para acesso ao poder, os comícios cumprem um papel fundamental. Eles compõem as narrativas dos grupos que buscam acesso ao comando do município. A cada quatro anos, os códigos desses encontros festivos se repetem sob o mesmo roteiro: os candidatos fazem as promessas mais diversas e, muitas vezes, absurdas. Os postulantes aproximam-se – literalmente – dos eleitores, que ganham abraços, e crianças são seguradas no colo pelos concorrentes a cargos eletivos. Neste sentido, comícios tornam-se festividades nas quais pessoas que têm objetivos comuns se agregam durante um período.

Figura 51 - Deputado Pedro Sola: “Todo ladrão vai ter a certa assinada!”



Fonte: frame de *Os malas e os trouxas*.

Ao usar do humor, o diretor de Salgado dos Mendes desconstrói o rito em torno dos comícios. Em uma das sequências de *Os malas e os trouxas* (OS MALAS..., 2016), o diretor se apropria de cenas de arquivo, com fogos de artifício estourando no céu, e as edita com imagens ficcionais, criadas para sua produção cinematográfica. Na praça, em frente à igreja, há um aglomerado de pessoas com bandeiras e cartazes, dentre elas o prefeito João Passaperna (Josafá Duarte), o deputado federal Pedro Sola (José Gustavo) e Zé Roela, também conhecido como Toín (Cabecinha). Passaperna pede voto para o seu candidato a vereador, Zé Roela. O candidato a reeleição como vereador recebe o microfone e fala à população:

- O que eu tenho pra falar pra esse povo, aqui do Barro Vermelho, que eu tenho uma promessa muito boa pra vocês. [...] minha promessa [...] é tudo na base da educação: educo pobre, educo rico, educo branco [*Passaperna começa a puxar as palmas. O ator José Gustavo Santos da Silva, que vive Pedro Sola, prende o riso*], educo preto [*peças gritam: muito bem!*]... [*fogos estouram no céu. Acaba o discurso do vereador Zé Roela*].

[*O trocadilho se manifesta quando “educo” é falado no contexto tal qual apresentado acima, cuja sonoridade parece com “é du cu”. Cabecinha faz a fala de forma engraçada*]

Passaperna concede a palavra ao deputado Pedro Sola, [*fogos iluminam o céu da cidade, novamente. Imagens reais de comício mostram o povo aplaudindo*] e ele apresenta os projetos que está desenvolvendo na Câmara Federal, em Brasília:

- Nesse momento eu vou falar o que tá acontecendo em Brasília. Em Brasília eu tô conseguindo todos os projetos que eu posso aqui pra essa cidade. E também tô conseguindo o novo projeto que é o “Bolsa Preguiça” [*muitos aplausos e gritos de “muito bem”*]. Os atores em cena, nitidamente, prendem o riso]. Além do “Bolsa Preguiça” eu tô conseguindo o “Projeto L”.

Passaperna:

- “Projeto L”, deputado? Que projeto é esse, deputado? Fala pro povo aí, rapaz!

Pedro Sola:

- É o novo projeto. Todo ladrão vai ter a carteira assinada [*Passaperna puxa as palmas e grita: “muito bem!”*]. E aquele que for preso vai receber o “seguro desemprego” [*Passaperna ri atrás do deputado, e continua falando palavras de incentivo para o amigo. Novos fogos brilham no alto e a multidão comemora nas ruas*].

Passaperna:

- Ô, deputado mala!!! [*rindo, dá tapinhas nas costas do seu colega de partido*].

Zé Roela:

Esse é um mala sem alça!!!

[*O ator José Gustavo, que interpreta o deputado Pedro Sola, antes mesmo da cena ser cortada, olha para Josafá Duarte, que vive o prefeito Passaperna, e diz em voz baixa, entre risos: “eu tô achando engraçado.” Josafá também ri.*]

O realizador de Salgado dos Mendes acredita que este modelo viciado de política pode mudar, mas isso é possível com a colaboração das novas gerações. Elas têm as iniciativas e propostas de mudanças do sistema eleitoral em *Oligarquias* (OLIGARQUIAS..., 2016) e em *As*

teses de Barro Vermelho (AS TESES..., 2018). As crianças ainda não teriam sido contaminadas pela corrupção eleitoral e fazem parte de uma geração que teve acesso à informação e à educação. *As teses de Barro Vermelho* (AS TESES..., 2018) é um curta-metragem dedicado, sobretudo, a elas, que nesse filme ensinam ao espectador a proposta de reforma política popular, idealizada por Josafá Duarte. As crianças mostram, ainda, que não há solução em uma ditadura.

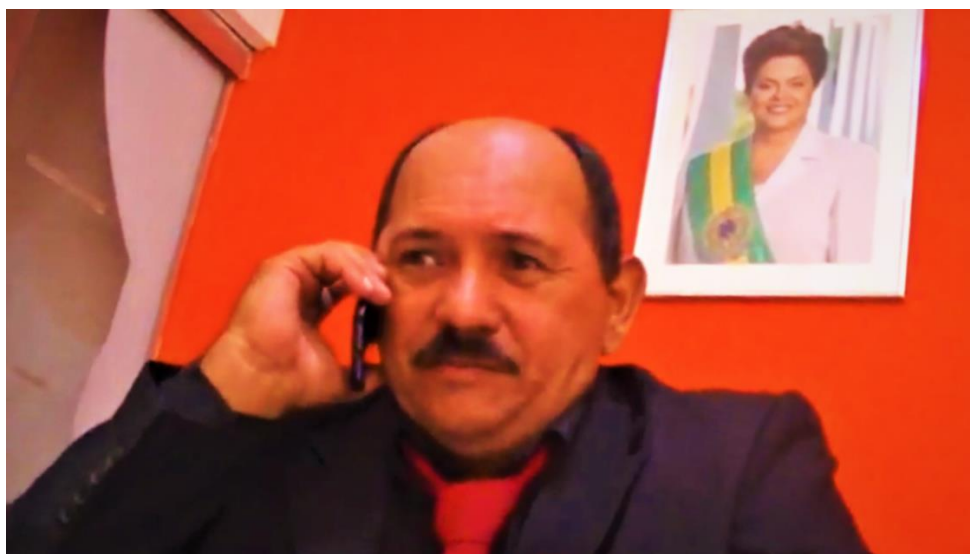
Figura 52 - Crianças protagonistas: proposta de Reforma Política Popular



Fonte: frame de *As teses de Barro Vermelho*.

As histórias desenvolvidas pelo cineasta salgadense são articuladas aos acontecimentos que afetam diretamente as relações políticas institucionalizadas de sua época. A operação Lava Jato é citada em produções do cineasta forquilhense, que em sequências de algumas produções dá a entender que o deputado federal Pedro Sola pertence ao Partido dos Trabalhadores (PT), agremiação política que foi exposta pela mídia como responsável pela corrupção no escândalo envolvendo desvio de verbas na companhia Petrobras.

Figura 53 - Deputado Pedro Sola: “Prefeito, rapaz... o problema aqui em Brasília não é o dinheiro, não! É onde esconder o dinheiro!”



Fonte: frame de *Oligarquias*.

Nas imagens de *Oligarquias* (OLIGARQUIAS..., 2016), o prefeito de Barro Vermelho, João Passaperna (Josafá Duarte) aparece falando ao telefone com o deputado Pedro Sola (José Gustavo), com quem negocia a compra de votos dos correligionários.

A leitura da sequência leva o espectador brasileiro a uma conclusão: a parede rubra atrás do deputado corrupto e a foto de Dilma Rousseff (PT) – que estava no mandato em 2016, ano em que o filme foi feito – permitem inferir uma crítica ao Partido dos Trabalhadores, cuja cor predominante da bandeira é vermelha. Em 2016, a grande mídia – em especial, os canais de televisão – destacava a corrupção nacional, que envolveria, dentre outros, políticos deste partido.

Até agora eu me referi aos elementos comuns nos filmes que tratam da política no sertão cearense. O cineasta faz uma taxonomia das ações que envolvem políticos, população e empresários, e permite uma caracterização quase “etnográfica” da cultura política no sertão.

Para concluir esta parte sobre o cinema josafiano, trago à luz uma reflexão sobre a estruturação cinematográfica deste cinema. Acredito que o diretor promove o que defino como “redundância” desta cultura política na variação de um mesmo filme. Creio que o cineasta de Salgado dos Mendes realiza o mesmo argumento, que é apresentado sob algumas variações. O que une os filmes são alguns eixos comuns.

Um dos eixos é o lócus da ação: Barro Vermelho, a cidade-síntese do distrito de Salgado dos Mendes, em Forquilha, onde os filmes são gravados. Barro Vermelho é um lugar comum, em dois sentidos: é semelhante a muitos pequenos municípios do sertão; ao mesmo tempo, é um lugar comum no sentido figurado, aquele que revela manifestações culturais e sentimentos compartilhados entre moradores, elementos comuns em muitas cidadezinhas do interior. Portanto, trata-se de um microcosmo onde cabem muitos “Barros Vermelhos” dos Brasis reais, cidades pobres, com suas pracinhas com a igreja ao centro, suas ruas de terra ou calçadas em pedras toscas, e as casinhas coladas umas às outras. Aqueles que já viajaram através do sertão cearense decerto já passaram por muitas cidades com a cara de “Barro Vermelho”.

De onde surgiu o nome “Barro Vermelho”? A resposta do cineasta de Salgado dos Mendes apresenta sentido denotativo, e faz referência à cor do solo de Salgado dos Mendes. Ele revela, inclusive, a intenção de que, um dia, o nome do distrito possa ser trocado para o da cidade de seus filmes:

É porque eu... na realidade, eu queria, eh... dar vida a uma cidade, imaginar que é Barro Vermelho. [...] Por que? A terra aqui é vermelha. [...] Então, é uma referência que eu faço ao chão... ao chão que eu nasci, à terra em que eu nasci, porque é... [gagueja] vermelho, né?! E aí, [...] eu quero... é... quem sabe um dia, o Salgado dos Mendes possa se tornar... até vim a ser Barro Vermelho, uma cidade chamada, realmente, na realidade, Barro Vermelho. Né?! [...], é o nome que me atrai, né, as minhas raízes, é minhas origens...

porque aqui é onde eu... a casa da minha avó, onde eu nasci, [...] né?! Aqui nos Salgados dos Mendes. [...] E aí, eu, nos filmes, assim... [*gagueja*] ultimamente, todos os filmes meu acontece em Barro Vermelho, né (DUARTE, J., 2019)?! [...]

A quadra de esportes é outro espaço que aparece com frequência nos filmes. De fato, a existência da quadra se deve à liderança de Josafá Duarte. Noélia Duarte explicou que o ex-deputado estadual Ferreira Aragão (PDT), que mantinha forte base na região, ao ser eleito para um dos mandatos, conversou com o cineasta sobre as necessidades da comunidade, que pediu a construção da quadra, considerada importante espaço para os jovens:

[...] aqui eles têm também essa quadra - que foi Josafá também que trouxe... com o pensamento dele... o [*então deputado estadual Ferreira*] Aragão quando ganhou [*uma das eleições para deputado estadual*], ligou: "meu primo, o que que precisa no Salgado? Eu tenho uma verba. O que que eu posso levar praí?" [*Noélia simula resposta de Josafá*] "Já sei: os jovens aqui precisam de uma quadra coberta." Por que? Porque ele [*Josafá*] chegava a levar os alunos da escola [...] pra disputar [*futebol na sede de*] Forquilha! O Josa faz isso. Os pobres sem nunca nem ter pisado numa quadra! Eles jogavam o que? Campo! Campo é diferente da quadra! E a gente foi e os bichinhos apanharam acho que de 10 a 0, acho que foi. Mas foram! O Josa levou, marcou com um professor lá, e tudo... e levou. O Josa disse: "não, preciso de uma quadra, que esses minino num jogam porque não têm! Não tem na escola, num tem em canto nenhum..." O Aragão trouxe a quadra e o Josa ainda disse mais: "não vai ser quadra só no Salgado!" Aragão [*disse*]: "a gente vai dar um jeito de trazer a quadra pra os minino do Salgado e pra o [*distrito de*] Trapiá!" E a quadra veio pras duas, pras duas localidades. E isso é o que? Foi visão dele! Ele sempre tem essa visão de trabalhar com os jovens.

Desprovida de cartões postais ou áreas de convivência, Salgado dos Mendes tem na pracinha e na quadra de esportes papel central para ilustrar as tramas dos filmes josafianos, e identificar o distrito. A quadra cumpriu, também, durante muito tempo, importante papel para o cinema do lugarejo: foi lócus dos lançamentos dos filmes para a comunidade.

Figura 54 - Vista aérea da praça de Salgado dos Mendes, com a igreja e a quadra de esportes ao fundo. Josafá Duarte mora em uma casa localizada na lateral direita da igreja



Fonte: frame de *As teses de Barro Vermelho*.

Estes espaços conjugados – a quadra se encontra atrás da igreja – diferenciam-se das ruas de terra que planificam o pequeno distrito e, dessa forma, singularizam-se. Ao singularizarem-se, tornam-se a síntese do restante planificado do lugar. Enquanto é possível passar pelas ruas, é também possível parar na praça, seja para interagir com o outro, jogar cartas ou ir à missa. Da mesma maneira, a quadra, atrás da igreja, é o lugar em que se pratica esporte em grupo, momento em que também se interage e se congrega, sobretudo ao cair da tarde, momento em que a temperatura quente do semiárido nordestino começa a dar trégua.

A quadra de esportes aparece em *Por debaixo dos panos* (POR DEBAIXO..., 2010), momento em que meninas adolescentes jogam futsal. Em *Oligarquias* (OLIGARQUIAS..., 2016), a praça é o espaço onde as crianças são atacadas pela polícia enquanto se manifestavam contra o prefeito. A quadra aparece ao fundo em cena do mesmo filme, momento em que uma jornalista de TV, da lateral da pracinha, apresenta reportagem sobre a população de Barro Vermelho, destacando o que os levou a fazer uma reforma política popular. A igreja da praça aparece em uma das primeiras sequências de *Os malas e os trouxas* (OS MALAS..., 2016), quando a velha (Cleber Nascimento Duarte) conversa com sua bonequinha, Santa Magnólia. Depois, a praça é o local onde a velha encontra o prefeito João Passaperna (Josafá Duarte), que faz uma caminhada para conversar com seus eleitores. Ao final desta sequência, a quadra de esportes aparece ao fundo. A praça com a igreja volta ser cenário de *Os malas e os trouxas* na cenas de comícios, onde estão o prefeito Passaperna, o deputado Pedro Sola (José Gustavo Santos Silva) e o vereador Zé Roela (Cabecinha), e de outro comício da candidata da oposição, Rosa do João de Sousa (Marliza Duarte). Em *As teses de Barro Vermelho* (AS TESES..., 2018) há uma vista aérea da praça, com a igreja e a quadra ao fundo. A praça volta a aparecer sob outro ângulo em nova imagem aérea do mesmo filme.

Figura 55 - Meninas jogam futsal na quadra de esportes de Salgado dos Mendes

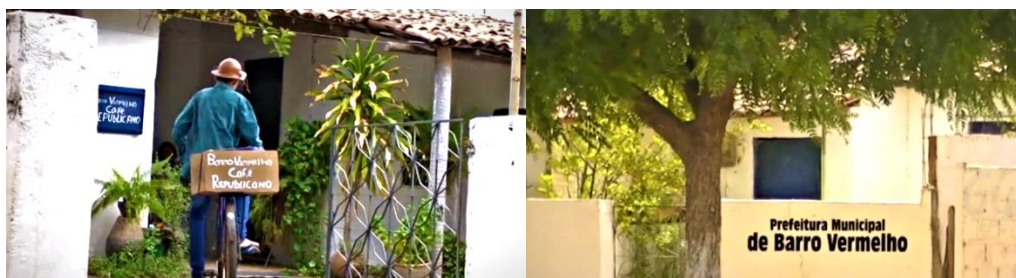


Fonte: frame de *Por debaixo dos panos*.

Existe mais um espaço de interseção entre os filmes de Josafá Duarte: sua casa. Fachada, alpendre, sala e cozinha são cômodos explorados como cenários em todos os seus filmes. Ao contrário da praça e da quadra, espaços públicos que agregam, a casa é o ambiente privado, que pode servir para representar a moradia de algum personagem, mas também um gabinete do prefeito Passaperna, ou sala de jantar da casa paroquial. A casa é o ambiente mais fácil de ser adaptado às gravações: “O cenário tá sempre na minha casa... o cenário... isso aí... eh... vai se adaptando à realidade da gente, né?! Então, eu procuro me adaptar à minha realidade (DUARTE, J., 2019)”.

No entanto, a casa não é um lugar isolado. Normalmente, este espaço se articula com outros mediado pelo telefone celular. O gestor de Barro Vermelho aparece nesta locação – que pode servir para representar diferentes ambientes – falando ao telefone em todos os filmes em que ele está presente. Passaperna também fala ao telefone celular em *Escapei fedendo* (ESCAPEI..., 2017). O telefone móvel é o instrumento que liga a cidade ao mundo exterior, revela que o sertão cearense também está inserido em determinados contextos tecnológicos da contemporaneidade.

Figura 56 - Fachada da casa de Josafá Duarte: cenário para o Café Republicano, em As teses de Barro Vermelho, e Prefeitura Municipal, em Oligarquias



Fonte: frames dos filmes.

Para além de espaços e lugares, é importante destacar os personagens. O vilão João Passaperna, sempre interpretado pelo próprio Josafá Duarte, é o mesmo em *Por debaixo dos panos* (POR DEBAIXO..., 2010), *Os malas e os trouxas* (OS MALAS..., 2016) e *Oligarquias* (OLIGARQUIAS..., 2016), por exemplo. Rosa do João de Sousa (Marliza Duarte) e Judite (Noélia Duarte) também aparecem em mais de uma produção. As duas estão em *Os malas e os trouxas* (OS MALAS..., 2016) e *Oligarquias* (OLIGARQUIAS..., 2016). De mesma maneira, Pedro Sola (José Gustavo) e Toín (Antônio Valmir) são figuras repetidas. Ambos interpretam os mesmos personagens em *Os malas e os trouxas* e *Oligarquias*. Toín Coceira surge em *Por debaixo dos panos* (POR DEBAIXO..., 2010).

Outro pilar que une todos os filmes discutidos nesta parte é a reciclagem de alguns planos em diferentes produções. Há cenas de comícios com planos gerais de explosões de fogos de artifício em *Por debaixo dos panos* (POR DEBAIXO..., 2010) e *Os malas e os trouxas* (OS MALAS..., 2016).

Pedro Sola aparece em uma sequência repetida, em que conversa ao telefone com João Passaperna. No diálogo, ao qual fiz referência em outro momento – onde aparece a foto da ex-presidente Dilma Rousseff – o prefeito de Barro Vermelho pede ao deputado dinheiro para usar em caixa dois de sua campanha. A cena com o mesmo diálogo aparece em *Os malas e os trouxas* (OS MALAS..., 2016) e em *Oligarquias* (OLIGARQUIAS..., 2016). Josafá também usa as mesmas imagens aéreas, gravadas com o uso de um drone emprestado, na abertura de *As teses de Barro Vermelho* (AS TESES..., 2018) e de *A sogra e o satanás* (A SOGRA..., 2018).

A reutilização de imagens gravadas para outras produções foi uma solução encontrada diante das dificuldades impostas pelas gravações. Existem filmes em que parte significativa do conteúdo é fruto de emendas, que geram um novo trabalho:

É aquela dificuldade de filmar... né... de filmar... aí, eu pego... como a história... eh... em si, cabe, né, essa emenda, permite essa emenda, então, eu... eu uso, né... a imagem de algum filme em outra história, né?! Que são fatos que tão relacionados, né, com acontecimentos do... do... do atual filme (DUARTE, J., 2019).

Em síntese, o cinema político de Josafá Duarte narra a uma história, que está sempre sendo revisada, diante de atualizações do seu idealizador. Este filme é refeito por Josafá Duarte em função da concepção em torno da história política brasileira – e, consequentemente, do otimismo ou pessimismo gerado a partir desta história –, do acesso a outras tecnologias – como o drone, que permitiu o acesso a imagens aéreas de Salgado dos Mendes –, da proposta de revisão do modelo eleitoral realizado no País, do público ao qual se destina – crianças ou adultos –, dentre outros fatores que se impuserem ao longo da história de vida do cineasta forquilhense.

Diante do que foi exposto, cabe questionar: a redundância causa impactos capazes de reverberar na sociedade e causar alguma transformação política? Ou é possível trabalhar com a hipótese de que a repetição do mesmo universo cinematográfico pode levar ao desgaste do cinema? As questões foram colocadas para Ronaldo Roges, colaborador do Cinecordel:

[pausa] Eu acho que causa [impacto], sim, eu acho que já causou mais... é... porque... geralmente, como tudo na vida que se torna muito repetitivo, aí... [gagueja] o pessoal num... - faltou a palavra aqui agora - se tornou muito repetitivo, né, essa mensagem que ele quer passar, aí o pessoal... já escutei muitas críticas assim... que... pessoal: “ah, o filme do Josafá é igual ao outro! Eu fui assistir e tá igual ao outro.” Aí já... já tem gente que diz: “ah, os últimos cinco filmes do Josafá é a mesma coisa.” Porque ele tenta passar a mesma mensagem, né?! Mas, inicialmente, sim, [gagueja] eu tenho um amigo que trabalha com... com audiovisual... eh... ele trabalha pra prefeituras, fazendo vídeo institucional, e ele disse que teve um filme do Josafá que foi usado numa campanha, pra

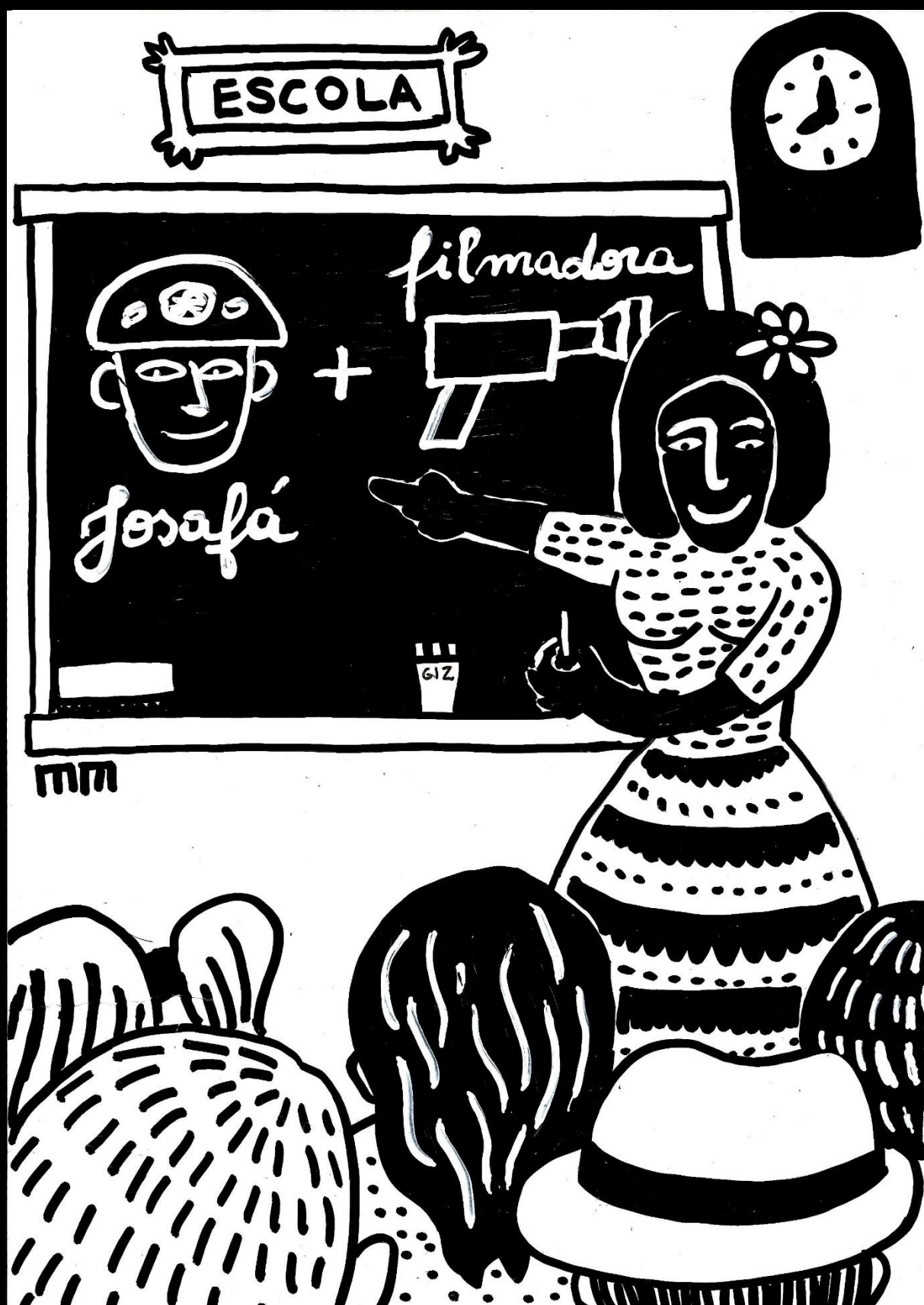
derrubar um candidato. Porque esse candidato fazia as coisas erradas que têm nesse filme. E eles pegavam, e tiravam cópia do filme, e distribuía na cidade (ROGES, 2019).

A estratégia adotada pelos opositores ao político corrupto deu certo, e o homem não foi reeleito. É possível inferir que o filme, por si, não teria força suficiente para derrubar um candidato. Mas, junto a outras ações, a imagem traz consigo força suficiente para ilustrar comportamentos e ações que são tomados sempre à luz da ética – ou da falta dela. A comparação entre as atitudes dos personagens do cinema, e aquelas realizadas pelos políticos da vida real, aproxima os cidadãos de suas causas e posturas, e permite que façam inflexões em torno da política.

O cineasta de Salgado dos Mendes continua produzindo em profusão, levando adiante a missão de conscientizar politicamente. Sem muito apoio, além daqueles que compõem o núcleo do seu grupo de trabalho, insiste, teimoso, em reverberar suas teses pelo mundo, através de exposições públicas de seus filmes, da venda de DVDs e dos acessos através de plataformas de audiovisual na Internet. Sua força é destacada por quem o conhece:

[...] só [quero] dizer que, essa... essa luta do Josafá, né, que... nunca desistiu, e pode-se dizer que ele fica só, como agora. E... se fosse qualquer outro, né, já tinha desistido de fazer filme, e ele continua fazendo, nunca parou, e é um filme [ri] atrás do outro, porque nem sempre a gente pode ajudar. Sempre que a gente pode, a gente tá lá, né, mas a gente ajudando, ou não, ele não desiste (ROGES, 2019).

E assim, o realizador forquilhense segue em sua missão de educar a população: de Salgado dos Mendes para o mundo...



4.1 O cinema entre as pedagogias culturais

Ao longo de sua história, Josafá manteve, direta ou indiretamente, relação com a educação: foi professor de teatro em Fortaleza, alfabetizador no assentamento Lagoa Grande, professor de Jovens e Adultos em Salgado dos Mendes, ofereceu oficina de vídeo para crianças e foi estagiário durante o período em que cursou Pedagogia. No entanto, a proposta de formação colocada neste capítulo parte de outro viés: sua produção cinematográfica deve ser compreendida como pedagógica. Neste sentido, o cineasta pode ser entendido como um mestre, que deseja preencher seus espectadores/educandos com informações que levem à emancipação. O processo de enunciação é mediado pela experiência proporcionada pela exibição dos filmes. Além da relação estabelecida com o seu público, o diretor também atua como mestre do grupo colaborativo do qual faz parte – o Cinecordel – e, em contrapartida, é o aprendiz diante do que seu grupo – e a vida – o ensina.

Inserido no bojo da cultura, o cinema popular surge como possibilidade de discutir a sua força como prática pedagógica. Forma de comunicação, agrega em todo o seu processo elementos de aprendizagem, que são desenvolvidos pelos agentes que o compõe: criação, produção e circulação. Em cada etapa é possível desenvolver um processo pedagógico. O aprendizado não se circunscreve exclusivamente ao conteúdo político dos filmes prontos e enunciados. Ele acontece, antes de tudo, nos sujeitos que produzem os filmes, e nas relações que configuram internamente no grupo colaborativo. Com base no que foi tratado nos parágrafos anteriores, é possível dizer que a prática do cinema popular surge como uma alternativa ao discurso que versa sobre o “indivíduo autônomo”, que se opõe ao “coletivo” (MARTINS, R.; TOURINHO, 2014a).

Este campo de estudos que surge com as *pedagogias culturais*⁵¹ é, antes, um campo de possibilidades, que procura pensar as oportunidades educativas das práticas cotidianas. As pedagogias culturais não procuram contrapor o cinema ao ambiente escolar. Refletir sobre essas formas pedagógicas implica refletir sobre a própria relação estabelecida entre o cinema e a escola, mas enxerga esta segunda instituição como um espaço maior, para além de seus muros.

É importante compreender que, para as pedagogias culturais, a cultura também é encarada como uma “arena de luta”, onde valores e grupos buscam espaço de enunciação. As pedagogias culturais dão conta de uma forte dimensão política, que existe, no sentido aqui posto, entre a educação, o cinema e o ativismo (RODRIGO; COLLADOS, 2014). Portanto, estas formas de

⁵¹ Pedagogias culturais é um conceito que será usado, neste trabalho, no plural. A opção foi feita considerando o seu caráter transdisciplinar, que diz respeito à multiplicidade de temas, abordagens, autores e sua abertura de possibilidades.

pedagogias expressam, em si, o que foi discutido no capítulo 2 desta tese, em torno da cultura popular e da cultura visual.

Neste trabalho, quando abordo as pedagogias culturais, elas tratam de algumas dimensões específicas, a saber:

- a) De uma reflexão sobre as possibilidades de inclusão do cinema popular no interior da escola, tomando como referência a experiência desenvolvida por Alain Bergala;
- b) Dos sujeitos e suas relações com a aprendizagem, o que implica uma discussão sobre o autodidatismo e o que será definido como *grupodidatismo*;
- c) Das dinâmicas de troca entre os agentes do Cinecordel, na perspectiva sociológica da dádiva, conceito desenvolvido por Marcel Mauss;
- d) Da prática de *aprenderensinar*, que trata das ações e disposições da aprendizagem manifestadas na concomitância dos atos de “aprender” e “ensinar”;
- e) Dos domínios epistemológicos que permitem as aproximações entre o cinema de Josafá Duarte e os excertos da filosofia da educação, reflexão proposta por Jacques Rancière a partir da leitura de Joseph Jacotot, e da pedagogia crítica de Paulo Freire.

Para efeito de organização do texto, os elementos acima foram definidos, neste capítulo, em sete tópicos, que corresponderão a uma das letras acima. As dimensões que obedecem à letra “e” serão divididas em três itens, que abordam os postulados dos autores Rancière e Jacotot, Freire e, por fim, às aproximações entre eles.

Agora, nesta parte, interessa-me abordar as pedagogias culturais à luz de uma reflexão sobre as possibilidades de aprendizagem a partir da inserção do cinema popular na escola, portanto, o item “a”. É necessário destacar que não pretendo aprofundar a discussão em torno de currículo escolar, ou determinar o melhor caminho para a inserção do cinema em sala de aula. Este tema, por si, seria suficiente para o desenvolvimento de uma tese de doutorado. Pretendo, tão somente, contribuir para um debate suscitado por Josafá Duarte.

De acordo com Alice Fátima Martins, ao pensar as relações possíveis entre o ensino formal e o cinema, é viável discutir campos epistemológicos de experiências, na medida em que sempre haverá fluxos não previstos nos currículos oficiais e nas bagagens adquiridas (MARTINS, A. F., 2013a).

Cultura e aprendizagens são indissociáveis, não importa se em ambientes intra ou extramuros das instituições escolares... O modo imbricado e complexo como se relacionam decorre do fato que, de um lado, o que se aprende, como se aprende, onde se aprende, quando se aprende, com que finalidade, são parâmetros delineados em processo, cujo chão é o contexto sociocultural em que estão inseridos. Ou seja, dialogam, de modo nem sempre conflituoso, nem sempre pacificador, com o meio cultural de que tomam parte. De outro lado, as escolhas feitas ao longo dos processos de ensinar e aprender

também integram as dinâmicas de transformação dos cenários culturais, reverberando no devir potencial pulsante nas relações entre os sujeitos (MARTINS, 2014, p. 183).

O cinema aqui discutido existe no campo de lutas diário. A história – aquela que permanece nas relações de força, no sentido foucaultiano – se revela no cotidiano. O realizador salgadense constrói suas narrativas e, ao inventá-las, se reinventa e constrói sua história. Com sua comunidade, erige a história do lugar em que vive. Dessa forma, a história da coletividade e a história subjetiva convergem. Uma história que se inscreve nos corpos dos atores da comunidade em seus personagens, mas também fora dos corpos, no campo das ideias: no espaço que compõe a cidadania, na busca por direitos, na visibilidade do “eu político”.

Ao longo de sua vida, o diretor forquilhense foi se constituindo pelos elementos da cultura visual aos quais ele foi submetido; a partir do momento em que passou a fazer cinema, a sua produção constituiu, ela mesma, as formas de ser e estar àqueles que assistem seus filmes. Este processo cíclico é indissociável da maneira de afetar-se e afetar politicamente os espectadores. O “ser cineasta” é fruto do ser espectador, bem como a liderança política é fruto das experiências diante de outras lideranças políticas. Ser cineasta e líder político foi fruto do lugar ocupado por Josafá ao longo de sua história, que sempre se dá com o outro.

A aprendizagem constituída com/pelo outro é a base da experiência escolar. Nesta instituição, a criança e o jovem constituem sua história. É possível dizer, então, que fazem parte do processo de socialização os diferentes tipos de troca entre os sujeitos. Neste sentido, as aprendizagens de toda natureza tornam-se indissociáveis, sejam no campo do ensino formal ou informal (MARTINS, 2014).

Na perspectiva de estabelecer relações entre educação e cinema, entendidas em sentido amplo, é possível discutir a educação e o uso de filmes, como uso pedagógico. Normalmente, a utilização dos filmes na educação escolar parte das necessidades dos currículos e dos limites dos tempos de aula, deixando à parte a força do espaço da sala de cinema, que possui tempos e ritmos específicos – à parte dos currículos oficiais, inclusive... De acordo com Alice Fátima Martins (2014) a escola costuma ignorar os *blockbusters*, bem como as produções populares, como as de Josafá.

Crianças e jovens já têm acesso – não só no cinema, mas na TV aberta e na Internet – a filmes estrangeiros feitos sob medida para estas gerações. O gosto é cuidadosamente moldado seguindo critérios constituídos por fórmulas de roteiro e de marketing, traduzidas em efeitos audiovisuais e publicidade. Este produto da eficácia não deve ser negligenciado. Crianças e adolescentes de todas as partes têm prazer no ato de assistir a essas superproduções hollywoodianas, que passam a constituir seu imaginário. Da mesma forma, o cinema popular, tal

qual praticado em Forquilha, possui potência pedagógica. Não pretendo, aqui, desenvolver um manifesto contra ou a favor do cinema *blockbuster* que está presente na maior parte de cinemas do planeta, mas apenas abrir espaço para o debate em torno da proposta feita por Josafá de levar os filmes populares para as escolas de Forquilha e região.

O diretor de Salgado dos Mendes pensa ser necessária a presença de seus filmes no espaço escolar, com o objetivo de estimular a produção do cinema como prática cultural cotidiana em Forquilha. Esta é uma das tarefas, dentre outras, que caberia ao poder público municipal.

Colocar o cinema dentro das salas de aula, dentro da escola. Porque lá, sim, é que vai realmente, vai afermentar essa ideia, né?! E vão surgir grandes produtores, grandes ideias. Eu acho que esse é um dos passos que o atual governo tem que fazer é isso: levar o cinema pras escolas (DUARTE, J., 2017a).

Em sua fala, ele percebe no cinema potência formadora e, neste sentido, a escola se torna responsável por revelar novas vocações. Esta seria uma função política e pedagógica da escola em Forquilha. Mas, cabe questionar: há espaço para o cinema popular dentro da escola?

Se eu me debruçar sobre minha própria história como cinéfilo, resgatarei da memória filmes brasileiros e estrangeiros, alguns considerados pela crítica especializada como sendo de “grande qualidade”, enquanto outros podem ser analisados como medíocres. Sou formado por esta miscelânea confusa, que construiu meu gosto atual, em que cabe muita coisa: de Spielberg aos filmes iranianos; do Cinema Novo brasileiro a produções comerciais da Globo Filmes. Josafá desenvolveu sua cinematografia depois do contato com um clássico como *Casablanca* (CASABLANCA..., 1942), e uma minissérie editada em versão cinematográfica, como *O auto da compadecida* (O AUTO..., 1999)⁵², além de novelas brasileiras. E foi este amálgama cinematográfico que permitiu que ele fizesse seu cinema popular. Em comunhão com o cineasta, penso que a escola poderia ampliar o papel de composição dos afetos fílmicos de crianças e jovens de Forquilha e região. Neste sentido, sinto-me representado por Alain Bergala:

Qualquer um que se debruçar com um pouco de honestidade sobre seus gostos na infância e adolescência encontrará quase certamente uma miscelânea heterogênea formada por belas coisas, objetos medíocres e horrores inomináveis. O caminho do gosto nunca é uma bela aleia de jardim francês: ele passa por trilhas inconfessáveis, veredas duvidosas, becos em que se esteve a dois passos de se perder (BERGALA, 2008, p.79).

Ao se referir a *Casablanca* e ao *O auto da compadecida*, o diretor cearense endossa o que diz Bergala: “Todos os cinéfilos se recordam dos filmes que inscreveram em seus corpos o amor pelo cinema. Esses filmes não têm necessariamente uma relação direta com o cinema que viriam

⁵² O filme *O auto da compadecida*, que também foi exibido na TV em formato de minissérie, é baseado no livro homônimo de Ariano Suassuna, e aborda as estratégias para sobreviver de João Grilo, homem simples do sertão, às voltas com as injustiças da polícia, de coronéis e de cangaceiros, sempre em tom farsesco e de comédia, universo próximo aos filmes de Josafá.

apreciar mais tarde” (BERGALA, 2008, p. 59). Posso complementar: estes filmes – e novelas e séries televisivas produzidas nos Estados Unidos – não têm relação direta com o cinema que o realizador forquilhense viria realizar mais tarde. Segundo Bergala (2008), Schefer (1980) e Daney (1993), o filme “sabe” da relação indizível que o espectador afetado por ele tem do mundo. Estes filmes da vida nos encontram – a mim, ao Josafá, e ao leitor desta tese – mormente na infância e durante a juventude, fase em que o sujeito desta pesquisa afirma ter ido ao cinema.

Portanto, o cinema realizado pelo protagonista deste trabalho e pelos cineastas de sua região pode encontrar na escola – lócus de crianças e jovens por excelência – uma aliada para a difusão e o surgimento de vocações. As técnicas cinematográficas são passíveis de serem ensinadas, mas a sensibilidade para se fazer cinema é desenvolvida segundo outros critérios, definidos pela experiência subjetiva. “Poderíamos dizer, seguindo [...] Godard: a arte não se ensina, mas se encontra, se experimenta, se transmite por outras vias, além do discurso do saber, e às vezes mesmo sem qualquer discurso” (BERGALA, 2008, p. 31). Vale questionar, junto com Bergala (2008), se é algo bom para o cinema enquadrá-lo em um modelo tradicional no ensino básico. A escola, tal e qual se apresenta hoje, não foi feita para abrigar o cinema, no entanto, para algumas crianças e jovens, este é o único lugar onde ele pode ser tratado como material de aprendizagem e de reflexão. Na contradição inerente ao ambiente escolar, o cinema será obrigado a lidar com o seguinte dilema: tornar-se material “acadêmico”, portanto, sujeito ao contexto disciplinar – regido pela organização do tempo e do espaço escolares – mas tornar-se acessível a muitos que não têm a possibilidade de ir a uma sala de cinema –, ou abrir mão da sala de aula. O realizador cearense acredita que a escola é importante lugar para difusão do cinema popular. No caso brasileiro, de tamanhas disparidades sociais, em algumas localidades a escola aparece como uma das únicas instituições capazes de abraçá-lo.

A absorção do cinema pela escola impõe uma discussão complexa que, em si, seria tema de outra tese de doutorado, como afirmei anteriormente. Ela diz respeito a currículo, à formação do professor, ao espaço de exibição, ao processo de escolha do material fílmico, e ao tipo de tratamento dado aos filmes em sala de aula. O meu objetivo aqui é, mais que apresentar soluções, ampliar o debate, com a finalidade de aumentar o impacto cultural do cinema dentro da comunidade de Forquilha.

Se eu me debruço sobre a história de Josafá e à forma de produção do cinema realizado em Forquilha, observo que os atos de “assistir filmes” e de “fazer filmes” são indissociáveis. Acredito que o produtor de Forquilha dialoga com Bergala quando esse autor francês diz:

Estou cada vez mais convencido de que não existe, de um lado, uma pedagogia do espectador que seria forçosamente limitada, por natureza, à leitura, à deciptagem, à

formação do espírito crítico e, de outro, uma pedagogia da passagem ao ato. Pode haver uma pedagogia centrada na criação tanto quando se assiste filmes como quando se os realiza (BERGALA, 2008, p. 32).

Para além da exibição, o cinema nas escolas pode – e, para o realizador salgadense, deve – estimular os alunos a praticarem a produção de filmes. Vale lembrar que em Salgado dos Mendes já há diretores em idade escolar, como Carlim, por exemplo. Trata-se, portanto, da passagem do ato de assistir para o de produzir. Bergala explica a importância da experiência de realização filmica e, para reforçar seu argumento, a compara a assistir ou a praticar um esporte, como o esqui.

Há algo de insubstituível nessa experiência, vivida tanto no corpo quanto no cérebro, um saber de outra ordem, que não se pode adquirir apenas pela análise dos filmes, por melhor que seja conduzida. Não se aprende a esqui assistindo a competições pela televisão, sem que se tenha sentido no corpo, nos músculos, as sensações do estado da neve, os relevos da descida, a velocidade, o medo e a alegria (BERGALA, 2008, p. 171).

Em sua fala, reproduzida anteriormente, o realizador cearense enfatiza que novos cineastas podem sair dos bancos escolares. Para além, passa-se a conhecer melhor o cinema a partir do momento em que se enfrenta o desafio de fazê-lo. Hoje, as câmeras de aparelhos celulares tornam possível a gravação de clipes audiovisuais com razoável qualidade. Da mesma forma, existem aplicativos de edição para telefones e programas gratuitos para computadores à disposição na Internet. Gravação e edição são os pilares básicos de qualquer filme, e estão disponíveis para grande parte da população, mesmo em um interior pequeno e pobre, como Salgado dos Mendes. O “cinturão digital” levou a Internet e a telefonia celular a quase todos os rincões do estado do Ceará, incluindo o município de Forquilha⁵³. Portanto, o acesso a *softwares* gratuitos de edição de conteúdo audiovisual, bem como celulares com câmeras de vídeo, já é realidade na terra do Cinecordel.

O cinema também pode ser encarado como exercício coletivo de criação. Bergala chama atenção para que o filme não tenha como finalidade o domínio técnico, mas a relevância do ato de sua realização. Diz ele:

Em situação escolar, o objetivo primeiro da realização não é o filme realizado como objeto-filme, como “produto”, mas a experiência insubstituível de um ato, mesmo modesto, de criação. No gesto de fazer, há uma virtude de conhecimento que só pode passar por ele (BERGALA, 2008, p. 173).

⁵³ O Cinturão Digital do Ceará (CDC) é uma grande malha de fibra ótica que se distribui por mais de 3.500 Km de extensão e liga Fortaleza a diversas localidades do interior do Estado, alcançando cerca de 90% dos municípios cearenses. Seu propósito é viabilizar o acesso à internet de alta qualidade a todos os órgãos públicos do Estado e possibilitar que a população tenha acesso a serviços digitais como Internet, videoconferência, TV digital, telefonia celular etc., constituindo-se em ferramenta indispensável ao desenvolvimento econômico do Estado (CINTURÃO DIGITAL DO CEARÁ, [S.d.]).

No sentido proposto pelo autor francês, os filmes são eles mesmos registros audiovisuais de uma experiência e a manifestação de um processo criativo. Sendo assim, sugere, inclusive, a participação dos familiares dos alunos no processo de realização.

Tomo, novamente, a questão que se circunscreve à relação entre o cinema e a escola. A experiência do produtor salgadense enquanto alguém que trabalha com crianças em seus filmes, e como alguém que já ofereceu oficina para adolescentes em sua comunidade, revela que os pequenos costumam se identificar com o universo das histórias contadas nas telas: os mesmos sotaques, lugares e pessoas conhecidas da comunidade. A identificação das crianças e dos adolescentes com o cinema popular é partilhada pela cultura do lugar e pelo reconhecimento de atores e cenários que compõem cada filme. Este argumento aponta para a facilidade de aceitação em sala de aula.

O segundo ponto interessante assinala o papel do professor no processo de exibição. Ele pode levantar questões para que as crianças e jovens reflitam sobre o que estão assistindo. Estes elementos culturais permitem a construção de uma pedagogia reveladora, como ensina o educador Paulo Freire – discutirei mais aprofundadamente este tema em outro tópico, neste capítulo. Em sala de aula, o professor pode atribuir o protagonismo da interpretação do filme ao aluno: permitir que ele fale sobre a história que acabou de assistir, compreenda o que lhe chamou a atenção, descubra o ponto nevrálgico que cerca a narrativa. O mestre aparece como alguém que levanta questões para que os alunos reflitam. O cinema popular, ao contrário das grandes produções estadunidenses, permite que o estudante se identifique diretamente com a realidade que está sendo mostrada e, portanto, possa debater sobre sua comunidade e sobre ele mesmo. Acredito, em consonância com o sujeito desta pesquisa, que as aulas não serão apenas sobre o cinema – movimentos de câmera, forma de enquadramento, e tudo mais que compõe a linguagem fílmica – mas permitirão abordagens sobre diferentes conteúdos. Esta é a base do pensamento de Joseph Jacotot, para quem “tudo está em tudo”, ou seja, os temas de debate referentes às diferentes disciplinas estão presentes nos referentes culturais apresentados, de forma transdisciplinar. Retomarei o debate no tópico 4.5.

Os filmes serão instrumentos audiovisuais para debater o mundo e a comunidade. Crianças e jovens não são passivos diante da realidade que os cerca, por isso, as produções podem traduzir a relação que estabelecem com o mundo e seu lugar. O cinema permite que compreendam e tenham acesso a muitas informações que, por certo, eles já observam e intuem, mas que fazem parte do universo dos adultos.

O terceiro aspecto diz respeito à continuidade do encontro entre estudantes e cinema popular, mas que permita a leitura criativa das crianças e dos adolescentes. Este processo pode

acompanhar os alunos ao longo de todo o período escolar. A hipótese na qual acredito é de que a exibição rotineira de filmes realizados pela própria comunidade permite a formação de público, mas também de cidadãos que criam um imaginário sobre o lugar em que moram. Forquilha e Salgado dos Mendes deixam de ser exclusivamente lugares reais, mas passam a ser mediados sob nova forma no imaginário daqueles meninos e meninas que assistem aos filmes.

A construção deste imaginário também faz parte do cinema *mainstream*. Eu nunca viajei a Nova Iorque, mas sou capaz de imaginar seus inúmeros cenários. Isso é possível devido à presença constante desta cidade nas telas de cinema. Curiosamente, não tenho presença em meu imaginário de como deve ser a paisagem de Rio Branco (AC), ou Santa Maria (RS), cidades muito mais próximas de mim, que vivo no Brasil. Distantes dos centros produtores de cinema, os municípios citados acima não encontram espaço na construção do imaginário coletivo, assim como a maior parte das cidades brasileiras. Além disso, na condição de alguém que nasceu e foi criado no Rio de Janeiro, sei que a presença desta cidade nas telas de cinema brasileiro, recria e ressignifica meus laços afetivos com aquele espaço onde vivi grande parte da minha vida. Portanto, acho que é possível redesenhar a relação estabelecida entre crianças e jovens das escolas de Forquilha com o lugar em que moram. É viável, portanto, recriar o imaginário em torno do lugar em que se habita a partir da narrativa de histórias no cinema, independente do gênero cinematográfico: nos dramas pessoais de Shekinah, nas aventuras infantis criadas por Carlim e nas comédias politizadas de Josafá Duarte.

Para além do argumento exposto acima, a escola tornar-se-ia responsável por desenvolver novos modos de consumo dos filmes que têm pouco espaço na TV, como aqueles que compõem o cinema popular. Esta medida é importante na atualidade, momento da história mundial em que as produções cinematográficas são oferecidas de forma desigual para o grande público: as mais caras de Hollywood costumam ficar disponíveis mais tempo e em um número bem maior de salas de cinema do que as produções brasileiras de menor orçamento. Se eu considero o caso específico de cidades pobres do interior do Brasil, o exemplo ainda se torna mais radical, já que não há sequer oferta de salas de cinema. Este é o caso de Forquilha.

Os filmes populares do Cinecordel, bem como os realizados pelos outros cineastas que possuem seus grupos colaborativos, não chegam às salas de cinema de Sobral. Por isso, a escola poderia ser parceira na construção, distribuição e armazenamento do patrimônio cultural cinematográfico desenvolvido na/pela sua comunidade, permitindo a conexão entre os estudantes e as obras de diversos autores do interior do Ceará, que produzem filmes com poucos instrumentos e recursos financeiros. Os alunos encontrariam, dentro da escola, de forma organizada e disposto em dias e horários específicos, um acervo de filmes em constante construção, que está disponível

parcialmente e de forma difusa em plataformas de conteúdo audiovisual na Internet. Desta forma, a escola reforçaria sua função comunitária: ao invés de levar crianças e jovens ao cinema, levaria o cinema a crianças e jovens.

Não estou, ingenuamente, afirmando que a recepção de um filme em uma sala de aula é igual àquela efetivada no cinema. Não nego os componentes psicológicos que afloram no espectador quando a luz da sala se apaga, e concentra sua atenção em um foco de luz, em uma sala de cinema. Também sei que o espaço escolar é aquele associado a resultados e a obrigações e programas. No entanto, afirmo que não é possível desprezar as possibilidades fílmicas, ainda que fora da sala de cinema – habitat “natural” dos filmes.

As produções feitas em Forquilha pelos diversos realizadores possuem uma característica comum: suas linguagens são acessíveis ao grande público. Se eu observar o prisma dos elementos morais que as cercam, as produções são desprovidas de cenas de violência, sexo, nudez, linguagem agressiva e outras características que imporiam bases mínimas de idade para exibição nas escolas, portanto, os filmes forquilhenses realizados pelos diferentes diretores são acessíveis a todas as faixas etárias.

As exibições de produções populares em colégios demandariam recursos financeiros pelas instituições. Além da necessidade de seleção dos filmes, seria importante fazer cópias em mídias que pudessem ser utilizadas em salas de aula. A boa notícia é que hoje em dia DVDs virgens são bem acessíveis. O mesmo pode ser dito sobre aparelhos leitores deste tipo de mídia. Cada escola poderia ter uma DVDteca em suas dependências. Além de aparelhos de reprodução e de discos com os filmes, seria necessário um aparelho de TV com dimensões que permitissem que todos os alunos conseguissem assistir ao filme de qualquer lugar da sala de aula. Seria possível, ainda, encontrar alternativas ao aparelho reproduutor de DVD: computador com leitor de DVD ligado via cabo à TV, ou, ainda, os filmes poderiam estar disponíveis em HDs externos ou em *pen drives*. Da mesma forma, caso fosse possível, a escola poderia realizar exibição com um projetor digital. Portanto, há alternativas para registro e exibição de filmes no espaço escolar. Para adquirir o equipamento descrito aqui, bem como os insumos, existe verba federal do Fundo de Manutenção e Desenvolvimento da Educação Básica e de Valorização dos Profissionais da Educação (Fundeb)⁵⁴, do Ministério da Educação.

⁵⁴ O Fundo de Manutenção e Desenvolvimento da Educação Básica e de Valorização dos Profissionais da Educação – Fundeb é um fundo especial, de natureza contábil e de âmbito estadual (um fundo por estado e Distrito Federal, num total de vinte e sete fundos), formado, na quase totalidade, por recursos provenientes dos impostos e transferências dos estados, Distrito Federal e municípios, vinculados à educação por força do disposto no art. 212 da Constituição Federal. Além desses recursos, ainda compõe o Fundeb, a título de complementação, uma parcela de recursos federais, sempre que, no âmbito de cada Estado, seu valor por aluno não alcançar o mínimo definido nacionalmente. Independentemente da origem, todo o recurso gerado é redistribuído para aplicação exclusiva na educação básica. [...] São destinatários dos recursos do Fundeb os estados, Distrito Federal e municípios que oferecem atendimento na

Diante do sonho de Josafá de levar o cinema feito em Forquilha para dentro das escolas de seu município, permito-me elucubrar sobre a análise dos filmes feitos pelos próprios estudantes. Sem querer aprofundar nenhum debate sobre avaliação, acredito que os filmes feitos por estudantes não deveriam ser analisados em função de uma suposta “qualidade” técnica e narrativa. Não é possível exigir que um pré-adolescente ou um adolescente domine claramente os recursos técnicos e narrativos inerentes ao cinema. É possível que nem todos os estudantes apresentem os mesmos resultados em seus filmes. Cada criança mantém diferentes relações com a linguagem cinematográfica à qual foi submetida; da mesma maneira, cada menina e menino possui diferentes formas de lidar com a tecnologia necessária para o registro audiovisual. Domínio de linguagens e tecnologias demanda maturação e tempo de vida. Também é necessário acreditar que nem todos os alunos terão o mesmo envolvimento no processo de realização de filmes, e isso também pode ser compreendido como normal.

O resultado a ser debatido entre os próprios estudantes não diria respeito, exclusivamente, ao produto fílmico, mas ao ato de trabalhar em grupo, às dificuldades enfrentadas quanto à realidade de se gravar um filme de ficção, e os benefícios singulares desta empreitada.

Os professores poderiam orientar quanto ao desenvolvimento dos debates após as exibições, bem quanto à organização dos grupos de trabalho e marcação de prazos para apresentação do andamento do trabalho e a exibição do material pronto em sala de aula. Não se exigiria que o professor fosse um expert em cinema – um cinéfilo – nem um conhecedor do ato de gravar – um cineasta. O docente seria alguém que constrói seu conhecimento junto dos alunos, profissional que ouviria mais do que se pronuncia, aquele que indicaria caminhos durante os debates com sua turma. Da mesma forma, iria dirimir conflitos que se apresentasse nos grupos, negociaria temas e demandas para a realização de seus estudantes e discutiria sanções que se fizessem necessárias em caso de algum tipo de falta. Admito a ideia de que a escola possibilitaria o surgimento de novos grupos colaborativos e cineastas na sede de Forquilha, bem como nas pequenas localidades. Mas, para tanto, o professor também deveria ser ouvido com atenção quanto às suas dificuldades na implantação de ideias de levar o cinema popular para as escolas de Forquilha.

educação básica. Na distribuição desses recursos, são consideradas as matrículas nas escolas públicas e conveniadas, apuradas no último censo escolar realizado pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais – Inep/MEC (FNDE, [S.d.]). Criado em 2006, durante o primeiro mandato do Governo do presidente Lula (PT), o Fundeb congrega 60% dos recursos investidos na educação pública brasileira. Para se ter uma ideia, no ano de 2018 creca de R\$ 157 bilhões foram destinados, através deste fundo, à educação básica. Principal forma de financiamento da educação básica, e responsável pela redução regional da desigualdade na rede pública, o fundo vem sofrendo cortes constantes e deve ser extinto no final de 2020. Novos projetos de financiamento federal para a educação básica estão tramitando no Congresso Nacional, e a aprovação de um projeto abrangente é fundamental para a manutenção da educação dos estados e municípios, sobretudo os mais pobres da Federação (ZIMBWE, 2019).

Mas Josafá não precisou da autorização das burocracias impostas pelos projetos formais de educação, nem de currículos escolares, para promover a formação em que acredita. Desde 2013 que ele realiza oficinas ministradas dedicadas às crianças de sua comunidade.

Agora eu tô fazendo um trabalho com as crianças. Eu tô ensinando a elas editar e fazer filmes, né?! Agora, nas férias mesmo eles fizeram duas produçõeszinhas. Crianças mesmo de oito a 10 anos. Eu dei a máquina e ensinei eles e eles fizeram filme lá na comunidade (DUARTE, J., 2013c).

O fazedor de imagens do sertão cria legados e aprendizagens em grupo: o aprendizado de seu grupo colaborativo de trabalho, o aprendizado de novos cineastas de sua comunidade, o aprendizado de seus públicos. E de que forma as crianças fazem cinema? Josafá responde:

É... acho que... [gagueja] eles tão seguindo o mesmo... o meu... o meu raciocínio: fazendo... é... da maneira como eles sabem, sem muito recurso, só com a vontade de fazer. Com a vontade de fazer cinema. Entendeu?! Eles tão.... é... como é que se diz... é uma... é uma comunidade que não tem... não tem ajuda, assim, não tem o... o... o... [gagueja] uma ajuda de fora que se venha pra se popularizar, então, digamos, eu tinha uma máquina aqui aí eu emprestei... ao... ao... ao minino, né?! Aí, essa máquina partia de uma mão pra outra: um vai fazer o filme, aí, ele fica com a máquina... maquininha simples. É... outro vai... outro vai fazer uma produçãozinha dele, já fica com a máquina, um tripé, o refletor. Os equipamentos que eu tenho: os figurinos, roupa, máquina, tudo isso, entendeu, as armazinhas artesanais que a gente faz, então, a gente usa aqui... eu tô... como é?! Do jeito que eu tô aprendendo, eu tô repassando pra eles (DUARTE, J., 2017c).

Portanto, aprende-se a fazer filmes, a produzir coletivamente, a improvisar, aprende-se a ver filmes... aprende-se, antes de tudo, a ver: o que está próximo, o que jaz distante, o que paira ao redor.

A partir dos filmes de Josafá, aprende-se sobre os meandros do que ele chama “politicagem”, que compreendo como a mal-uso da atuação política. E aprende-se que conscientizar politicamente é como pingar uma gota d’água no oceano:

Eu tenho... eu tenho recebido alguns comentários, de pessoas de fora, de outras regiões... é, realmente, é assim: "o seu filme mostrou minha realidade do meu município." Né?! [gagueja] Já recebi pessoas que querem... é... que copiem o filme. Diz: "ói, eu passei teu filme aqui porque teu filme é a realidade do meu município. As pessoas não... não pode dizer, não quer dizer, aquilo que tu mostrou no teu filme." Entendeu?! Então, há uns... tá havendo retorno. Mas, é aquela história: é um pingo d’água em um oceano. O meu trabalho é um pingo d’água no oceano. Enquanto eu... eu... eu... eu dou uma pequena ideia, existe milhões de ideias... que são contra, que tentam... a... procura abafar, né, sufocar... essa nossa ideia. Então, eu vejo também meu cinema... é como um pingo d’água no oceano, mas também vejo também como se fosse, digamos, aquela... aquele exemplo da... da... da rolinha que quer apagar o fogo, né, com seu pingozinho d’água. Eu não tô me calando. Eu tô fazendo o que eu posso fazer... pra melhorar (DUARTE, J., 2017c).

E as gotas d’água viram história. Fazer história implica em fazer-se história, mas uma história que se faz na relação com o outro, na coesão do grupo, num *aprenderensinar* coletivo. Para a professora Nilda Alves, o termo *aprenderensinar* visa romper com a dicotomia existente entre os dois postulados, que não devem ser hierarquizados, nem separados (2003). No cinema

político de Josafá, o “eu” passa a ser indissociável do “nós” do lugar em que vive. “Sujeito” e “lugar” levam consigo identidades e elementos culturais específicos:

A noção de identidade, neste trabalho, está estreitamente relacionada com a de pertencimento(s). O sujeito se reconhece na medida em que reconheça seu pertencimento a esta ou aquela rede de relações. E ainda a esta e aquela rede. Ou ainda se localize em interstícios, entrerredes, na perda de uns e no estabelecimento de novos pertencimentos, de diversas naturezas. Assim, cada indivíduo liga-se, em diferentes intensidades, a redes de vínculos e, portanto, de relações identitárias que se entrecruzam, sobrepõem, concorrem, tensionam, configurando seu estar no mundo, sempre em movimento. Nessa linha, a cultura pode ser pensada como produção de signos compartilhados coletivamente, que estabelecem as mediações dos elos nas redes de pertencimento. E as narrativas fílmicas, que são, ao mesmo tempo, produto da indústria cinematográfica, entretenimento, mercadoria cultural intangível e imponderável, articulam, criam, sobrepõem, renovam signos em profusão, em interação com o contexto sociocultural no qual está inscrita (MARTINS, A. F., 2011).

O contexto de apropriação de imagens e o processo aprenderensinar aponta na direção do que pode ser definido como o das “pedagogias culturais”. Este termo destaca a dimensão da prática cultural ou artística, na qual se circunscreve o cinema, como meio educativo.

No sertão de Josafá, as imagens de seus filmes ganham maior capilaridade que o texto escrito. Para além do espaço de Forquilha, no universo digital da grande rede, as histórias de Josafá são assistidas por outros públicos, e seu múltiplos olhares. Estas observações vão ao encontro do que afirmam Raimundo Martins e Irene Tourinho:

A cultura impressa está sendo deslocada de maneira irreversível pela ascensão de uma cultura visual, ou melhor, multimidiática, intensa e vigorosa, criada rapidamente e de forma crescente por tecnologias digitais que desestabilizam e reconfiguram os modos como pensamos e nos relacionamos com a política, com a educação, com a artes, e a cultura no contexto de um cotidiano cada vez mais globalizado e conectado, espetacularizado e segmentado. Nossos propósitos e expectativas se veem alterados, abalados, diluídos e fragmentados, colocando no horizonte a necessidade de reeditar e reciclar forças para impelir nossas ações na direção de um mundo melhor, mais justo, mais democrático (MARTINS, R.; TOURINHO, 2014a, p. 12).

A produção de imagens de Josafá, inserida, como todas as outras, em um universo de produção cultural, forma olhares na busca de transformar uma dada realidade. Neste sentido, devo compreender as pedagogias culturais como práticas discursivas que ganham caráter na relação aprenderensinar, para além do discurso da academia.

O cineasta forquilhense passa a fazer cinema na crença de que sua produção se torne eficaz para a transformação das subjetividades e, conseqüentemente, da realidade. Seu cinema não está distante da escola na mesma medida em que a esta também cabe mudar as subjetividades. Além disso, os filmes e as aulas fazem parte de realidades vividas e experienciadas no campo da cultura. Há continuidade e complementariedade no ato de aprender, seja em uma sala de aula, ou na exibição de algum filme.

Com suas comédias, o sujeito desta tese acredita que, para aprender e para ensinar, é necessário “afetar-se”, bem como é preciso “libertar-se”. Ao analisar o trabalho realizado pelo Sistema CooperAção Amigos do Cinema, liderado pelo cineasta Martins Muniz, em Goiânia (GO), Alice Fátima Martins afirma que os componentes de colaborativos cinematográficos:

Apropriam-se dos aparatos, da linguagem, reinventam modos de contar suas histórias buscando modos de resolver os desafios, e assinam os trabalhos com as marcas de suas redes de pertencimento. Mais que isso, ao cumprir ciclos completos de planejamento, produção e veiculação, propiciam redes de aprendizagem e fomento de imaginários, tanto entre os participantes dos trabalhos, na ordem direta, quanto para observadores externos, e o público a quem sejam endereçadas as narrativas (sempre veiculadas com acesso gratuito) (MARTINS, A. F., 2014, p. 188–189).

Portanto, no âmbito das pedagogias culturais, os colaborativos cinematográficos realizados nos moldes do Cinecordel são campos de aprendizagem e de troca constantes.

4.2 Um cineasta entre o aprendizado autodidata e grupodidata

No seio das pedagogias culturais também é possível pensar sobre as relações de aprendizagem dos sujeitos com relação ao próprio processo, em função da presença ou ausência de mediação. Com essa afirmação, quero dizer que, ao se aprender algo, aprende-se mediado por alguém, ou pelo mundo. É possível aprender através da observação empírica, em uma construção individual do saber, definida como “autodidata”. Esta é a forma de saber constituída pela intuição, articulada à atividade criadora. No entanto, é possível afirmar que este processo pode acontecer no interior de um mesmo grupo, o que será definido como “grupodidata”. Para aprofundar o que está sendo introduzido neste parágrafo, tomo como começo dessa discussão a análise sobre o aprendizado sobre a linguagem cinematográfica.

A linguagem no cinema não é formalizada por acordos tácitos, nem por gramáticas formais ou normas impostas. O cinema pode ser compreendido em primeira instância como comunicação; um segundo passo necessário é colocar este processo de comunicação dentro de um sistema maior gerador de significados: a própria cultura (TURNER, 1997).

Os teóricos dos estudos culturais, fazendo especial referência à semiótica, “argumentam que a linguagem é o principal mecanismo pelo qual a cultura produz e reproduz os significados sociais” (TURNER, 1997, p. 51). Linguagem é aquela que vai além da língua verbal ou escrita. Mais do que isso, a cultura traz consigo um conjunto de valores do mundo físico e social.

O cinema também possui um conjunto de códigos e convenções edificados ao longo da história para que seja construído o sentido por parte do espectador, através de um acordo tácito que denota e permite a conotação do mundo.

O trabalho do diretor de Salgado dos Mendes é constituído por uma prática de produção ordenada segundo alguns critérios que misturam o aprendizado técnico a uma práxis intuitiva. Entre a sua primeira produção, *A história de um galo assado* (A HISTÓRIA..., 2006) e *As teses de Barro Vermelho* (AS TESES..., 2018) é possível observar a mudança da qualidade técnica dos filmes, mas, em termos de linguagem, não houve decerto nenhuma alteração significativa.

Desde a captação das imagens à montagem, o trabalho inicial de Josafá foi sendo construído no próprio processo de aprendizagem. No caso específico do cinema, o domínio da técnica e do uso do equipamento permitem a constituição da linguagem. Sobre o tema, diz Josafá:

Um amigo meu me ensinou a manusear a máquina, né?! E aí o primeiro filme foi editado pelo rapaz de Forquilha. Já o segundo, um filho meu comprou e me deu um computador de presente, né?! E aí outro rapaz me ensinou a fazer editar. [...] A partir do terceiro filme, que foi *Rastro de cobra*, eu já comecei a fazer editar lá na minha comunidade (DUARTE, J., 2013c).

O aprendizado a respeito do uso do equipamento permite a constituição da linguagem do cinema, mas não explica o aprendizado sobre a linguagem do cinema. Neste sentido, é possível estabelecer uma reflexão sobre a intuição. A intuição pode ser compreendida como processo pelo qual os sujeitos encontram, muitas vezes de forma involuntária, a solução para um problema apresentado. O cineasta dá pista do reconhecimento deste “saber intuitivo”, que ele define como um termo específico: “instinto”.

Os primeiros cinco filmes que eu fiz eu fiz sem teorização nenhuma. Fiz só pelo instinto, né?! [...] Já a partir do sexto já tivemos algumas orientações [...] e aí eu comecei então a ver uma certa melhora através desse cursos [...] Eu tinha que fazer. Eu não sabia fazer mas fiz sem saber fazer, né?! (DUARTE, J., 2013c).

O saber intuitivo permitiu que ele pudesse criar um método muito específico de trabalho, que parte da ideia de um título de filme para o argumento básico. O mesmo argumento vai sendo construído ao longo dos dias de gravação. Ele diz: “Eu começo a fazer uma cena aqui e, de repente, ‘vamo lá, vamo abordá esse assunto aqui mais. A gente pode acrescentar mais um tema nessa conversa.’ Então, eu nunca começo o filme com o roteiro pronto” (DUARTE, J., 2016).

O realizador naturaliza o aprendizado sobre a linguagem cinematográfica. No entanto, esta linguagem é apropriada e desenvolvida segundo seus critérios e possibilidades de arranjo e desenvolvimento. Ele explica como desenvolveu a sua compreensão da linguagem cinematográfica:

Eu acho que aí... aí... aconteceu, assim, naturalmente, né, da necessidade da história que eu... que eu tava produzindo... e a sequência. A sequência que eu [*gagueja*] acreditava - e que acredito - que dava pra eu entender. O... o... o... o seguimento da história, né?! O seguimento. Então, aí, acho que nasce de mim mesmo, viu, nasce [*gagueja*] da minha compreensão, né?! De fazer uma história, uma coisa, que eu mesmo ve... venha a... a entender, entendeu? Quer dizer: um roteiro, mais ou menos... não é o perfeito, porque o

cinema é o... é o cinema... é o cinema popular, o cinema caseiro... não é o cinema de... de... acadêmico, né?! Mas, dentro da minha compreensão [...] (DUARTE, J., 2017c)!

O saber intuitivo, ao qual ele se refere como “instinto”, está articulado diretamente à “atividade criadora”, presente em todos os aspectos da vida cultural, possibilitando a criação artística, científica, técnica etc. De acordo com Casas-Rodríguez, “a atividade criadora é o que faz dele um ser projetado para o futuro, um ser que cria e transforma o seu presente”⁵⁵ (CASAS-RODRÍGUEZ, 2013, p. 23).

De onde vem a motivação para a atividade criadora? A questão foi posta ao próprio realizador forquilhense, que acredita que a sua criatividade é fruto da desigualdade social na qual está inserido.

Eu acho que a criatividade nossa [...] vem da necessidade de se mudar a realidade em que vivemos, entendeu? [...] uma necessidade de mudança. A gente vive assim em uma sociedade tão desigual e nós somos personagens dessa desigualdade [...]. Então, o nosso cinema aqui a gente busca [...] expor a nossa voz diante desses problemas sociais que afetam o país, entendeu? (DUARTE, J., 2016).

O cérebro humano é capaz de reproduzir e conservar experiências já vividas anteriormente. O mesmo cérebro torna possível criar a partir das mesmas experiências vividas gerando novas ideias e relações. Neste sentido, desconhecer o processo fílmico encontra na intuição uma forte aliada para a criação dos filmes. De acordo com Martha María Casas-Rodríguez,

a intuição é um processo mental que forma parte da atividade criadora, própria de todo o ser humano, e tanto a Psicologia como a Filosofia a descreveram e conceituaram. Porém, têm deixado de investigar os processos de formação e de desenvolvimento do *intuitivo*⁵⁶ (CASAS-RODRÍGUEZ, 2013, p. 24. Tradução minha).

A intuição, então, deve ser relacionada às memórias afetivas. A primeira ideia a ser considerada sobre o tema é a importância das salas de cinema na vida do protagonista deste trabalho, que frequentou os Cines Alvorada e Rangel durante sua infância em Sobral, como apresentado na primeira parte. Um dado merece ser destacado. Foi apenas na terceira entrevista que ele declarou ter frequentado salas de cinema durante parte da infância. Essa informação é fundamental para entender sua relação com esta forma de representação. Como afirmei anteriormente, a infância é o período em que se melhor se sedimenta o processo de aprendizagem das diversas linguagens. As memórias afetivas estão relacionadas diretamente aos aspectos da cultura, apreendidos socialmente.

⁵⁵ No original: “la actividad creadora es la que hace de él un ser proyectado hacia el futuro, un ser que crea y transforma su presente.”

⁵⁶ No original: “La intuición es un proceso mental que forma parte de la actividad creadora, propia de todo ser humano y tanto la Psicología como la Filosofía la han descrito y conceptualizado; sin embargo han quedado por investigar aún los procesos de formación y desarrollo de *lo intuitivo*.”

Outra explicação sobre o aprendizado da linguagem do cinema remonta aos filmes e seriados americanos que o marcaram, como revelei: *Casablanca* (1942), que teria visto “mais de 50 vezes”, em *O auto da compadecida* (1999). As novelas brasileiras também representaram fonte de aprendizado para a constituição da linguagem cinematográfica de Josafá Duarte. Ele cita algumas produções nacionais que o marcaram:

Ói, [gagueja] algumas novelas que me marcaram, pode dizer assim, né?! Que me marcaram. Digamos: “Irmãos coragem”, na década de 70... “Roque Santeiro”... foi uma novela também que me marcou... e a última que eu vi, assim, foi... é... “O Velho Chico”. Né?! “O Velho Chico” (DUARTE, J., 2017c).

Figura 57 - Cartazes dos filmes *Casablanca* (1942) e *O Auto da Compadecida* (1999)



Fonte: Internet.

Diante do que foi exposto até agora, com relação ao aprendizado da linguagem cinematográfica, bem como das tecnologias, é possível concluir que Josafá é um cineasta autodidata?

Os dicionários apresentam o termo autodidata como o que se refere a alguém que desenvolve a capacidade de aprender sozinho, sem necessidade de um mediador entre o sujeito da aprendizagem e o objeto a ser apreendido. Entretanto, o realizador autodidata no cinema é alguém cuja linguagem apreendida é oferecida por algum meio. Toda linguagem é mediada por alguém ou por algo – um meio de comunicação de massa. O receptor é aquele que possui a faculdade de receber a linguagem, de processá-la, reelaborá-la e usá-la segundo determinados critérios. Pode-se dizer que o cineasta autodidata se didatiza como verbo reflexivo, mas aprende a partir de si pegando o mundo emprestado, que advém de um determinado meio, cuja linguagem é transmitida sem uma explicação formal. Ela, a linguagem, é dada, embora não explicada.

O “fazer” cinema, para o sujeito desta tese, se constitui em maior grau na prática. Portanto, o autodidata deixa de ser um “adjetivo masculino singular” para ser “substantivo múltiplo plural”. Aqui, o autodidata aprende no devir cinema, cuja metragem se constrói à medida que se faz, e se

faz à medida que se constrói. Portanto, ele só será considerado autodidata se eu subverter o termo... se acreditar que o autodidata nunca se didatiza sem mediação, mas o prefixo *auto* é sempre sustentado semanticamente por agentes externos – pessoas ou coisas – ocultos no conceito. Josafá é autodidata, mas desde que eu compreenda que o prefixo *auto* traz consigo a força de quem busca algo para si, mas com a certeza de que não está só no mundo. E que o mundo só é mundo quando eu sou junto aos outros e às outras coisas... e que sou mediado por eles.

O processo de mediação é relacional e está sempre presente com o outro. O ato de aprenderensinar em grupo pode tomar como ponto de partida um “autodidatismo coletivo”, que acontece no tempo e no espaço coletivos. Este processo será sempre compartilhado entre a equipe que faz cinema “sem saber fazer”, e que busca soluções em grupo para problemas inerentes ao trabalho do colaborativo. Neste sentido, diante da troca compartilhada em grupo, creio ser possível pensar que a base do aprendizado pode ser compreendida como *grupodidática*, no sentido que é apresentado por Lara Satler.

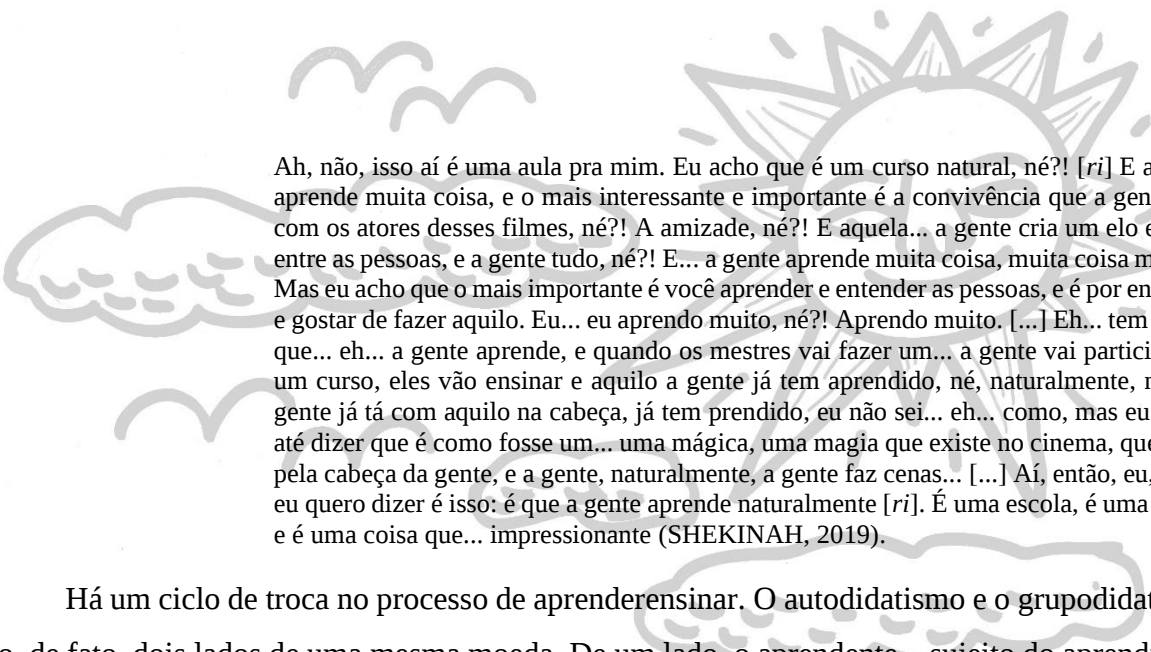
Por grupodidatismo compreendo a necessária presença do grupo na construção de saberes. Nesse sentido, [*é fundamental*], diante de autodescobertas, a proposição das mesmas em grupo. Assim, o sentido de grupodidatismo está na construção de saberes cuja validação se dá pela cooperação entre os sujeitos do grupo seja por intermédio de comentários que confirmem as descobertas pessoais, seja por aqueles que as questionem ou as ponham à prova. De qualquer modo, foi no grupo que os saberes se consolidaram durante essa investigação (SATLER, 2016, p. 129).

Embora o aprendizado seja de ordem individual, o processo de troca no ato coletivo de aprender constrói um aprenderensinar multiforme. Creio que o ritmo e a qualidade de informações aprendida não é igual para cada membro do grupo colaborativo, envolvido na mesma atividade, ao mesmo tempo. Cada integrante, dependendo de seu interesse, sua atenção, função, e posição dentro do “fazer” cinematográfico, participará da aprendizagem de forma singular.

Ronaldo Roges afirma que tem aprendido muito com o cineasta de Salgado dos Mendes. Questionado sobre o que aprendeu, destacou componentes da fotografia e, sobretudo, o desenvolvimento de criatividade para superar as limitações técnicas:

É... a questão... [...] da... do improviso, de algumas coisas que ele tenta resolver quando... quando é... quando a gente não tem o equipamento suficiente, é... é várias coisas, né, com ele. Ele, ele tem a questão muito boa na questão de ângulos, também, de... de própria fotografia. E é uma coisa assim, que ele não faz curso, né, raramente ele faz numa oficina, mas ele... eu acho que ele assiste algum filme, e... presta atenção, ele aprende, talvez, né (ROGES, 2019)?!

Aureliano Shekinah destaca que o aprendizado é “natural”, e o mais importante que observou no cinema do Cinecordel foi a relação entre os componentes. Ele afirmou que, durante os cursos de audiovisual dos quais participou, descobriu que sabia muito mais do que pensava, e todo o aprendizado aconteceu no âmbito do trabalho em grupo:



Ah, não, isso aí é uma aula pra mim. Eu acho que é um curso natural, né?! [ri] E a gente aprende muita coisa, e o mais interessante e importante é a convivência que a gente tem com os atores desses filmes, né?! A amizade, né?! E aquela... a gente cria um elo entre... entre as pessoas, e a gente tudo, né?! E... a gente aprende muita coisa, muita coisa mesmo. Mas eu acho que o mais importante é você aprender e entender as pessoas, e é por entender e gostar de fazer aquilo. Eu... eu aprendo muito, né?! Aprendo muito. [...] Eh... tem coisas que... eh... a gente aprende, e quando os mestres vai fazer um... a gente vai participar de um curso, eles vão ensinar e aquilo a gente já tem aprendido, né, naturalmente, né?! A gente já tá com aquilo na cabeça, já tem prendido, eu não sei... eh... como, mas eu posso até dizer que é como fosse um... uma mágica, uma magia que existe no cinema, que entra pela cabeça da gente, e a gente, naturalmente, a gente faz cenas... [...] Aí, então, eu, o que eu quero dizer é isso: é que a gente aprende naturalmente [ri]. É uma escola, é uma aula... e é uma coisa que... impressionante (SHEKINAH, 2019).

Há um ciclo de troca no processo de aprenderensinar. O autodidatismo e o grupodidatismo são, de fato, dois lados de uma mesma moeda. De um lado, o aprendente – sujeito do aprendizado – constrói sua autonomia mediado pela relação com as coisas do mundo, observando e concluindo sobre a realidade que a ele se apresenta. De outro, este mesmo aprendente se transforma em agente e paciente do aprendizado com os outros; ele constrói e colabora com a autonomia dos sujeitos de seu grupo mediado pela relação mesma com os outros. Autodidatismo e grupodidatismo são complementares, e a estas formas de aprendizagem não se impõem alguma hierarquia. Uma não é superior à outra. Esta observação vai ao encontro do que concluiu Lara Satler em sua pesquisa de Doutorado.

Voltando ao processo de construção da autonomia, observo que nesta pesquisa ele se dá com o início de uma atitude autodidata e grupodidata ao mesmo tempo, pois se constroem as próprias percepções e as verificam em grupo. Utilizo o neologismo grupodidata por reconhecer quão imprescindível foi, nesta pesquisa, vincular a atitude pessoal de confiar nas próprias percepções do assunto a ser aprendido à verificação destas no grupo (SATLER, 2016, p. 126).

Portanto, é possível aprender “sem saber” das duas formas: autodidática, mediado indiretamente pelo outro, ou diretamente pelas coisas do mundo, sem necessariamente haver uma dupla troca; e grupodidática, mediado diretamente pelos outros, em um caminho em que o conhecimento acontece em uma via de mão dupla.

4.3 Cinecordel e o conceito de dádiva

O trabalho desenvolvido pelos componentes do colaborativo Cinecordel é determinado pelos laços desenvolvidos pelos seus integrantes: Noélia, Shekinah, Josafá e todos os envolvidos na produção do grupo colaboram com suas vivências e saberes na constituição da forma e do conteúdo do produto cinematográfico. Os saberes adquiridos, mediados pelo mundo, pelo

outro ou pelo grupo, são possíveis graças a um processo de troca, que acontece no âmbito do grupo social. Este é outro importante contexto para refletir sobre a pedagogias culturais.

Os componentes do Cinecordel trabalham fora das exigências mercadológicas e da burocracia das leis de fomento ao cinema e à cultura. É possível afirmar, ainda, que o líder do grupo colaborativo procura oportunizar espaço em sua equipe como forma de valorização da autoestima para pessoas que são, costumeiramente, esquecidas pela sociedade. Ele relata:

Um dos meus melhores atores que eu tenho aqui atualmente, que é o Zezé Valmir, que é o Cabecinha [...] E é um cara que num sabe ler nem escrever. E ainda por cima é alcoólatra. Bebe todo dia. E hoje, é do princi... todo os meus filmes eu tô com ele, e ele, e ele já é... ele já se sente outra pessoa. Ele se valorizou mais. Porque as pessoas começaram a ver ele com outro... com outro olhar: "ó, esse aqui... não, mas esse aqui é o ator. Ó, que ele tá no filme!" Quer dizer, isso também... o cinema também valoriza as pessoas. Ele [*gagueja*] aumenta a autoestima. São pessoas bem simples, que nem existiam, praticamente não existiam, e já começam a ser vistos: "ó, o caba faz pa... faz parte do filme do Josafá!" [...] Tem pessoas que pensam assim, né?! Quer dizer, então, isso também valoriza, aumenta a autoestima da comunidade, das pessoas que participa. E às vezes eu procuro os mais simples, os mais humildes, [...] também o meu cinema, ele... eu... eu tenho essa função também de usar, também, como um resgate social. Eu fiz um filme que chamado... *Forquilha sob ameaça química* que era sobre drogas, e eu produzi com a... pessoas que era de uma casa de recuperação aqui de Forquilha. Eram drogados, né?! [...] eu procuro valorizar e aumentar a autoestima dessas pessoas. Né?! Que são... foram marginalizadas, porque é também um cinema marginalizado. É um cinema que ninguém valoriza, ninguém valoriza! Eu quero fazer cinema... então... é... mas já começou a dar resultado. Então, eu vou fazer... por ser um cinema marginalizado, eu vou trazer os marginais da sociedade, para eles fazer parte desse trabalho (DUARTE, J., 2017b).

Os sujeitos presentes nos filmes de Josafá emprestam sua imagem e seu talento para os filmes e, em troca, recebem visibilidade de seu grupo social. Esta visibilidade, segundo informa o diretor, garante respeito em sua comunidade. A imagem cinematográfica é esta substância intangível preenchida por afetos. O *conhecimento* mínimo, popular e amador sobre o fazer fílmico implica no *reconhecimento* daquele que se vê no telão de praças públicas ou centros sociais. A sociabilidade proporcionada pela exibição desloca o *não lugar* das telas para o *lugar* das cadeiras brancas de PVC sobre as quais estão sentados as Donas Marias, os Seus Raimundos e o cineasta, sujeito deste trabalho. Todos falam a mesma língua, são cúmplices porque detêm os mesmos discursos, vivem nas mesmas localidades. São, ao mesmo tempo, atores, membros da produção e espectadores dos filmes que têm à frente Josafá Duarte.

Assim, é possível pensar a relação de produção do grupo Cinecordel como aquela em que predomina a *dádiva* tal qual prescrita por Marcel Mauss. Desde que este autor publicou *O ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas* (2003), na metade da década de 20 do século passado, que o processo que envolve o conceito de dádiva tem sido estudado em

inúmeras instituições que pesquisam as Ciências Sociais em todo o mundo.⁵⁷ A teoria da dádiva se apresenta como um importante modelo para refletir sobre a aliança e o contexto da solidariedade tal qual se apresentam no colaborativo Cinecorderl. Creio que a teoria da dádiva é fundamental para pensar o processo de troca e de acordos que são instituídos nos processos sociais que envolvem “conhecer” em grupo, e a partir dele, como foi debatido no tópico anterior. A partir deste conceito é possível pensar os vínculos estabelecidos em um grupo colaborativo, onde são situadas as formas de aprendizagem.

Para Mauss, a dádiva se revela como um *fenômeno social total*, que é aquele expresso nas mais diversas instituições, como religiosas, jurídicas, econômicas, morais, dentre outras, em todas as sociedades – nas tradicionais, complexas e modernas (MAUSS, 2003). A dádiva se caracteriza como um sistema de reciprocidade em caráter interpessoal, que se expande ou se retrai, a partir da obrigação coletiva de *dar*, *receber* ou *retribuir* bens simbólicos ou materiais. Sendo assim, a dádiva passa por todas as instâncias da vida humana (KARSENTI, 1994; MAUSS, 2003).

Ao definir a dádiva a partir da tripla obrigação definida acima – atos anteriores às obrigações legais – Mauss constrói uma hipótese ambiciosa no debate teórico em torno do social. O autor do conceito “dádiva” acaba por questionar a predominância do discurso economicista sobre todos os processos de troca, a partir de uma análise empírica convincente. O conceito de dádiva permite, assim, colocar em termos a importância da ação do Estado ou do mercado sobre o movimento de trocas na sociedade (MARTINS, P. H., 2005).

Depois da apresentação da dádiva nos parágrafos acima, agora cabe perguntar: por que a dádiva se dá? Godbout responde:

[...] para se ligar, para se conectar à vida, para fazer circular as coisas num sistema vivo, para romper a solidão, sentir que não se está só e que se pertence a algo mais vasto, particularmente a humanidade, cada vez que se dá algo a um desconhecido, um estranho que vive do outro lado do planeta, que jamais se verá. Por isso eu dizia que a dádiva é o que circula a serviço do laço social, o que o faz aparecer, o alimenta. Desde os presentes para os amigos e familiares até a doação por ocasião de grandes catástrofes naturais, a esmola na rua, a doação de sangue, é fundamentalmente para sentir essa comunicação, para romper o isolamento, para sentir a própria identidade. Daí o sentimento de poder, de transformação, de abertura, de vitalidade que invade os doadores, que dizem que recebem mais do que dão, e muitas vezes do próprio ato de dar. A dádiva seria, então, um princípio consubstancial ao princípio vital, aos sistemas vivos (GODBOUT, 1998).

Ao ler a assertiva de Godbout sobre a dádiva em Mauss, é possível inferir que todo processo de troca e a constituição de alianças em uma dada sociedade obedece a motivações complexas ligadas aos indivíduos e aos grupos. O conceito da dádiva reforça a importância da associação para

⁵⁷ Na França, por exemplo, há um grupo de estudos em torno da publicação *Revue du MAUSS* (Mouvement Anti-Utilitariste des Sciences Sociales), dirigido por Alain Caillé (GODBOUT, 1998).

as sociedades modernas. Questionado sobre as motivações que o levaram a optar por colaborar com o Cinecordel, Ronaldo Roges explicitou o contexto em que produz com o grupo:

Ah, eu gosto de ajudar porque eu me identifico muito com o cinema... e... me identifico muito com a pessoa do Josafá, né?! Foi com quem eu aprendi muito. Hoje, eu já consigo trabalhar profissionalmente com o cinema [...] e tudo começou através do cinema do Josafá, né?! [...] Hoje eu trabalho com filmagem, com edição de vídeo, né?! E... em relação ao cinema, hoje eu tô trabalhando como assistente de fotografia, diretor de fotografia, captador de áudio, já profissionalmente, né (ROGES, 2019)?!

Aureliano Shekinah destaca que o trabalho com o cineasta de Salgado dos Mendes existe, também, em um contexto de troca de favores, baseada na amizade. O apoio mútuo foi importante para ambos superarem problemas pessoais. Ele explica:

[...] comecei a ver os filme que o Josafá fez, né... aí, eu... comecei a... a ter aquela vontade de produzir, e me entrosei, e conheci o seu Josafá, e os filme dele, e tive... e tive o prazer de ser amigo dele, né?! E colaborador também. Aí, passei a participar dos filme com ele, passamo por muitas crises, né, mas... ajudei ele e ele me ajudou também, né?! Muitas vez. E... e eu participo do Cinecordel dos filme... dos filme dele, e tudo o que ele faz ele pergunta se eu quero... é... participar, né, também. Aí, eu... participo (SHEKINAH, 2019).

Em suas falas, os colaboradores do Cinecordel revelam que os laços pessoais desenvolvidos a partir do grupo e, sobretudo, com o líder do grupo, solidificaram suas vocações para trabalhar com audiovisual. Hoje, Roges faz desta ocupação sua profissão principal. Shekinah é agente de endemias pela Prefeitura Municipal de Forquilha, mas consegue um pequeno complemento de renda gravando festas e casamentos, e como fotógrafo, trabalhos que executa eventualmente: “quando alguém me contrata. Ganho pouquíssimo”, diz ele (SHEKINAH, 2019). Portanto, se o audiovisual não trouxe maiores ganhos financeiros a Josafá, tornou-se profissão para Ronaldo Roges e possibilidade de dinheiro extra para Aureliano Shekinah.

Roges andou afastado das produções de seu colega de Salgado dos Mendes em função de sua intensa agenda de trabalho, mas, mesmo assim, afirma que procura manter laços de atuação com o colaborativo. Dessa forma, a dádiva, embora esteja presente em todas as sociedades sob diversas formas, não é caracterizada como uma imposição, a ponto de promover a submissão do indivíduo aos atos do grupo.

Pois se, por um lado, *[a dádiva]* é concebida como um sistema geral de obrigações coletivas (reforçando a tese de Durkheim a respeito da sociedade como fato moral), por outro Mauss faz questão de adentrar o universo da experiência direta dos membros da sociedade, o que lhe permite introduzir um elemento de incerteza estrutural na regra tripartida do dar-receber-retribuir, escapando da hiperpresença de uma obrigação coletiva que deveria se impor tiranicamente sobre a liberdade individual (MARTINS, P. H., 2005).

Para Paulo Henrique Martins (2005), Mauss compreende que a vida social, com suas prestações e contraprestações, exerce coerção sobre os indivíduos de uma comunidade. No

entanto, os membros têm liberdade para reorganizar o sentido de todo bem circulante, refazendo suas funções.

O colaborativo realiza seu cinema sem a sensação de obrigação, e mantém uma relação muito própria sobre as regras de operação. O sentimento de dever não se aplica a quem trabalha neste tipo de produção. A necessidade de retribuição não recai, necessariamente, aos componentes do grupo. Portanto, existe uma certa liberdade fora da dimensão moral da “dádiva”: um dos agentes do grupo colaborativo pode entrar e sair do processo cinematográfico, rompendo com o “contrato informal”, caso considere que a atividade não lhe garanta alcançar o que almejou, ou por algum outro motivo. Neste sentido, a dádiva no campo do Cinecordel navega entre a liberdade e o cumprimento básico das regras do grupo. Ela ocorre, também, em um ambiente de incertezas próprio da forma *suis generis* de atuação na qual surgem problemas intempestivos. As soluções encontradas para superá-los partem da liberdade necessária de pensar e propor, diante do que é sugerido e organizado pelo líder do grupo. Dessa forma, o aumento da solidariedade coletiva é parte da sobrevivência do Cinecordel e da materialização da narrativa cinematográfica.

No que diz respeito ao pensamento de Mauss sobre a dádiva, interessa-me aqui verificar o princípio da associação, fora da perspectiva mercadológica – que remete a *interesses individualistas* – e da lógica burocrática do Estado – que impõe *obrigações* – impressas nas sociedades contemporâneas. Autores como Chanial (2004), Laville (2001) e Martins (2005) explicam que as ações comunitárias e de associação, realizadas nos séculos XVII e XVIII, levaram ao surgimento de importantes experiências de democracia e de organização coletiva de trabalho. Estas ações teriam sido reprimidas pelo Estado e pelo mercado.

Na perspectiva colocada acima, a crítica apresentada por Marcel Mauss da modernidade se aproxima da perspectiva anti-utilitarista do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos. O trabalho de Josafá faz emergir a sua Sociologia das Ausências (SANTOS, B. DE S., 2010). É do contexto marginal ao cinema de mercado em que insurge o cineasta forquilhense, tornando presente uma alternativa às experiências sociais hegemônicas, até agora ocultada e desperdiçada. Uma das proposições do sociólogo é tornar objetos impossíveis, possíveis, de forma a transformar as ausências em presenças, tornando visíveis realidades sociais periféricas. Ele diz ainda que *tornar presente* significa dar credibilidade às experiências produzidas como ausentes, para que estas sejam libertadas das relações de produção hegemônicas, opressoras, hierárquicas e excludentes. Santos (2010) recomenda uma transformação radical na concepção, desconstrução e reconstrução da lógica vigente. Assim, questiona a credibilidade unívoca das experiências dominantes e verifica as relações que podem ser objeto de disputa política.

Josafá procura romper com o modo de produção de não existência, tal qual aparece em Santos (2010). Em seu cinema feito sem rigor profissional, o saber técnico existe, mas é relegado ao segundo plano. Todavia, as formas de realização e a linguagem simples dos filmes deste cineasta desafiam as monoculturas de um saber dominante, gerando uma nova forma de saber, apreciado por sua comunidade, indo ao encontro da *ecologia dos saberes*, de Boaventura Santos (2010). Este autor reivindica o que ele chama de tradução, que consiste no mútuo reconhecimento e convivência de saberes e práticas sociais, no encontro da diversidade pela promoção dos intercâmbios sustentáveis entre entidades parciais e heterogêneas. O cineasta de Forquilha desafia, ainda, a escala da lógica dominante, onde reside a globalização, promovendo dentro do possível a visibilidade do seu local.

Josafá e Boaventura se encontram inconscientemente. O diretor cearense parece colocar em prática diversas formas de ecologia trabalhadas pelo sociólogo: posso conclamar a ecologia dos reconhecimentos, quando há a exigência por parte do cineasta de consideração pela busca de conscientização política de sua comunidade.

Considerando a concepção do cientista social lusitano (2010), outro modo de produção de não existência é a lógica e Monocultura Produtivista e dos critérios de produtividade capitalista. O crescimento econômico e o lucro tornam-se os fundamentos da produtividade do capitalismo, aplicado à natureza e ao trabalho humano. O oposto à produção capitalista gera a não existência, enxergado como forma improdutiva. A produção de filmes fora do sistema profissional implicaria, na visão capitalista, em objeto racional questionável, cujo fundamento não é a primazia do lucro. Seria, portanto, considerada tal lógica um obstáculo diante à realidade produtiva, o que a desqualificaria perante o capitalismo. O sistema de produção de Josafá Duarte não vai ao encontro do modelo tradicional de organização econômica do cinema de mercado. O principal capital declarado pelo sujeito desta tese, aliás, encontra-se na relação da própria comunidade, que expõe ter o objetivo de se socializar, refletir, denunciar, divertir e apoiar o cineasta em sua missão de difundir as mensagens em que ele acredita. Assim, o grupo se fortalece a partir da doação do trabalho voluntário, como prescrito pela dádiva. Essa ideia está contida na noção de que o coletivo democrático pode ser associado à moral individual. Dessa forma, a coletividade surge como individuação, mas também como crítica ao Estado e ao mercado, de forma democrática.

A dádiva presente no trabalho voluntário prestado no âmbito do Cinecordel varia com relação a outros grupos colaborativos no cinema, isso porque a especificidade da manifestação da doação depende dos agentes e é plástica: tipos de gentileza, de contribuição, palavras de apoio, e mesmo críticas e debates em torno do desenvolvimento do trabalho coletivo (GODBOUT, 1998). Em simetria oposta encontra-se o cinema de mercado, em que imperam a especialização

profissional e a quantificação dos salários. Desta feita, é possível afirmar que a dádiva expressa no grupo colaborativo de Salgado dos Mendes assume forte função política, que se inscreve – e é inscrita – na história da comunidade do interior de Forquilha. Em contrapartida, inscreve-se – e é inscrita – nas histórias particulares dos agentes daquela sociedade – e mesmo nos membros exteriores a ela – que participam do Cinecordel. A constituição de um sistema de produção cinematográfica pautado na doação coletiva permite o desenvolvimento, fomento e manutenção de uma “tradição” a partir da dádiva.

As relações internas ao grupo Cinecordel se apresentam como forte potência para o ato pedagógico. Diante dos desafios que envolvem interpretar para a câmera, empunhar uma câmera ou refletor e cumprir orientações e sugestões de colegas, está presente o ato de *aprenderensinar*.

4.4 O colaborativo Cinecordel como prática de aprenderensinar

As pedagogias culturais abarcam os projetos acadêmicos e extra acadêmicos que procuram dar conta de questões que envolvam as práticas culturais – dentre elas, o cinema popular – como meio educativo. Neste sentido, é possível fazer um recorte e destacar o trabalho colaborativo do grupo Cinecordel como um espaço de aprenderensinar, em que podem ser tensionados os diferentes capitais culturais dos agentes, bem como suas práticas, o que possibilita pensar a sua ação política. Desta maneira, o grupo colaborativo permite:

[...] dar forma a projetos e espaços de colaboração para responder a necessidades contextuais concretas mediante a realização prática de meios culturais diversos com os quais transformar situações conflitivas determinadas, produzindo assim uma mudança social encaminhada a promover uma transformação – mediante aprendizagens contínuas – dos próprios agentes sociais e culturais implicados. Pode-se tratar de um problema social que afete uma comunidade [...] ou outras formas de opressão (RODRIGO; COLLADOS, 2014, p. 21).

As aprendizagens contínuas às quais se referem Rodrigo e Collados na citação anterior não são necessariamente explícitas. Elas estão circunscritas ao desafio que é compreender o método de trabalho colaborativo desenvolvido por Josafá fora dos eixos hegemônicos, com todas suas luzes e sombras (MARRERO, 2008; RODRIGO; COLLADOS, 2014), ou seja, o que nos é dado a ver ou a inferir considerando os espaços e o ambiente cultural dos agentes.

Pouco instrumentalizado materialmente, o cineasta do sertão desenvolveu um método próprio de gerir seu grupo. Método, aqui, deve ser entendido como uma “ação mental”, que procura compreender e experimentar as potencialidades encontradas no cinema. O método está vinculado à experiência e à singularidade do cineasta, pois a poética do cinema está ligada à história de seu líder (VIEIRA, 2007).

Josafá acredita que seus filmes são realizados como um processo, em que há espaço para a construção coletiva.

Paulo Passos (PP):

Então você vê o filme como um processo?

Josafá Duarte (JD):

É, eu creio que sim, é um tipo de construção coletiva, né?! Porque os atores, as pessoas praticam, o Ronaldo dá ideia, o Shekinah dá outra ideia, a minha esposa dá uma ideia. “Seu Josa, vamo fazê assim, seu Josa, é melhó assim.” Às vezes eu penso uma cena assim, e o ator na hora ele faz errado, mas fica certo, entendeu?! O errado, que era uma coisa que eu não pensava, no final sai uma coisa bem melhor do que eu tinha imaginado. Então é um processo de construção coletiva.

PP:

Ou seja, a criatividade não é só sua, mas é compartilhada.

JD:

Exatamente. Eu tenho uma ideia inicial e a gente vai amadurecendo na produção, entendeu (DUARTE, J., 2016)?

Penso que esta passagem permite pensar, aqui, no contexto colocado por Josafá, o “processo” como sinônimo de “método”, aberto ao aprendizado e às ações coletivos. Processo implica em ações a serem tomadas para se atingir um objetivo. A etimologia de processo tem sua gênese no verbo latino “procedere”, que significa “ir adiante”. A palavra é fruto do vocábulo latino “pro” – à frente – somado ao radical “cedere” – ir (ETIMOLOGIA DE “PROCESSO”, 2016). Método nos traz a ideia de um caminho para se atingir um determinado fim. A palavra é formada a partir do grego “methodos”, composta por “meta” – junto de, através de, por meio de – e do radical helênico “hodos” – via, caminho (ETIMOLOGIA DE “MÉTODO”, 2015).

O método de Josafá é indissociável da procura pela “autonomia” de discurso, que só é encontrada no espaço da liderança do cineasta. É a ele que cabem as decisões sobre todos os aspectos da direção, confiando aos demais membros do Cinecordel as tarefas necessárias para que todos entendam seus papéis e atribuições (MORIN, 2005). Desta forma, assume o lugar de líder, de alguém que mantém o sistema em atividade.

O termo sistema deve ser interpretado a partir dos agentes que compõem o Cinecordel em suas funções assumidas na produção, que podem ser múltiplas: ator, componente da produção responsável pelo lanche, maquiador, ator, câmera etc. Todos os agentes interagem em função do filme, em uma postura ativa e sistêmica, onde o todo é composto pela atuação de cada membro em sua parte. Para Morin (2005, p. 154), “[...] a ideia de sistema não é apenas harmonia, funcionalidade, síntese superior; ela traz em si, necessariamente, a dissonância, a oposição, o antagonismo”. O dissenso é fruto de personalidades múltiplas e polifônicas atuando

conjuntamente, em torno de um objetivo comum (MÖNTMANN, 2011; RODRIGO; COLLADOS, 2014).

Ao ler a passagem de Egar Morin transcrita acima, lembrei-me novamente do episódio que testemunhei durante as gravações de *Escapei fedendo* (ESCAPEI..., 2017), descrito anteriormente, em que Marlize Duarte, irmã do diretor, o advertiu que repetia a expressão “mama na égua” enquanto ele atuava no papel de Cangaceiro. Apesar de ele lembrar-lhe de seu papel de diretor – assinalando, assim, a hierarquia a ser respeitada durante a realização do filme –, acabou por trocar a expressão para “filho de uma égua”. Portanto, ao trocar sua fala, demonstrou aceitar, naquele momento, a intervenção de uma agente do grupo.

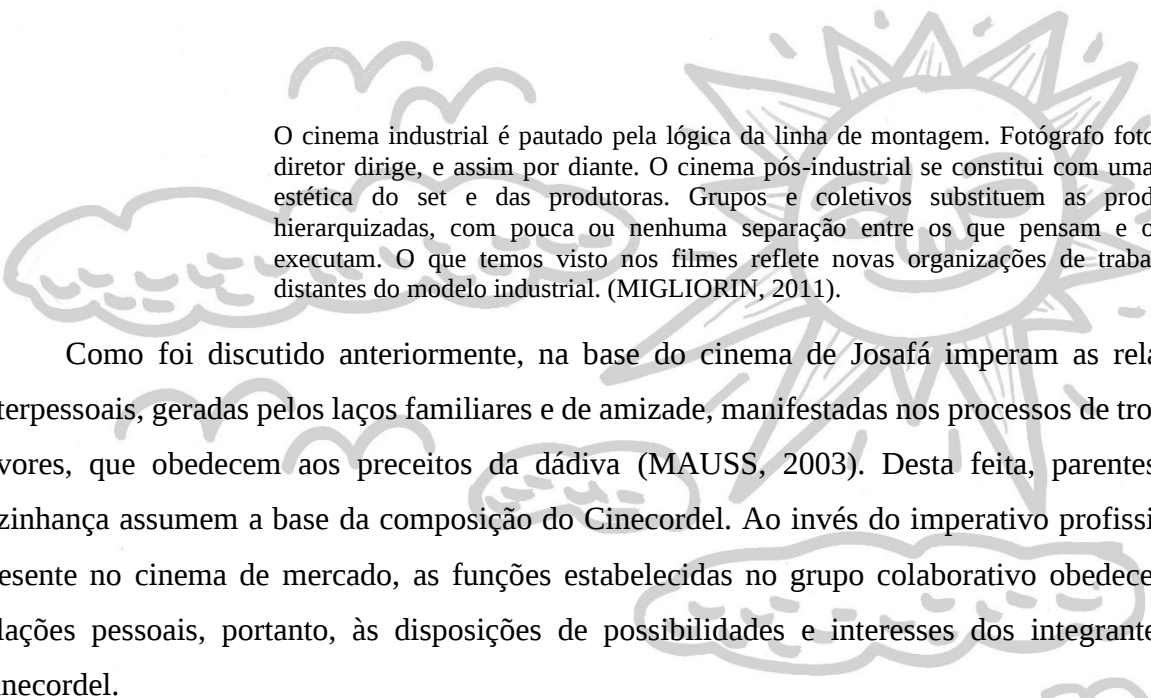
A negociação faz parte da dinâmica do sistema de trabalho do colaborativo. O diretor confia na sua equipe, e os integrantes têm a possibilidade de trazer contribuições à produção. Mas há artifícios para a proposição. Ronaldo Roges explica:

Eh... sempre... sempre que eu posso também - claro que respeitando sempre a palavra do diretor, né, mas... ele também tem uma confiança muito grande em mim. Às vezes eu vou gravar e ele já diz... eu pergunto: Josafá, como é que cê quer a cena? [*Ele diz:*] “Não, Ronaldo, faça do seu jeito que eu já sei como é que cê faz...” E... às vezes ele pede... pra mim gravar um determinado plano, de um determinado ângulo, aí eu gravo do jeito que ele quer... aí, vamos supor que eu não concorde com aquele plano. Depois que eu gravo o dele, eu peço... eh... a permissão pra gravar o outro. [*gagueja*] Outro *take* do mesmo plano, né?! Aí... de forma de um ângulo diferente. E ele sempre aceita, aí, depois, quando eu vou mostrar, ele diz: “Ah, Ronaldo, esses teu ficou o melhor, vamo usar esse aqui mesmo”. E, sempre que eu posso ajudar com alguma coisa, com alguma dica, eu... eu... ajudo, e ele tem aceitado (ROGES, 2019).

Esta mecânica de trabalho também é descrita por Shekinah. Na função de cameraman, o agente do Cinecordel registra as imagens solicitadas pelo diretor, mas também oferece alternativas. Em troca, está disponível para assumir outras funções, como atuar, por exemplo:

Eh... quando eu vou trabalhar com ele, eu vou pra câmera, pegando as imagens, e muitas vezes eu pego aquele ângulo e dito a ele assim: “ó, esse ângulo aqui tá... tá perfeito.” Aí, ele vem e olha, aí: “tá certo, tá bom. Gostei.” Aí, a gente continua. E muitas vezes eu tô filmando aqui, e ele diz: “não! Agora você vai ser o... ator.” Aí, ele passa lá, o cara fica com a câmera e... aí ele pega... a esposa pega, a esposa dele pega... e eu vou atuar, como... o ator, né?! E é assim, dessa maneira. A gente vai... se virando... eh... no improviso (SHEKINAH, 2019).

A organização do sistema de trabalho apresentado no Cinecordel não obedece aos preceitos de divisão de competências atribuído pelo cinema institucionalizado: um especialista em fotografia, que só irá atuar sobre as imagens; outro perito em roupas, cuja competência será circunscrita aos figurinos. Este é o cinema que existe desde o começo da Modernidade. Para César Migliorin, torna-se cada vez mais presente um outro tipo de cinema, que ele denomina Pós-Industrial, expresso pelos coletivos e grupos colaborativos.



O cinema industrial é pautado pela lógica da linha de montagem. Fotógrafo fotografa, diretor dirige, e assim por diante. O cinema pós-industrial se constitui com uma outra estética do set e das produtoras. Grupos e coletivos substituem as produtoras hierarquizadas, com pouca ou nenhuma separação entre os que pensam e os que executam. O que temos visto nos filmes reflete novas organizações de trabalho já distantes do modelo industrial. (MIGLIORIN, 2011).

Como foi discutido anteriormente, na base do cinema de Josafá imperam as relações interpessoais, geradas pelos laços familiares e de amizade, manifestadas nos processos de troca de favores, que obedecem aos preceitos da dádiva (MAUSS, 2003). Desta feita, parentesco e vizinhança assumem a base da composição do Cinecordel. Ao invés do imperativo profissional, presente no cinema de mercado, as funções estabelecidas no grupo colaborativo obedecem às relações pessoais, portanto, às disposições de possibilidades e interesses dos integrantes do Cinecordel.

O recrutamento da equipe para os filmes é feito obedecendo à orientação de proximidade e de relação interpessoal. O cineasta procura seus colaboradores por telefone ou presencialmente, buscando-os em suas casas. Shekinah explicou como os contatos são feitos:

[...] eu fico andando com ele [Josafá Duarte], aí, ele passa nas casa da... das pessoas que ele já tem em mente pra fazer o papel, e todos eles... as pessoas lá do... do distrito de Salgado, já conhece a gente, já têm aquela relação, até mermo porque... muitos são parentes da gente, né, como eu falei que em cidade... nesse lugarzinho pequeno assim quase todo mundo é parente um do outro, aí ele... aí, quando a gente vê, aí o pessoal já sabe que é pra filmar, né, aí já tão preparado. Aí, a minha relação com eles é essa de... de ele cá conhecer a gente... e já saber o que vai fazer, né?! Eu tenho uma relação muito boa com eles. São... muitos deles são parentes da gente, né, amigo... parente... conhecido... bastante... até de desde pequeno. Minha relação é essa. Amizade (SHEKINAH, 2019).

Até o ano de 2019, a irmã de Josafá, Marlize Duarte, não morava em Forquilha, entretanto, costumava ir a Salgado dos Mendes para participar – normalmente na condição de atriz – das produções. Outros membros do Cinecordel possuem funções mais especializadas: Aureliano Shekinah e Ronaldo Roges costumam empunhar a câmera, mas também atuam e contribuem com a edição de imagens. No entanto, a necessidade momentânea do *set* impõe a troca de funções, mas sempre respeitando os limites individuais dos agentes:

[...] falando mais assim pelo Cinecordel, com quem a gente faz mais filme, a divisão [*de tarefas*] é meio que assim: o Josafá chega e diz: “ó... fulano vai fazer isso, fulano vai fazer aquilo, e fulano vai fazer aquilo.” Já houve vezes em que... eh... a gente chegou lá, e o Josafá pediu pra mim fazer um... um personagem, e o Shekinah fazer outro. Aí, o Shekinah não se sentiu à vontade. Aí disse: “Josafá, num queria... cê num pode trocar, não, meu personagem?” E aí o Josafá [*disse*]: “Posso! Vou arrumar outro!” Aí, eu digo: “não, pode deixar que eu faço.” Aí, sempre tem essas coisas assim.... dificilmente, né?! Tem essas coisas. Mas, geralmente, o Josafá chega e diz: “ó, você vai fazer isso, você vai fazer aquilo...” e dá certo (ROGES, 2019).

A disposição de cada agente no ambiente do filme – seu lugar no colaborativo Cinecordel – depende, então, do uso das competências deste agente e da sua disponibilidade à participação,

que pode ser predeterminada pelo cineasta, mas também surgir em função de uma necessidade eminente. Na prática, um ator, previamente escalado pelo realizador salgadense, pode se dispor a manusear a câmera, em caso de necessidade, como afirmei anteriormente.

Não há filiação estrita ou restrita ao Cinecordel. O diretor de Salgado dos Mendes costuma inserir todos os que querem/podem participar de seus filmes. Eu mesmo fui aproveitado durante as gravações de *Escapei fedendo* (ESCAPEI..., 2017), momento em que abandonei a escrita do diário de campo para experimentar internamente o processo de gravação. Esta maleabilidade costuma ser característica dos colaborativos de cinema. No caso específico do Cinecordel, obedece à disponibilidade dos familiares e vizinhos, mas não se restringe a eles. O cineasta alemão Philipp Hartmann (*O HOMEM...*, 2014) e a professora Doutora da Universidade de Fortaleza (Unifor) Erotilde Honório Silva (*A VELHA...*, 2013) também não estão inseridos no contexto do Cinecordel, mas tiveram a oportunidade de participar como atores de filmes do grupo.

Considerando as informações apresentadas até agora, é possível comungar com Morin (2005, p. 183), quando afirma que o cinema monta uma ecologia de saberes, e que esta apresenta a autoria colaborativa em um eixo complementar à condução proporcionada pelo diretor Josafá Duarte. Esta dinâmica obedece à cooperação solidária, à dádiva, como apresentado anteriormente, também negociada, entre os participantes, em um contexto temporal específico, de duração da realização da obra (VIEIRA, 2007). Na conjuntura descrita, a solidariedade e a dádiva obedecem à lógica do improviso, em que cada participante do grupo sabe dos seus limites, e há espaço para o erro.

O que se faz é do improviso! Então, eu falo [...]: “você vai dizer assim...” “Mas e se errar?” “Se errar não tem problema. Você pode errar. Cê tem a ideia, então, fala do jeito que você achar que deve falar.” Pronto. Entendeu? Aí, um ano eu mesmo faço a fotografia, às vez a dona da casa faz, às vez a minha mulher faz, um neto meu faz, qualquer pessoa faz. Entendeu? Qualquer pessoa faz (DUARTE, J., 2017).

O erro e as adversidades estimulam a inteligência e o processo de aprendizagem. A falta de um ator no set impõe a Josafá a adaptação a esta circunstância específica. Agora, o que está em jogo, não é aprender o uso de uma ferramenta cinematográfica, nem tampouco a linguagem cinematográfica, mas, dispondo de ambas, solucionar uma adversidade. A esta solução, Morin dá o nome de “estratégia cognitiva”, que surge da resposta a um problema imposto, mas permite o desenvolvimento da inteligência e do aprendizado. Para ele, a estratégia de ação diante de uma questão impõe uma estratégia cognitiva com o objetivo de, a todo momento, rever uma situação que se modifica (MORIN, 2005).

Acredito que o tempo é elemento fundamental para pensar na consolidação da aprendizagem em um grupo colaborativo cinematográfico. Não tive tempo suficiente para observar

o desenvolvimento das ações do grupo central que trabalha constantemente com Josafá. Esta tarefa demandaria a participação em vários filmes. Mas, em meu curto período em trabalho de campo, verifiquei que, diante das atividades que todos têm que desempenhar, o trabalho flui com uma certa facilidade, o que demonstrou que o tempo consolidou a experiência de fazer filmes dentro do Cinecordel.

A duração de um grupo colaborativo, como o Cinecordel, revela que a abrangência do número de agentes que o compõe – tanto os que participam regularmente, como Aureliano Shekinah e Noélia Duarte, como aqueles que fazem parte como exceção, no meu caso, bem como no de Philipp Hartmann e de Erotilde Honório Silva – não caracteriza a estabilidade do sistema. Para além, o que mantém o sistema ativo é a regularidade e a existência de agentes dispostos a se engajar nas produções.

Neste sentido, observando a quantidade de filmes produzidos por Josafá – uma média de quatro por ano – acredito que a profusão mantém a atividade e permanência do grupo efetivo, bem como agrega novos nomes ao colaborativo. Essa dinâmica temporal permite a solidificação do papel do líder na condição de idealizador e implantador dos projetos filmicos, bem como contribui na solidificação de um grupo básico de trabalho, que se alterna em função da disponibilidade dos agentes.

Com o passar do tempo, o diretor acabou adquirindo *background* e solidificando sua imagem frente à sua comunidade, na condição de líder político e de cineasta, funções indivisíveis na sedimentação do Cinecordel. A complexidade deste movimento temporal sobrevive, então, no desenvolvimento da rede de agentes, promovida pelo cineasta.

Outro ponto importante a ser destacado é que, pensado como um sistema, composto por agentes ao longo do tempo, o colaborativo cinematográfico reforça a coesão do grupo, na mesma medida em que é sustentado pela coesão da equipe, numa relação contínua de troca durante o trabalho, mas que a transcende.

Para além da coesão da equipe colaborativa, o sistema acaba – ou começa? – por apresentar nova dinâmica de relações internas aos moradores da comunidade de Salgado dos Mendes. Na opinião de Ronaldo Roges, o diretor oferece oportunidade de afirmação e engajamento, e ao proceder dessa forma, diminui as tensões no lugar:

Eu acho incrível [...] o trabalho... eh... dele na comunidade, né?! Como um... é difícil uma pessoa envolver toda a comunidade, né... criancinha, de bebê recém-nascido, ao o senhor de quase 100 anos. E ele consegue envolver todo o mundo na comunidade. Eu acho incrível isso. Pra mim é o maior feito dele é esse. Porque... às vezes a gente nem repara, mas, essa questão dele dar essa ocupação pra comunidade do Salgado [dos Mendes], ela reflete positivamente em outras coisas, né?! A gente não vê falar... muita coisa ruim... é... da comunidade do Salgado como a gente vê falar de outras comunidades, questão de... até de... de drogas, desses adolescentes, e tal. Tá espalhado, né?! É difícil um canto que

não tenha, mas o Salgado é diferente dos outros lugares. A gente não vê falar nessas coisas. E eu acho que tem o dedo do Josafá nisso aí. Eu acho que essa questão dele ocupar a juventude... com alguma coisa, o pessoal deixa de fazer essas coisas... erradas da vida, né (ROGES, 2019)?!

Posso afirmar, portanto, que a poética do cinema do protagonista desta pesquisa depende do jogo de relações e interações entre todos os agentes envolvidos voluntariamente no trabalho proposto e conduzido pelo cineasta em Salgado dos Mendes. Cada integrante do Cinecordel compõe, ao seu modo, o fragmento do todo, revelado no produto, exibido posteriormente para a comunidade, mas também no âmbito das relações humanas naquele distrito.

Em consonância com Morin (2005), o filme é resultado do trabalho de cada agente da equipe, que se conecta, constitui relações, fortalece as relações, integra-se ao processo de realização, cumpre sua função e, assim, se corporifica na coletividade. Esta dinâmica obedece ao processo pensado e conduzido pelo idealizador do Cinecordel, que estabelece seu método de trabalho ao longo do tempo.

Pensado como um sistema em movimento, o colaborativo cinematográfico depende de memórias, afetos e desenvolvimento de competências de todos, seja os que trabalham com frequência, ou os que aprendem observando – ou sendo orientados – pelos colegas. Todo o sistema existe, então, em um processo em movimento, realizado sobretudo na base do ensaio e do erro, da empiria, mas também do que é fruto da experiência formal de aprendizagem, que se dá com/pelo outro e com/pelo mundo, de forma autodidata ou grupodidata.

A regularidade de participação de determinados agentes no Cinecordel permite admitir que o grupo se apresenta como um conjunto de conhecimentos manifestado pelos seus componentes. Cabe ao líder a integralização no processo de gravação, considerando a disponibilidade manifestada por cada integrante, mas também pelas competências e habilidades que o diretor observa individualmente na sua equipe. Neste sentido, o cineasta é quem admite e media as relações entre os integrantes dentro de um sistema, de forma a viabilizar a realização do filme.

É possível crer que o protagonista desta tese estabelece uma hierarquia em rede. Neste caso, o cineasta é aquele que abre portas às diferentes competências e a disponibilidade de seus colaboradores, que se tornam agentes com múltiplas funções. O trabalho em rede, como apresentado pelo Cinecordel, rompe com as hierarquias piramidais das estruturas do cinema institucional, alimentando a complexidade presente no sistema do trabalho colaborativo, e permite a valorização dos participantes. Por outro lado, a liberdade criativa manifestada pelos membros da equipe também gera certas tensões, que demandam “poderosas forças de regeneração” (MORIN, 2005, p. 197). Mas a redução do poder do diretor se manifesta no sentimento de solidariedade – dádiva – que mantém o grupo ativo, e o trabalho do Cinecordel mantido.

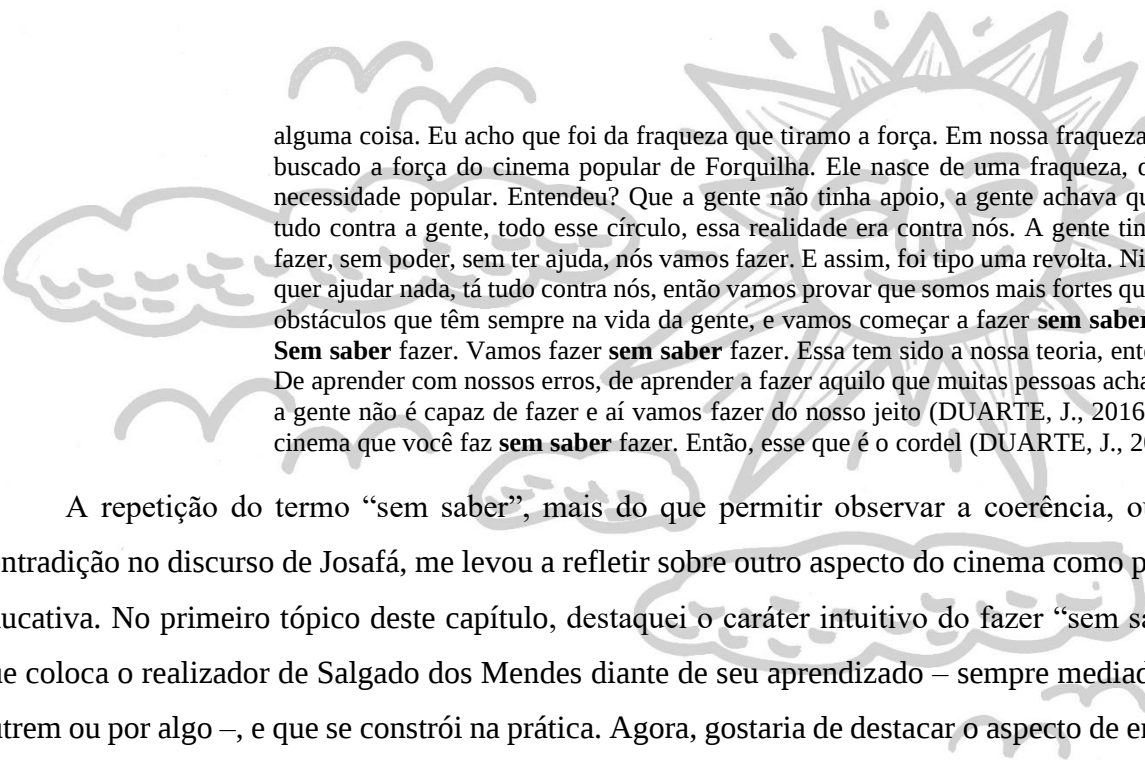
Para o cinema institucionalizado, estratégias de especialização e espacialização do trabalho reproduzem o caráter do mercado, em que impera a impessoalidade e o resultado, em busca da excelência, medida através de números: arrecadação financeira, avaliações quantificáveis em *sites* específicos, quantidade de ingressos vendidos, dentre outros valores. Acredito que a ação coletiva de um grupo coeso e que mantém relações interpessoais é o que move o desenvolvimento do trabalho do colaborativo Cinecorderl. A vontade de realização e a carência de recursos para a realização abrem espaço para a ludicidade no que pode ser definido como um “brincar de fazer de cinema”... sendo assim, grande estratégias e programas em busca da “qualidade total” não cabem, sobretudo quando o que está em jogo não obedece à demanda por lucro, mas atende ao que é qualificável, como as relações interpessoais estabelecidas, o discurso político veiculado, a produção cultural na comunidade onde vive a maior parte dos agentes do Cinecorderl.

Em suma, um sistema apresentado pelo grupo colaborativo é fruto da relação entre três parâmetros: a autonomia do corpo de trabalho – conjunto dos agentes –, a permanência do grupo colaborativo – manifestada no tempo de sua existência –, e a relação da coletividade com a sua localidade. O método de trabalho desenvolvido pelo diretor reforça a autonomia de seu discurso, que se confunde com a enunciação do colaborativo. O seu método é fruto da experiência vivida e depende do gerenciamento das competências de todos os agentes envolvidos na realização do filme. Desta feita, o cineasta age como alguém que permite a troca de informação e observa as competências de cada integrante, de forma a reforçar a engenharia do trabalho do Cinecorderl.

4.5 Josafá Duarte, o mestre ignorante

O ato de fazer filmes “sem saber” revela uma ação política, mas também, uma marca verbal de Josafá Duarte. Ao longo de três entrevistas realizadas, o cineasta de Salgado dos Mendes usou este termo oito vezes (DUARTE, J., 2013c, 2016, 2017a). Se eu tomar as suas falas – as frases em que aparece o termo acima – e reuni-las em um recorte temporal, o resultado mantém o sentido. Vale ressaltar que as enunciações foram proferidas em intervalo de mais de dois anos e oito meses entre as duas primeiras entrevistas, e de mais de oito meses entre a segunda e a terceira.

Eu não sabia fazer, mas fiz **sem saber** fazer, né?! Porque eu tinha aquela necessidade de fazer. Eu vou fazer, não sei, e ninguém vai me ajudar porque ninguém me conhece e ninguém acredita em mim, né?! Então eu vou ter que fazer assim mesmo, **sem saber**, no escuro (DUARTE, J., 2013c). E aí foi acontecendo, entendeu? Foi acontecendo dentro dessa realidade, desse pretexto de fazer **sem saber** fazer. A gente tinha que fazer uma coisa **sem saber** fazer e sem ter os equipamentos necessários, mas era necessário fazer alguma coisa diferente na comunidade, era necessário fazer alguma coisa que pudesse mostrar nosso rosto, nosso pensamento, entendeu? Que a gente também era capaz de fazer



alguma coisa. Eu acho que foi da fraqueza que tiramos a força. Em nossa fraqueza temos buscado a força do cinema popular de Forquilha. Ele nasce de uma fraqueza, de uma necessidade popular. Entendeu? Que a gente não tinha apoio, a gente achava que tava tudo contra a gente, todo esse círculo, essa realidade era contra nós. A gente tinha que fazer, sem poder, sem ter ajuda, nós vamos fazer. E assim, foi tipo uma revolta. Ninguém quer ajudar nada, tá tudo contra nós, então vamos provar que somos mais fortes que esses obstáculos que têm sempre na vida da gente, e vamos começar a fazer **sem saber** fazer. **Sem saber** fazer. Vamos fazer **sem saber** fazer. Essa tem sido a nossa teoria, entendeu? De aprender com nossos erros, de aprender a fazer aquilo que muitas pessoas acham que a gente não é capaz de fazer e aí vamos fazer do nosso jeito (DUARTE, J., 2016d). É o cinema que você faz **sem saber** fazer. Então, esse que é o cordel (DUARTE, J., 2017a).

A repetição do termo “sem saber”, mais do que permitir observar a coerência, ou não contradição no discurso de Josafá, me levou a refletir sobre outro aspecto do cinema como prática educativa. No primeiro tópico deste capítulo, destaquei o caráter intuitivo do fazer “sem saber”, que coloca o realizador de Salgado dos Mendes diante de seu aprendizado – sempre mediado por outrem ou por algo –, e que se constrói na prática. Agora, gostaria de destacar o aspecto de ensinar “sem saber” fazer.

A minha proposta, agora, é repensar o significado do conceito aprenderensinar, apresentado pela professora Nilda Alves. Ela acredita que “ninguém ensina se não aprendeu antes” (2003). Aqui, proponho uma definição ampliada, seguindo a ideia apresentada por Rancière no livro “O Mestre Ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual” (2007), no qual sou apresentado aos postulados de Joseph Jacotot, para quem é possível a proposta de uma filosofia de ensino-aprendizagem em que se ensina “sem saber” fazer. Portanto, defendo nesta parte que é possível ensinar o que ainda não se aprendeu, ressignificando o conceito aprenderensinar.

É posto que o cinema, de maneira geral, é uma produção de trabalho conjunto e, aqui, em especial, uma ação colaborativa, fruto de uma relação proporcionada pela dádiva. No cinema institucionalizado – feito por produtoras e exibido em circuito comercial – as funções estabelecidas no sentido profissional pressupõem a *expertise* técnica do “saber fazer”. Este modelo do cinema dominante foi estabelecido ainda nos primeiros anos de sua origem, momento em que parte da Europa Ocidental instaurava a Indústria Cultural, consequência das mudanças nos regimes de trabalho. A natureza do cinema obedece e fortalece o contexto da globalização da sociedade industrial que se delineava no final do século XIX. Neste contexto, o cinema começava a criar produtos de consumo para as massas (MARTINS, 2011; STAM; SHOHAT, 2005). O trabalho nesta indústria exigia qualificação e especialização, portanto, conhecimento de técnicas e tecnologias.

Pouco mais de um século depois, na contramão deste processo histórico, o cineasta cearense faz seu cinema “sem saber” fazer, comandando um grupo colaborativo que, no início, aceitou participar da produção também “sem saber” fazer, de forma solidária, autodidática e

grupodidática. Portanto, há uma horizontalidade no processo de aprendizagem do grupo. O sujeito desta tese, quem propôs a realização dos filmes em sua comunidade, aprende a produzi-los junto com a equipe colaborativa, em um processo de aprenderensinar.

O ato de “ensinar o que não se sabe” e “fazer o que não se conhece” é o tema principal do livro “O mestre ignorante”, de Jacques Rancière. A obra trata da vida, dos fundamentos filosóficos e pedagógicos de um professor francês que viveu no século XIX, Joseph Jacotot, responsável por desenvolver a experiência, junto a seus alunos, de levá-los a aprender aquilo que nem o mestre conhecia. Esta publicação me despertou a vontade de estudar o texto original de Jacotot, *Enseignement Universel : Langue maternelle*,⁵⁸ que também trago para dentro desta tese. Ao longo de 14 lições – reflexões sobre temas disciplinares, como a gramática, a história, a improvisação, entre outros – Jacotot apresenta seu Método Universal, em que cabe ao mestre guiar o aluno no sentido de ele construir seu aprendizado, sem nenhuma explicação formal do professor. Para além, este autor associa a aprendizagem aos bons valores morais, necessários para o crescimento individual e coletivo. Em “Enseignement Universel”, Jacotot adota um estilo autoral, em que se dirige, muitas vezes, diretamente ao leitor. Entre deambulações pela filosofia, história, literatura e outras áreas, com um tom autorreferencial, que aproxima seu texto do ensaio, o autor reforça em vários capítulos as mesmas ideias, adotando uma abordagem redundante. Ao longo de quase 500 páginas, ele se defende, também, de supostos detratores, que questionaram a eficácia do seu trabalho (JACOTOT, 1834).

A proposta pedagógica do professor soou extravagante quando de sua aplicação no início do século XIX, período pós-Revolução Francesa (JACOTOT, 1834; RANCIÈRE, 2007). Agora, no século XXI, permanece estranha. Entretanto, ao ser exposta aqui, creio que seu postulado pode ser evidenciado fora da instituição “escola”, no âmbito das pedagogias culturais. Isso porque o aprendizado que rege a sociedade existe nas relações interpessoais, e é construído, também, nas produções coletivas, como o colaborativo cinematográfico, sob condução de um líder, no âmbito do autodidatismo e do grupodidatismo.

Em uma sociedade que busca a ordem, bem como inserir o cidadão em um mercado produtivista, a educação formal encontrou na escola disciplinadora um importante modelo de sujeição dos indivíduos à autoridade, bem como à disposição no tempo e no espaço. Este modelo é o mesmo que se encontra no mercado profissional, onde empregados são submetidos à hierarquia e ao regime especializado e espacializado de trabalho.

⁵⁸ Há uma versão original da obra de Jacotot, em francês, gratuita na Internet, sob a seguinte referência: JACOTOT, J. *Enseignement universel : Langue maternelle*. Paris: Mansut Fils, 1834. Disponível em: <https://archive.org/details/enseignementuni00jacogoog>. Acesso em: 13 mar. 2018. Agradeço à professora Lara Satler pela indicação, que considero fundamental para o desenvolvimento desta tese.

O cinema institucionalizado – realizado a partir de produtoras e exibido em circuito comercial – obedece a este modelo industrial. Na verdade, a escola moderna antecede em pouco tempo a organização produtivista desenvolvida em parte da Europa Ocidental no período da Revolução Industrial (RANCIÈRE, 2007).

Fazendo passar os conhecimentos que possui para o cérebro daqueles que os ignoram, segundo uma sábia progressão adaptada ao nível das inteligências limitadas, o mestre era, ao mesmo tempo, um paradigma filosófico e o agente prático da entrada do povo na sociedade e na ordem governamental modernas. Esse paradigma pode servir para pedagogos mais ou menos rígidos, ou para liberais (RANCIÈRE, 2007, p. 10).

Entretanto, o modelo de escola proposto no início da modernidade, que pretendia reduzir a desigualdade social, acabava por reproduzi-la. A igualdade pretendida não surge após a escolarização em função das regras do jogo e da reforma, já que a escola, ela mesma, reproduz a violência simbólica⁵⁹ expressa nas relações de classe na sociedade (BOURDIEU; PASSERON, 2014).

Jacotot (1834; RANCIÈRE, 2007) sabia que a escola e a sociedade são entes complementares, e que, assim, reproduzem a desigualdade. Entretanto, acreditava que a emancipação intelectual só seria possível diante de uma ordem social que colocasse aprendiz e mestre em relação de horizontalidade. Neste sentido, professor e aluno podem aprender juntos, ou ainda, estudantes podem até aprender o que o professor não aprenderá, como diz o próprio Joseph Jacotot: “Hoje, quando me vejo cercado pelos meus alunos, o mais ignorante da assembleia sou eu. Esse espetáculo me dá prazer; sou muito feliz por ser útil àqueles a quem devo tanto” (JACOTOT, 1834, p. 96-97. Tradução minha).⁶⁰

A pedagogia desenvolvida pelo docente francês aconteceu, em parte, pelos caminhos que a vida lhe apresentou. Após eventos políticos que levaram novamente a nobreza ao poder na França, exilou-se nos Países Baixos, onde assumiu a função de professor de Línguas Clássicas. Entretanto, sem saber falar holandês, e como seus alunos não dominavam a língua francesa, ele foi obrigado a buscar alternativas no sentido de desenvolver atividades. Descobriu, então, uma edição bilingue – em francês-holandês – do livro *Telêmaco* escrito pelo francês François de Salignac de La Mothe-Fénélon, em 1699 ⁶¹ (JACOTOT, 1834; RANCIÈRE, 2007).

⁵⁹ Através da noção de “violência simbólica”, Bourdieu procura desvelar os mecanismos que fazem com que os indivíduos naturalizem as ideias e as representações sociais dominantes. De fato, a violência simbólica é perpetrada pelas instituições e seus agentes a partir do exercício da autoridade. Para Bourdieu, a cultura escolar transmite elementos próprios das classes dominantes através dos conteúdos, programas, métodos de avaliação e de trabalho, o que exerce uma violência sobre as classes populares, que não detêm estes capitais. Dessa maneira, a escola exerce uma coação social sobre o indivíduo (BOURDIEU; PASSERON, 2014).

⁶⁰ No original: « Aujourd'hui, quand je me trouve entouré de mes élèves, le plus ignorant de l'assemblée, c'est moi. Ce spectacle me fait plaisir ; je suis bien aise d'être utile à ceux à qui je dois tant. »

⁶¹ François Fénelon (1651-1715), teólogo e escritor francês, foi tutor do neto de Luís XIV, o Rei Sol. O rapaz, também chamado de Luís, Duque da Borgonha, era herdeiro do trono francês. O livro *As Aventuras de Telêmaco* foi escrito

Jacotot propôs que os jovens lessem no formato bilingue e exercitassem o francês, comparando frases, expressões e formatos de palavras, nas duas línguas. Ao final de algum tempo, surpreendeu-se ao descobrir que os estudantes holandeses se saíram tão bem quanto outro estudante francês, diante da necessidade de usar a língua francesa.

Depois desta experiência, concluiu que seria possível levar as pessoas a desenvolverem suas capacidades de maneira mais autônoma e emancipadora. Neste caso específico, o mestre não precisaria sequer ter conhecimento sobre o conteúdo que ensina; caberia a ele acompanhar o desenvolvimento do trabalho de seu aluno oferecendo questões sobre a materialidade do objeto de estudo e seu discurso.

O mestre torna-se, portanto, um guia, que apresenta e conduz o método mais antigo de construção do aprendizado: aquele promovido pelo raciocínio, baseado na observação e na reflexão, sem explicação formal do professor. Neste caso, o tempo de aprendizado segue o ritmo do próprio estudante. Pede o aluno ao mestre:

Estou com pressa de chegar e não tenho sete anos à minha disposição. Mostre-me o caminho, por favor. [Diz o mestre:] Eu lhe indico e ele chega. Esse é o fato; eu nunca disse outra coisa. Confesso que, a rigor, ele não precisava de mim. O Ensino Universal não é nada: não é uma novidade; é o velho método que é uma novidade, uma verdadeira descoberta, da qual melhorias sucessivas são tantos lugares de descanso que alongam cada vez mais o caminho. Nós nos esforçamos para aperfeiçoá-lo, e, a cada dia, conseguimos tornar o estudo mais tedioso⁶² (JACOTOT, 1834, p. 118. Tradução minha).

A lógica da pedagogia moderna parte da ideia de que a figura do mestre é necessária diante do próprio processo de ensinar, no que pode ser entendido, também, como “ensinar a aprender”, de tal ordem que a autonomia do aprendente parece depender de quem o ensina. Para Jacotot, a lógica do sistema explicador deve ser invertida:

A explicação não é necessária para socorrer uma incapacidade de aprender. É, ao contrário, essa *incapacidade*, a ficção estruturante da concepção explicadora de mundo. É o explicador que tem necessidade do incapaz, e não o contrário, é ele que constitui o incapaz como tal (RANCIÈRE, 2007, p. 19–20).

com o fim de levar ensinamentos ao seu aluno. Nesta obra, Fénelon conta as aventuras do personagem título, filho de Ulisses, que, ao lado de seu tutor, Mentor, viaja pelo mundo à procura de seu pai. Durante a jornada, Telêmaco aprende lições sobre moral, guerra, governo, sabedoria, dentre outros temas. Na Odisseia, obra clássica de Homero, Mentor era um personagem secundário, sem muita expressão, mas Fénelon o retira da obscuridade. O sucesso da obra popularizou a palavra “mentor”, que passou a ser sinônimo de “preceptor”, “conselheiro” e “sábio”. Telêmaco foi editado em português, no Brasil, sob a seguinte referência: FÉNELON, F. de S. de L. M. *As aventuras de Telêmaco* - filho de Ulisses. São Paulo: Madras, 2014.

⁶² No original: « Moi, je suis pressé d'arriver, et je n'ai pas sept ans à ma disposition. Montrez-moi le chemin, s'il vous plait. Je le lui indique, et il arrive. Voilà le fait ; je n'ai jamais dit autre chose ; j'avoue même qu'à la rigueur, il n'avait pas besoin de moi. L'Enseignement universel n'est rien : ce n'est pas une nouveauté ; c'est l'ancienne méthode qui est une nouveauté, une véritable découverte, dont les perfectionnements successifs sont autant de lieux de repos qui allongent la route de plus en plus. On s'évertue à la perfectionner, et, chaque jour, on réussit à rendre l'étude plus fastidieuse. »

Rancière acredita que foi construído um “mito pedagógico” que dividiu o mundo em duas formas de inteligência: de um lado, a inferior – que registra as experiências ao acaso, no campo dos hábitos e necessidades – e do outro, a superior – que passa a conhecer o mundo por método, partindo do simples ao complexo. No primeiro tipo estão as crianças e os homens simples do povo; participam do segundo os estudantes, pesquisadores e cientistas. Esta segunda forma de inteligência é a que legitima o ensino formal, e impescinde do princípio da explicação (RANCIÈRE, 2007).

Assim, legitimar-se-ia uma estrutura de poder envolvendo o campo escolar, fundada no papel da “explicação”, e não da “adivinhação”, como procederam os alunos de Jacotot (RANCIÈRE, 2007). Este defende que a criança é capaz de aprender os termos mais abstratos. Caberá ao mestre emancipador guiá-la neste caminho, tomando como fonte de referência um livro, que deve ser lido por seus alunos:

Agora, a criança mais nova é capaz de entender, portanto, o termo mais abstrato. Eu tomo a expressão: *exatidão da polícia*. Dê todas as definições que você gosta, nós oporemos a outras definições, e aqui estamos na antiga doutrina, isto é, em um labirinto inextricável. [...] O que você vai fazer? É necessário indicar ao aluno todos os fatos que, em seu livro, são chamados de *exatidão da polícia*. Por exemplo: onze horas, ouço o sino de encerramento, eu vejo o comissário entrar numa taverna; ele fala aos que estão bebendo, que pedem mais um minuto: ele se recusa, saímos e a taverna está fechada quando o sino cessou, etc., etc. (JACOTOT, 1834, p. 23-24. Tradução minha).⁶³

A partir deste viés, é possível começar a traçar um paralelo com a experiência de aprenderensinar de Josafá Duarte. Não acredito que ele se preocupa em desenvolver um “método” específico de aprenderensinar no âmbito do cinema, fazendo surgir um campo epistemológico específico das pedagogias culturais. Mas creio que a proposta de “conscientizar politicamente”, no círculo das pedagogias culturais, permite-me realizar afinidades de ordem metodológica entre o trabalho executado pelo cineasta forquilhense e os professores Jacotot e Rancière. A tarefa a que me proponho neste tópico, então, é a de fazer emergirem os pontos de convergência entre os três, tomando a prática cinematográfica do cineasta cearense como partida para aproximação com o universo epistemológico dos dois autores franceses.

Fora de uma instituição de ensino que proporcionasse a ele a “explicação” sobre fazer filmes, o realizador de Salgado dos Mendes começou, intuitivamente, a mover-se diante daquilo que ele considerava necessário para filmar: conhecimentos básicos sobre a manipulação de uma

⁶³ No original: « Or, le plus petit enfant est capable de voir, par conséquent de comprendre le terme le plus abstrait. Je prends l'expression : *exactitude de la police*. Donnez toutes les définitions qu'il vous plaira, on leur opposera d'autres définitions, et nous voilà dans la vieille doctrine, c'est-à-dire dans un labyrinthe inextricable. [...] Que ferez-vous donc ? Il faut faire remarquer à l'élève l'ensemble des faits qui, dans son livre, se nomment *exactitude de la police*. Par exemple : Onze heures sonnent, j'entends la cloche de retraite, je vois le commissaire entrer dans un estaminet ; il parle aux buveurs que demandent encore une minute : il refuse, on sort, et l'estaminet est fermé quand la cloche a cessé, etc., etc. »

câmera de vídeo – aprendizagem sobre o uso de um aparelho tecnológico – e a disposição em dirigir atores, imaginando a sucessão dos planos, diante de uma história a ser contada – a *mise-en-scène* da linguagem cinematográfica propriamente dita.

A inteligência do diretor popular de Forquilha foi movida pela “observação” e “retenção” de informações, verificando e refletindo sobre os atos de pensar numa história, dirigir atores, gravar e editar o material. Este processo demandou tempo para ser aperfeiçoado e resultou de um conjunto de cinco ou seis filmes, antes de se lançar em oficinas e cursos rápidos de produção em vídeo.

Diante do desafio de conseguir uma função com o fim de se sustentar, antes de ser cineasta, o futuro diretor já havia se tornado fotógrafo. E chegou ao cinema pelo imperativo de fazer seu discurso reverberar. As escolhas de atuação e aprendizagens ocorreram em função da necessidade de superar desafios profissionais – a necessidade de trabalhar para viver – e ideológicos – a reverberação de seu discurso eminentemente político. Portanto, os métodos de aprendizagem autodidata diante dos desafios do mundo se apresentaram tal e qual aconteceu com os alunos de Jacotot, como frutos da *vontade* (RANCIÈRE, 2007).

O sujeito desta pesquisa pode ser interpretado, então, como um catalizador e mobilizador de *vontades*: a *vontade* de fazer filme implica, necessariamente, na *vontade* de aprender a fazer filmes. Esta *vontade* paira sobre todo o grupo colaborativo Cinecordel, desde Josafá, passando por atores e técnicos – em se tratando de um grupo colaborativo, estas funções, algumas vezes, se fundem. Portanto, a vontade é deflagradora do “saber fazer”, e o transcende, invertendo a lógica da educação formal tradicional. Nesta última, há uma ordem entre o processo de aprendizagem e a ação. Portanto, a ação sucede a aprendizagem. No caso do cineasta forquilhense, há uma concomitância inicial entre a vontade e o processo de aprender no “momento em que se faz”, manifestada por ele e pela equipe do Cinecordel. Entretanto, há de se destacar que, no âmbito do grupo, o diretor assume o papel de idealizador e líder de trabalho. No sentido que envolve *liderar* e *ensinar*, o realizador equivale ao papel do *mestre ignorante* desempenhado por Jacotot, mas não dentro de uma instituição escolar. No caso específico do colaborativo Cinecordel, o processo fílmico tem tanto a ensinar quanto os bancos escolares, no âmbito das pedagogias culturais.

Sem conteúdo programático definido em um universo disciplinar, fazer filmes é um projeto que se basta por si. O cinema popular não se circunscreve a um conjunto outro de disciplinas, organizadas em núcleos, disponíveis progressivamente em anos letivos. Trabalhar com imagens e sons, no contexto em que o cineasta de Salgado dos Mendes produz, não depende de bases curriculares definidas por estudiosos e burocratas, mas do uso de uma câmera, um computador com *software* de edição de material audiovisual e de recursos humanos.

A vontade de conhecer torna-se pensamento comunicado e faz-se como linguagem, cuja significação é arbitrária. O cinema, este elemento comunicado e comunicável, é a expressão do cineasta diante da vontade. O seu pensamento se manifesta a partir dos códigos erigidos por esta forma de representação.

Desta maneira, a prática cinematográfica do diretor forquilhense pode ser entendida como uma experiência pedagógica, em que ele e a equipe que compõe o Cinecordel aprendem a partir da vontade, que move a inteligência no sentido de solucionar o problema proposto: o ato de *fazer* filmes.

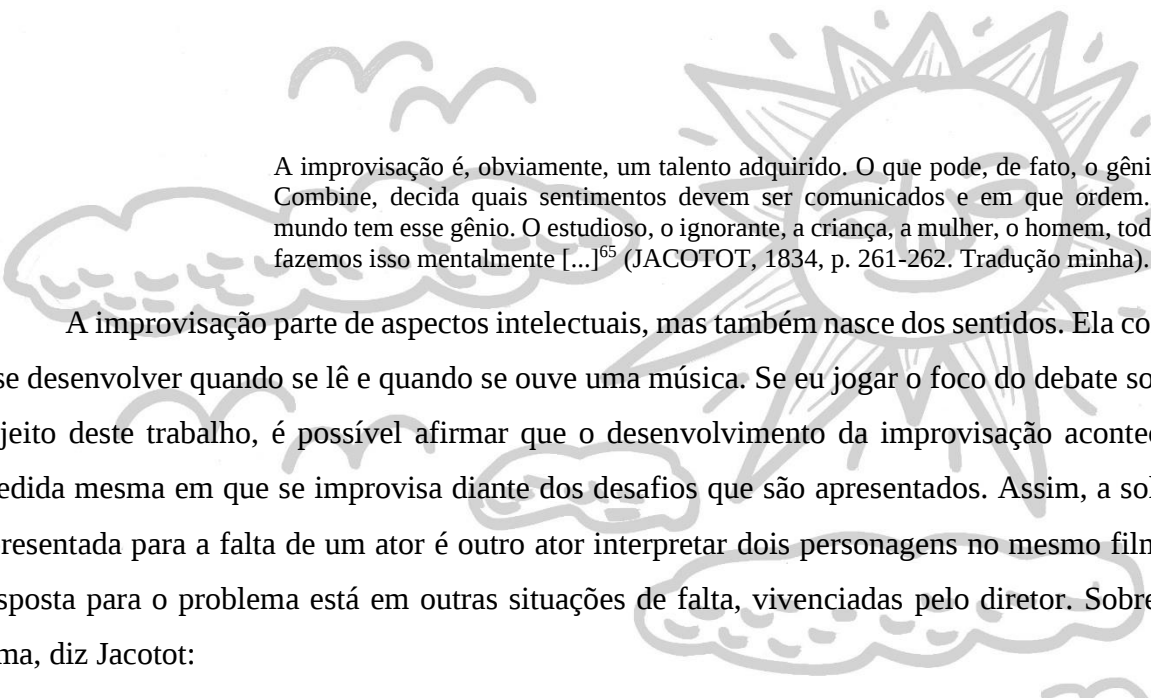
Ao liderar o seu grupo colaborativo ao longo das gravações dos seus cinco primeiros filmes, o realizador compartilhava com seus integrantes a sua ignorância, portanto, dividia com os seus colegas aquilo que ignorava, que era o ato próprio de fazer filmes. Como Jacotot, o cineasta ensinava o que se ignora, expresso na máxima do “sem saber”. Ao construir o conhecimento no ato de aprenderensinar, em um aprendizado autodidático e grupodidático, também era o mestre que se emancipava. Neste sentido, vale citar Rancière:

Mestre é aquele que encerra uma inteligência em um círculo arbitrário do qual não poderá sair se não se tornar útil a si mesma. Para emancipar um ignorante, é preciso e suficiente que sejamos, nós mesmos, emancipados; isso é, conscientes do verdadeiro poder do espírito humano. O ignorante aprenderá sozinho o que o mestre ignora, se o mestre acredita que ele o pode, e o obriga a atualizar sua capacidade (RANCIÈRE, 2007, p. 27).

Acredito que a busca pelo caminho do conhecimento comum expresso no seu oposto – na própria ignorância – foi a tônica de todo o conhecimento não explicado. Cabe nesta afirmação o aprendizado anterior ao cinema do diretor de Forquilha sobre dirigir grupo de teatro Favo de Mel, bem como escrever jornal Sociedade Salgadense. Para além dos conhecimentos técnicos sobre encenação e jornalismo, ele aprendeu a lidar com grupos e a gerir pessoas.

A gestão de pessoas demanda outra característica importante: a improvisação para dirimir conflitos. No primeiro capítulo desta tese, o protagonista deste trabalho destaca que solucionar problemas entre pessoas era atividade inerente à sua liderança, no assentamento Lagoa Grande. Esta ação exige capacidade de improvisar. Em tópico específico do livro *Enseignement Universel – Da improvisação* (De l'improvisation, p. 256-286) –, Jacotot aborda a improvisação no ato de se expressar em público. Segundo ele, a regra fundamental para a improvisar é autoconquista: “*Aprenda a vencer a si mesmo; AQUI ESTÁ A PRIMEIRA REGRA DA IMPROVISAÇÃO*”⁶⁴ (JACOTOT, 1834, p. 263. Tradução minha). No mesmo tópico, um pouco antes de apresentar esta regra, o autor francês diz que a administração de pessoas depende do improviso, e isso também é algo construído por aprendizado, que toma como base a experiência vivida:

⁶⁴ No original: « *Apprends donc à te vaincre ; VOILA LA PREMIÈRE RÈGLE DE L'IMPROVISATION.* »



A improvisação é, obviamente, um talento adquirido. O que pode, de fato, o gênio ver? Combine, decida quais sentimentos devem ser comunicados e em que ordem. Todo mundo tem esse gênio. O estudioso, o ignorante, a criança, a mulher, o homem, todos nós fazemos isso mentalmente [...] ⁶⁵ (JACOTOT, 1834, p. 261-262. Tradução minha).

A improvisação parte de aspectos intelectuais, mas também nasce dos sentidos. Ela começa a se desenvolver quando se lê e quando se ouve uma música. Se eu jogar o foco do debate sobre o sujeito deste trabalho, é possível afirmar que o desenvolvimento da improvisação acontece na medida mesma em que se improvisa diante dos desafios que são apresentados. Assim, a solução apresentada para a falta de um ator é outro ator interpretar dois personagens no mesmo filme. A resposta para o problema está em outras situações de falta, vivenciadas pelo diretor. Sobre este tema, diz Jacotot:

Todos nós improvisamos lendo, bem como assistindo, provocando e ouvindo. Cada um dos nossos sentidos nos fornece, em um instante, uma infinidade de ideias e de sentimentos, todos os quais existem ao mesmo tempo sem se interferirem, sem ferirem um ao outro ⁶⁶ (JACOTOT, 1834, p. 284. Tradução minha).

Este aprendizado da improvisação está associado a outro: conhecer o semelhante. Perguntado sobre o aprendizado, o realizador salgadense (2016d) respondeu apontando a outro tópico deste capítulo: a intuição... que está circunscrita ao conhecimento que parte da observação empírica, mas também à sensibilidade que sopesa as relações humanas.

O cineasta de Salgado dos Mendes apropriou-se da forma universal e gratuita de conhecimento para alcançar sua emancipação, e levá-la, como missão, àqueles que ele considera sem “conscientização política”. Sem mestre que lhe ensinasse a fazer filmes no começo de sua jornada como cineasta, consagrou-se a aprender e a ensinar sem saber, em um processo que já se relacionava a outras formas de aprenderensinar de sua vida.

Lá, no início de seu cinema, aprendeu sem livros, assim como aprendeu jornalismo nas mesmas condições. Alguns podem objetar: o jornal tem erros crassos e seu cinema é cheio de falhas. Portanto, em que medida, lá atrás, ele aprendeu, de fato, a fazer jornal e cinema?

Todo reconhecimento qualitativo de algo evoca o reconhecimento de referências. A avaliação que faço sobre um filme toma, de minha memória e meus afetos, as concepções de cinema que eu construí ao longo da minha vida. Portanto, ao ver o resultado de um filme, ou mesmo de uma página de um jornal, tenho como matriz os filmes e publicações com as quais

⁶⁵ No original: « L'improvisation est évidemment un talent acquis. Que peut, en effet, voir le génie ? Combiner, décider quels sentimens il faudrait communiquer, et dans quel ordre. Tout le monde a ce génie-là. Le savant, l'ignorant, l'enfant, la femme, l'homme, nous le faisons tous mentalement [...] »

⁶⁶ No original: « Nous improvisons tous en lisant, comme en regardant, en tâtant, et en écoutant. Chacun de nos sens nous fournit, dans un instant, une infinité de idées et de sentimens qu'existent tous à la fois sans se mêler, sans se nuire. »

desenvolvi meu cinema e minhas leituras. A maior parte dos leitores de periódicos e dos que assistem a filmes desconhece os processos e métodos que constroem um jornal e o cinema colocados à venda nos grandes circuitos.

O cineasta de Forquilha construiu seu cinema com os recursos disponíveis, evocando suas memórias e seus afetos. O julgamento comparativo, que tome como referência produções profissionais, exibidas em circuito comercial, deixa de lado a potência de realização do cinema popular, que produz “sem saber” fazer. Este comparativo é inútil, pois desmedido, já que desconsidera não apenas o diferencial de recursos de realização, mas o processo de produção, que toma como ponto de partida o que não se sabe. Portanto, o cinema autodidata, grupodidata e intuitivo do diretor salgadense é feito na contramão daquele que parte do *savoir faire* e da disponibilidade de recursos técnicos. Dessa forma, é impossível comparar cinemas tão diferentes com a mesma régua. Retomarei o tema mais adiante, ainda nesta parte.

Para além da medida de qualidade, sempre sujeita a padrões políticos, não é possível desconsiderar o fato de que o cinema feito em Salgado dos Mendes tem voz, que emana da vontade de falar, e que mostra porque, um dia, o diretor daquele distrito também viu, sentiu, prestou atenção e promoveu articulações. Ao fazer filmes, ele provou, antes de tudo, que foi possível fazer filmes. Portanto, produção popular traz consigo o germen mesmo de seu aprendizado.

Seu cinema não é, apenas, produto do aprendizado, do reconhecimento e da enunciação com/pela câmera. Ele é fruto da história de vida, presente na comunidade da Baixa da Jumenta, assim como no assentamento Lagoa Grande, no distrito de Salgado dos Mendes e por onde mais construiu sua subjetividade. Entretanto, compreendo que a subjetividade não reina sozinha; ela é fruto de relações casuais ou não, pacíficas ou tensas, mas sempre construídas com o outro.

A trajetória de vida do sujeito desta tese revela que sua história foi erigida em torno de uma busca incessante por diminuição das desigualdades sociais e da injustiça. A procura, para Jacotot, é o “cerne de todo o método”. Diz Rancière:

Para emancipar a outrem, é preciso que se tenha emancipado a si próprio. É preciso conhecer-se a si mesmo como viajante do espírito, semelhante a todos os outros viajantes, como sujeito intelectual que participa da potência comum dos seres intelectuais. Como se tem acesso a esse conhecimento de si? “Um camponês, um artista (pai de família) se emancipará intelectualmente se refletir sobre o que é e o que faz na ordem social” (RANCIÈRE, 2007, p. 44–45).

Josafá se construiu como agente de sua comunidade. Sua emancipação acontece como conjunto de saberes acumulados ao longo de sua história, mas também, numa relação cíclica de causa e efeito, permitiu o surgimento de outros saberes. Emancipar-se pressupõe, para Jacotot, uma função ética. Conhecer, parte de si para si.

[...] todos nós temos um direito igual; mas este patrimônio não produz nada sem cultura. Se, portanto, eu trabalhar para alcançar este objetivo para o qual nasci, verei que é ainda mais raro fazer bem do que dizer bem; que eu possa obter uma e a outra vantagem; e como essa persuasão me vem do conhecimento de minha própria natureza, considero essa palavra, o axioma dos antigos, como o fundamento do Ensino Universal: *Conhece-te a ti mesmo* (JACOTOT, 1834, p. 49-50. Tradução minha).⁶⁷

Não se emancipa a si mesmo que não pelo outro. Descobrir o seu lugar como sujeito intelectual e viajante do espírito revela, também, o lugar do outro. Não existe um “emancipar a si” sem que seja possível o ato relacional com o próximo. Saber ser senhor do seu destino revela que não há destino isolado, distante de outros destinos. De substantivo, passa-se a verbo regular: destina-se. E destina-se sempre “a”: a alguém ou a algum lugar. O verbo ganha matizes pronominais, transitivas diretas e indiretas, e complexifica-se. Portanto,

O que pode, essencialmente, um emancipado é ser emancipador: fornecer, não a chave do saber, mas a consciência daquilo que pode uma inteligência, quando ela se considera como igual a qualquer outra e considera qualquer outra como igual à sua. [*E mais.*] A emancipação é a consciência dessa igualdade, dessa reciprocidade que, somente ela, permite que a inteligência se atualize pela verificação (RANCIÈRE, 2007, p. 50).

Para Jacotot – bem como para Rancière –, a emancipação idealizada universalmente só é possível em função de um pressuposto fundamental: a igualdade de inteligências. Este é um postulado a partir do qual Jacotot desenvolveu seu Método Universal. Neste sentido, diz ele,

Se comecei dando a entender que suponho uma inteligência igual em todos os homens, meu projeto não é apoiar esta tese contra ninguém. É minha opinião, é verdade; essa opinião me guiou na sucessão dos exercícios que compõem a totalidade do método, e é por isso que acho útil pôr em princípio: *Todos os homens têm uma inteligência igual* (JACOTOT, 1834, p. II. Tradução minha).⁶⁸

Não proponho, no entanto, alardear qualquer tipo de igualdade basal de inteligência que não aquela circunscrita à vontade de aprender, e que na diferença podemos compreender que todas as inteligências podem manifestar vontade de conhecer. A vontade, repito, é esta força motriz para Rancière. Afinal, a “vontade é potência de se mover, de agir segundo movimento próprio, antes de ser instância de escolha” (RANCIÈRE, 2007, p. 64).

Creio que é possível afirmar que o ato mesmo de Josafá fazer cinema transcende o método de Jacotot, não apenas por estar fora da sala de aula; ele levou para a locação de gravação sua

⁶⁷ No original: « [...] nous y avons tous un droit égal ; mais ce patrimoine ne produit rien sans culture. Si donc je travaille à atteindre ce but pour lequel je suis né, je verrai qu'il est encore plus rare de bien faire que de bien dire ; que je puis obtenir l'un et l'autre avantage ; et, comme cette persuasion me vient de la connaissance de ma propre nature, je regarde ce mot, axiome des anciens, comme le fondement de l'Enseignement universel : *Connais-toi toi-même.* »

⁶⁸ No original: « Si j'ai commencé par donner à entendre que je suppose une intelligence égale dans tous les hommes, mon projet n'est pas de soutenir cette thèse contre qui que ce soit. C'est mon opinion, il est vrai ; cette opinion m'a dirigé dans la succession des exercices que composent l'ensemble de la méthode, et voilà pourquoi je crois utile de poser en principe : *Tous les hommes ont une intelligence égale.* »

história, que passa pela coletividade. Como líder comunitário, procurou produzir com a coletividade. Para fazer cinema, também teve que produzir com a coletividade. O filme é um produto colaborativo, do qual participam várias inteligências, que se articulam e trocam informações.

Atores e técnicos do grupo Cinecordel, que muitas vezes assumem as duas funções no mesmo trabalho, refletem e expressam o que pensam durante a produção. O filme se torna produto de uma coletividade que aprende junto, sob a direção de alguém que concebeu o filme.

Aprender sobre a consecução dos planos cinematográficos, a gramática expressa na relação plano/contraplano, é uma construção coletiva. O diretor orienta e aponta, propõe a *mise-en-scène*, e os atores, mesmo sem terem assistido a aulas de interpretação, após alguns filmes, já sabem como se portar e para onde olhar. Não há explicações formais, nem teorias que definam o porquê de determinada postura em cena. A prática, no ato de fazer, e o ato de ver o filme pronto, fazem aprender. Ao cineasta cabe pedir a colaboração, explicar o que quer que seja feito e reger o grupo em cena. Está ciente do que cabe a cada integrante, e não exige resultados perfeitos, mas julga e avalia o empenho de cada um, em sua respectiva função. Esta não é a função do mestre ignorante (RANCIÈRE, 2007)?

Os filmes populares realizados pelo cineasta forquilhense são formas de tradução, servidas por sua inteligência. Diante da vontade do espectador em ver filmes, existe a vontade de Josafá em criá-los e, diante deste jogo de vontades, há um pensamento audiovisual que flutua.

O pensamento do cineasta ganha forma de imagens e sons e, através do filme, chega a um espectador, que recompõe a história, e as imagens e sons tornam a virar ideias. Rir e identificar cenários, sotaques e elementos culturais compõem o amálgama dos elementos intercambiáveis, que existem no ato de aprender. Fazer cinema é, também, um ato de comunicação, um pensamento organizado sob certas convenções.

Novamente, é possível articular a produção do diretor de Salgado dos Mendes com o mestre ignorante de Jacotot. Na acepção de Rancière, o mestre comunica e emociona, e o aluno comunica aquilo que deseja aprender. A partir da leitura da citação abaixo, sugiro que seja trocado o mestre pela figura do cineasta artesão, e o aluno, pela do espectador:

Ele [o artesão] se comunica como *poeta*: um ser que crê que seu pensamento é comunicável, sua emoção, partilhável. Por isso, o exercício da palavra e a concepção de qualquer obra como discurso são um prelúdio para toda aprendizagem, na lógica do Ensino Universal. É preciso que o artesão fale de suas obras para se emancipar; é preciso que o aluno fale da arte que quer aprender. “Falar das obras dos homens é o meio de conhecer a arte humana” (RANCIÈRE, 2007, p. 74).

Especificamente no caso do protagonista desta tese, “querer dizer” impôs um ato de aprender a “saber fazer”. O pré-requisito para fazer “sem saber” foi a sensibilidade, constituída na

história do cineasta de Salgado dos Mendes, motor para a o cinema enquanto possibilidade de “emancipação”.

Não se faz cinema sem sensibilidade. Este axioma não despreza, decerto, a construção histórica da subjetividade de quem realiza filmes. O sujeito da pesquisa de Doutorado “sentiu” emoções ao longo de sua jornada como líder comunitário: alegria no compartilhar dos momentos no assentamento, medo de morrer diante das ameaças que sofreu na fazenda Lagoa Grande, alegria com as peripécias de João Grilo no filme *O auto da compadecida* (O AUTO..., 1999) e na leitura de cordéis... a emancipação é algo a ser *pensado*, e também *sentido*. É necessário emocionar-se para poder emocionar. Não se emancipa sem emoção.

A arte, assim como o cinema, é feita por signos que expressam sentimentos. Para Jacotot, a comunicação destes sentimentos na linguagem da arte – que aqui transporto para o cinema – passa a ser aprendida segundo o artifício da repetição.

A arte é apenas a imitação da natureza; e uma coisa singular, embora nunca seja nada mais do que fazer o que fizemos, o que todo mundo faz; devemos aprender com exercícios repetidos e atenção sustentada, a fim de decompor e, assim, gravar, por partes, em nossa memória, uma reflexão em que o mais simples dos homens fornece a cada instante o mais perfeito modelo. Todos usamos repetições como Fénélon, quando sentimos a necessidade de comunicar nossos sentimentos: eis a natureza, eis o homem. Mas, para mostrar aos outros o sinal de um sentimento que não sentimos a princípio, sentir à vontade, eis Fénélon, eis o orador (JACOTOT, 1834, p. 38-39. Tradução minha).⁶⁹

Para melhor compreensão do fragmento acima, proponho o exercício da substituição de Fénélon pelo cineasta forquilhense. Daí que o seu cinema se faz em sua própria história de cinema. Aprende-se muito em um filme, mas sedimenta-se o aprendizado no conjunto de toda a obra, portanto, na “repetição” do ato de fazer filmes. E ele constrói suas comédias unindo o pensar e o sentir sobre o que já proporcionou como experiência, e que servirá de experiência aos outros, a partir dos filmes realizados.

É possível refletir, também, sobre a noção de “repetição” como o eco contínuo do que o realizador cearense define como “conscientização política”. As mensagens sobre a ética – o “bem fazer” e “bem agir” – na política se repetem com frequência na maioria dos seus filmes. Da mesma parte, são constantes as repetições de situações condenáveis do “mal fazer” e “mal agir” por parte de políticos corruptos, nas produções do cineasta forquilhense. A conscientização política, à qual

⁶⁹ No original: « L'art n'est que l'imitation de la nature ; et, chose singulière, quoiqu'il ne s'agisse jamais que de faire ce que nous avons fait, ce que tout le monde fait, il faut apprendre l'art par des exercices répétés et une attention soutenue, afin de décomposer et de graver ainsi, par parties, dans notre mémoire, une réflexion dont le plus simple des hommes nous fournit à chaque instant le plus parfait modèle. Nous employons tous la répétition comme Fénélon, quand nous éprouvons le besoin de communiquer nos sentiments : voilà la nature, voilà l'homme. Mais, montrer aux autres le signe d'un sentiment que nous n'éprouvons pas d'abord, sentir à volonté, voilà Fénélon, voilà l'orateur. »

ele se refere, revela-se nas oposições entre “bem” e “mal”, presentes nas condutas justas e injustas, caracterizadas por ações de líderes comunitários pobres e políticos desonestos.

Se comparo o cineasta Josafá Duarte a um orador, seus filmes que visam “conscientizar politicamente” podem ser interpretados como discursos, que se repetem em “sinônimos”. Este artifício permite que o diretor forquilhense produza histórias que portam a mesma mensagem. Com isso, o “conscientizar politicamente” se sedimenta diante daqueles que assistem aos filmes deste diretor com frequência.

Assim, o orador repete-se sem cessar, sem se repetir jamais. Um pequeno número de ideias combinadas, e repetidas sob diversas formas, são, portanto, suficientes para fazer um discurso. A verdadeira diferença são, então, os fatos que nunca são os mesmos. Eu posso, dessa forma, fazer sinônimos de discurso; eles estão todos um no outro, e assim que eu conhecer a um, eu reportarei facilmente a todos os outros (JACOTOT, 1834, p. 378. Tradução minha).⁷⁰

Posso, agora, apresentar outro sentido para a ideia de “sinônimo”: a vida é sinônimo dos filmes, e vice-versa. Nos filmes em que há semelhanças com as experiências vividas, serão encontradas também as diferenças, mas o contrário também ocorre. Isso porque penso, sinto e comparo: os filmes com a vida, e a vida com os filmes.

Os filmes do cineasta do distrito forquilhense são inspirados na cultura cotidiana, praticada e vivida a partir de referenciais identificáveis. Por isso, é possível realizar comparações entre as histórias e situações criadas na vida cotidiana e nos filmes. Afinal, os filmes surgem da vida, e a vida se faz com os filmes, em um processo em que *tout est dans tout* (tudo está em tudo).

O que nós chamamos de sinônimos, ou seja, as comparações, são o único exercício do Ensino Universal: olhe e compare toda a sua vida, você nunca verá tudo. Duas coisas lhe parecem semelhantes à primeira vista: procure suas diferenças. Elas são diferentes aos seus olhos: *Tudo está em tudo*, veja as semelhanças (JACOTOT, 1834, p. 116. Tradução minha).⁷¹

Pensar e sentir são ações necessárias para o ato de viver, e estão presentes nos filmes e na vida, porque *tudo está em tudo*. Este aforismo é a base do Ensino Universal de Jacotot, e cabe para a relação que pode ser estabelecida entre o cinema e o processo de aprendizagem extraclasse tal qual definimos no bojo das pedagogias culturais.

⁷⁰ No original: « Ainsi l'orateur se répète sans cesse, sans se répéter jamais. Un petit nombre d'idées combinées, et répétées sous diverses formes, suffisent donc pour faire un discours. La véritable différence tient donc aux faits qui ne sont jamais les mêmes. Je puis donc faire des synonymes de discours ; ils sont tous l'un dans l'autre, et dès que j'en saurai un, j'y rapporterai facilement tous les autres. »

⁷¹ No original: « Ce que nous appelons synonymes, c'est-à-dire les comparaisons, voilà l'unique exercice de l'Enseignement universel : regardez et comparez toute votre vie, vous ne verrez jamais tout. Deux choses vous paraissent-elles semblables au premier coup-d'œil : cherchez-en les différences ; sont-elles différentes à vos yeux: *Tout est dans tout* ; voyez les ressemblances. »

A ideia de que *tudo está em tudo* é, antes, transdisciplinar. Para o pensador francês do séc. XIX, Telêmaco pode ser fonte para o estudo de língua francesa, mitologia grega, geografia, astronomia, dentre outros temas como fonte de reflexão para um estudante. Assim, um mesmo livro é manancial de saber para inúmeras áreas do conhecimento.

Os filmes do cineasta forquilhense, dispostos no universo das pedagogias culturais, permitem esta leitura transdisciplinar. As múltiplas polifonias presentes na obra do diretor salgadense revelam possibilidades de abordagem sobre a ideologia dos personagens, a cultura do sertão cearense, a geografia do local, dentre outros temas. Portanto, as pedagogias culturais permitem a leitura de mundo em que o leitor de Fénélon e os espectadores dos filmes populares pensam e sentem a respeito do que leem ou assistem.

Na vida do realizador de filmes, pensar e sentir são matrizes moduladas a partir do momento em que ele é obrigado a gerir um grupo de famílias Sem Terra, ou quando se depara com as dificuldades inerentes ao processo de gravação de um filme. Mas pensar e sentir estão, também, na base que constituem seus – meus – valores éticos. Eu penso e sinto sobre as coisas do mundo e sobre os outros. Pensar e sentir relacionam-se, portanto, às condutas éticas de disposição sobre o mundo.

O protagonista deste trabalho pensou e sentiu a respeito de sua condição social em que vivia. E este viver é sempre com o outro. Com ele, é possível trocar pensamentos e sentimentos, falando e escutando, mas sempre comunicando. Aprende-se, então, na troca, com o outro e para o outro, na dádiva tal e qual prescrita por Mauss (2003).

Por isso, na concepção de Jacotot (1834) e Rancière (2007), é possível aprender nos livros sem a necessidade de explicador. Telêmaco foi a base que o professor francês do século XIX confiou aos seus alunos. “Telêmaco é um exemplo que escolho para me fazer entender, além disso, é com Telêmaco que o experimento foi feito”,⁷² diz o professor do séc. XIX (1834, p. 27. Tradução minha). Agora, no século XXI, o cinema é a matriz de conhecimento produzida pelo realizador forquilhense. Ambos – livro e cinema – não necessitam de explicação e falam direto àqueles a quem se deseja instruir. Entretanto, ao contrário de Jacotot, que não escreveu *Telêmaco*, Josafá Duarte é o autor do cinema, que pode ser entendido como a ferramenta de emancipação.

Não desejo comparar Fénélon ao cineasta, mas ressaltar que tanto o livro, quanto os filmes do diretor de Forquilha, transmitem, mediante codificação arbitrária – seja através de palavras e frases, ou de planos e sequências – informações e sentimentos. Livros e filmes, realizados durante um determinado período, serão acessados e decodificados em momentos posteriores por leitores e

⁷² No original: « Télémaque est un exemple que je choisis pour me faire comprendre, outre que c’est avec Télémaque que l’expérience a été faite. »

espectadores. Livros e filmes estão disponíveis – em biblioteca, na Internet e em feiras populares – para serem descobertos e acessados. Assim sendo, livros e filmes que ainda não foram lidos ou assistidos, existem *virtualmente*, ou seja, estão disponíveis para o ato da leitura ou exibição⁷³.

A assertiva exposta no parágrafo acima entra em concordância com o que afirma Jacotot, para quem “A lição oral é muito fugaz: o livro permanece lá, posso abri-lo quando me agradar, enquanto as palavras voam; nós não podemos mais encontrá-las”⁷⁴ (JACOTOT, 1834, p. 305. Tradução minha).

Diante do argumento exposto, é possível inferir, então, que o ato de aprender existe virtualmente no mundo. Aprendo desde que nasço, mas o que aprendo e a forma como aprendo são fruto de caminhos variáveis colocados diante de mim. O “querer aprender” aquilo que conscientemente não sei, mas que busco conhecer, está dependente das condições vividas na hermenêutica do mundo. O prazer e o desprazer impostos pela vida são fatores que influenciam diretamente o ato de aprender.

O mestre ignorante cria, então, condições para que seus alunos acessem o conhecimento que existe virtualmente na sociedade. Nesta condição, o diretor de Salgado dos Mendes cria meios para que os espectadores acessem seus filmes e, deste modo, recebam suas ideias. Caberá a eles aceitá-las ou não, mas serão interpelados pelo conteúdo de sua obra: entenderão intelectualmente e a sentirão afetivamente.

Através de seus filmes, ele procura traduzir o mundo da forma que aprendeu. Diante dos desafios que o mundo colocou, e do que considera injusto, apresenta criticamente dilemas morais e injustiças sociais, sob o escopo dos elementos culturais presentes na sociedade em que nasceu e em que vive. Seus filmes são importantes porque existem na ausência de outras produções que representem aquilo que, de fato, representam: comédias críticas políticas, realizadas com linguajar do interior cearense, que retratam a maneira de pensar, agir e sentir do sertanejo. Assim Rancière se refere ao artista emancipado: “ele emprega toda sua potência, toda sua arte em nos mostrar seu poema como ausência de um outro, cujo conhecimento ele nos concede o crédito de possuir tão bem quanto ele próprio” (RANCIÈRE, 2007, p. 79).

O cineasta e o mestre se equivalem quando suas ações partem do pressuposto de que todas as inteligências se equivalem enquanto possibilidade de aprender. Os trabalhos feitos pelo mestre e pelo cineasta dependem de executar a potência que existe em um aluno, ou em um espectador,

⁷³ Pierre Levy (1996) ensina que o virtual não se opõe ao real, mas é sua continuação. O virtual tem como antagônico o que é atual. O virtual – do latim *virtualis*, que por sua vez deriva de *virtus* – existe como potência, mas não como ato. Desta forma, a árvore está virtualmente presente na semente. Por isso, livros na estante ou filmes disponíveis em um canal de *streaming* existem virtualmente, mas, ao serem acessados – lidos ou assistidos – atualizam-se.

⁷⁴ No original: « La leçon orale est bien fugitive : le livre reste là, je puis l'ouvrir quand il me plaît tandis, que les paroles s'envolent ; on ne peut plus les retrouver. »

através da arte de comunicar. Neste sentido, uma turma de discentes em uma sala de aula, ou um público de um filme – exibido em uma quadra de Salgado dos Mendes, ou no cemitério do local – estão aprendendo.

O cineasta e líder comunitário de Forquilha ensina

[...] que cada um de nós é artista, na medida em que adota dois procedimentos: não se contentar em ser homem de um ofício, mas pretender fazer de todo trabalho um meio de expressão; não se contentar em sentir, mas buscar partilhá-lo. [...] E ele esboça, assim, o modelo de uma sociedade razoável, onde mesmo aquilo que é exterior à razão — a matéria, os signos da linguagem — é transpassado pela vontade razoável: a de relatar e de fazer experimentar aos outros aquilo pelo que se é semelhante a eles (RANCIÈRE, 2007, p. 79).

A busca pela emancipação é também a procura de uma sociedade baseada na sensibilidade cinematográfica: uma sociedade calcada em aprenderensinar politicamente, em aprenderensinar os elementos culturais de onde se planta e se colhe, em aprenderensinar a fazer e a ver filmes entre semelhantes que veem e fazem filmes. A busca pela emancipação insere no processo de aprenderensinar a fazer filmes todos aqueles iguais – ainda que diferentes – que buscam a experiência de querer aprenderensinar a fazer filmes.

Para aprenderensinar nas condições propostas, é necessário que se dispa do conteúdo “certo” e do conteúdo “errado” que amarram e dificultam o aprenderensinar coletivo, manifestado no grupodidatismo. Repito: certo ou errado, são medidas que tomam como critérios o que já foi experimentado e institucionalizado por outros grupos em outros contextos. Assim, creio que o filme “certo”, fora dos parâmetros do cinema institucionalizado, é aquele em que o grupo que “aprendeusinou” realizou a sua potência possível de realização, com os capitais – econômicos, culturais e sociais – que o grupo possuía.

Neste sentido, acredito que a “potência” de um filme de um sistema colaborativo nos moldes do Cinecordel é indissociável da história do grupo – pessoal e coletiva. Mas também é necessário pensar a “potência” do mesmo filme considerando as soluções encontradas por cada integrante para realizar seu trabalho no filme, a partir de todo o capital conquistado ao longo de sua vida.

É possível pensar, agora, em dois exemplos práticos para explicar as noções de “certo” e “errado”, considerando a experiência prática do aprenderensinar de Josafá Duarte e do Cinecordel, bem como a de Aureliano Shekinah. Começo me remetendo ao trabalho de edição realizado nos cinco primeiros filmes feitos pelo cineasta salgadense.

Um filme, realizado a partir dos padrões mais convencionais do cinema mundial, resulta de um conjunto de planos – esta unidade mínima do quadro cinematográfico – dispostos sucessivamente. A narrativa cinematográfica deriva do sentido proporcionado pelo conjunto da

disposição e do ritmo das imagens sucessivas. Ao assistir a um filme, vejo planos que continuam, uns depois dos outros. Como uma pessoa leiga, que não entende nada de edição, imagina que foi realizado este conjunto de planos?

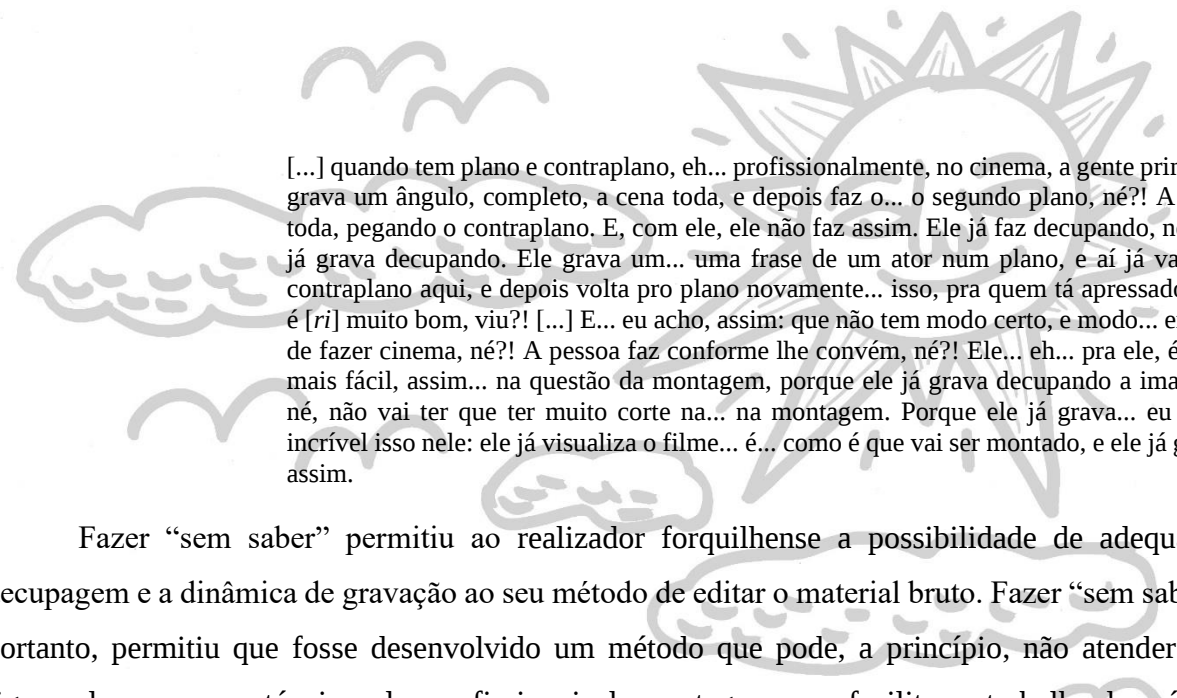
A solução imediata parte do resultado do ato de *ver* filmes: faz-se na forma em que se vê. Na prática, se há a sequência (1) gravada em uma locação “A”, seguida de outra (2) feita na locação “B”, e uma terceira (3) registrada novamente em “A”, o cineasta capturava imagem e som nesta ordem: 1A + 2B + 3A. Trata-se da edição conhecida como “linear”, realizada na própria câmera, que se baseia na sucessão de planos, captados na ordem em que serão exibidos.

Àquela altura Josafá desconhecia a edição digital, realizada a partir de um programa editor de imagens e sons, que permite uma montagem “não linear”. Esta outra forma de edição une os planos de um filme, independente da ordem em que o material audiovisual foi capturado, como é possível montar um quebra-cabeças cujas peças estão misturadas. Retomando o exemplo anterior, se há uma sequência (1) gravada em uma locação “A”, seguida de outra (2) feita na locação “B”, e uma terceira (3) registrada novamente em “A”, hoje, Josafá grava na seguinte ordem: (1A+3A) + 2B. Com a possibilidade de registrar o filme fora da ordem, aproveitando o mesmo cenário para episódios que acontecem em momentos diferentes do filme (1-3 na locação A, e depois a sequência 2 em B), a gravação do filme ganha agilidade. O *software* de edição permite a ordenação do material gravado, tal qual deve ser exibido. Assim, a gravação não está subordinada à edição.

No primeiro momento de sua história de cineasta, em que Josafá fez filmes na ordem em que se grava, editando-os linearmente com a própria câmera, e deixando-os finalizados, o cineasta procedeu uma forma considerada por muitos como “errada” de se montar. Mas, naquele primeiro momento, por fazer cinema, é possível afirmar que ele *também se fazia cineasta*, e assim, se emancipava diante do desafio de fazer “sem saber”. Neste instante, dava o passo fundamental de comunicar suas ideias aos seus espectadores. Mais do que isso: comunicava os elementos culturais do seu lugar, do seu povo, bem como seus sentimentos.

Diante da superação do desafio colocado – editar imagens sucessivas em diversos planos, feitos com uma só câmera – ele encontrou a solução necessária para editar o filme. Portanto, não creio ser possível afirmar que a edição estivesse “errada”. O diretor e o grupo Cinecordel fizeram o primeiro filme “sem saber”, mas ao disporem de toda a força e criatividade para achar soluções particulares para problemas gerais, inerentes a todo cinema, encontraram sua potência enquanto grupo.

Sobre a decupagem no processo de gravação, o cineasta desenvolveu um método de gravação em plano e contraplano que é constituído na contramão da gravação do cinema *mainstream*. Ronaldo Roges explica:



[...] quando tem plano e contraplano, eh... profissionalmente, no cinema, a gente primeiro grava um ângulo, completo, a cena toda, e depois faz o... o segundo plano, né?! A cena toda, pegando o contraplano. E, com ele, ele não faz assim. Ele já faz decupando, né, ele já grava decupando. Ele grava um... uma frase de um ator num plano, e aí já vai pro contraplano aqui, e depois volta pro plano novamente... isso, pra quem tá apressado, é... é [ri] muito bom, viu?! [...] E... eu acho, assim: que não tem modo certo, e modo... errado de fazer cinema, né?! A pessoa faz conforme lhe convém, né?! Ele... eh... pra ele, é bem mais fácil, assim... na questão da montagem, porque ele já grava decupando a imagem, né, não vai ter que ter muito corte na... na montagem. Porque ele já grava... eu acho incrível isso nele: ele já visualiza o filme... é... como é que vai ser montado, e ele já grava assim.

Fazer “sem saber” permitiu ao realizador forquilhense a possibilidade de adequar a decupagem e a dinâmica de gravação ao seu método de editar o material bruto. Fazer “sem saber”, portanto, permitiu que fosse desenvolvido um método que pode, a princípio, não atender aos rigores dos processos técnicos dos profissionais da montagem, mas facilitou o trabalho do próprio realizador. Esta é a tônica do Ensino Universal, defendido por Jacotot e por Rancière. E o cineasta, sem conhecer os preceitos defendidos pelos professores franceses, fez uso do método proposto por eles para aprender a “saber”. Este foi o método básico que tornou possível ao realizador cearense aprender a fazer cinema. Jacotot faz a seguinte assertiva: “Se o senhor Delavigne me perguntasse qual é o meu método para a poesia, eu lhe responderia: é aquele que lhe fez poeta (JACOTOT, 1834, p. 238. Tradução minha).⁷⁵ De maneira semelhante, posso afirmar que o método que Josafá usou para fazer filmes foi aquele que lhe fez cineasta.

O segundo exemplo me foi apresentado durante a segunda edição do Festival de Cinema de Forquilha, do qual participei compondo o corpo do júri. Neste evento, tive a oportunidade de aprender um pouco mais sobre a potência cinematográfica relatada acima e a relação com o certo e o errado. Em determinado momento, no dia da premiação, parei para conversar com Aureliano Shekinah sobre o filme que ele havia exibido na mostra: *À beira de uma estrada* (À BEIRA..., 2015). Este drama em curta-metragem narra um dia na vida de um andarilho atormentado por pesadelos durante sua caminhada na beira de estradas do interior do Ceará. Como alguns filmes produzidos pelo grupo Cinecordel, foi realizado com o apoio financeiro de 10 lojas de Forquilha. A equipe inteira se resumiu a cinco pessoas, sendo que o diretor assumiu outras funções: atuou, fez a câmera e foi um dos produtores. Josafá Duarte fez parte da produção.

Lembro que Shekinah comentou comigo sobre a necessidade de ter que assumir o papel principal, depois que Edilson Filho, que interpretava o único personagem do filme – o Andarilho – não apareceu para concluir as gravações. Dessa maneira, o mesmo personagem foi interpretado por dois atores. O diretor deste filme me falou, também, do prazer de ter, ele mesmo, sido o

⁷⁵ No original: « Si M. Delavigne même me demandait quelle est ma méthode pour la poésie, je lui répondrais : C'est celle que vous a fait poète. »

responsável pela caracterização do personagem: a barba havia sido confeccionada com uma peruca velha, recortada com tesoura.

Ao se referir à superação dos obstáculos que se colocaram diante do filme – a necessidade de caracterizar um personagem, e de ser obrigado a interpretá-lo intempestivamente –, Shekinah revelava, nos trejeitos e no olhar, felicidade. Lembro, ainda, que este diretor de Forquilha falou da dificuldade de conseguir apoio financeiro mínimo para realizar filmes em sua região, como dinheiro para comprar adereços para composição do Andarilho, para combustível do carro, ou para um lanche.

Entretanto, durante o debate realizado pelos componentes do júri, para deliberar sobre os premiados da noite, um dos membros enfatizou o que ele chamou de “má qualidade” dos filmes apresentados. Para reforçar a sua opinião, citou a “má qualidade” da barba do personagem principal de *À beira de uma estrada* (À BEIRA..., 2015), bem como revelou incompreensão pelo uso de dois atores para fazerem o mesmo personagem, que era o único do filme.

Enquanto o jurado enfocou aspectos que ele considerava “toscos” – e que alguém tinha que “ensinar” os diretores de Forquilha a fazerem cinema – eu chamei atenção para o primeiro plano de *A beira de uma estrada* (À BEIRA..., 2015): aquele em que aparecem, em câmera subjetiva, os pés sujos, em sandálias de dedo, do Andarilho. Naquele momento, era apresentado o personagem principal: alguém pobre e maltrapilho, que caminha sobre o asfalto. Também destaquei o último plano do filme: aquele em que o protagonista caminha indo embora, no acostamento da estrada federal, com a câmera baixa e parada, quase na altura do chão. À medida em que ele se afasta e sua silhueta vai desfocando, aparecem, em primeiro plano, no asfalto, as formigas e insetos, que atravessam a câmera horizontalmente. Ao fundo, um piano triste toca. O personagem desaparece abaixo da ladeira. Na estrada, os carros passam sem parar. Lento *fade out*.

Ao fim do Festival, *A beira de uma estrada* (À BEIRA..., 2015) recebeu o prêmio do público. Juntamente com os outros dois colegas do júri, atribuímos um troféu de menção honrosa pelo que consideramos “sensibilidade” cinematográfica do filme de Aureliano Shekinah. Nosso outro colega de júri – que acreditava que alguém deveria ensinar os cineastas de Forquilha a fazerem filme – foi voto vencido.

Assim, Josafá Duarte, Aureliano Shekinah e os demais componentes do grupo colaborativo Cinecordel vão construindo a prática de aprenderensinar de forma autodidata e, coletivamente, no grupodidatismo: sem saber, mas querendo fazer. Esta construção é o que leva à emancipação.

Figura 58 - Andarilho em À beira de uma estrada (2015): vindo, com a entrada da cidade ao fundo, e indo, desfocado, com insetos em primeiro plano



Fonte: frame do filme.

4.6 Cinema como prática para a libertação

Até este momento, foi possível observar que aprenderensinar é construído na vontade de aprender, e que todas as pessoas têm a mesma potencialidades de mobilizar as suas vontades. O conceito de aprenderensinar é aquele que trata dos atos-bases da educação sem que haja subordinação entre eles: “aprender” e “ensinar” ocorrem concomitantemente, juntando aluno e professor na mesma construção do conhecimento, a partir da máxima “fazer sem saber fazer”.

A proposta que faço, agora, é a de que o termo aprenderensinar seja concebido como depositário de um contexto sócio-histórico em um ambiente cultural. Portanto, passa a ser investigado no âmbito de um “espaçotempo”, marcado por todas as influências sociais que o envolvem. No sentido proposto por Nilda Alves (2003), espaçotempo busca fugir das hierarquias que possam subordinar o tempo ao espaço, e vice-versa. Aprenderensinar parte de uma construção em um dado momento da história, e em um ambiente cultural – autodidata, grupodidata, mas sempre aquela em que o saber é erigido a partir dos agentes.

Em sua vasta obra, o professor pernambucano Paulo Freire prescreve uma pedagogia que mergulha na cultura do aprendente para extrair do seu interior os elementos referenciais mobilizadores que darão origem ao processo alfabetizador. Este “mergulhar na cultura” freireano é “uma tarefa comum e necessária [*para pensar*] na capacidade de transformação e no potencial das pedagogias culturais como novos espaços para outra cidadania” (RODRIGO; COLLADOS, 2014, p. 39). O debate sobre o aspecto político das pedagogias culturais permite confrontá-la com os aspectos intra e extramuros da instituição escolar, portanto, abre as portas para o diálogo com a pedagogia crítica desenvolvida pelo pedagogo pernambucano. Neste sentido, faz-se necessário abordar seu método e seus postulados para uma pedagogia libertadora.

Crítico da “educação bancária” – aquela que coloca o professor no centro do processo alfabetizador e que distancia o conteúdo que deve ser aprendido da experiência de vida do aprendente – Freire criou um método de alfabetização apostando no reconhecimento da cultura dos educandos. A partir de palavras importantes que fazem parte da vida e do trabalho dos alunos, é constituído o processo de alfabetização, considerando a “leitura de mundo” do aprendente.

O método foca no processo em detrimento de um conteúdo estabelecido anteriormente. A “educação emancipadora” está vinculada à maneira como o educando passa a compreender seu “lugar no mundo”. Este “lugar” associa-se diretamente à visão política e à classe social à qual pertence o estudante. Dito isso, é possível afirmar que toda forma de educação, em si, é política, pois o tipo de formação que ela proporciona refletirá uma determinada posição dos agentes envolvidos perante o mundo, que poderá ser conservadora ou libertária.

O exercício que proponho é que preceitos e proposições para a emancipação no discurso de Paulo Freire sejam aplicados sobre o cinema produzido por Josafá Duarte. Os filmes do cineasta forquilhense estão plenos das condições históricas nas quais o realizador teve sua história pessoal e sua filmografia formadas. Sua obra é fruto da sua experiência, bem como a de seus conterrâneos, na história do Brasil. O seu trabalho parte da ação para uma reflexão própria acerca da sua realidade social, e a luta pela preservação dos valores democráticos e republicanos. Por isso, diante da falibilidade do sistema eleitoral e das relações que os políticos mantêm com o dinheiro público, o cineasta de Salgado dos Mendes luta por mudanças, que nutram o funcionamento da democracia:

A própria essência da democracia evolve uma nota fundamental, que lhe é intrínseca – a mudança. Os regimes democráticos se nutrem na verdade de termos em mudança constante. São flexíveis, inquietos, e devido a isso mesmo deve corresponder ao homem desses regimes maior flexibilidade de consciência (FREIRE, P., 2011a, p. 119).

Aqui, no campo da produção de cultura popular, interessa-me saber sobretudo das implicações deste cinema crítico na esfera pedagógica, que busca por uma sociedade mais justa, em que haja a construção do que Josafá denomina “conscientização política”. Este cinema pode ser entendido como “libertador”. Através dos filmes, o realizador comunica seus valores com o objetivo de que estes afetem os espectadores. Esta ideia pressupõe uma eficácia a partir da participação livre dos que se educam no processo pedagógico, proposta pelo cinema.

O cinema é um instrumento ed... e... educacional, né?! Pedagógico e... tem a função de... de... de... de esclarecer, né?! De propor ideias, né?! De criar debates... [...] Então, o cinema... é... como é... pode ser um cinema alienador, pode ser um cinema libertador, pode ser um cinema transformador, dependendo de quem tá fazendo. [*Mais adiante, ele complementa:*] Cinema libertador é aquele cinema que procura esclarecer... é... algumas dúvidas à sociedade. É o cinema que... que... que... que coloca em pauta algumas questões... entendeu?!... da... da vida social de um país, de uma... de uma comunidade, de uma região. Eu tam... é um... é um cinema que tem... é um cinema que vê uma proposta de mudança. Então, é um cinema libertador (DUARTE, J., 2017c).

Faz-se necessário destacar, porém, que *conscientização do sujeito* não significa *transmitir conhecimento* a partir dos filmes, ou do seu processo de produção. Na verdade, a ideia é a de, através da produção e da exibição das comédias, tornar quem faz parte da produção, bem como quem assiste ao filme, capaz de entender, mas, sobretudo, refletir sobre o que produziu/assistiu de forma que seja capaz de modificar sua ação diante da realidade política. A ideia de transmissão de conhecimento, como bem explica Freire (2011b, p. 117), coloca o aprendiz na condição de passivo diante do processo de aprenderensinar, como alguém que é alienado do seu próprio conhecimento, e da ação que pode surgir a partir do que conheceu e refletiu. A tomada de consciência é sempre ativa no processo de aprenderensinar, e nunca passiva.

Quem são os beneficiários do procedimento pedagógico-cultural desenvolvido? Os espectadores, as crianças a quem são destinadas oficinas de cinema, os componentes do colaborativo Cinecordel e o próprio cineasta. Cada parte aprende dentro de um contexto específico: aprende-se sobre linguagem cinematográfica, a usar ferramentas de registro de áudio, som e edição, a ver filmes, a formar público, a trabalhar em grupo, a resolver problemas no set de gravação, a conscientizar politicamente, a ser conscientizado politicamente...

O cinema não substitui a escola, mas a complementa. Ambas – escola e cinema – constituem práticas que buscam levar à libertação do jugo do poder social em que estão inseridos os mais pobres. Assim como a proposta pedagógica de Paulo Freire, o cinema feito pelo líder social salgadense não é “neutro” ou “indiferente” diante dos arbítrios e das dinâmicas de poder presentes na sociedade brasileira. Críticos, os filmes procuram desmascarar as práticas e eleitorais e de corrupção dos políticos brasileiros.

A escola e o cinema trabalham com materiais que, elaborados, podem levar à autonomia. Ambos se encontram no que o pedagogo pernambucano chama *educabilidade* do ser humano, este ente que nunca está pronto, acabado (FREIRE, P., 2011b, p. 108). A função exercida pelo realizador de Salgado dos Mendes é menos a de um professor, e mais de um “coordenador”, que exerce sua função em torno da linguagem. O trabalho produzido pelo diretor forquilhense não é restrito a calendários, nem a programas de disciplinas. Ele faz filmes sucessivamente na convicção de que chegarão a atingir muitas pessoas, e algumas destas irão se importar com o conteúdo e as propostas políticas que são veiculados. Dessa forma, em consonância com Freire, haverá “a reinvenção do ser humano no aprendizado de sua autonomia” (FREIRE, P., 2011b, p. 92).

Josafá faz filmes, primeiramente, para sua gente. Em função deste importante aspecto de comunicação, predomina a linguagem popular de sua região. Transbordando oralidade, manifestada sobremaneira no cearensês, o cinema é impregnado pela experiência vivida; a

identificação das palavras é decisiva para a descoberta e reflexão acerca do contexto político apresentado. Afinal, “malas” e “trouxas” são os corruptos e os ingênuos compreendidos como tais a partir de substantivos específicos de um determinado povo.

No campo cinematográfico, para além das palavras, as imagens permitem reconhecimento e identificação da realidade social apresentada. Palavras e imagens não subsistem fora do contexto de significação real, o que Freire define como “situação desafiadora” (FREIRE, P., 2011a). Aprender a ver filmes e a se conscientizar politicamente nunca são elementos apartados. Planos e contraplanos são indissociáveis da injustiça sofrida pela personagem da merendeira em *Cadê meu zóculos* (CADÊ..., 2015). Nos filmes do cineasta forquilhense podem ser identificados o agricultor, o padre, o sacristão, o vereador, enfim, os personagens de relevância para o universo cultural de Salgado dos Mendes, que, agora, representa o ambiente de muitos interiores do sertão brasileiro; os personagens, por sua vez, fazem parte de um universo popular onde predomina o uso corrupto da máquina política.

Portanto, é possível afirmar que o reconhecimento da realidade é possível, pois ela é aprendida e comunicada. As imagens produzidas expressam elementos próprios da cultura de Salgado dos Mendes, e são uma forma plástica de sua expressão. Neste sentido, o que o diretor chama de “conscientização política”, forma e transforma a realidade, agindo sobre e pela cultura, constituindo o processo de aprenderensinar.

No começo da prática de Paulo Freire, imagens do universo cultural dos alunos são apresentadas com o objetivo de deflagrar o debate sobre noções de “cultura” e de “trabalho”, por exemplo (FREIRE, P., 2011a). Portanto, é possível afirmar que imagens e palavras constituem o processo de con-sciência, no sentido de que a ciência – conhecimento – aprendida é sempre aquela que existe mediante simultaneidade ou companhia – prefixo co – na pedagogia para a libertação.

Em entrevista (DUARTE, J., 2017c), o cineasta forquilhense diz que “ser cineasta” envolve, antes de tudo, amor a uma causa:

Paulo Passos:

E o que é importante que você considere pra pessoa ser um cineasta? O que que você... é... é... é... diria pra alguém que tá começando hoje? Se dissesse assim: "o que eu preciso ser, ou preciso ter, pra ser um cineasta?"

Josafá Duarte:

Eu acho que ele tem que ter um... ele tem... ele tem que ter o amor à causa. E defender uma causa. Porque o cinema é um instrumento de luta. O ci... o cinema popular de... eu... o cinema, em si, tem que ser um cinema de luta. Um cinema do... um cinema de transformação. Então, pra você ser um cineasta, você tem que ter uma causa! [...] Porque você vai usar o cinema como um instrumento de defesa! Entendeu? De esclarecimento, uma luz que pode ajudar a esclarecer, a levar... a... a... ao... ao conhecimento um fator, uma causa, algu... alguma questão social... que... que você acha que é justo você lutar por ela [...] (DUARTE, J., 2017c).

Paulo Freire afirma que o sentimento declarado acima é fundamental para a formação: “A educação é um ato de amor e, por isso, uma ato de coragem” (FREIRE, P., 2011a, p. 127). A pedagogia como prática para a liberdade e a autonomia se constitui como amorosa, livre e crítica, portanto, solidária em sua estrutura (FREIRE, P., 2011a; 2011b). O cinema do realizador salgadense encontrou no grupo colaborativo terreno fértil para a troca de informações e de ações solidárias para a construção do cinema popular, portanto, ações que se constroem na luta pela libertação. A “conscientização política”, no cinema do diretor, é este componente da ordem da libertação freireana. Penso que a definição do ato de conscientizar, descrita por Francisco Weffort, cabe também para o que propõe Josafá.

Conscientizar não significa, de nenhum modo, ideologizar ou propor palavras de ordem. Se a conscientização abre caminho à expressão das insatisfações sociais é porque estas são componentes reais de uma situação de opressão; [...] se a conscientização das classes populares significa radicalização política é simplesmente porque as classes populares são radicais, ainda mesmo quando não o saibam (WEFFORT, 2011, p. 19).

A radicalização à qual se refere Weffort é positiva, posto que é crítica. As produções do sujeito desta tese não clamam por revoluções armadas, nem defendem ideologias específicas constituídas historicamente. Na sua prática, não há teorias em torno da busca da liberdade, mas essa se encontra na denúncia premente das práticas políticas conservadoras presentes no interior do Brasil. A luta pela liberdade é, antes, uma luta com responsabilidade social.

A ideia da conscientização política é encontrada na própria tomada de consciências política do diretor de Salgado dos Mendes, inserida em sua história, repleta da luta concreta nas comunidades em que atuou como líder. Assim, ele se projeta para o futuro:

No ato de discernir, porque existe e não só vive, se acha a raiz, por outro lado, da descoberta de sua temporalidade, que ele começa a fazer precisamente quando, varando o tempo, de certa forma então unidimensional, atinge o ontem, reconhece o hoje e descobre o amanhã (FREIRE, P., 2011a, p. 56–57).

A partir desta experiência, torna-se propositivo. É nesta ideia, que une tomada de consciência política e educação, no tempo e na história, que está inserido o cinema do protagonista deste trabalho, bem como a pedagogia de Paulo Freire.

O cineasta não se vê no lugar do político institucionalizado. Sua ação, enquanto realizador de filmes e líder comunitário, não o joga na posição de candidato a cargos eletivos. Ele percebe a política institucionalizada como inserida em um modelo corrupto e viciado. Sua experiência de militância, vivenciada na periferia de Fortaleza, no assentamento Lagoa Grande e no pequeno distrito de Salgado dos Mendes, revelou um sistema em que sai vencedor quem compra votos nas comunidades carentes. Portanto, a nobre tarefa dos políticos, à qual se refere Weffort (2011), esvaziou-se diante de tantos interesses pessoais ou de grupo que impregnaram as casas legislativas

do Brasil contemporâneo. A passagem do depoimento abaixo deixa clara a impressão que o cineasta tem do sistema político brasileiro:

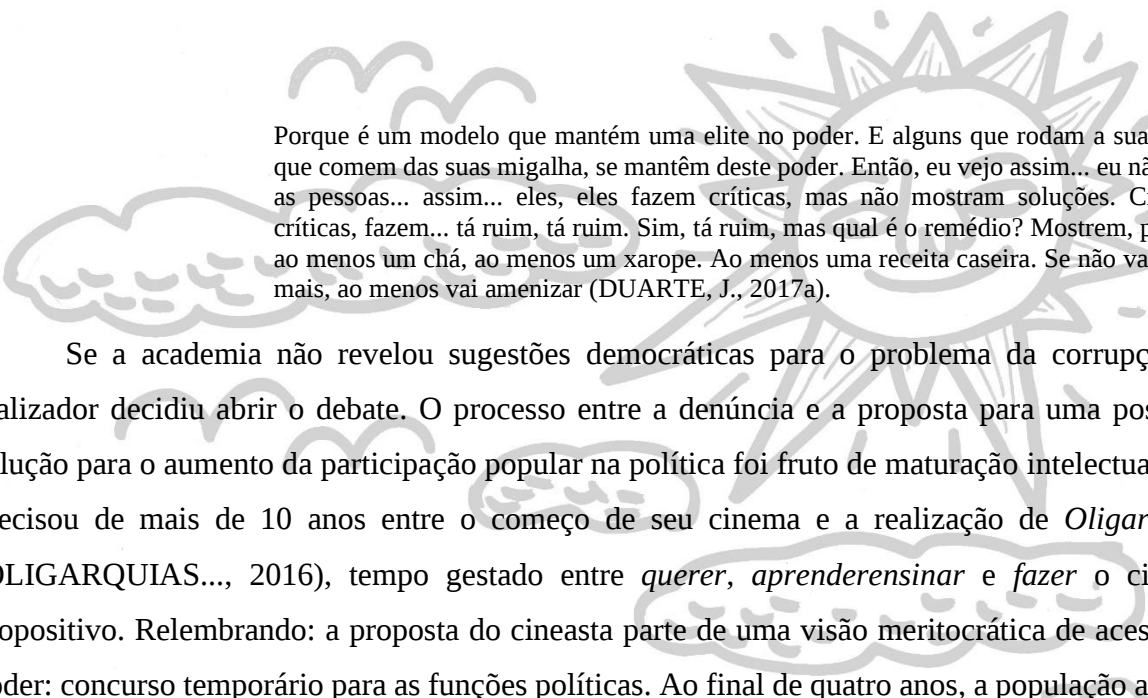
Não, não, eu nunca pensei exatamente [*em concorrer a nenhum cargo político*] porque o sistema que tá aí não me permite, não permite eu pensar, eu entrar. Porque, é o que eu falei: política hoje não é coisa que se ganhe, é ter que se comprar. Pra entrar na política você tem que ter muito dinheiro pra se corromper e corromper os outros, né?! [...] Eu sou um militante político, assim... porque, hoje, eu penso em mudar o atual quadro político do meu país. Eu vejo que este modelo é no momento que faliu, que tá morto. Nós temos que enterrar e procurar um novo modelo de administração pública. Novo sistema que administre o dinheiro do povo. Que administre os bens sociais da nação. Do jeito que tá aí não dá, não tem como. E a prova disso é a “Operação Lava Jato” que mostrou, realmente, que não tem como continuar. Não vai resolver se prender essa multidão de gente, arrecadar a maior parte do dinheiro, se o sistema vai ser o mesmo. Porque o problema não está nos elementos, está é no sistema. É o modelo, que quem entra nessa religião – porque a política, pra mim, é uma religião... uma religião – você tem que se corromper. [...] Então, tem que se procurar, tem que se discutir, tem que discutir uma nova maneira. Tem que existir um novo modelo de governo. Que não seja uma ditadura militar, nem um sistema corruptivo, como é esse sistema partidário. Né?! A gente quer um modelo que seja um governo popular. Que o poder, realmente, tenha herdado do povo. Né?! Não em nome de grupos, como acontece hoje com as oligarquias. Que o País vive uma grande oligarquia, né?! Oligarquia. Famílias que governam. Começa a governar o município, governa o estado, e aquele grupo se encontra em Brasília pra governar a nação. Que cada estado manda seu representante das oligarquias pra Brasília. E lá forma o que? Um grande quartel general. Pronto, só eles dominam. Dominam tudo. Tudo, tudo, tudo (DUARTE, J., 2017).

Josafá encontrou sua função política como líder comunitário. De lá, surgiu – e se insurgiu – o cineasta educador, que esgarça as fronteiras entre a cinematografia e a formação cidadã. A sua ação se configura como força, que revela o sentido da crença na liberdade enquanto fator fundamental da real democracia.

O seu ponto de vista não é fruto de uma visão ingênua, mas de quem vive a luta política sob vários aspectos. Esta vivência – da qual o seu cinema é testemunha – resulta de uma maturação que defino como “holística”: ele vive sua militância, bem como seu cinema e sua formação intelectual, ao longo do tempo, ou seja, de sua história, sempre vinculada àquelas das comunidades em que viveu. Sendo assim, não é possível pensar “subjetividade” fora do contexto de uma “historicidade”, do “eu” relacionado com o “outro”, no tempo e no espaço.

Diante do que vivenciou, o cineasta e cordelista aprendeu o jogo político institucional, portanto, as dinâmicas das tramas de poder envolvendo as prefeituras, donos de latifúndios, e outros cidadãos iguais a ele. A construção histórica da criticidade tornou-se propositiva. O formato eletivo sugerido por ele é uma resposta ao que ele julga ser um “silêncio acadêmico” em face dos problemas de representação popular, que nos colocam diante de uma falsa democracia.

É, a, ó [*gaqueja*], é como eu digo... a gente... são ideias que eu proponho objetivando que surjam outras ideias, né?! Outras ideias, se comece a questionar. O que eu vejo é o seguinte: há um silêncio, há um silêncio acadêmico no País de todo os seguimento sobre este modelo. Ninguém usa a desafiar o modelo, ninguém usa a falar contra este modelo.



Porque é um modelo que mantém uma elite no poder. E alguns que rodam a sua mesa, que comem das suas migalha, se mantêm deste poder. Então, eu vejo assim... eu não vejo as pessoas... assim... eles, eles fazem críticas, mas não mostram soluções. Críticas, críticas, fazem... tá ruim, tá ruim. Sim, tá ruim, mas qual é o remédio? Mostrem, passem ao menos um chá, ao menos um xarope. Ao menos uma receita caseira. Se não vai curar mais, ao menos vai amenizar (DUARTE, J., 2017a).

Se a academia não revelou sugestões democráticas para o problema da corrupção, o realizador decidiu abrir o debate. O processo entre a denúncia e a proposta para uma possível solução para o aumento da participação popular na política foi fruto de maturação intelectual. Ele precisou de mais de 10 anos entre o começo de seu cinema e a realização de *Oligarquias* (OLIGARQUIAS..., 2016), tempo gestado entre *querer*, *aprenderensinar* e *fazer* o cinema propositivo. Relembrando: a proposta do cineasta parte de uma visão meritocrática de acesso ao poder: concurso temporário para as funções políticas. Ao final de quatro anos, a população avalia, através do voto, o trabalho dos governantes. Neste processo pensado pelo realizador de Forquilha, são extintos os partidos políticos. Assim ele explicou o seu modelo de democracia:

E aí, qual é o meu pensamento, meu simples pensamento? [*gaguejando*] Aí, já defendo nos meus filmes. Acabar com os partidos políticos e fazer concurso público temporário para os, para os, para os políticos, de quatro em quatro anos, sendo que o povo avalia esses governos nas urnas anualmente. Porque hoje em dia, o que que eu... como eu analiso a política? O sistema? O que é o Estado? Existe o eleitor e o político, né?! E a máquina do Estado. São esses três elementos. O eleitor era pra ser o patrão. Porque ele que paga. Então, ele é que devia escolher o político. Mas é o contrário: o político compra o eleitor, compra o eleitor – entendeu? –, e assume o poder. Assume aquele emprego, aquela vaga, naquela empresa coletiva – porque o Estado é uma empresa coletiva, né, é uma empresa do povo – ele assume o Estado como seja o dono supremo, o chefe, e não como o servidor. Mas porque ele faz isso? Porque ele compra o voto do eleitor. Então, quando ele compra, se ele compra, ele é dono, ele é senhor. Então, uma eleição não é ganhada, não existe consciência eleitoral no País. Existem os partidos políticos. E outra coisa mais, que a questão é o seguinte: os políticos, a primeira coisa que eles fazem é dividir a população. [*Fala rápido e não dá pra entender*] O lado “A” tá com o candidato “A”, e o lado “B” o candidato “B”. Aí, começa a briga interna. Quando um partido ganha, quem vai governar a cidade é aquele partido, o outro fica de fora. Mas todos vão pagar impostos? Todos não são donos da empresa? Então, há, há, [*gaguejando*] um desconcerto nisso. Então, a proposta que nós fazemos aqui: é o fim dos partidos políticos. Concurso público, de quatro em quatro anos. E o poder? O poder vai tá lá no povo. O povo vai avaliar a gestão. Vai avaliar a gestão em curso (DUARTE, J., 2017a).

A vivência social do cineasta no interior do País revelou a incoerência ideológica das legendas brasileiras. Figuras tradicionais da política de Forquilha – pequeno reflexo do que acontece na nação – migram entre partidos de esquerda e de direita sem critério, nem identificação com as diretrizes partidárias. Os acordos entre legendas são mais fundamentados nas figuras das lideranças locais que nos pressupostos programáticos dos partidos políticos.

O aprendizado sobre a ineficácia das ações das legendas aconteceu, para o cineasta, empiricamente. Ainda que sem manifestar intenção, ele acaba por questionar o ideal previsto pela Lei 9096/95 (BRASIL, 1995), que assegura a autenticidade do regime representativo, bem como

pelo parágrafo 3º do artigo 14 da Constituição Federal (BRASIL, 1988), que garante que só poderá ser eleito o brasileiro que possuir filiação partidária. Na prática, ele aprendeu que, por “debaixo dos panos” e dos textos oficiais, a maioria dos partidos políticos não tem caráter de representatividade do cidadão, não possui coerência nas pautas apresentadas, nem canaliza as vontades populares, como previsto na lei 9096 (BRASIL, 1995) e na carta magna (BRASIL, 1988). Entretanto, ao dizer “O poder vai tá lá no povo. O povo vai avaliar a gestão” (DUARTE, J., 2017b), Josafá faz valer o que está previsto no parágrafo único do artigo 1º da carta maior brasileira: “Todo o poder emana do povo, que o exerce por meio de representantes eleitos ou diretamente, nos termos desta Constituição” (BRASIL, 1988).

Depois de apresentar, em seu cinema, críticas ao modelo eleitoral estabelecido, o cineasta propõe alternativas ao esquema de poder existente, em um caminho que ele crê mais justo. Neste momento, a experiência de aprendizagem mostra que a liberdade a qual almeja não existe em função de ideias, mas, ao contrário, estas são fruto das intenções da libertação de suas comunidades. Libertação, portanto, deve ser compreendida como alcance dos elementos críticos que permite ao espectador, ou vizinho de comunidade, se tornar crítico no que isso tem de mais autônomo. Neste sentido, libertação conduz à abertura da própria história, sem manipulação de oligarcas e partidos incoerentes diante de seus programas e representações. Sobre o tema, o professor Paulo Freire discorre: “É o saber da história como possibilidade e não como determinação. O mundo não é. O mundo está sendo”. E, mais adiante, conclui: “No mundo da história, da cultura, da política, constato não para me *adaptar*, mas para *mudar*” (FREIRE, P., 2011b, p. 74–75).

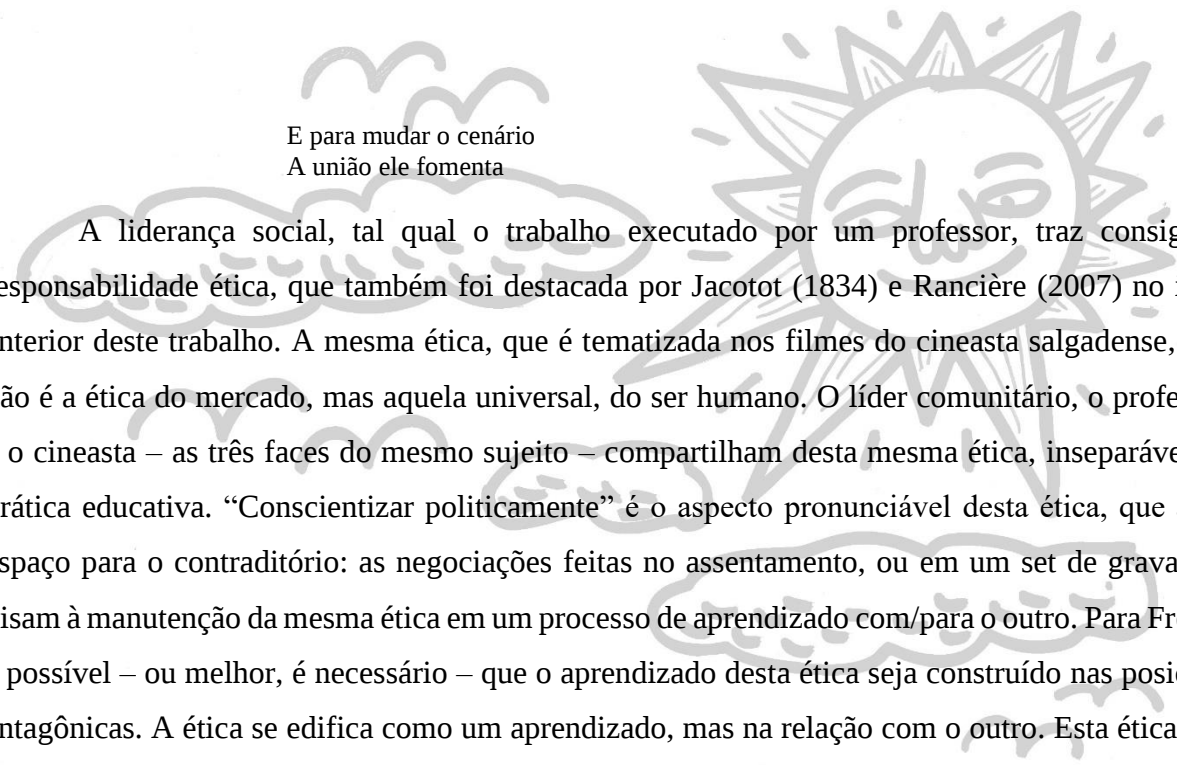
Como aconteceu com o pedagogo pernambucano, o cineasta forquilhense também acredita que “formar” é mais do que treinar, e tomou o ponto de vista dos “excluídos”, os “condenados da Terra” (FREIRE, P., 2011b). Neste sentido, vale apresentar os versos do cordel feito sobre Josafá Duarte:

IX

No Parque Santa Rosa
Exerceu o seu trabalho
Ajudou seu povo pobre
Que pro governo é rebotalho
Sendo ele mesmo excluído
Sentiu-se compelido
A sair deste tresmalho

X

Ao ver tanta pobreza
Lá na Baixa da Jumenta
O seu povo esquecido
Sozinho, aguentando a tormenta
Fez-se líder comunitário



E para mudar o cenário
A união ele fomenta

A liderança social, tal qual o trabalho executado por um professor, traz consigo a responsabilidade ética, que também foi destacada por Jacotot (1834) e Rancière (2007) no item anterior deste trabalho. A mesma ética, que é tematizada nos filmes do cineasta salgadense, que não é a ética do mercado, mas aquela universal, do ser humano. O líder comunitário, o professor e o cineasta – as três faces do mesmo sujeito – compartilham desta mesma ética, inseparável da prática educativa. “Conscientizar politicamente” é o aspecto pronunciável desta ética, que abre espaço para o contraditório: as negociações feitas no assentamento, ou em um set de gravação, visam à manutenção da mesma ética em um processo de aprendizado com/para o outro. Para Freire, é possível – ou melhor, é necessário – que o aprendizado desta ética seja construído nas posições antagônicas. A ética se edifica como um aprendizado, mas na relação com o outro. Esta ética não é a da cooptação, mas a de tentar “pensar certo”, no sentido freireano, ainda que por vezes se “pense errado”. Na verdade, na procura por “pensar certo”, importa não ser dono de certezas (FREIRE, P., 2011b).

Afinal, o que são “pensar certo” ou “pensar errado” no âmbito propositivo do cineasta de Forquilha? Suas propostas sobre a *revolução eleitoral* são viáveis? Aí reside uma verificação mais aguçada. A proposta de *reforma eleitoral popular* é radical na medida em que é uma opção preponderantemente crítica. Neste sentido, Freire no ensina: “Porque crítica e amorosa, [a opção radical é] humilde e comunicativa. O homem radical na sua opção não nega o direito ao outro de optar. Não pretende impor a sua opção. Dialoga sobre ela” (FREIRE, P., 2011a, p. 69). Agora, cabe perguntar: o que é o diálogo?

É uma relação horizontal de A com B. [...] Nutre-se do amor, da humildade, da esperança, da fé, da confiança. Por isso, só o diálogo comunica. E quando os dois polos do diálogo se ligam assim, com amor, com esperança, com fé um no outro, se fazem críticos na busca de algo (FREIRE, P., 2011a, p. 141).

Mais do que discutir a exequibilidade da ideia da reforma eleitoral, o importante é promover o diálogo sobre um sistema menos corrupto, e que o povo tenha mais controle fiscalizador sobre os políticos eleitos. Afinal, tão importante quanto conhecer a realidade social e política, é estar aberto aos novos conhecimentos, e sendo assim, abrir a disponibilidade ao debate. O cinema é o incitador dos debates. O ato de “conscientizar politicamente” passa por “conscientizar-se” a partir da ideia do outro. O pedagogo brasileiro alerta:

É preciso que [...] desde os começos do processo, vá ficando cada vez mais claro que, embora diferentes entre si, quem forma se forma e re-forma ao formar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado. [...] Quem ensina, aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender [...] (FREIRE, P., 2011b, p. 25).

Ensinar e aprender são, portanto, experiências conjuntas, mas sempre questionadoras, que partem de um chão concreto e real. Educar e ser educado são dois lados de uma moeda, valor daqueles que são sujeitos do seu conhecimento. Quando trato do conhecimento em torno da vida política, o cineasta, seus colaboradores e o público, indagam ou são indagados ao longo da preparação e da exibição do filme. O saber sobre as relações e sistemas de poder fazem parte da realidade de todos os brasileiros, em maior ou menor grau, ainda que de maneira despretensiosa, no círculo do senso comum. Este é o ponto de partida, o chão onde se assenta o conhecimento.

O cineasta encontra o pedagogo quando ambos partem do mesmo lugar para a superação e a criação de algo novo, construído conjuntamente. O cinema abre as portas ao debate sobre uma dada realidade. O diretor cearense superou a simples curiosidade e partiu para a indagação, e desta para a proposição, em um processo construído no tempo de sua experiência.

O cinema feito pelo realizador salgadense ao longo do tempo existe enquanto fruto de sua prática testemunhal. O diretor e cordelista sujeito deste trabalho coloca um tijolo a cada novo dia, já que a tradição se consuma no cotidiano, no agora, mas sempre mirando o que foi e prospectando o que deve ser. A isso, dá-se o nome de utopia, diante de um cinema e de uma literatura popular heterotópicos.

Na construção diária da tradição, não há espaço para a negação do “outro”, esquecido das narrativas cotidianas e majoritárias dos grandes veículos de comunicação. O “cinema da libertação”, que pode ser entendido também como o “cinema da autonomia”, deixa-me ver o pobre, dá protagonismo à mulher e à criança, ao drogadito, faz do idoso Zé das Cachorras um vencedor na eleição em que conquistou apenas um voto. Retirados do mundo real, os atores são gente de sua gente, alguns analfabetos, mulheres e crianças da comunidade, dependentes químicos que lutam contra a doença, idosos e alcóolatrás que devem ser vistos, mas também *enxergados*. Mas a opção pelo cinema dos “outros” protagonistas foi feita muito antes, pelo ensejo de criar “outros” protagonistas na sociedade: cidadãos sem cidadania, trabalhadores sem renda, e moradores sem terra. O cinema de Josafá Duarte é, antes de tudo, o cinema do “testemunho da história”, mas da reflexão crítica sobre ela. A pedagogia cinematográfica foi constituída a partir desta história, mas também a partir de sua própria história. Os filmes, antes idealizados como meio, constituem-se como um corpo de “gente”, que *se ensina* e que *se aprende* – ao grupo e aos sujeitos.

Os “outros”, normalmente, são cobertos pelo véu da fatalidade histórica, do esquecimento social, portanto, político. Esta é uma abordagem perversa, imposta de cima para baixo. Sobre o vencedor, vigora o discurso do mérito. O outro, o ausente, o sem mérito, antes de ser protagonista no cinema, já era protagonista da história do cineasta e cordelista de Salgado dos Mendes. Ele

mesmo foi um sem terra (e sem-terra)⁷⁶. Ele é “o outro”, mas não quis fazer parte do discurso fatalista. Em sua narrativa de vida, destaca a importância da militância social vivenciada no período em que liderou o assentamento do MST. Sobre a reforma agrária, diz o mestre Freire:

No caso da reforma agrária entre nós, a disciplina de que se precisa, segundo os donos do mundo, é a que amacie, a custo de qualquer meio, os turbulentos e arruaceiros “sem terra”. A reforma agrária tampouco vira fatalidade. Sua necessidade é uma invencionice absurda de falsos brasileiros, proclamam os cobiçosos senhores das terras (FREIRE, P., 2011b, p. 56).

[Posteriormente, o educador brasileiro observa:]

Seria demasiado ingênuo, até angelical de nossa parte, esperar que a “bancada ruralista” aceitasse quieta e concordante a discussão, nas escolas rurais e mesmo urbanas do país, da reforma agrária como projeto econômico, político e ético da maior importância para o próprio desenvolvimento nacional. Isso é tarefa para educadoras e educadores progressistas cumprirem, dentro e fora das escolas (FREIRE, P., 2011b, p. 97).

O líder do assentamento Lagoa Grande aprendeu a guiar com o outro e para o outro. Permita-me a redundância, mas aprende-se como autodidata, grupodidata, faz-se sem saber, mas busca-se sempre fazer com o outro e para o outro, que só existe porque existem os outros. Há, portanto, um processo de negociação, em que saber *ouvir* é tão importante quanto *falar*. Assim, faz-se a história: das sociedades e do cinema, a história do Cinecordel. Portanto, história e educação estão imbricadas, uma habita na outra. História e educação existem na mudança dos contextos, no movimento. Estagnação não é história ou aprendizado, mas letargia e ignorância.

A história e o aprendizado dos espectadores acontecem em lugares específicos: no computador caseiro, em uma TV, ou em uma exibição pública. O aprendizado dos agentes do Cinecordel ocorre ao longo de todo o processo de realização do filme. E todos mantêm uma relação com um determinado lugar. É neste lugar de aprendizado em que há identificação com o conteúdo exibido, o aspecto da empatia com “o outro”, o ator que vive em uma outra realidade social e cultural. Como diz Paulo Freire: “É a ‘outredade’ do ‘não eu’, ou do *tu*, que me faz assumir a radicalidade de meu *eu*” (2011b, p. 42).

No lugar em que se vive, ou em que se está, este lugar em que o filme se faz reflexão e aprendizado, espectador e Cinecordel possuem suas identidades socioculturais. A diferença da cultura do outro – e o reconhecimento da diferença – aproxima tanto quanto as semelhanças também unem. Mas, o cinema que se quer livre e autônomo para educar, para “conscientizar politicamente”, tem que ser o cinema que aceita ser desprezado, não reconhecido. Quando midiaticizado, o filme ganha autonomia, e está sujeito aos valores, à cultura e à formação política de quem o assiste. O não reconhecimento faz parte de todo o processo de difusão e exibição no

⁷⁶ Nestas acepções procuro dar conta daquele que é desprovido de terra, mas que é um militante do MST.

cinema, mas as possibilidades da pedagogia do cinema popular, destes filmes que buscam a autonomia política de quem assiste, são superiores aos obstáculos.

O cineasta tem em mente que há aqueles que estão abertos a refletir sobre o conteúdo político de seus filmes, mas existem, também, os que não se importam. Neste sentido, diz o professor Freire: “Primordialmente, minha posição tem de ser a de respeito à pessoa que queira mudar ou que recuse mudar. Não posso negar-lhe ou esconder-lhe minha postura, mas não posso desconhecer o seu direito de rejeitá-la” (FREIRE, P., 2011b, p. 69). A autonomia é fundamental para a construção da libertação das instâncias de poder atuantes, e ela está presente na recusa em aceitar, a priori, as ideias presentes no cinema do grupo Cinecordel. É esta crença que leva Josafá a aceitar que seus filmes não serão bem recebidos, ou aceitos, em todas as instâncias da sociedade. Como diz o pedagogo: “A autonomia, enquanto amadurecimento do *ser para si*, é processo, é vir a ser” (FREIRE, P., 2011b, p. 105). Além disso, o cineasta tem em mente que a formação pedagógica presente na máxima “conscientizar politicamente” não *pode tudo*, mas em alguma medida ela *pode alguma coisa*. É essa a maneira que o professor Paulo Freire também pensa a educação (FREIRE, P., 2011b, p. 110).

O cinema popular enfrenta, em sua base, incompreensão por aqueles que têm o gosto formatado pela elite cinematográfica. A negação aos filmes feitos pelo povo revela, também, a recusa a uma determinada leitura de mundo. Certos espectadores, diante de um cinema com imperfeição técnica e que manifestam a cultura popular – de gente do interior da região Nordeste, pertencente às classes sociais desfavorecidas – exibem preconceito contra o que o cinema popular representa: o Brasil considerado arcaico, pobre, e, portanto, inferior. Estes, enxergam os filmes dos “outros fazedores” como galhofa, subprodutos da cultura, objetos de menor importância. O não reconhecimento dos filmes realizados em Salgado dos Mendes e a não aceitação da mensagem política efetuada por seu diretor podem ser, aparentemente, interpretados como obstáculos impostos pela especificidade da comunicação. No entanto, a existência de um cinema como o realizado pelo Cinecordel já faz crer que os obstáculos fazem parte de um mundo desigual. Na desigualdade, mesmo, encontra-se a chave de penetração do cinema popular. E a aceitação das mensagens e o reconhecimento da necessidade de mudança do processo eleitoral são negociações que transcendem à esfera do cinema, mas fazem parte de todo o debate político da sociedade. Os obstáculos são intrínsecos à realização do cinema popular. Para o cineasta, o foco sobre as opiniões de quem assiste não devem ser depositados sobre aqueles que não consideram a existência real deste tipo de cinema, mas sobre os que reconhecem a produção do cinema popular como aquela capaz de dialogar com a cultura brasileira. Desta forma, para o realizador salgadense, o que

interessa é que os seus filmes rompem fronteiras e classes sociais e são assistidos por públicos distintos em diversas partes do País, e mesmo fora dele.

Foi lidando com a diferença que o diretor aprendeu. E foi nos pormenores das diferenças em que esteve inserido que desenvolveu a pedagogia do seu cinema. Mas, é nos detalhes, no pequeno gesto, no café compartilhado em um assentamento no meio da madrugada, no “fazer teimoso” um filme – sem saber fazer – repito, nos detalhes do cotidiano, é que a vida é avaliada. É nos detalhes que se encontra a possibilidade de solução. Fazer filme foi o detalhe que a vida apresentou como produção pedagógica do “conscientizar politicamente”. O diretor forquilhense um dia intuiu uma possibilidade. O sonho e a epifania podem ser o detalhe para o surgimento do seu cinema. Tomo a liberdade poética do cordel para explicar o que é difícil de ser explicado, posto que é intuitivo...

XL

Josafá acordou animado
E abriu sua janela
No horizonte, um arco-íris
Apesar de tanta mazela
Acabou-se o dilema
Resolveu fazer cinema
E tornar a vida mais bela
[...]

XLII

É fazer sem saber fazer
É filmando que se aprende
No filme a gente congrega
Do povo o filme depende
Se errar a gente grava de novo
“Mais fortes são os poderes do povo!”
O filme o povo defende

A ideia intuitiva de fazer filme no meio do sertão pobre, a priori, parece absurda. Mas, a intuição – já discutida nesta tese – vinculada à atividade criadora, falou mais alto. A intuição, essa coisa tão necessária para o conhecimento, como nos ensina o mestre Freire (2011b), foi o ponto de partida para o aprenderensinar cinema, mas trata-se de um ponto de partida sem ponto de chegada. O cinema torna-se forma de organização do mundo interior do cineasta, mas também suporte de bastante conhecimento.

O cinema transforma-se efetivamente em suporte afetivo, torna-se um mundo que oferece possibilidades de aprendizagem. Ser cultural, o sujeito encontra neste suporte linguagem conceitual e sensações que possibilitam o desprendimento, mas também a reflexão. Para o pedagogo Paulo Freire, “o *suporte* é o espaço, restrito ou alongado, a que o animal se prende ‘afetivamente’ tanto quanto para resistir; é o espaço necessário a seu crescimento e que delimita seu domínio” (FREIRE, P., 2011b, p. 50). A partir da existência dos sujeitos diante das coisas, e

de outros sujeitos, promoveu o suporte em “mundo”. Por analogia, é possível afirmar que o cinema, no contexto apresentado até agora, transformou-se em mundo, e deste em “existência”. Esta, acontece a partir/pela criação dos sujeitos conscientes e transformadores.

A existência, portanto, é fruto da intervenção do sujeito no mundo; eu digo mais: é resultado da decisão de optar por agir sobre o mundo, de lutar e agir politicamente sobre ele. E tudo isso – considerando “tudo” como pronome indefinido com função adjetiva junto a “isso” – me conduz à prática *formadora* de natureza *ética*, que me preenche de *esperança* (FREIRE, P., 2011b).

Sobre a esperança, Paulo Freire (2011b) considera que o ser humano é seu signatário, mas que as condições sócio-históricas podem levar à desesperança. Um dos desafios da contemporaneidade é lutar contra as razões que levam à desesperança.

É a esperança que move o cineasta de Salgado dos Mendes adiante. Ela mostra que o futuro é feito de viabilidades, de um “possível” virtual, em que a transformação está no cinema como a árvore existe na semente. A cada filme, uma nova possibilidade é plantada:

Gosto de ser homem, de ser gente, porque sei que a minha passagem pelo mundo não é predeterminada, preestabelecida. Que o meu “destino” não é um dado, mas algo que precisa ser feito e de cuja responsabilidade não posso me eximir. Gosto de ser gente porque a história em que me faço com os outros e de cuja feitura tomo parte é um tempo de possibilidades, e não de determinismo. Daí que insista tanto na *problematização* do futuro e recuse sua inexorabilidade (FREIRE, P., 2011b, p. 52).

Portanto, como ser inacabado, projeto-me na direção das possibilidades oferecidas pelo futuro. É isso que move a “form(a)ção”, que permite que o aprendizado seja constante. Como ser inacabado, encontro na possibilidade de aprenderensinar o impulso para o futuro, este momento incerto, cuja única certeza é a de que chegará daqui adiante. O sujeito desta tese não encara a história como algo já dado. Apenas na interpretação fatalista da história, o futuro pode ser conhecido, e leva “à morte ou à negação autoritária do sonho, da utopia, da esperança” (FREIRE, P., 2011b, p. 71). O futuro constrói-se a partir de agora, no gerúndio. Ele vai sendo construído, segue sendo imaginado e discutido.

Se o que está adiante é incerto, a esperança pode ser perene. Ela se mantém na crença de que o que está errado, hoje, não será, necessariamente, eterno. Assim, um sistema eleitoral corrupto é passível de mudança. Não é possível trabalhar como único axioma a ideia de que o sistema corrupto sempre existiu, portanto, é possível que não exista mais. Mas, é necessário projetar o futuro, trabalhando para que a mensagem redundante dos filmes conscientize politicamente. Para o cineasta de Forquilha, não é possível aceitar o discurso fatalista de que o que é, deverá sempre ser, como um destino inevitável, e não como resultado de forças de poder.

Esta conscientização é, para Freire, a condição *sine qua non* do aprendizado. O pedagogo escreveu aquilo que o cineasta e cordelista defende:

Contra toda a força do discurso fatalista neoliberal, pragmático e reacionário, insisto hoje, sem desvios idealistas, na necessidade da conscientização. Insisto na sua atualização. Na verdade, enquanto aprofundamento da *prise de conscience* [tomada de consciência] do mundo, dos fatos, dos acontecimentos, a conscientização é exigência humana, é um dos caminhos para a posta em prática da curiosidade epistemológica (FREIRE, P., 2011b, p. 54).

A curiosidade epistemológica é o que permite a interpretação do mundo ao redor, que se torna o suporte da realidade. É a curiosidade como elaborada acima que admite que as possibilidades de mudança na sociedade sejam debatidas. É o que leva a olhar de dentro de si para o mundo, e vice-versa, mas debatida pelo grupo. Assim, a compreensão da vida social – elementar para a proposição de sua mudança – deixa de ser exclusividade de um, para ser tomada pelo grupo Cinecordel em Salgado dos Mendes, mas também por outros grupos de pessoas. Este é o maior desafio do cinema josafiano: que imagens e sons, cultura e política, ética e estética, gerem a curiosidade epistemológica no maior número de espectadores, muitas vezes solitários, que assistem aos filmes em frente a uma tela de computador, celular ou outro aparelho.

A pedagogia desenvolvida pelo mestre Paulo Freire dialoga com Josafá Duarte, que se autodenomina homem “do povo”, produtor da cultura popular. Pois é da cultura popular que surgem os versos do cordelista paraibano Medeiros Braga⁷⁷, natural de Nazarezinho, que homenageiam a vida e o trabalho do pedagogo pernambucano:

Os milhões que não sentavam
Em algum banco escolar,
Escrevia só o nome
Como um “ferro” pra votar.
Nada mais para aprender
Pra que não pudessem ler
E, sobretudo, pensar.
[...]
Daí surgiu Paulo Freire
E seu método inovador
Rompendo com o sistema,
Ora, tão conservador.
Num clima de liberdade
Deixava bem à vontade
O aluno e o professor.
[...]

⁷⁷ Luzimar Medeiros Braga [...] é economista de formação, e exerceu as funções de professor, jornalista e funcionário do Instituto Nacional do Seguro Social (INSS). Nasceu no município de Nazarezinho, no semiárido paraibano, no dia 20 de abril de 1941. [...] É um poeta memorialístico condoreiro visto que apresenta produção literária que biografava personalidades, como por exemplo: [...] Karl Marx, Che Guevara, Rosa Luxemburgo [...] Com vistas à educação e conscientização política do povo, acredita que a literatura popular pode ser um elemento de formação e transformação. Com temática diversificada, abarcando história, ecologia, geografia, filosofia, cangaço e a literatura clássica universal, em cordel, em 2013 passou a ser membro da Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC) (POPULAR, 2014).



Para ele o movimento
 Dos direitos preteridos
 Deve ser encabeçado
 Pelos próprios oprimidos;
 Com ele, e não para ele,
 Para obter todo aquele
 Ciência dos excluídos
 [...]
 Falou da sua importância
 Mas, deixou bem explanado:
 O saber não muda o mundo
 Como muitos têm pensado;
 O saber muda as pessoas
 Que podem com ideias boas
 Tornar o mundo mudado (BRAGA, 2018)

4.7 O *entreframe*: Rancière e Freire

Como foi discutido nos dois tópicos anteriores, o cineasta Josafá Duarte mantém relações complexas com a sua própria aprendizagem, o mundo e a história. O resultado é perceptível nos seus filmes, criados com o objetivo de conscientizar politicamente. Daí, foi possível atribuir a função pedagógica ao seu cinema. A relação que manteve com o mundo e com seu cinema revelou convergências entre os postulados da filosofia da educação de Jacques Rancière – que estruturou seu pensamento a partir da prática de educação do Método Universal desenvolvido pelo mestre Joseph Jacotot – e da pedagogia crítica de Paulo Freire. A ideia, agora, é apresentar os pontos de convergência e complementariedade entre os dois pensadores, e revelar que a aproximação e o distanciamento entre ambos podem resultar em uma análise teórica mais rica sobre o debate em torno das pedagogias culturais desempenhada pelo cineasta de Salgado dos Mendes. Para tanto, evoco, novamente, a metáfora do *entreframe*, o espaço necessário para que vários fotogramas gerem uma única imagem em movimento, o entre-espço onde estão localizadas as convergências e divergências. Convido, então, à observação do cruzamento entre os trens...

Em primeiro lugar, a acepção da palavra método. Rancière acredita que o “método” utilizado por Jacotot não é propriamente um método, “mas que recusa qualquer institucionalização de um ‘método’, qualquer ideia de um sistema que seja específico à educação do povo” (VERMEREN; CORNU; BENVENUTO, 2003, p. 199). O pedagogo pernambucano utiliza o termo “método” ao longo de sua vasta obra, apontando na constituição organizada de um processo de ensino, que faz com que o aluno comece a formar as palavras tomando como ponto de partida elementos significativos de sua vida, que passam a ser problematizados por ele. Para o professor brasileiro, a alfabetização se torna eficaz quando leva à conscientização de problemas cotidianos, bem como ao conhecimento da realidade social.

Em segundo lugar, há dois pontos de partida que são complementares entre os dois pensadores. O francês parte da ideia de que existe uma afinidade entre os seres humanos: todos possuem igual inteligência. Não é possível compreender a assertiva com a ideia de que todos possuem o coeficiente de inteligência idêntico, mas que todo mundo é sujeito do seu aprendizado, e que esta é a forma de existir no mundo. A igualdade, tal e qual disposta aqui, está presente na multiplicidade da capacidade de aprender, e não do aprender que se dá de forma igual ou idêntica. O brasileiro fundamenta seu método pedagógico na desigualdade social entre opressores e oprimidos, estabelecida nas relações sociais, e que esta realidade se manifesta, também, na formação escolar brasileira, bem como na de países em desenvolvimento. Portanto, enquanto um fundamenta as bases de sua pedagogia na *igualdade* do indivíduo, o outro parte da *desigualdade* da sociedade.

As chaves para a emancipação estão em uma dupla dimensão do ato de aprenderensinar, manifestada no cruzamento entre Rancière e Freire: todos os sujeitos possuem plenamente condições de aprender, desde que suas vontades sejam mobilizadas; inseridos em uma sociedade com classes sociais desiguais, os sujeitos passam a compreender seu “lugar no mundo” e encontram autonomia para conquistá-lo.

Tanto Rancière quanto Freire investem na emancipação do indivíduo. Para ambos, a emancipação possui um caráter ético. No entanto, para o primeiro, esta autonomia diz respeito ao desenvolvimento intelectual do indivíduo, que se torna sujeito do seu saber. Para Freire, esta libertação não é dissociada de seu aspecto social, mas caminha ao lado dela. Sobre o tema, diz o pensador francês:

O pensamento de Jacotot não é um pensamento de “conscientização”, que busca organizar os pobres em coletividade. O pensamento de Jacotot se dirige a indivíduos. Ele o fez em um tempo após a Revolução Francesa, em que a questão era saber como “acabá-la” – ou como acabar com ela. Havia aqueles que queriam “extrair” da Revolução Francesa a ideia de que era preciso uma nova ordem social, racional, o que fortaleceria essa ordem social; tratava-se, no fim das contas, de racionalizar a desigualdade, buscando, eventualmente, no fundo da igualdade revolucionária os instrumentos de racionalização da desigualdade: é toda a teoria de uma sociedade “progressista” fundada sobre a educação. Jacotot opôs a esse projeto uma espécie de resposta “anarquista”, que consistia em dizer que a igualdade não se institucionaliza, que ela é uma decisão puramente individual e uma relação individual. Isso, sem dúvida, separa Jacotot das perspectivas de emancipação social que estão implicadas em métodos como o de P. Freire (VERMEREN; CORNU; BENVENUTO, 2003, p. 198–199).

Como mestre militante da educação, a desigualdade detectada por Freire é material. Neste sentido, o povo, a quem é dirigida a formação, não é uma abstração, mas uma construção coletiva que encontraria na educação o seu “vir a ser” no mundo.

Segundo Rancière, Jacotot demonstra que a educação embrutecedora não desaparece na sujeição da vontade do discente à do professor, nem com a abolição da relação de autoridade

presente na relação professor/aluno. Tudo o que envolve a questão política na educação jacototiana estaria na relação de inteligência para inteligência. A emancipação só acontece quando a vontade de aprender se estabeleça entre as partes, e que o mestre se reconheça ignorante. Nas palavras de Rancière, “somente um homem pode emancipar um homem. Somente um indivíduo pode ser razoável e somente por meio de sua própria razão” (RANCIÈRE, 2007, p. 108).

Freire equaciona a questão de forma um pouco diferente. Para ele, a emancipação é relacional, e ela existe pelo e para o outro. A escola é uma instituição que deve existir, e que deve garantir a construção da cidadania de quem está nela e quem vai até ela. Todos têm a capacidade e vontade de aprender, mas o mestre é aquele que proporciona os instrumentos para que o aluno se coloque na posição em que ele construa sua cidadania, e daí, a sua emancipação. Alunos aprendem em conjunto, da mesma forma, se libertam coletivamente. “Ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho: os homens se libertam em comunhão”, afirma o brasileiro (2005, p. 58).

De outra feita, há importante ponto em comum entre Paulo Freire, Joseph Jacotot e Jacques Rancière: o modelo de alfabetização criado pelo brasileiro e o Método Universal abordado pelos franceses são vetores de ruptura com a lógica social institucionalizada, que coloca em questão o papel e a função da escola. Esta instituição acaba por legitimar as desigualdades sociais presentes nas sociedades, ou seja, sua existência atual prova a validade do exercício de poder que também existe em outras instituições. Os três pedagogos referenciados neste trabalho acreditam no potencial de aprendizado dos estudantes e nas mudanças que devem ocorrer nas escolas. Para todos, a escola, que reproduz as desigualdades do sistema capitalista e neoliberal, não permite que o aluno se reconheça como livre e sujeito do seu conhecimento. Ao contrário, a escola hierarquiza entre melhores e piores, e além, como vencedores e perdedores, atribuindo àqueles que não se adaptam a ela a culpa pelo seu fracasso. Este é o produto do que o pensador pernambucano define como “educação bancária”, que deturpa a criatividade e a tomada de consciência do educando.

As ideias de emancipação propostas pelos três pensadores seguem atuais, no momento histórico em que está em marcha o aumento da desigualdade social em praticamente todo o mundo. Freire acredita que a libertação através da educação é questão urgente. Para Rancière, Jacotot revela que nunca é tarde para a busca da libertação:

Mas *O mestre ignorante* não é atual, no sentido em que traria meios de formação de movimentos de protesto, de movimentos afirmativos, de emancipação na América Latina. Sua atualidade é lembrar que a hora é sempre essa, que a hora da emancipação é agora, que sempre há a possibilidade de afirmar uma razão que não é a razão dominante, uma lógica de pensamento que não é a lógica da desigualdade. Por isso, não acredito que Jacotot vá oferecer aos movimentos sociais brasileiros, ou aos movimentos de educação na América Latina, as chaves do sucesso, mas vai lembrar que sempre se tem razão em querer se emancipar (VERMEREN; CORNU; BENVENUTO, 2003, p. 200–201).

Freire e Rancière colocam-se como críticos do sistema neoliberal contemporâneo. Na acepção do francês, no seio do sistema econômico atual, a inteligência e a capacidade criadora são expropriadas para determinados fins que não o beneficiam. Sendo assim, não tem no ser humano o destinatário dos avanços sociais, mas ele passa a ser apenas um meio para obtenção do lucro privado. Para além deste raciocínio, o brasileiro argumenta que o neoliberalismo é marcado pela visão pragmática da condenação antecipada dos que não possuem de antemão os atributos sociais – habilidades e competências – para servi-lo, e que a educação para estes homens e mulheres seria ilusória:

Às vezes, temo que algum leitor ou leitora, mesmo que ainda não totalmente convertido ao “pragmatismo” neoliberal, mas por ele já tocado, diga que, sonhador, continuo a falar de uma educação de anjos e não de mulheres e de homens. O que tenho dito até agora, porém, diz respeito radicalmente à natureza de mulheres e de homens. natureza entendida como social e historicamente constituindo-se, e não como um *a priori* da história (FREIRE, P., 2011b, p. 37).

Dessa forma, para os pensadores mencionados, a emancipação rompe com a ordem social por inserir o sujeito em outra relação com o mundo. Freire e Rancière, que toma como referência Jacotot, partem de um reconhecimento da humanidade a partir da formação dos sujeitos. No entanto, Freire busca inserir este sujeito na história. Para ele, a realidade histórica é resultado da ação dos sujeitos, portanto, ao se educar, o aluno se conscientiza e busca a transformação da realidade. Essa passa a ser a tarefa do sujeito emancipado. Para o pensador brasileiro, esta é a base para o estabelecimento da democracia real.

Rancière e Freire, juntos, me proporcionam entender acerca do caráter igualitário de inteligências, do lugar do indivíduo criador de sua aprendizagem, que faz sem saber fazer, mas também do sujeito social, aquele que através da formação junto/pelo outro é capaz de se inserir na história. Neste sentido, o caráter das inteligências igualitárias e a função de libertação social caminham de mãos dadas. É neste momento em que a filosofia da educação encontra a pedagogia crítica, no *entreframe* onde está a autonomia do sujeito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU “ÚLTIMAS PALAVRAS DIANTE DE CERTEZAS E INCERTEZAS”

Vamos embora, gente, vamos gravar”, gritou Josafá, animado, para os componentes do Cinecordel, em frente à igreja, na praça de Salgado dos Mendes. Atrás do grupo, eu observava atentamente, procurando registrar à caneta, em uma agenda, o que presenciava no meu trabalho de campo, no começo de fevereiro de 2017. E o que eu via, de fato?

Eu assistia a um processo colaborativo de trabalho acontecendo diante dos meus olhos. Mas aprendia, também, sobre o resultado de liderança da vida do diretor em ação na sua comunidade; verificava a construção da história do cinema no pequeno distrito de Forquilha; via surgir o processo de aprenderensinar no interior do Cinecordel.

Agora, no final de 2019, depois de quase três anos desde as gravações de *Escapei fedendo* (ESCAPEI..., 2017), encerro um ciclo formal de estudos que começou nove meses antes de participar do filme, em abril de 2016, quando do início das aulas no PPGACV. No projeto de Doutorado aprovado, eu tinha como objetivo investigar a produção cinematográfica do sujeito desta tese à luz do que ele define como “conscientização política” enquanto um discurso pedagógico. Além disso, eu me propus estudar os elementos da cultura popular, estabelecendo uma relação com o contexto da cultura visual. Outro objetivo específico apontado era investigar e caracterizar os elementos internos compartilhados na comunidade pelo grupo colaborativo Cinecordel.

Os objetivos descritos acima assinalaram para um trajeto que parte do conteúdo da narrativa de vida do protagonista do trabalho. Posso dizer que o cineasta se constituiu como um homem “de terra”, mas também como “da terra”. Com isso, afirmo que ele mantém um vínculo umbilical com o ato de trabalhar na terra bruta, mas também de pertencimento a uma terra específica. Quando paro para pensar sobre sua atuação à frente do Movimento dos Sem Terra, ocorre-me que o que chamo “terra” tem a acepção de área de cultivo, mas também local de pertencimento, onde se vive por nascimento ou por escolha. Nestes contextos, terra é o lugar onde se constrói o afeto pelo trabalho e por quem lá trabalha. Terra é onde se cultiva e onde circula a cultura. Não à toa, cultura tem origem no latim *colere*, que por sua vez, significa *cultivar*.

Foi cultivando a relação com a terra e com seu povo, que se construiu o líder social. Ele aprendeu sobre si e sobre o mundo, no que Rancière chama de emancipação, necessária para emancipar o outro; no aprendizado adquirido pelo/com seus colegas de luta buscou a emancipação,

no sentido prescrito por Paulo Freire. Em sua história, e na história das comunidades em que viveu, cultivou a ética, que só é constituída porque há o outro.

Etimologicamente, cultura também significa “cultivar a mente e os conhecimentos”. É um conceito-chave para o restante deste trabalho. Ele abrange as formas de pensar, agir e sentir de um povo, que vive em um determinado território, dentro de um contexto histórico. A virada cultural, à qual se referem Burke (2005) e Luna (2010), permitiu a disposição que criou termos que abarcam campos de análises, como a cultura popular e a cultura visual.

Para Denys Cuche (2002), a cultura popular é, eminentemente, aquela dominada, que se reinventa numa relação de dominação. Ela é feita pelo/para o povo, caracterizado como um dos seus agentes, definido por sua classe social, tipo étnico, grau de escolaridade etc., mas “povo-produto”, criação das relações de força, que vive suas experiências sociais fora dos centros de decisão política e econômica do País, decisões que afetam esse povo diretamente. E Josafá Duarte se caracteriza como “homem do povo”. Partícipe da cultura popular de sua sociedade, o sujeito desta tese é agente e paciente do patrimônio dado em sua sociedade. Por isso, torna-se produtor e artífice da cultura e, através de seus filmes, compõe visualidades que o colocam como um combatente no campo de lutas.

O cinema produzido no pequeno distrito de Forquilha, feito para “conscientizar politicamente”, é fruto da luta popular desde sua realização: produto da teimosia e da vontade de realizar, ainda que com baixíssimo orçamento e com recursos materiais mínimos. Neste cinema, improvisa-se tanto quanto no cordel. Dos folhetos, o cineasta forquilhense pegou emprestado o nome para compor o seu grupo colaborativo: o Cinecordel.

No centro de sua produção, “popular” é o termo que une sua literatura ao seu cinema. Popular é o conceito que pode ser visto na metáfora do cruzamento dos trens de Godard, e que faz ascenderem os temas, personagens, valores morais, o humor e, sobremaneira, a oralidade onipresente nos filmes, e evocada nos folhetos.

O cinema popular e o cordel existem, “apesar de”. De fato, a presença histórica das manifestações da cultura popular é anterior a qualquer política de fomento, incentivo ou de preservação da cultura. As práticas culturais dão-se no cotidiano, realizadas pelos agentes do povo, com materiais e técnicas das quais sempre se apropriaram. Elas são anteriores à descoberta do povo pelos intelectuais brasileiros, que realizaram as primeiras pesquisas sobre cultura popular na segunda metade do séc. XIX. Estudiosos como Sylvio Romero, Araripe Junior, Celso de Magalhães e Couto de Magalhães acreditavam que as manifestações de gente simples, do povo, precisavam ser registradas, porque corriam o risco de extinção.

Hoje, em 2019, o trabalho do cineasta de Salgado dos Mendes tem a sua relevância ampliada em um momento histórico de agudas transformações políticas, quando a Cultura deixa de ser um Ministério específico, e quando grupos tradicionais de luta, como o MST, são vítimas de perseguição. Em tempos de criminalização dos movimentos sociais e de ocultação das lutas populares, bem como de apagamento das agências de fomento aos bens culturais, os filmes do Cinecordel revelam especial significação. O cinema e o cordel do sujeito desta pesquisa não existem para serem preservados, enquanto *pacientes* dos jogos de poder colocados sobre a cultura; são, antes, *agentes* de mudança social, e revelam o protagonismo de quem deseja – porque acredita ser possível – transformar a sociedade.

Ao observar o cinema popular praticado na área rural de Forquilha, é possível chegar à primeira conclusão: a velha dicotomia colocada sobre a cultura popular – preservar para não acabar – ganha, radicalmente, outra possibilidade – transformar para mudar. Em consonância com seu tempo, Josafá provou que é possível usar as tecnologias audiovisuais de registro e das redes sociais para fazer filmes e torná-los visíveis. Assim, mostrou que o que é popular não é uma massa dura, imutável, mas algo que se adapta a novos regimes de visualidades e padrões de comportamento, e que o povo simples do sertão não está fora do contexto cultural da contemporaneidade. Ele provou que a tradição existe na transformação, e que a verdadeira transformação é política.

O cinema popular desponta como importante oportunidade de aprendizado para o seu espectador. Manifestações culturais são formas epistemológicas prenes de significados e de sentidos a partir dos quais se aprende. Por isso, no cotidiano das práticas culturais, das suas invenções e reinvenções, existe uma pedagogia com a qual a escola pode dialogar e construir aprendizagens diversas. As pedagogias culturais definem o contexto de produção da cultura como forte potência para os atos de ensinar e aprender, postulados que, desierarquizados, aglutinam-se no conceito *aprenderensinar*. Tal forma pedagógica encontra sua força no cotidiano e na vida social, com a certeza de que os sujeitos seguem aprendendo ao ver filmes e ao fazê-los, portanto, o conhecimento pode ser obtido nas práticas da produção de visualidades no contexto da cultura visual.

As pedagogias culturais partem do princípio de que a cultura é um campo de luta político, portanto, de afirmação de agentes que, cotidianamente, estão escondidos à margem do Estado. No entanto, esta pedagogia parte da ideia de que o indivíduo existe em sua força coletiva e solidária. A troca de experiências no aprenderensinar do grupo colaborativo Cinecordel não é baseada na relação de trabalho remunerado, mas da troca pela dádiva. O trabalho é movido pelo prazer de criar a cultura, de aprender coletivamente, de ser reconhecido pela comunidade, e colaborar com o próximo. Aprende-se em grupo e para o grupo, no que pode ser definido como “grupodidatismo”.

É neste sentido que as pedagogias culturais dialogam com a pedagogia crítica, representada nesta tese por Paulo Freire, mas também com a filosofia da educação de Jacques Rancière, baseada no trabalho desenvolvido pelo professor Joseph Jacotot. Fora da escola, os filmes, feitos “pelo povo”, “para o povo”, dialogam com formas de pedagogia libertárias, que buscam a emancipação dos sujeitos.

Paulo Freire sabia que o povo traz consigo o germen da sua própria libertação. A cultura popular é a base da formação do homem simples. E “formação” é indissociável de “informação”. Então, para ele, só se “forma” quem se “informa”, e este, transforma o mundo que o cerca.

O pedagogo pernambucano e o cineasta forquilhense carregam juntos o ideário radical de transformação da coletividade. E esta vontade de mudança começa com as origens dos trabalhos de alfabetização – nas letras e no cinema. Freire procedeu seu método de alfabetização inicialmente em um interior pobre do Nordeste brasileiro – Angicos (RN) –, na década de 60 do séc. XX; o diretor de filmes começou sua produção cinematográfica no sertão há pouco mais de 13 anos. Ambos acreditam na importância da tomada de consciência de si e do lugar do sujeito no mundo para mudar a sociedade. Os dois sabem que nenhuma alteração importante de mudança do *status quo* será promovida de forma benevolente pelas elites econômicas, dentro do regime neoliberal. Da mesma forma, é possível admitir que tanto um, quanto outro, não veem saída para a criação de uma sociedade menos desigual fora da luta democrática, com a participação de todos os agentes da sociedade. Pedagogo e cineasta observam o mundo a partir de uma ótica/ética específica. Eles acreditam que o aprendizado e a emancipação social acontecem com/pelo outro, e que o protagonista da educação emancipadora deverá ser o próprio povo ao qual as ações são dirigidas. O cinema não deve ser pensado como um substituto da escola, mas pode desenvolver atributos pedagógicos interessantes. Por isso, penso o quão interessante seria poder aplicar o método Paulo Freire associado ao cinema de Josafá Duarte, no sertão brasileiro.

Na prática, de que forma ocorre o processo freireano no interior dos filmes josafianos? Se eu promovo uma analogia entre o conteúdo do cinema do autor cearense e o método desenvolvido pelo professor pernambucano, o cearense surge no contexto da oralidade, como evocador das “palavras geradoras”, bem como as imagens, carregadas de elementos da cultura popular local, que criam “imagens geradoras”, para a “conscientização”, que também pode ser lida como um processo de “alfabetização política”. A “visualidade” é carregada de discursos orais diretos – tudo aquilo que se diz intencionalmente – bem como indiretos – construídos pela identificação cultural e afetiva que o espectador atribui à imagem. A almejada autonomia política, fruto de um processo de conscientização, não é algo a ser transmitido, mas conquistado junto. No sentido proposto, alfabetização dá-se na escrita, mas nas imagens e na política.

O cineasta de Salgado dos Mendes também dialoga com a pedagogia de emancipação proposta por Jacotot e discutida por Rancière. O primeiro ponto que aproxima a produção do diretor forquilhense dos pensadores franceses pode ser definido pela sua tomada de consciência. É preciso emancipar a si para poder emancipar ao outro. O passo seguinte foi catalisar vontades para libertar seus colegas de comunidade. Esta emancipação passou pelo desenvolvimento do grupo de trabalho Cinecordel, no qual os componentes desenvolveram o grupodidatismo, portanto, o aprendizado conjunto em que se faz “sem saber fazer”.

O principal postulado para a aprendizagem, segundo Jacotot, é o de que todos tem inteligência igual, o que pode ser interpretado como a mesma capacidade do desenvolvimento da vontade de aprender. O diretor cearense inseriu em suas produções pessoas das mais diversas idades, formações escolares e origens sociais, que construíram em conjunto a história do cinema do distrito. Esses sujeitos partiram da mesma base: a igualdade, para obter conhecimento em torno do ato de fazer filmes.

Para construir o debate sobre o cinema como prática pedagógica foi necessário construir um caminho transdisciplinar. A abordagem sobre a pedagogias culturais, tal qual foi desenvolvida no quarto capítulo, considerou, no primeiro tópico, uma leitura pedagógica no sentido didático do termo, ou seja, das elocubrações sobre a atividade cinematográfica no espaço escolar com a intenção de que ela seja eficaz. O segundo aspecto, que trata das dinâmicas das aprendizagens e de suas mediações, foi desenvolvido sob os prismas psicológicos e epistemológicos. O terceiro item investigado tomou emprestado o conceito de dádiva da sociologia. O quarto tópico, desenvolvido sob referência do trabalho transdisciplinar de Edgar Morin, a abordagem sobre o método de trabalho do Cinecordel apresenta a especificidade de aprenderensinar no interior do grupo. Os três tópicos seguintes procuram dar conta de articular o cinema popular produzido por Josafá Duarte à filosofia da educação de Rancière – que toma como referência as experiências educacionais de Jacotot –, à pedagogia crítica de Paulo Freire, e por fim, investiga as linhas de aproximação entre os dois professores.

O conceito citado ao longo da última parte, aprenderensinar, foi-se constituindo como fruto do cruzamento dos autores aqui apresentados, e dos caminhos percorridos. Este conceito trata das disposições educativas da cultura como meio educativo, no âmbito das pedagogias culturais, sem subordinações entre os atos de “aprender” e de “ensinar”. Aprende-se com o mundo, com o outro, e também junto dele, ou seja, em processos que podem ser definidos como autodidata – de construção do conhecimento sem necessidade de explicação formal, porém, mediada pelo mundo –, a partir da explicação de um colega – ao ouvir um conselho ou orientação – ou como grupodidata – de forma relacional entre os colegas, e no seio de sua sociedade.

O ato de aprenderensinar acontece na história dos sujeitos. Aprenderensinar é um ato político, já que a mudança do sujeito histórico implica, necessariamente, no rompimento com o contexto da história vigente. Para tanto, é necessário que o sujeito comece construindo a sua própria história, que é sempre a história com/para o outro.

Finalizo dizendo que esta parte do trabalho não é uma “conclusão”. Ela foi escrita diante de dados apresentados até agora. Mas o sujeito segue sendo... e o futuro é sempre incerto. A história, também, segue sendo... Os agentes do Cinecordel continuam fazendo filmes populares ao sabor de suas histórias – em todos os sentidos possíveis: de suas vidas pessoais, a história de sua sociedade, ao sabor das “estórias” narradas.

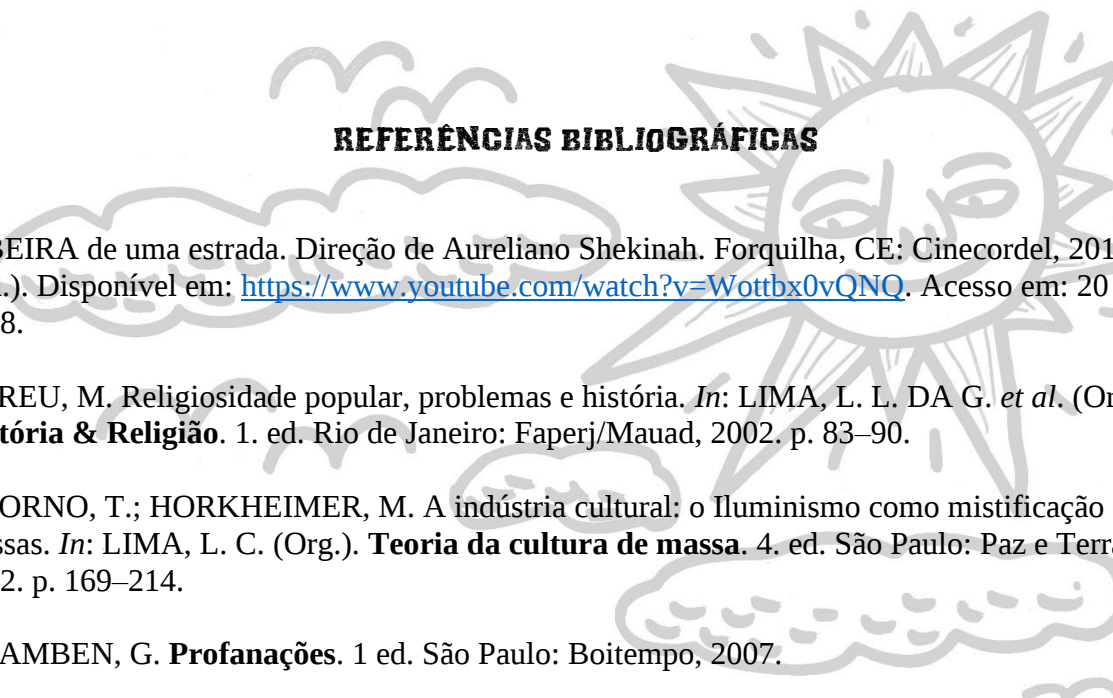
Qual a certeza que resta? A de que o rio da história segue seu fluxo inexorável. No contrafluxo, novos filmes serão feitos motivados pela sonho teimoso de mudar pessoas, afinal, como ensinou Paulo Freire, “pessoas transformam o mundo”. Já o cantor e compositor Raul Seixas – inspirado em Cervantes – afirmava que “sonho que se sonha só é só um sonho que se sonha só, mas sonho que se sonha junto é realidade”. Sonhar junto não é apenas possível, mas necessário, não importa o quanto é viável realizar. Afinal, como dizem os versos do cordel sobre Josafá Duarte, “ninguém caminha sozinho, o importante é o que faz no caminho, não importa aonde chegou”:

CLIV

O Cinecordel continua
Construindo o seu compêndio
Porque o verbo “cinemar”
Se conjuga no gerúndio
Cinema que rompe cerca
Cinemandando quem o cerca
Ocupando o latifúndio
[...]

CLVI

Esta foi a história
De Josafá Ferreira Duarte
O homem de muita sorte
Que libertou a arte
Batalha com alegria
E mata um dragão por dia
Pra fazer a sua parte



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

À BEIRA de uma estrada. Direção de Aureliano Shekinah. Forquilha, CE: Cinecordel, 2015 (13 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wottbx0vQNO>. Acesso em: 20 mar. 2018.

ABREU, M. Religiosidade popular, problemas e história. In: LIMA, L. L. DA G. *et al.* (Org.). **História & Religião**. 1. ed. Rio de Janeiro: Faperj/Mauad, 2002. p. 83–90.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação das massas. In: LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da cultura de massa**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 169–214.

AGAMBEN, G. **Profanações**. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGUIRRE, I. Cultura Visual, Política da Estética e Educação Emancipadora. In: TOURINHO, I.; MARTINS, R. (Org.). **Educação da cultura visual**: conceitos e contextos. Santa Maria, RS: Editora UFSM, 2011. p. 69–111.

A HISTÓRIA de um galo assado. Direção/Produção de Josafá Ferreira Duarte. Forquilha, CE: 2006 (30 min.), VHS, color.

ALVES, N. Cultura e cotidiano escolar. **Revista Brasileira de Educação**, n. 23, p. 62–74, ago. 2003.

ANGUERA, M. T. **Metodología de la observación en las ciencias humanas**. Madrid: Catedra Ediciones, 2007.

ÁREAS de concentração e linhas de pesquisa. FAV - Pós-graduação em Cultura Visual. Disponível em: <https://culturavisual.fav.ufg.br/p/6209-areas-de-concentracao-e-linhas-de-pesquisa>. Acesso em: 30 nov. 2017.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. 1 ed. São Paulo: Martin Claret, 2003.

A SOGRA e o lobisomem. Direção/Produção de Josafá Ferreira Duarte. Forquilha, CE: Filmarte Filmes. 2013 (49 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LVB0StuABPg>. Acesso em: 15 jun. 2017.

A SOGRA e o Satanás. Direção/Produção de Josafá Ferreira Duarte. Forquilha, CE: Filmarte Filmes. 2018 (18 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ubG05YGoWyE&t=140s>. Acesso em: 22 ago. 2018.

AS TESES de Barro Vermelho. Direção/Produção de Josafá Ferreira Duarte. Forquilha, CE: Cinecordel, 2018 (11 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YiMdvxfktn8>. Acesso em: 7 ago. 2019.

A VELHA debaixo da cama. Direção/Produção de Josafá Ferreira Duarte. Forquilha, CE: Cinecordel, 2013 (65 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y8pN9V58z1Y>. Acesso em: 15 jun. 2017.

A VOLANTE do soldado 33. Direção/Produção de Josafá Ferreira Duarte. Forquilha, CE: Cinecordel, 2018 (28 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cJ4DEDMe1xU&t=231s>. Acesso em: 21 jul. 2019.

BARBERO, J. M. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

BARROS, L. G. **A sogra enganando o diabo**. Fortaleza: Tupynanquim, 2004.

BARTHES, R. **Roland Barthes por Roland Barthes**. 1 ed. São Paulo: Edições 70, 2009.

BAUMAN, Z. **Globalização**. As consequências humanas. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da cultura de massa**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1990. p. 209–240.

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura - Volume 1. Série Obras Escolhidas. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGALA, A. **A hipótese-cinema**: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. 1. ed. Rio de Janeiro: Booklink; Cinead-Lise-FE / UFRJ, 2008. (Coleção Cinema e Educação).

BHABHA, H. K. **O Local da Cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013. (Humanitas).

BLANCO, P. Explorando el terreno. In: BLANCO, P.; CARRILLO, J.; CLARAMONTE, J. (Org.). **Modos de hacer**: arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. p. 45–62.

BOFF, L. **Povo**: em busca de um conceito. Leonardo Boff. [S.l.: s.n.]. 30 jan. 2015. Disponível em: <https://leonardoboff.wordpress.com/2015/01/29/povo-em-busca-de-um-conceito>. Acesso em: 18 dez. 2017.

BOM DIA CEARÁ. **Cineasta faz com que Forquilha seja reconhecida como capital do cinema popular cearense**. 15 ago. 2018. Globoplay. Ceará: TV Verdes Mares. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/6946632>. Acesso em: 5 jul. 2019.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. DE M.; FIGUEIREDO, J. P. A. B. DE (Org.). **Usos e Abusos da História Oral**. 8 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 183–191.

BOURDIEU, P.; PASSERON, J.-C. **A reprodução**. Elementos para uma teoria do sistema de ensino. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

BRAGA, L. M. **Paulo Freire na versão agradável do cordel**. S/L: S/E, 2018. v. 155.

BRASIL. LEI Nº 9.096, de 19 set. 1995. Dispõe sobre partidos políticos. Brasília-DF, set. 1995. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/Ccivil_03/leis/L9096.htm. Acesso em: 23 fev. 2018.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 23 fev. 2018.

BRAZ, M. Forquilha é oficialmente a Capital Cearense do Cinema Popular. **Moisés Braz**. Disponível em: <http://moisesbraz.com.br/forquilha-e-oficialmente-a-capital-cearense-do-cinema-popular>. Acesso em: 16 dez. 2017.

BRECHT, B. **Santa Cruz**. Resource Center for Nonviolence, 1988. v. 1–7.

BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Org.). Introdução: Humor e História. **Uma História Cultural do Humor**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BROWN, J. Werner Herzog defende pirataria como “maior forma de distribuição do mundo”. **Gizmodo Brasil**. 17 abr. 2019. Disponível em: <https://gizmodo.uol.com.br/werner-herzog-pirataria-maior-forma-distribuicao-do-mundo/?fbclid=IwAR0M9HOHyb4mbT04mdOeiaSZFHicLhyVQ-yMPEsLizNO0X5jKDFfK1MlmfU>. Acesso em: 13 out. 2019.

BROWN, J. The EU Suppressed a 300-Page Study That Found Piracy Doesn’t Harm Sales. **Gizmodo**. 21 set. 2017. Disponível em: <https://gizmodo.com/the-eu-suppressed-a-300-page-study-that-found-piracy-do-1818629537>. Acesso em: 13 out. 2019.

BURKE, P. **O que é História Cultural?** 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CADÊ meu zóculos. Direção/Produção de Josafá Ferreira Duarte. Forquilha, CE: 2015: Cinecordel (20 min.). Disponível em: <http://cinecordel.blogspot.com.br>. Acesso em: 15 jun. 2017.

CAMPOS, E. **Medicina Popular do Nordeste**: superstições, crendices e mezinhas. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições Cruzeiro, 1967. Disponível em: http://www.eduardocampos.jor.br/_terrasol/menuop5b.pdf. Acesso em: 20 jul. 2019.

CASABLANCA. Direção de Michael Curtiz [S.l.]: Warner Bros, 1942 (102 min.).

CASAS-RODRÍGUEZ, M. M. Lo intuitivo como aprendizaje para el desarrollo de la actividad creadora en los estudiantes. **Humanidades Médicas**, v. 13, n. 1, p. 22–37, 2013.

CASCUDO, L. DA C. **DICIONÁRIO do Folclore Brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972a. (Coleção Terra Brasilis).

CASCUDO, L. DA C. Cangaceiro *In*: **DICIONÁRIO do Folclore Brasileiro**. 10. ed., Coleção Terra Brasilis. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972b. p. 234.

CASCUDO, L. DA C. Cangaço *In*: **DICIONÁRIO do Folclore Brasileiro**. 10. ed., Coleção Terra Brasilis. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972c. p. 234–235.

CASCUDO, L. DA C. Cornos *In*: **DICIONÁRIO do Folclore Brasileiro**. 10. ed., Coleção Terra Brasilis. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972d. p. 930.

CASCUDO, L. DA C. Lobisomem *In: Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10. ed., Coleção Terra Brasilis. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972e. p. 518–519.

CASCUDO, L. DA C. Mito *In: Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10. ed., Coleção Terra Brasilis. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972f. p. 516.

CASCUDO, L. DA C. Moça1 *In: Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10. ed., Coleção Terra Brasilis. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972g. p. 581–582.

CASCUDO, L. DA C. Morrer *In: Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10. ed., Coleção Terra Brasilis. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972h. p. 590–591.

CASCUDO, L. DA C. Sogra *In: Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10. ed., Coleção Terra Brasilis. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972i. p. 827–828.

CATULO da Paixão Cearense. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2895/catulo-da-paixao-cearense>. Acesso em: 15 jun. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

CEMITÉRIO recebe exibição de filmes no Ceará. [S.l: s.n.]. **Sistema Jangadeiro**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gE-klRNOV0w&feature=youtu.be>. Acesso em: 8 dez. 2017.

CERTEAU, M. DE. **A Invenção do Cotidiano**. Artes do Fazer - Volume 1. 17 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

CHANIAL, P. Todos os direitos por todos e para todos: cidadania, solidariedade e sociedade civil em um mundo globalizado. *In: TRIGUEIRO, M. G. S.; MARTINS, P. H.; NUNES, B. F. (Org.). A nova ordem social: perspectivas da solidariedade contemporânea*. Brasília: Paralelo 15, 2004. p. 58–70.

CHARTIER, R. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Revista Estudos Históricos**, v. 8, n. 16, p. 179–192, 1 dez. 1995.

CHAUÍ, M. **Conformismo e Resistência**. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CHICO Anyisio - Justo Veríssimo. [S.l: s.n.]. 29 nov. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uAgcPtmoV9E>. Acesso em: 21 ago. 2018.

CINE Holliúdy. Dirigido por Halder Gomes. CE: Downtown Filmes/Rio Filme/ATC Entretenimentos, 2013 (91 min.).

CINTURÃO DIGITAL DO CEARÁ. **Empresa de Tecnologia da Informação do Ceará**. [S.l: s.n.]. Disponível em: <https://www.etice.ce.gov.br/cinturao-digital-do-ceara>. Acesso em: 5 jun. 2019, [S.d.].

CONCEITO. *In: Dicionário Michaelis Online*. [S. d.]. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=bvzA>. Acesso em: 13 dez. 2017.

CORISCO & Dadá. Direção de Rosemberg Cariry. CE [s.n.], 1996 (112 min.).

- COUTO, J. G. **Saramago explica ausência de nomes em “Todos os Nomes”**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/17/ilustrada/1.html>. Acesso em: 2 jul. 2019.
- CRIMP, D. Estudos Culturais, Cultura Visual. **Revista USP**, n. 40, p. 78–85, dez. 1998.
- CUCHE, D. **A Noção de Cultura nas Ciências Sociais**. 2 ed. Bauri, SP: Edusc, 2002.
- DANEY, S. **L’exercice a été profitable, monsieur**. 1. ed. Paris: P.O.L, 1993.
- D’ALMEIDA FILHO, M. **Jesus Cristo, São Pedro e o Ladrão**. S/L: S/E, 1919.
- D’ALMEIDA FILHO, M. **O lobisomem encantado**. São Paulo: Luzeiro, 1987. (Coleção Luzeiro).
- DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEBS, S. **Cinema e Cordel**: jogo de espelhos. Fortaleza: Interarte Editora/Lume Filmes, 2014.
- DEBS, S. Patativa do Assaré: uma voz do nordeste. In: ASSARÉ, P. DO. **Patativa do Assaré**: cordel. 2. ed. São Paulo: Hedra, 2000.
- DELAMONT, S. (Org.). **Narrative Methods**. 1 ed. London: Thousand Oaks; Calif: SAGE Publications Ltd, 2006.
- DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a Filosofia?** 3 ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELÍRIOS de um cinemaníaco. Direção de Carlos Eduardo Magalhães e Felipe Leal Barquete. [S.l: s.n.], 2013 (102 min.).
- DE OLHOS vendados. Direção/Produção de Josafá Ferreira Duarte. Forquilha, CE: Cinecordel, 2014a (71 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCwMp-cuZSo2EpQxAYJCXd-g>. Acesso em: 28 set. 2019.
- DE OLHOS vendados. Curta Ceará. Direção/Produção de Josafá Ferreira Duarte. Forquilha, CE: Cinecordel, 2014b (73 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sV7sOa2nJ3M>. Acesso em: 17 jun. 2017.
- DIEGUES, C. *et al.* Manifesto Luz e Ação (1963-1973). **Arte em revista**, Ano I, n. 1, jan. 1979. Disponível em: http://www.celsobarbieri.co.uk/memorias/index.php?option=com_content&view=article&id=117:cinema-novo-manifesto-luz-e-acao&catid=24&Itemid=45. Acesso em: 20 fev. 2018.
- DOM QUIXOTE de Orson Welles. Direção de Orson Welles [S.l.]: Canal do André Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ixfgqxjjC4>. Acesso em: 18 out. 2019. [S.d.].
- DRIESSEN, H. Humor, riso e o campo: reflexões da antropologia. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Org.). **Uma história cultural do humor**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 144–158.

- DUARTE, J. **A sogra e o lobisomem**. 1. ed. Forquilha, CE: S/E, 2014a.
- DUARTE, J. **A volante do soldado 33**. 1. ed. Forquilha, CE: S/E, 2016a.
- DUARTE, J. **O homem que queria enganar a morte**. 1. ed. Forquilha, CE: S/E, 2016b.
- DUARTE, J. Segunda entrevista por telefone gravada em áudio digital com Josafá Duarte. [Entrevista concedida a] Paulo Passos de Oliveira. [S.l: s.n.], 24 ago. 2019.
- DUARTE, J. Primeira Entrevista presencial gravada em vídeo digital com Josafá Duarte. [Entrevista concedida a] Paulo Passos de Oliveira. Forquilha, CE, 26 jan. 2017b.
- DUARTE, J. Segunda entrevista presencial gravada em vídeo digital com Josafá Duarte. [Entrevista concedida a] Paulo Passos de Oliveira. Forquilha, CE, 6 fev. 2017c.
- DUARTE, J. Primeira entrevista por telefone gravada em áudio com Josafá Duarte. [Entrevista concedida a] Paulo Passos de Oliveira. [S.l: s.n.], 5 fev. 2016.
- DUARTE, J. **Josafá Ferreira Duarte - YouTube**. 25 nov. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCwMp-cuZSo2EpQxAYJCXd-g>. Acesso em: 16 jun. 2017.
- DUARTE, J. Entrevista presencial gravada em áudio com Josafá Duarte. [Entrevista concedida a] Paulo Passos de Oliveira. Sobral, CE, 23 ago. 2013c.
- DUARTE, N. Primeira entrevista gravada em áudio digital com Noélia Duarte. [Entrevista concedida a] Paulo Passos de Oliveira. Forquilha, CE, 15 fev. 2017.
- EDNALDO. **Ednaldo008**. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCYyW3wc0fCYKR07hnt5qW2A/about>. Acesso em: 17 jun. 2017.
- ENCONTRO marcado (Meet Joe Black). Direção de Martin Brest [S.l.]: UIP, 11 dez. 1998 (178 min.).
- ESCAPEI Fedendo. Produção/Direção: Josafá Ferreira Duarte. Forquilha, CE: Cinecordel, 2017 (6 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n5NrHlhhgIM>. Acesso em: 16 jun. 2017.
- ESPINOSA, J. G. **Por un cine imperfecto**. Caracas, Venezuela: Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1970.
- ESSE obscuro objeto do desejo. Direção de Luis Buñuel, Espanha/França, 1977 (102 min.).
- ETIMOLOGIA DE “MÉTODO”. **Gramática**. Disponível em: <https://www.gramatica.net.br/origem-das-palavras/etimologia-de-metodo>. Acesso em: 9 fev. 2018.
- ETIMOLOGIA DE “PROCESSO”. **Gramática**. Disponível em: <https://www.gramatica.net.br/origem-das-palavras/etimologia-de-processo>. Acesso em: 9 fev. 2018.

FÉNÉLON, F. de S. de L. M. **As aventuras de Telêmaco - filho de Ulisses**. São Paulo: Madras, 2014.

FNDE, A. DE C. S. DO. Sobre o Fundeb - Portal do FNDE. Disponível em: <http://www.fnde.gov.br/index.php/financiamento/fundeb/sobre-o-plano-ou-programa/sobre-o-fundeb>. Acesso em: 1 jun. 2019.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: FOUCAULT, M. **Ditos e escritos III - Estética: Literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 411–422.

FRAZÃO, R. **Cordel - Encontro de Lampião com Rei Dom Sebastião nas terras do Maranhão**. São Luis: Raimunda Frazão, 2015.

FREIRE, A. DE A. **Introdução à Literatura de Cordel**. Estarreja: Câmara Municipal de Estarreja/DebatEvolution, 2012.

FREIRE, A. DE A.; PEREIRA, G. A. **Festcordel: a festa do verso encantado**. 1. ed. Avanca, Portugal: DebatEvolution, 2018.

FREIRE, P. **Educação como prática da liberdade**. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011a.

FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 43 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011b.

FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. 49 reimpressão. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GADELHA, M. **Dicionário de Ceará**. 8. ed. São Paulo: Clio, 2011.

GASKELL, G. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005. p. 64–89.

GODBOUT, J. T. Introdução à dádiva. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 13, n. 38, p. 39–52, out. 1998.

GOMES, F. J. S. Religião como conceito da história. In: LIMA, L. L. DA G. *et al.* (Org.). **História & Religião**. 1. ed. Rio de Janeiro: Faperj/Mauad, 2002. p. 13–24.

GONÇALVES, M. A. Imagem-Palavra: a produção do cordel contemporâneo. **Sociologia & Antropologia**, v. 1, n. 2, p. 219–234, nov. 2011.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, v. 22, n. 2, p. 15–46, dez. 1997.

HERNÁNDEZ, F. **Catadores da Cultura Visual: proposta para uma nova narrativa educacional**. Porto Alegre: Editora Mediação, 2018.

HERNÁNDEZ, F. **Cultura Visual, Mudança Educativa e Projeto de Trabalho**. 1 ed. Porto Alegre: Penso, 2000.

HOGGART, R. **Uses of Literacy**. New edition. London: Penguin UK, 1990.

HUR, D. U. Memória e tempo em Deleuze: multiplicidade e produção. **Athenea Digital**, v. 13, n. 2, p. 179–190, jul. 2013. Disponível em: <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/Hur>. Acesso em: 13 mar. 2018.

IBGE. **Censo 2010**. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/geociencias-novoportal/organizacao-do-territorio/estrutura-territorial/15761-areas-dos-municipios.html?t=destaques&c=2304350>. Acesso em: 12 dez. 2017.

ILLERIS, H.; ARVEDSEN, K. Fenômenos e eventos visuais: algumas reflexões sobre currículo e pedagogia da cultura visual. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Org.). **Cultura das imagens: desafios para a arte e para a educação**. 1. ed. Santa Maria, RS: UFSM, 2012. p. 283–309.

JACOTOT, J. **Enseignement universel : Langue maternelle**. Paris: Mansut Fils, 1834. Disponível em: <https://archive.org/details/enseignementuni00jacogooq>. Acesso em: 13 mar. 2018.

KARSENTI, B. **Marcel Mauss : Le fait social total**. 1 ed. Paris: Presses Universitaires de France - PUF, 1994.

KOFES, S. **Uma trajetória em narrativas**. Campinas, SP: Autores Associados, 2001. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=5UYsAAAAYAAJ&q=uma+trajet%C3%B3ria,+em+narrativas+pesquisas+relacionadas&dq=uma+trajet%C3%B3ria,+em+narrativas+pesquisas+relacionadas&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjLnaGOw4XYAhVEFJAKHTc8CjwQ6AEIKDAA>. Acesso em: 12 dez. 2017.

KOZINETTS, R. V. **Netnografia**. Realizando pesquisa etnográfica online. 1 ed. São Paulo: Penso, 2014.

LAVILLE, J.-L. Economia solidária, a perspectiva europeia. **Sociedade e Estado**, v. 16, n. 1–2, p. 57–99, dez. 2001.

LE MASSON, Y.; POLIAKOFF, O. Manifeste pour un cinema parallèle. **Positif**, n. 46, Juin 1962. Disponível em: <http://maurice-darmon.blogspot.com.br/2012/09/yann-le-masson-et-olga-poliakoff.html>. Acesso em: 11 jan. 2017.

LEUTRAT, J.-L. Deux trains qui se croisent sans arrêt. In: LEUTRAT, J.-L. (Org.). **Cinéma & littérature: Le grand jeu**. 1. ed. Le Havre: De L'Incidence Éditeur, 2010. p. 11–110.

LÉVY, P. **O que é o virtual?** 1 ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

LIMA, E. DE. Associação dos Cornos do Ceará já conta com 25 mil sócios. **Blog do Eliomar**. 7 maio 2016. Disponível em: <http://blogdoeliomar.com.br/2016/05/07/associacao-dos-cornos-do-ceara-ja-counta-com-25-mil-socios>. Acesso em: 18 jul. 2019.

LU, S.; XIN (SHANE), W.; BENDLE, N. T. **Does Piracy Create Online Word-of-Mouth? An Empirical Analysis in Movie Industry**. p. 58, 16 jan. 2019.

LUNA, S. La crítica de la cultura después de la cultura. **Estudios Visuales**, v. 7, n. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, p. 100–113, Enero 2010.

LUZ! Câmera! Sertão! **Revista Plenário**. Órgão Oficial da Assembleia Legislativa do Estado do Ceará, n. 40, p. 26–31, jul. 2015.

LYRA, B. Cinema periférico de bordas. **Comunicação, Mídia e Consumo**, v. 6, n. 15, p. 31–47, mar. 2009.

LYRA, B.; SANTANA, G. (Org.). **Cinema de bordas**. São Paulo: A Lápis, 2006.

MACHADO, M. Daniel Miller: “A antropologia digital é o melhor caminho para entender a sociedade moderna”. **Z Cultural**: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, n. 02, 1º semestre de 2015. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrrj.br/daniel-miller-a-antropologia-digital-e-o-melhor-caminho-para-entender-a-sociedade-moderna>. Acesso em: 15 jan. 2017.

MARRERO, I. Luces y sombras: el compromiso en la etnografía [en línea]. **Revista Colombiana de Antropología**, v. 44, n. 1, jun. 2008. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/1050/105012924004.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2017.

MARTINS, A. F. Arena aberta de combates, também alcunhada de cultura visual. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I (Org.). **Culturas das imagens**: desafios para a arte e para a educação. 1. ed. Santa Maria, RS: Editora UFSM, 2012. p. 211–233.

MARTINS, A. F. Becos e trânsitos entre escola e cinema. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Org.). **Pedagogias Culturais**. 1. ed. Santa Maria, RS: UFSM, 2014. p. 177–196.

MARTINS, A. F. **Catadores de sucata da indústria cultural**. Goiânia: UFG, 2013a.

MARTINS, A. F. Cinéfilos e fazedores de cinema a contrapelo. **Revista Z Cultural**: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, n. 02, 2011. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrrj.br/cinefilos-e-fazedores-de-cinema-a-contrapelo-de-alice-fatima-martins>. Acesso em: 15 out. 2013.

MARTINS, A. F. **Outros fazedores de cinema**: narrativas para uma poética da solidariedade. 1 ed. Porto Alegre: Zouk, 2019.

MARTINS, A. F. Uns e outros fazedores de cinema. **Invisibilidades**: Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes, n. 4, p. 19–27, maio 2013b.

MARTINS, P. H. A sociologia de Marcel Mauss: Dádiva, simbolismo e associação. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 73, p. 45–66, 1 dez. 2005.

MARTINS, R. Porque e como falamos da cultura visual? **Visualidades**: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, v. 4, n. 1/2, p. 64–79, dez. 2006.

MARTINS, R.; SÉRVIO, P. Polêmicas e indagações acerca de classificações da cultura: alta, baixa, folk, massa. **Visualidades**: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, Cultura Visual 2. v. 10, n. 1, p. 129–149, 14 mar. 2013.

MARTINS, R.; TOURINHO, I. Investindo no potencial das pedagogias culturais... In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Org.). **Pedagogias culturais**. 1. ed. Santa Maria, RS: UFSM, 2014a. p. 11–14.

MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Org.). **Pedagogias Culturais** - Coleção Cultura Visual e Educação. Santa Maria, RS: UFSM, 2014b.

MAUSS, M. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 183–315. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1888/EnsaioSobreADadiva.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 14 jan. 2018.

MELO NETO, J. C. DE. **Morte e vida severina**. 1. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.

MIGLIORIN, C. Por um Cinema Pós-Industrial. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acesso em: 12 jan. 2018.

MILLER, D.; HORST, H. O digital e o humano: prospecto para uma antropologia digital. **Revista Parágrafo**, v. 3, n. 2, p. 91–111, 2015.

MILLS, C. W. **A Imaginação Sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.

MITCHELL, W. J. T. **What do pictures want?** The lives and loves of images. Chicago [u.a.]: University of Chicago Press, 2010.

MITCHELL, W. J. T. Não existem mídias visuais. In: DOMINGUES, D. (Org.). **Arte, ciência e tecnologia**: passado, presente e desafios. São Paulo: Unesp, 2009. p. 167–177.

MÖNTMANN, N. Operar con redes organizadas. **Revista CARTA** - Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, n. 2, p. 81–94, Primavera - Verano 2011.

MORIN, E. **O Método** - 6 Volumes. 1. ed. Porto Alegre: Sulina, 2005.

NABOKOV, V. **Lolita**. 2. ed. New York: Vintage Books USA, 1989.

NASSIF, Luis. “Chaplin: Os ricos compram o barulho” (CHAPLIN contre le film parlant). **GGN**. 01 fev. 2012. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/cultura/chaplin-os-ricos-compram-o-barulho>. Acesso em: 10 jan. 2018.

O AUTO da compadecida. Direção de Guel Arraes [S.l.]: Columbia Tristar, 1999 (104 min.).

O CASAMENTO de Vicência. Direção de Djalma Prado. Cinecordel. Forquilha, CE: 2011. (76 min.). Disponível em: <http://cinecordel.blogspot.com.br>. Acesso em: 16 jun. 2017.

O HOMEM que queria enganar a morte. Direção/Produção de Josafá Ferreira Duarte. Cinecordel. Forquilha, CE: 2014. (46 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PRE7YvNChcg>. Acesso em: 15 jun. 2017.

OLIGARQUIAS. Produção/Direção: Josafá Ferreira Duarte. Forquilha, CE: Cinecordel, 2016 (25 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eUXfLvsn4P0>. Acesso em: 17 jun. 2017.

OLIVEIRA, P. P. DE. Diário de campo. Forquilha, CE: 7 fev. 2017.

OLIVEIRA, P. P. DE. O cinema de Josafá Duarte em Forquilha (CE): a sétima arte como resistência política. **Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**: arquivos, memórias, afetos, p. 737–746, 2015.

OLIVEIRA, P. P. DE. O cinema de Josafá Duarte no sertão do Brasil: feito pelo povo, para o povo. **Aniki**: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v. 6, n. 2, p. 25–41, 20 ago. 2019.

OLIVEIRA, R. C. **O trabalho do antropólogo**. Brasília: Paralelo 15, 1998.

O PAGADOR de promessas. Direção: Alselmo Duarte. [S.l.]: Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais. 1962 (92 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WLqFa-61tkM>. Acesso em: 2 jul. 2019.

O SÉTIMO selo (Det sjunde inseglet). Direção de Ingmar Bergman [S.l.]: Continental Home Video / Cult Filmes, 1959 (97 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/282833707>. Acesso em: 3 jul. 2019.

OS MALAS e os trouxas. Direção/Produção de Josafá Duarte. Forquilha, CE: Cinecordel. 2016 (28 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZP1fLx5eh_Q. Acesso em: 11 ago. 2019.

PACHECO, J. **Chegada de Lampião no Inferno**. S/L: S/E, S/D. Disponível em: <http://cordel.edel.univ-poitiers.fr/show/358>.

PACHECO, J. **O grande debate de Lampião com São Pedro**. S/L: S/E, S/D. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordelfcrb&pagfis=30475>. Acesso em: 3 jul. 2019.

PÁSSAROS fantasmas: uma aventura na selva. Direção/Produção de Josafá Duarte: Forquilha, CE: Filmarte Filmes. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VaVahZkX8u4>. Acesso em: 15 jan. 2017, 2014.

PASOLINI, P. P. **Empirismo Herege**. Lisboa, Portugal: Assírio e Alvim, 1982.

PATATIVA do Assaré - Ave Poesia. Direção de Rosemberg Cariry. Fortaleza, CE: Cariri Filmes e Iluminura Filmes, 2007 (84 min.).

PEDRO. [Entrevista em áudio digital concedida a] Paulo Passos de Oliveira. Goiânia: [s.n.], 8 set. 2017.

PEÑA-ARDID, C. **Literatura y Cine**: una aproximación comparativa. 2. ed. Madrid: Catedra Ediciones, 1996.

POPULAR, M. DA P. **Poeta Luzimar Medeiros Braga – Síntese biográfica**. Memórias da Poesia Popular. [S.l.: s.n.]. 25 nov. 2014. Disponível em: <https://memoriasdapoesiapopular.com.br/2014/11/25/poeta-luzimar-medeiros-braga-sintese-biografica>. Acesso em: 4 out. 2019.

POR DEBAIXO dos panos. Direção/Produção de Josafá Duarte. Forquilha, CE: Filmarte Filmes. 2010. Disponível em: <http://cinecordel.blogspot.com.br/2014/07/por-debaixo-dos-panos-ze-das-cachorras.html>. Acesso em: 11 jan. 2018.

PRODUTORA. In: DICIONÁRIO Aurélio de Português Online. [S. d.]. Disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com/produtora>. Acesso em: 11 jan. 2018.

PROENÇA, I. C. **A ideologia do cordel**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

RANCIÈRE, J. **La Fable Cinématographique**. Paris: Seuil, 2001. (Librairie du XX^e siècle).

RANCIÈRE, J. **La Parole Muette**. Essai sur les contradictions de la littérature. Paris: Fayard/Pluriel, 2011.

RANCIÈRE, J. **O Mestre Ignorante**. Cinco Lições Sobre a Emancipação Intelectual. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

RICOEUR, P. **Tempo e Narrativa**. 1 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

ROCHA, G. **Uma Estética da Fome**. Tropicália - um projeto de Ana de Oliveira. [S.l: s.n.]. [S.d.]. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/uma-estetica-da-fome>. Acesso em: 20 fev. 2018.

RODRIGO, J.; COLLADOS, A. Enredando-nos dentro e fora das pedagogias: paradoxos e desafios das políticas e pedagogias culturais. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Org.). **Pedagogias culturais**. 1. ed. Santa Maria, RS: UFSM, 2014. p. 19–44.

ROGER, R. **Filmarte Filmes - YouTube**. 14 abr. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCpLSfDQ3x-qx5g5VgRK9BBg/feed>. Acesso em: 16 jun. 2017.

ROGER, R. **FORQUILHA CINECORDEL**. 31 mar. 2013a. Disponível em: <http://cinecordel.blogspot.com.br>. Acesso em: 15 jun. 2017.

ROGES, R. Entrevista por telefone gravada com Ronaldo Roges. [Entrevista concedida a] Paulo Passos de Oliveira. [S.l: s.n.], 3 set. 2019.

ROMÉRO, S. **Estudos Sobre a Poesia Popular do Brasil**, 1879-1880. São Paulo: Typ. Laemmert & C., 1888.

SALES, F. Entrevista com Zé Pintor e Carlos Eduardo Magalhães – Delírios de um Cinemaníaco. **RUA** » Revista Universitária do Audiovisual. [S.l: s.n.]. 7 nov. 2012. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/entrevista-com-ze-pintor-e-carlos-eduardo-magalhaes-delirios-de-um-cinemaniaco>. Acesso em: 20 fev. 2018.

SALES, R.; SARAIVA, A.; ROSAS, R. **Brasil conta com mais lares chefiados por mulheres, diz IBGE**. Disponível em: <https://www.valor.com.br/brasil/4794419/brasil-conta-com-mais-lares-chefiados-por-mulheres-diz-ibge>. Acesso em: 2 jul. 2019.

SAMAIN, E. Questões heurísticas em torno do uso das imagens nas ciências sociais. In: FELDMAN-BIANCO, B.; LEITE, M. L. M. **Desafios da imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas, SP: Papirus, 1998. p. 51–64.

SANTOS, A. A. **A moça que se casou 14 vezes e continuou donzela**. São Paulo: Luzeiro, 2012.

SANTOS, B. DE S. **A Gramática do Tempo**. Para uma nova cultura política. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2010. (Coleção para um novo senso comum, v. 4)

SANTOS, I. F. DOS. **Memória das vozes**: cantoria, romanceiro & cordel. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARAMAGO, J. **Todos os nomes**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARNO, G. O cordel e o cinema. In: DEBS, S. **Cinema e cordel**: jogo de espelhos. 1. ed. Fortaleza: Interarte Editora/Lume Filmes, 2014. v. 1. p. 11–12.

SATLER, L. L. **Tramas formativas em audiovisual [manuscrito]**: a minha ação docente à luz das experiências audiovisuais coletivas. 2016. 268 f. Tese de Doutorado – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2016.

SCHEFER, J. L. **L’homme ordinaire du cinéma**. 1. ed. Paris: Cahiers du Cinéma / Gallimard, 1980.

SHEKINAH, A. Entrevista por telefone gravada com Aureliano Shekinah. [Entrevista concedida a] Paulo Passos de Oliveira. [S.l: s.n.], 5 set. 2019.

SIGNIFICADO de Shekinah. **Significados**. Disponível em: <https://www.significados.com.br/shekinah/>. Acesso em: 8 set. 2019.

SILVEIRA, G. DA. **Moça roubada**. Sorocaba, SP: Recanto das Letras, 2013.

SOBRE o YouTube - **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/intl/pt-BR/yt/about>. Acesso em: 20 fev. 2018.

SOUZA, E. C. DE. **(Auto)Biografias e Documentação Narrativa**. Redes de Pesquisa e Formação. Salvador: Edufba, 2015.

SOUZA, M. M. **Cordel, fé e viola**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1982.

STAM, R.; SHOHAT, E. Teoria do cinema e espectralidade na era dos “pós”. In: RAMOS, F. P. (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. 1 ed. São Paulo: Senac/SP, 2005. v. I. p. 323–424.

STURKEN, M.; CARTWRIGHT, L. **Practices of Looking**: an introduction to visual culture. Oxford / New York: OUP Oxford, 2001.

SUÁREZ, D. H. Pesquisa Narrativa: outras formas de conhecer. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I; SOUZA, E. C. DE (Org.). **Pesquisa Narrativa**: interfaces entre histórias de vida, arte e educação. 1. ed. Santa Maria, RS: UFSM, 2017. p. 9–12.

SUASSUNA, A. **O Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2013.

SUASSUNA, A. O cinema e o sertão. **Cultura**, v. 2, n. 7, p. 44–50, set. 1972.

TEIXEIRA, Carlos Alberto. A origem do Facebook. **O Globo**. 2012. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/tecnologia/a-origem-do-facebook-4934191>. Acesso em: 7 mai. 2018.

TEIXEIRA, D.; MORENO, M. **Minha sogra é diferente**. Recife: Mídias Educativas, 2013.

TERCEIRO Festival de Cinema de Forquilha. **Prefeitura de Forquilha**. Forquilha, CE: 2016. Disponível em: <http://forquilha.ce.gov.br/3-festival-de-cinema-de-forquilha-foi-um-sucesso>, Acesso em: 15 dez. 2017.

TORÁCIO, T. DE A. P. G. **Quando o processo colaborativo transborda na estética cinematográfica**. 2014. 126 f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Multimeios e Processos Audiovisuais. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

TURNER, G. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

TVASSEMBLEIACEARA. CURTA CEARÁ | O Homem que tentava enganar a morte. [S.l.: s.n.]. 4 jan. 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AJmlq-T_rso. Acesso em: 17 jun. 2017.

UM CALÇA Curta Aperreado. Direção/Produção de Josafá Duarte. Forquilha, CE: Cinecordel. 25 nov. 2015 (75 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YHVtHlvQ7dY>. Acesso em: 17 jun. 2017.

VERMEREN, P.; CORNU, L.; BENVENUTO, A. Atualidade de O mestre ignorante. **Educação & Sociedade**, v. 24, n. 82, p. 185–202, abr. 2003.

VIANA, A. K. **A malassombrada peleja de Pedro Tatu com o Lobisomem**. Fortaleza: Tupynanquim, 2002.

VIEIRA, J. A. **Ciência - Formas de Conhecimento**: Arte e Ciência, uma visão a partir da complexidade. 1. ed. Fortaleza: Gráfica e Editora, 2007.

WEFFORT, F. C. Educação e política: reflexões sociológicas sobre uma pedagogia da liberdade. In: FREIRE, P. **Educação como prática da liberdade**. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011. p. 7–39.

WILLIAMS, R. **The long revolution**. Harmondsworth, UK: Penguin Books, 1965.

ZANETTI, D. **O cinema da periferia: narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social**. 2010. 319 f. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/18030>. Acesso em: 21 jan. 2018.

ZÉ, o pintor de cinema. **Overmundo**. 4 ago. 2011. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/ze-o-pintor-de-cinema>. Acesso em: 20 fev. 2018.

ZIMBWE, T. **A Educação pública e a reformulação do Fundeb**. 23 out. 2019. Disponível em: <https://observatoriosc.org.br/noticia/a-educacao-publica-e-a-reformulacao-do-fundeb/>. Acesso em: 9 nov. 2019.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, P. **Introdução à Poesia Oral**. 1. ed. São Paulo: Hucitec, 1997. (Linguagem e Cultura, 28).

**APÊNDICE A - O CORDEL DO CINEASTA CABRA DA PESTE CONTRA O
DRAGÃO DE ROLIÚDE**

I

Peço licença caro amigo
Pr'eu cantar causo de glória
De um cabra sonhador
Que não me sai da memória
O seu nome é Josafá
Sua vida aqui está
Registrada pra história

II

Rima boa é rima bela
Rima até com sobrenome
Que carrega de seu pai
E que fecha o seu nome
Josafá Ferreira Duarte
Vou cantar a sua arte
Cineasta de renome

III

Conheci a sua história
Quando de uma epifania
Um Matador de Cangaceiro,
Das asas d'um anjo descia
E do meio do sertão
Em sevilha fez sermão
Sobre tudo ele sabia

IV

Antes de voltar pro céu
Me fez fazer um juramento
De contar esta história
Em verso, aos quatro ventos
Montou no anjo de novo:
"Mais fortes são os poderes do povo!"
E sumiu no firmamento

V

Hoje sigo a minha sina
Carrego a minha estiva
Sou a voz de Josafá
É sua a minha saliva
Da farinha vai minha conga
E sem espichar a delonga
Volto pra narrativa

VI

Foi no ano de 60
Que nasceu o abençoado
Num distrito de Forquilha,
Seu primeiro choro salgado
Cearense não se arrepende
Parido em Salgado dos Mendes
Seu destino foi traçado

VII

Nas voltas que o mundo dá
Josafá deu voltas no mundo
Sobral, São Luís, Fortaleza...
Viveu de modo fecundo
Fotografia virou ofício
Este foi seu artifício
Trabalho intenso e profundo

VIII

Pelo olho da máquina
Registrou cada momento
Batizado, casamento e festa
E recebia o seu provento
Ele ainda não sabia
Mas naquele instante paria
O cineasta em advento

IX

No Parque Santa Rosa
Exerceu o seu trabalho
Ajudou seu povo pobre
Que pro governo é rebotalho
Sendo ele mesmo excluído
Sentiu-se compelido
A sair deste tresmalho

X

Ao ver tanta pobreza
Lá na Baixa da Jumenta
O seu povo esquecido
Sozinho, aguentando a tormenta
Fez-se líder comunitário
E para mudar o cenário
A união ele fomenta

XI

Criou grupo de teatro
Associação de moradores
Reunião com todo o povo
Pra aplacar as suas dores
Na condição precária
Lembrou da reforma agrária
E de todos os seus fatores

XII

No fim dos anos 90
Uma etapa ele encerra
Pra começar outra vida
Em outro porto se aferra
E junto com companheiros
Entram diversos obreiros
No Movimento dos Sem Terra

XIII

Aquele cabra sonhador
Pra falar a verdade
Não sonha mais sozinho
Sonha junto com vontade
E todo sonho de gente
Que sonha enxada e semente
Não é sonho, é realidade

XIV

Moisés levou seu povo
Na viagem destemida
Josafá seguiu caminho
A plantar sonho na lida
Tal e qual o povo hebreu
O sertanejo concebeu
Sua Terra Prometida

XV

No ano de 97
Josafá liderou a hoste
Foi com o grupo de sem terra
Ele mesmo um labroste
E pra que a fome abrande
Ocuparam a Lagoa Grande
Na cidade de Pentecoste

XVI

O trabalho nesta fazenda
O povo já sabe de cor
Plantar, colher, estudar
A vida é pra ser melhor
Cresce mais quem cresce junto
Compartilhando assunto
Café, farinha e suor

XVII

Uma fazenda é um mundo
Terra de muita labuta
Lugar de organização
Trabalho com fé e luta
Negociar com o governo
Financiamento externo
Pra plantar na terra bruta

XVIII

Noutra frente de trabalho
É feita a alfabetização
É preciso saber ler
Pra ser um grande cidadão
Com o método Paulo Freire
Caderno é medido em alqueire
Pra quebrar com o grilhão

XIX

Mas tem gente que não gosta
De sertanejo, homem forte
E começa a aparecer
Conflito de toda sorte
Se estrume não é flor
Revés de declaração de amor
É ameaça de morte

XX

Capatazes lá da fazenda
Não querem a ocupação
E de maneira truculenta
Fazem retaliação
Diz um recado a Josafá:
“Tu vai encontrá Jeová
Tua vida em expiação”

XXI

Cinco anos na fazenda
Amigos, esposa e roçado
Três filhos pequenos na escola
E o futuro ameaçado
Por um bando de chacal
Proteção da Federal
Desatino malfadado

XXII

Havia chegado a hora
De mudar o seu destino
De voltar pra sua terra
Que só viu quando menino
De ficar quieto num canto
E cuidar do seu acalanto
Não ser mais um paladino

XXIII

Anos depois ele soube
Que a lei do retorno não falha
Dos cinco que o ameaçaram
Três morreram à navalha
O quarto morreu de cancro
E o quinto encontrou sepulcro
Depois de muita bandalha

XXIV

Assim que voltou pra Forquilha
Ao pequeno Salgado dos Mendes
Construiu para si uma casa
Ergueu muitas paredes
Trabalhou como professor
Roçou terra com fervor
Enfrentou as dificuldades

XXV

Quatro anos se passaram
Então, Josafá percebeu
Que a injustiça do mundo
Existe no mundo seu
A corrupção na política
Cala toda forma crítica
E ao honesto entorpeceu

XXVI

O povão sempre esquecido
Só no pleito é lembrado
Seu João, Dona Maria
Passam a receber agrado
Dos candidatos canalhas
Que derrubam algumas migalhas
Pra arrumar eleitorado

XXVII

Dentadura e conta paga
Um milheiro de telha
Tanque da moto cheio
Fogão de barro e grelha
Tem promessa de emprego
Ao cabo eleitoral pelego
Óculos pra tia velha

XXVIII

O povo se vende por pouco
Na santa ignorância
Sem saber que o seu voto
Tem a maior relevância
Pra mudar a realidade
É preciso hombridade
E dar ao voto importância

XXIX

Então Josafá enxergou
Nesta história o seu papel:
Liderar a comunidade
Ao seu povo ser fiel
Apontar a direção
Pra que a população
Não prove mais do amargo fel

XXX

Josafá voltou a ser
O líder que a tudo vence
Fundou grupo de teatro
Pra fazer que o povo pense
E pra palavra ter sucesso
Criou um jornal impresso
O “Sociedade Salgadense”

XXXI

Foi com garra e com coragem
Que criou o seu jornal
Tratava de todo assunto
De interesse do local
Denunciou falcatrúia
A verdade nua e crua
De maneira imparcial

XXXII

O jornal incomodou
Aos políticos da região
Contudo, não era lido
Por toda a população
A escrita não afeta
Toda gente analfabeta
Que escrever num sabe não

XXXIII

Josafá se perguntou:
“Como falar pr’essa gente
Que não dá conta de ler
Uma notícia decente?”
Fez uma oração ao deitar
Pedi pra Deus o iluminar
E dormiu resiliente

XXXIV

Foi num sonho então
Que aconteceu o milagre
Um Matador de Cangaceiro
Vestido em cor de almagre
Junto de um Soberano
Que falava com jeito baiano
Permitiram o deflagre

XXXV

Desceram das asas dos anjos
No chão do sertão rachado
O Matador descobriu
Josafá preocupado
O Rei disse, clemente:
“Eu te trouxe um presente
Um aparelho encantado”

XXXVI

Abriu Josafá a caixa
Que o Rei lhe entregara
E sentiu-se surpreendido
Com uma maquininha rara
O presente o deixou afoito
Uma câmera Super-8
Que a sua vista encara

XXXVII

O Rei baiano lhe disse:
“Mostra o mundo desnudo
Para sua gente querida
Mas não se esqueça, contudo,
Que quando cantar o rouxinol
Será Deus e o Diabo na terra do sol
E este será seu escudo”

XXXVIII

Antes de voltar pro céu
O Matador cordelizou
Em septilhas rimadas
O homem profetizou:
“Da peleja sairás inteiro
Contra a maldade, um Santo Guerreiro”
E a Josafá abençoou

XXXIX

O Rei bradou ao partir:
“Faça rir com a desgraça
Conscientiza a sua gente
Filmar será tua couraça”
E montaram nos anjos de novo
“Mais fortes são os poderes do povo!
E desperta em estado de graça”

XL

Josafá acordou animado
E abriu sua janela
No horizonte, um arco-íris
Apesar de tanta mazela
Acabou-se o dilema
Resolveu fazer cinema
E tornar a vida mais bela

XLI

Basta um grupo de amigos
 Uma câmera emprestada
 Grava onde é possível
 Na praça, no campo e calçada
 O filme consolidado
 É “A história de um galo assado”
 Rodado em uma jornada

XLII

É fazer sem saber fazer
 É filmando que se aprende
 No filme a gente congrega
 Do povo o filme depende
 Se errar a gente grava de novo
 “Mais fortes são os poderes do povo!”
 O filme o povo defende

XLIII

Ao gravar ele lembrava
 Dos cinemas da sua infância
 Cine Alvorada e Cine Rangel
 Onde ia com constância
 Sempre juntava algum cruzeiro
 Para dar ao bilheteiro
 E sonhar em abundância

XLIV

Hoje, em Salgado dos Mendes,
 Sala de cinema não há
 Porém, toda a criança,
 Com os olhos já pode sonhar
 A tela é a parede da igreja
 Sem teto a estrela lampeja
 O cinema na praça está

XLV

O povo que brilha na tela
 É o povo que está na plateia
 Pelo povo para o povo
 Todo o povo em estreia
 Olhos atentos da massa
 Sentada em volta da praça
 Está realizada a ideia

XLVI

Criança, jovem e velho
 Na pracinha dão risada
 Francisco, Antonia e Leka
 Assistem da sua murada
 Mais do que ver filme cômico
 Está sendo formado um público
 Com visão conscientizada

XLVII

Ao exibir o seu filme
 Josafá se lembrou novamente
 De sua remota infância
 E o cinema sempre presente
 Resto de filme encontrou
 Uma caixinha virou projetor
 Com lâmpada incandescente

XLVIII

Ao ver a praça lotada
 Lembrar da infância acalma
 A caixa incandescente
 Ele carrega na alma
 Seu cinema é coletivo
 Participa quem está vivo
 Cinema aberto a vivalma

XLIX

Após a experiência
 Da primeira exibição
 A porta ficou aberta
 Para outra criação
 Fazer cinema é possível
 Basta uma ideia incrível
 E uma câmera na mão

L

Apesar da boa acolhida
 Ao primeiro longa-metragem
 Josafá chegou a ouvir
 Que fazer filme é bobagem:
 “Como um homem do sertão
 Sem estudo e formação
 Faz filme nessa paragem?”

LI

Diante das dificuldades
Que aparecem no caminho
Josafá desanimou
Sentiu-se muito sozinho
Mas olhou para o horizonte
Lembrou de um lugar distante
Com conforto e com carinho

LII

Voltou no tempo cinco anos
Viu-se no assentamento
Onde dividiu comida
Areia, brita e cimento
O cinema é uma semente
Que se planta em toda a gente
É necessário engajamento

LIII

Fazer filme não é fácil
É preciso persistência
É necessário tempo livre
E amigos em consistência
Câmera e computador
E quem seja editor
Pra montagem ter fluência

LIV

Josafá então pensou
Em criar seu próprio grupo:
“Se o cinema é latifúndio
Eu já não me preocupo
Eu batizo o plantel
Com o nome de Cinecordel
Este espaço eu ocupo”

LV

Dessa maneira surgiu
Seu grupo colaborativo
Que une cordel e cinema
A um povo proativo
Forma verso com imagem
- Imagem em verso é linguagem -
Em um cinema afirmativo

LVI

O nome Cinecordel
Presta ainda um tributo
A Luiz Conrado Duarte
Pai do diretor astuto
Que escreve poesia
Faz verso com maestria
Um homem de brio impoluto

LVII

Os filmes de Josafá
Têm personagens de cordel
Têm o agricultor da roça
A véia que faz chapéu
Têm político e suborno
E têm o marido corno
E sua mulher infiel

LVIII

Assim como o cordel
Este cinema é popular
Feito sem muito estudo
E sem dinheiro pra gastar
Filme e cordel na feira
Tem em banca de madeira
Preço baixo pra pagar

LIX

O cinema e o cordel
O moderno e a tradição
Revelam o sertão de hoje
De Internet e Lampião
O filme é atual
Mas traz lição de moral
Como o cordel faz, então

LX

Josafá pegou as artes
E misturou com um pincel
Do cordel ele fez filme
E de filme fez cordel
Recheou com a política
Visando formação crítica
Nasceu o Cinecordel

LXI

O Cinecordel é formado
 Por amigos e quem mais
 Quiser fazer parte do time
 Sob os mesmos ideais:
 Gravar filme por amor
 Conscientizar com ardor
 Oferecer o que for capaz

LXII

Todo time tem base
 Aqueles que são referência
 O Cinecordel apresenta
 O grupo em sua essência:
 Shekinah, Ronaldo e Noélia
 Marliza, Cabecinha e Amélia
 A equipe tem competência

LXIII

Noélia é mais que esposa
 Companheira de toda a hora
 De dia prepara a comida
 De noite, a Josafá assessora
 Dá apoio emocional
 Presença incondicional
 Com ele, pelo mundo afora

LXIV

Shekinah opera a câmera,
 Noélia faz a merenda
 Agora, ela é atriz
 Ronaldo põe a legenda
 Josafá é o maestro
 Que dá ao cinema novo estro
 É quem faz filme sem renda

LXV

Existem ainda aqueles
 Que ajudaram com presteza
 Gente de perto, de longe,
 Do Rio, Berlim, Fortaleza
 Cinecordel tem lugar
 Pra quem quiser ajudar
 A fazer filme com beleza

LXVI

Este grupo de trabalho
 Realizou em profusão
 A comunidade, aos poucos,
 Aceitou a produção
 De Salgado dos Mendes pro Mundo
 Quem assistiu a seu Raimundo
 Viu na rima a solução

LXVII

Cinco filmes foram feitos
 E o cineasta compreendeu
 Que ao estudar cinema
 Melhora o que já aprendeu
 Fez um curso em Sobral
 Sobre o cinema formal
 E a técnica desenvolveu

LXVIII

Ao projetar os seus filmes
 Pra sua comunidade
 Chamou atenção dos mais jovens
 Gente de menos idade
 Que passou a fazer cinema
 E filma no mesmo sistema
 De trabalhar na amizade

LXIX

E pra aumentar o seu grupo
 Engajar a atuação
 Josafá oferece oficinas
 Pra sua população
 Ensina cinema às crianças
 Motivado por esperanças
 De fazer do cinema tradição

LXX

As crianças são o maior bem
 O futuro do nosso Brasil
 Pensando na petizada
 Foi que Josafá decidiu
 Discutir o futuro da gente
 Preservação do meio ambiente
 Em filme infanto-juvenil

LXXI

Passados muitos verões
A labuta gerou bons frutos
Algumas crianças de ontem
São homens indissolutos
E passaram a fazer cinema
Produzindo no mesmo esquema
De Josafá, o diretor resoluto

LXXII

São vários os cineastas
Que produzem em Forquilha
Shekinah, Paulo Talentos e Carlim
Formam uma grande família
Ronaldo Roges, Ebenezer Mendes e Djalma Prado
Fecham o grupo arretado
Do cinema de guerrilha

LXXIII

Hoje, o povo acostumou-se
A ver Josafá e equipe
São quatro filmes por ano
Comédias de toda estirpe
Denúncias de corrupção
Alertando o cidadão
Para que este se emancipe

LXXIV

Em Salgado dos Mendes
30% da gente
150 pessoas
Gravaram naquele ambiente
Algumas já foram pro céu
Mas, para o Cinecordel
Elas não estão ausentes

LXXV

No dia de Finados
No Cemitério São Domingos
Josafá levou o projetor
E reuniu os amigos
Promoveu uma exibição
Para os que aqui não estão
A plateia nos jazigos

LXXVI

Uma atriz morreu de infarto
Outro ator era alcóolatra
Um terceiro bateu com a moto
O quarto, de câncer na próstata
Uma senhora foi diabetes
Doenças que pegam nas gentes
Ou má formação inata

LXXVII

O Cinecordel não esquece
Vivo, morto, não importa
Pra quem já foi deste grupo
Estará sempre aberta a porta
O povo é muito unido
E recebe o respeito devido
O grupo a todos comporta

LXXVIII

Foi tanta atividade
E filmes ao longo dos anos
Que uma TV brasileira
Quis conhecer os fulanos
Que fazem filme no sertão
No cemitério exibição
Quem serão esses paisanos?

LXXIX

Foi assim que Josafá
Deu entrevista pra TV
Falou sobre seus filmes
Sobre ao povo esclarecer
Conhecido na cidade
Fora da comunidade
Começava a aparecer

LXXX

A emissora de TV
Pedi autorização
Para exibir os seus filmes
Na sua programação
Transmissão nacional
Audiência sem igual
Foi sua consagração

LXXXI

Um grupo de políglotas
 Meteu-se a traduzir
 Os filmes do Josafá
 E legendas inserir
 O cineasta afinal
 É sucesso Internacional
 É possível conferir

LXXXII

Seus filmes ganharam o mundo
 E ficaram conhecidos
 Através da Internet
 E de muitos desconhecidos
 Que vendem aos bocados
 DVDs pirateados
 Que nas feiras são fornecidos

LXXXIII

O triunfo do Cinecordel
 Ultrapassou toda a fronteira
 Veio gente da Alemanha
 Atrás dessa gente faceira
 Josafá deu conferência
 E falou com eloquência
 E de forma sobranceira

LXXXIV

Até para a Academia
 Josafá foi instrutivo
 Virou tema de Doutorado
 Em um trabalho exclusivo
 Que pesquisa cinema e ética
 E a consciência política
 Como ato educativo

LXXXV

O governo de Forquilha
 Não pôde mais ignorar
 Os fazedores de cinema
 Diretores do lugar
 A Prefeitura, afinal,
 Produziu um festival
 De cinema popular

LXXXVI

No Festival de Forquilha
 É um entra e sai intermitente
 No ginásio de esportes
 Presença de toda a gente
 Barulho da assembleia
 Falatório na plateia
 Mas já foi plantada a semente

LXXXVII

“Festival” começa com “festa”
 É só tirar o final “val”
 Foi a festa do cinema
 No sertão foi carnaval
 Todo mundo laureado
 Sem vencedor nem derrotado
 Viva o cinema artesanal!

LXXXVIII

Josafá tomou coragem
 De levar tapa na cara
 Inscreveu um filme seu
 No Festival de Jericoacoara
 E neste evento brasileiro
 Ganhou prêmio pioneiro
 O público que escolhera

LXXXIX

Após este Festival
 Mais uma tarefa lhe coube
 Exibir seus filmes pro povo
 Ir além do YouTube
 Pediu com desenvoltura
 Ao secretário de Cultura
 Pra formar um cineclube

XC

O secretário de Forquilha
 Respondeu com prontidão
 Teriam que ser criativos
 E ir atrás da dotação
 Concorreram em edital
 A uma verba estadual
 E venceram a seleção

XCI

A Prefeitura adquiriu
De filmes, um belo montante
Ofereceu uma Kombi
Projeto, banquinho e ajudante
Panela e milho de pipoca
Pra criançada sair da toca
E se divertir bastante

XCVI

Mas existe um porém
A burocracia sempre tem falha
O cinema lá do sertão
Não divide a mesma pantalha
Com o novo acervo municipal
E a lei estadual
Não ajuda, só atrapalha

XCVII

Mas isso não é problema
Ao diretor perspicaz
Que conseguiu uma solução
De um jeito bastante audaz
Sempre na programação
Do cineclube, a produção
De Forquilha é costumaz

XCVIII

Com o jeitinho brasileiro
Josafá conseguiu
Exibir a produção local
Junto com a do Brasil
Mostrou o cinema Dominante
Mas tornou o de Forquilha importante
De uma forma bem sutil

XCIX

Hoje o Cinecordel
É visto em toda praça
YouTube, Festival, Cineclube
Na TV, toda hora passa
Quem acreditaria
Que Josafá seria
Quem o problema ultrapassa?

C

Forquilha hoje é famosa
Por algo peculiar
Um deputado cearense
Resolveu oficializar
Criou lei estadual
Reconhecendo o local
Capital do Cinema Popular

C

Aquela semente plantada
Cresceu e já virou flor
Forquilhense sabe ver filme
E ao voto dá valor
Cinema e conscientização
São fruto de educação
Para um povo promissor

C

Seu João, Dona Maria
Já não vendem o seu voto
Recusam milheiro de telha
De candidato maroto
Essa gente anda disposta
A ouvir boa proposta
E não mais discurso roto

C

Em outras cidades do Estado
Repetiu-se o sucedido
O povo conscientizado
Não vota mais em bandido
Questiona o candidato
Antes de qualquer mandato
Que é pra não ser mais iludido

C

No Rio, São Paulo e Bahia
Os filmes de Josafá chegaram
Cariocas, paulistas e baianos
Para a política acordaram
Não aceitam mais mazelas
No asfalto e nas favelas
Melhor sorte aspiraram

CI

Acontece que o mundo inteiro
Anda globalizado
Os filmes do Cinecordel
São vistos em todo lado
Em Berlim, Bissau, Buenos Aires
Atravessou sete mares
O filme marginalizado

CII

Até lá na Coreia
Terra de Kim Jong-un
O país mais fechado do mundo
Liberdade em canto nenhum
Tem filme do Cinecordel
“Agora vai dar tendel!”
Diz o cidadão comum

CIII

Já nos Estados Unidos
O povão se rebelou
Tudo que é minoria
Das ruas se apossou
Xingaram Donald Trump
Sem medo de arma e de tanque
“American dream” despertou

CIV

Josafá não esperava
Nem em sonho profundo
Mudar o destino de tantos
Em sentido tão rotundo
Mas na sua vida galgada
Não podia não querer nada
Tinha nele os sonhos do mundo

CV

O cordel e o cinema
A tradição e o moderno
A rima e a imagem
Têm o poder eterno
De mudar a realidade
E trazer felicidade
Criar sentimento fraterno

CVI

Josafá mudara a muitos
Não mudara a si em essência
Sabia que era o mesmo
Vivia em resiliência
Sobrevivia como homem pobre
Mas a alma continuava a ser nobre
Riqueza se vive em potência

CVII

Sua rotina era a mesma
Plantava e colhia o roçado
Criava carpas num poço
Galinha e capote delgado
Mas quando um tempo sobrava
Juntava o seu povo e gravava
Cinema de jeito animado

CVIII

Josafá vivia em paz
Fazia o destino valer:
“Se for da vontade divina
Tô aqui pra obedecer”
Mas a profecia completa
’Inda não atingiu a meta
Há uma guerra a vencer

CIX

É preciso saber
Que toda emancipação
Não chega sem represália
E que praticada a ação
Existe reação inversa
De toda maldade perversa
Que jazia em prospecção

CX

O bem já foi deflagrado
Pelo homem, para o homem
É um caminho sem volta
O bem que todos consomem
Mas o mal tem subterfúgios
E encontra nos sortilégios
A força que todos temem

CXI

Pra não perder esta guerra
O mal trabalhou com urgência
O Coisa Ruim em pessoa
Exerceu sua influência
Despertou com atitude
O Dragão de Roliúde
Do mal a quintessência

CXII

Disse então o Coisa Ruim
Ao seu Dragão tão temido:
“Suba ao mundo e destrua
Tudo de bom concebido
E eu quero que mate já
O cineasta Josafá
Que é do bem um protegido”

CXIII

O Dragão de Roliúde
Fez o que o mestre dizia
Subiu à superfície do mundo
Distribuiu agonia
Pra começar as maldades
Invadiu as maiores cidades
E queimou a poesia

CXIV

A segunda das sete cabeças
Afogueou a arte clássica
Rodou pelo mundo afora
Agindo de forma trágica
Queimou muito instrumento
Gerou tanto desalento
Porque incinerou a música

CXV

O Dragão de Roliúde
Seguiu em sua andança
Nos quatro cantos do mundo
A destruir sem nuança
Todo belo movimento
Executado a cada momento
Ardeu todo feitio de dança

CXVI

As cabeças seguintes
Agiram com desenvoltura
Inflamaram outras formas de arte
Arquitetura, pintura e escultura
Beleza encontrou contraparte
Morreram seis formas de arte
O mundo era só amargura

CXVII

Coube à sétima cabeça
Acabar com a sétima arte
Os filmes do Cinecordel
Desta também fazem parte
E agindo de forma extrema
Ateou fogo ao cinema
Pôs fim à beleza, destarte

CXVIII

Não há som, movimento e cor
Espaço, palavra e volume
Tudo é escuro e silêncio
O audiovisual não tem lume
Cheio de vazio triste
Na desbeleza o vazio consiste
E na alma só resta o ardume

CXIX

O artista vive sem vida
Porque era produto da obra
Pessoas vagam sem rumo
Da vida pouca coisa sobra
Resta viver em dolório
Sem mortos, num grande velório
Mas mortos, já que a alma soçobra

CXX

Não há Gal ou Niemeyer,
Patativa, Tarsila do Amaral,
Nenhum Fellini a ver
Banksy ou Hermeto Pascoal,
Lygia Fagundes Telles,
“Bacurau” de Mendonça & Dornelles
Há apenas o nada fulcral

CXXI

No sertão cearense
Sumiu toda a arte em obra
Do diretor popular
Nenhum filme mais sobra:
“A história de um galo assado”
“Um calça curta aperreado”
E nem “Rastro de cobra”

CXXII

Lá em Salgado dos Mendes
Em casa aprisionado
O cineasta da terra
Guarda um grito calado
Sente que a alma definha
E desalentado, caminha
Na penumbra, de lado a lado

CXXIII

Josafá não compreendia
O que houve com a sua arte
Que sumiu de repente do mundo
Nada em nenhuma parte
Ele desapareceu
A fazer o que concebeu
Não é mais um baluarte

CXXIV

Fechado em sua dor
Josafá não sabia
Que pro Dragão de Roliúde
Tarefa ainda havia
Faltava queimar, então,
O cineasta do sertão
Como seu mestre queria

CXXV

O Dragão viajou pelo mundo
Até o pequeno distrito
Soltando fogo das ventas
Deixou todo povo aflito
Dentro de sua residência
Josafá não tinha ciência
Vagava sozinho e contrito

CXXVI

Gritos em praça pública
O povo desesperado
Ele acordou do seu transe
Saiu-se de casa apressado
E viu com abjeção
O imenso Dragão
O monstro famigerado

CXXVII

Tinha o tamanho de um prédio
Largura de um vagão de trem
Sete cabeças contadas
E olhos vermelhos também
Enormes asas cinzentas
Fogo saía das ventas
Toda maldade do além

CXXVIII

Moreno, magro e mediano
Josafá despenca no chão:
“Como enfrentar este monstro?
Como vencer o Dragão?”
Prevendo a morte certa
Deixa a alma aberta
Sua vida em expiação!

CXXIX

Na iminência do fim
O tempo fez um aparte
Lembrou-se do assentamento
Da sua sétima arte
Do Alvorada e do Cine Rangel
Lembrou-se do Cinecordel
Da amada Noélia Duarte

CXXX

O monstro de 14 olhos
E o homem caído na praça
Apontou 14 narinas
Preparando a desgraça
Mas um barulho discreto
Impediu o golpe certo
Interrompeu a ameaça

CXXXI

O rouxinol em um galho
 Cantava inocentemente
 Mostrava que havia arte
 Canção no meio ambiente
 Piava seu canto amiúde
 E o Dragão de Roliúde
 Olhava sem expediente

CXXXII

Josafá lembrou-se do sonho
 Do que disse o Rei, sobretudo
 O baiano falava em confronto
 Do bem contra o Coiso Chifrudo:
 “Que quando cantar o rouxinol
 Será Deus e o Diabo na terra do sol
 E este será seu escudo”

CXXXIII

Inspirado pelo rouxinol
 Josafá ergueu-se sozinho
 Tem nele os sonhos do mundo
 Por isso falou bem baixinho:
 “Os que querem maldição
 Eles não passarão
 Porque eu, passarinho”

CXXXIV

Em seguida, com as mãos postas
 Orou com jeito altaneiro
 Evocou um Soberano
 E um Matador de Cangaceiro
 Pediu amparo e guarida
 Pra preservar sua vida
 Não ser o dia derradeiro

CXXXV

Suas preces foram ouvidas
 Abriu-se o céu de repente
 Desceram voando dois anjos
 Com eles os clarividentes
 Pra cumprir a profecia
 Ajudar a quem padecia
 Agiram de modo clemente

CXXXVI

O Soberano falou:
 “Para matar o tormento
 A arma não está ao redor
 Usa o discernimento
 Apoia sua mão com a palma
 No peito e vê se te acalma
 Que a arma está aí dentro”

CXXXVII

Josafá fechou os olhos
 E descobriu o acoito
 Guardada em sua alma
 Estava a câmera Super-8
 Lembrou da sua verdade
 A câmera é realidade
 Neste dia fuscoito

CXXXVIII

Josafá fitou o Dragão
 Que o olhou de modo insano
 Era um duelo na praça
 Tipo Western Italiano
 Ao longe, as testemunhas
 Aqueles que têm as alcunhas
 De Matador e de Soberano

CXXXIX

O Matador falou com força
 E bem alto a palavra “Ação”
 Ligeiro Josafá sacou
 A câmera do seu gibão:
 “Tu vai pro inferno de novo
 Mais fortes são os poderes do povo!!!”
 Gritou Josafá pro Dragão

CXL

Josafá filmava o Monstro
 Rouxinol cantava bem forte
 Dois anjos dançavam no céu
 O Dragão estava à morte
 A arte aos poucos voltava
 Já que a vida ansiava
 Beleza de toda sorte

CXLI

O Cinecordel é do bem
E ao mal fez a contraparte
Cinema é a grande arma
A câmera o monstro coarte
Escultura, Música e Literatura
Arquitetura, teatro e pintura
Em si toda forma de arte

CXLII

O Dragão se contorcia
De uma forma ridícula
Josafá filmava com a câmera
Sua vitória maiúscula
Com a Super-8 na mão
Transformava em arte o Dragão
O monstro virava película

CXLIII

Josafá assistiu mais tarde
Este filme em completude
Com surpresa descobriu
Sua própria história em plenitude
Batizou então o faroeste:
“O Cineasta Cabra da Peste
Contra o Dragão de Roliúde”

CXLIV

Este filme começa
Com um cantador arretado
Narra a história em “voz over”
D’um homem bem-aventurado
São os primeiros sete versos
Que dão início aos universos
Do cineasta e seu legado:

CXLV

*“Peço licença caro amigo
P’reu cantar causo de glória
De um cabra sonhador
Que não me sai da memória
O seu nome é Josafá
Sua vida aqui está
Registrada pra história”*

CXLVI

O filme segue contando
As desventuras do cineasta
Que migrou pra Fortaleza
Virou líder entusiasta
Juntou parte do povão
E fez ocupação
Em uma fazenda vasta

CXLVII

Depois voltou pra sua terra
Pro seio da sua gente
Através do seu cinema
Fez o povo consciente
Mas despertou todo mal
E um Dragão infernal
O enfrentou efervescente

CXLVIII

Quase perto do fim
Há um duelo épico
O Dragão é derrotado
De um jeito apoteótico
Com caneta e papel
O Monstro vira cordel
De estilo anedótico

CXLIX

O faroeste termina
Com o adeus do cantador
Será que isso tudo é verdade?
Ou exagero de trovador?
Ninguém caminha sozinho
O importante é o que faz no caminho
Não importa aonde chegou:

CL

*“Eu me despeço caro amigo
Vou seguir caminho ao léu
Rimar em sete é pra quem tenta
Tentei fazer o meu papel
A métrica errada eu findo
E pra aquele que provar que eu tô mentindo
Eu tiro meu chapéu”*

CLI

Desligou o projetor
E o povo bateu palma
Pro filme do Cinecordel
E pro cordel escrito com alma
Aos poucos esvazia a praça
Acabou-se a chalaça
Já não há mais vivalma

CLII

Josafá nunca mais viu
O Soberano e o Matador
Diz que aparecem nos sonhos
E nos versos do escritor
Os seus nomes trazem sorte:
O personagem Antônio das Mortes
E Glauber Rocha, o seu criador

CLIII

O Coisa Ruim desistiu
De queimar toda beleza
E de matar Josafá
Que é do bem com certeza
É que toda arte do mundo
Existe de modo profundo
Na alma da natureza

CLIV

O Cinecordel continua
Construindo o seu compêndio
Porque o verbo “cinemar”
Se conjuga no gerúndio
Cinema que rompe cerca
Cinemando quem o cerca
Ocupando o latifúndio

CLV

O cordel virou cinema
E o cinema virou cordel
É lâmpada incandescente
Na caixinha de papel
Poesia com xilogravura
Narrando toda agrura
É vendida a granel

CLVI

Esta foi a história
De Josafá Ferreira Duarte
O homem de muita sorte
Que libertou a arte
Batalha com alegria
E mata um dragão por dia
Pra fazer a sua parte

CLVII

Eu me despeço caro amigo
Vou seguir caminho ao léu
Rimar em sete é pra quem tenta
Tentei fazer o meu papel
A métrica errada eu findo
E pra aquele que provar que eu tô mentindo
Eu tiro meu chapéu!

Corta!!!
Dê Êndi!!!

Paulo Passos de Oliveira
Amadora, Lisboa, Portugal, out./nov. 2018

ANEXO A – A SOGRA E O LOBISOMEM**I**

Me chamo de Josafá
Duarte por sobrenome
No folclore brasileiro
Quero escrever o meu nome
Contando a história
Da sogra e do lobisOMEM

II

Sou natural de forquilha
La do Salgado dos Mendes
Sou filho de um violeiro
Com uma mulher decente
Preste atenção na história
Que vou contar daqui pra frente

III

Zé mulato tinha um filho
Por nome de João da mata
Era um rapaz esquisito
Só vivia desconfiado
Sujeito de poucas conversa
Que só vivia isolado

IV

No lugar em que morava
Lhe chamavam solidão
Por não ter um amigo
Por não ter um irmão
Morava sozinho com o pai
Aquele pobre cristão

V

Certo dia João da mata
Com Expedita se encontrou
Foi na cacimba do gado
Nas terras do seu avó
Entre aqueles dois viventes
Nascia um grande amor

VI

Sem saber se expressar
Para ela ele olhou
Ela de rabo de olho
Seu coração lhe tocou
E disse consigo mesmo
Será este o meu grande amor

VII

Naquele instante fazia
Muito calor no sertão
Era já o mês de junho
Nas festas de São João
Foi na cacimba do gado
Que ela abriu seu coração

VIII

Expedita disse assim
Nunca pensei em casar
Já tenho 20 anos
Só sei o que é trabalhar
Se quer namorar comigo
Vem aqui me arrochar

IX

João da mata se encostou
No pau do cacimbão
Fez o sinal da cruz
Com um crucifixo na mão
Meteu o pé na carreira
Que fazia risco no chão

X

Expedita então pensou
Mas o que aconteceu
Será isto o benedito
Valei-me São Braz e São Romeu
Terá sido por minha feiura
Que o rapaz enlouqueceu

XI

Depois daquele dias
Nunca mais se ouviu falar
Que os dois se encontrasse
E deixa o tempo passar
Mesmo assim Expedita
Não deixou de nele pensar

XII

Ate que num belo dia
Na fazenda de Antônio Feijão
Aconteceu um forró
Que abalou todo sertão
Era festa de aniversário
Daquele grande patrão

XIII

Todo povo da redondeza
Pelo o coronel foi convidado
João da Mata e Expedita
Pelo o destino foram empurrados
E no final daquela noite
Os dois terminaram enrolado

XIV

Enquanto o samba rolava
Expedita bebia conhaque São João
Já era quase de madrugada
Houve uma grande confusão
E foi durante o corre corre
Que ela encontrou de novo João

XV

Durante a correria
João havia tropeçado
A porta era estreita
E o candeeiro tinha apagado
Mesmo assim no escuro
Ela encontrou o seu amado

XVI

Disse agora você não me escapa
E lhe pegou pela mão
Deu a ele uma bebida forte
E arrastou ele na escuridão
Quando amanheceu o dia
Os dois dormiam no chão

XVII

Vendo o dia clarear
João ai se despertou
Estava com as calça na mão
Sem cueca ele falou
Acabei com a minha vida
Expedita com ele se abraçou

XVIII

Quando chegou em casa
Expedita uma pisa levou
Dona Mocinha disse, eu capo o cabra
Que tua honra roubou
Ela então lhe respondeu
Não me arrependo que dei por amor

XIX

Fuá grande aconteceu
Lá na casa de João
A veia com uma peixeira
E um pau de fogo na mão
Ameaçava o pai e o filho
E o pobre do padre Simão

XX

Pra encurtar a história
O casamento aconteceu
Passaram seis meses
E a barriga não cresceu
A velha foi se ter com os dois
Pra saber o que sucedeu

XXI

Expedita disse assim pra mãe
João é bom de cama
Mas só pra dormir e peidar
Só chega de madrugada
Nas noites de quinta pra sexta-feira
E vem com uma catinga danada

XXII

A velha frangiui o couro da testa
E disse ai tem coisa errada
Dormir fora de casa
E chegar com a roupa empoeirada
Só saiu agora desta casa
Depois que pegar ele na virada

XXIII

A veia ainda tentou animar
O cabra com um caldo de caridade
Quanto mais dias se passavam
Mais aumentava a inimizade
Em João aumentava o ódio
E na sogra a ansiedade.

XXIV

A velha fez muitas garrafadas
Com misturas milagrosas
Paçoca de sarabui
Misturada com melosa
Quanto mais João comia
Mais odiava a sogra

XXV

Ai ele começou a amaldiçoar
Quem só lhe queria o bem
A paciência da velha
Já tinha passado dos cem
Ao ponto de dizer pra fia
Esta desgraça não vale um vintém.

XXVI

Cada dia que passava
Mais o ódio aumentava nos dois
Lá na casa de João
Só tinha feijão com arroz
Afiando a faca disse pra filha
Daqui pra sexta se lasca um de nos dois

XXVII

E finalmente chegou o triste dia
Para a vida de João
Era noite de lua cheia
Que embeleza o sertão
Era meia noite e meia
Quando houve a transformação

XXVIII

A veia estava de tocaia
Com uma espingarda na mão
Na cintura uma faca,
Na bolsa um fação
Num espojeiro de jumento
João rolava no chão

XXIX

De repente um vendaval
La na mata apareceu
A veia neste instante
Por sorte adormeceu
João se transformou-se num bicho
E no vento ele correu

XXX

Diz a lenda popular
Que existe lobisomem
É um homem vestido de lobo
Um lobo vestido de homem
O couro ninguém tira
E a carne ninguém come

XXXI

Voltando a história de João
Veja só o que aconteceu
Quando a sogra acordou
O dia amanheceu
Foi neste instante tenso
Que o lobo apareceu

XXXII

Pegou a velha por traz
E derribou logo no chão
Ai se agarraram os dois
Que pareciam um leão
Tanto gritava a velha
Como urrava João

XXXIII

Foi ai neste instante
Que expedita apareceu
Com um tiro de espingarda
O lobo esmoreceu
Graças a sua pontaria
Foi que a velha não morreu

XXXIV

Ainda caído no chão
Expedita enlouqueceu
Mãe atirei em João
Será que ele morreu
Mas graças a este tiro
A maldição desapareceu

XXXV

A partir daquele dia
Naquela família tudo mudou
Expedita aumentou o bucho
Um neto a velha ganhou
João foi trabalhar na roça
Com paz e muito amor

XXXVI

Esta é uma bela lenda
Que no sertão se consome
Conta o velho, conta o novo
Conta a mulher e o homem
Mas esta é a história
Da sogra e do lobisomem.



Josafá Ferreira Duarte – Forquilha – Ceará – Abril de 2014

Foi mantida a grafia original do texto publicado em folheto.

ANEXO B – O HOMEM QUE QUERIA ENGANAR A MORTE**I**

Vou falar do meu sertão
Onde nasci e fui criado
Onde vivia uma sujeito
Trapaceiro e desonrado
Que não servia pra nada
Nem mesmo pra dá recado

II

Chico raposa era um sujeito
Que chamava atenção
Não plantava uma roça
Nem tinha criação
Mas só comia carne
Misturada com baião

III

Zumira sua mulher
Era uma pobre coitada
Apanhava de manhã
A tarde e de madrugada
O olho vivia roxo
De levar tanta porrada

IV

Juntos tiveram filhos
Que se contar dá um montão
Muitos morreram de tosse
Outros de amarelidão
Só escapou raimundinha
Juntamente com tião

V

Chico raposa foi preso
Em uma certa madrugada
Roubando duas galinhas
De dona imaculada
Apanhou feito um cachorro
Sem poder dizer nada

VI

Um mês passou na cadeia
Dormindo sozinho no chão
Varria a delegacia
Por um prato de feijão
Ninguém foi lhe visitar
Nem mesmo seus irmãos

VII

Enquanto estava preso
O roubo se acabou
Ninguém reclamou de nada
A paz ali reinou
Provando que o Chico raposa
Dos delitos era o autor

VIII

Mas completando um mês
O delegado teve que lhe soltar
Umas 10 pausadas nas costas
Antes teve que levar
Pra provar que o delegado
Não tava ali pra brincar

IX

Chico saiu da cadeia
Com o corpo todo intrissado
Com as pausadas que levou
Ficou todo mijado
Andando de 4 pé
Parecia que tava aleijado

X

Naquele mesmo momento
Pra casa ele machou
Já era quase meio dia
Um vulto ele avistou
Uma velha pedindo esmola
Com ele então falou

XI

Me dê aqui uma esmolinha
Eu lhe peço com todo amor
Estou velha e cansada
Vivo sentindo dor
De carregar gente nas costa
Me ajude por favor

XII

Espero que a senhora
Não me levar muito mal
Estou sem um centavo
Vou aqui passando mal
Pois acabei de levar
Uma grande pisa de pau

XIII

A vida tem desta coisas
Veja só nos dois aqui
Se maldizendo da sorte
Chorando e querendo rir
Estar perdoado senhor
Seu caminho pode seguir

XIV

É verdade não tenho dinheiro
Nem gosto de trabalhar
Mas gostei da senhora
E queria lhe perguntar
Si quer ser minha comadre
É uma honra quer vai me dar

XV

Mas como poder ser
Si mal você me conhece
E me convida pra ser comadre
Nem sei si pra isto eu preste
É uma grande responsabilidade
Que em mim você investe

XVI

Assim que lhe avistei
Sentir felicidade
A minha vista clareou
Falo aqui sem ter maldade
Eu sinto que entre nós
Vai nascer uma grande amizade

XVII

Chico raposa e a velha
Saíram dali logo abraçados
Conversando de estrada a fora
Sem nem tarem preocupados
Esqueceram até da fome
Pois nenhum tinha almoçado

XVIII

Na casa de Chico raposa
A mulher tava sentada
Debaixo do alpendre
Pela filha era catada
Os dois chegaram por trás
Zumira ficou assustada

XIX

Ainda bem Francisco
Que o delegado ti soltou
Tu já pagou os teus crimes
Mas ti perco por favor
Vai plantar um roçado
Nas terras do meu avô

XX

Deixa de falar besteira mulher
Eu trago aqui novidade
Eu encontrei esta velhinha
Que parece ter santidade
Vai ser madrinha de nossa fia
Já to chamando de cumadi

XXI

Zumira sem questionar
Aceitou a indicação
Mandaram chamar o padre
Pra fazer a celebração
Batizaram ali a menina
Fazendo dela uma cristão

XXII

Depois que o padre saiu
A velha com os dois falou
Vou abrir agora o jogo
Preste atenção por favor
A fome, a liseira e o frio
Pra você se acabou

XXIII

O que você quer dizer
Com estas palavras então?
Como isto vai se acabar
Se eu não tenho nenhum tostão
Não trabalho, nem estudo
E tô fichado como ladrão

XXIV

A velha tava sentada
Mais ai se levantou
Não terminei a história
Se acalme por favor
Vou lhe dar o poder de curar
Melhor do que doutor

XXV

Mas que conversa é esta
Afinal quem é você
Lhe trouxe aqui de tão longe
Só pra vim me aborrecer
Você ta é com muita fome
Vamos procurar o que comer

XXVI

A velha já estava de pé
Ai deu 2 passos pra frente
Vou lhe revelar um segredo
Que fique só entre a gente
Eu sou a própria morte
Que estar em sua frente

XXVII

Neste instante um trovão
A casa estremeceu
A velha se transformou
Zumira esmoreceu
Chico raposa amarelou
Na perna o mijo desceu

XXVIII

A morte disse se acalme
Eu vou a vocês ajudar
A pobreza aqui é grande
Que deu vontade de chorar
Mas agora daqui pra frente
A vida vai melhorar

XXIX

Nos vamos fazer um trato
Mas preste bastante atenção
Você vai ganhar dinheiro
Juntar no banco um milhão
Ter fama, e ser conhecido
Virar até um barrão

XXX

Como pode ser isto
Me explique por favor
De eu ganhar dinheiro
Virar até um doutor
Se na escola nunca pisei
E trabalhar tenho pavor

XXXI

Vou lhe dar o poder
De curar muitas doenças
Fazer cego enxergar
Entender muita ciência
Doido voltar ser normal
E maconheiro passar pra crença

XXXII

Quando chegar numa casa
Que tiver um paciente
Se eu estiver na cabeceira
Da cama fique ciente
Que ele vai ta curado
É só rezar no vivente

XXXIII

Mas seu eu estiver nos pés dele
Pode encomendar o caixão
Esta alma não tem jeito
Chegou o fim da missão
Não receba dele dinheiro
mande logo pedir perdão

XXXIV

O trato entre nós é este
Você não vá me enganar
Não queira virar a cama
Pra eu na cabeceira ficar
Porque ai eu me zango
E venho aqui lhe buscar

XXXV

Chico raposa se animou
E disse pode em mim confiar
A minha palavra lhe dou
Que jamais vou lhe enganar
No canto que você tiver
É lá que vai ficar

XXXVI

A comadre lhe deu dinheiro
Pra roupa nova comprar
Mudar as suas vestes
Um novo visual ganhar
Ta limpo e confiante
Pronto pra enriquecer

XXXVII

No mesmo dia então
Chico saiu dali voado
Deixando a mulher e os filhos
No sertão abandonado
Foi morar na cidade
Querendo esquecer o passado

XXXVIII

O tempo logo passou
E Chico ganhou fama e dinheiro
Carregou logo uma mulher
Esposa de um bodegueiro
Enquanto Zumira ficava
Com os filhos no desespero

XXXIX

Chico ganhou dinheiro
Comprou casa, carro e fazenda
Vivia trocando de mulher
Por ter fama e influencia
Passava por cima de tudo
De Deus perdeu a crença

XL

Mas a medida do ter
Parece que nunca enche
Chico um dia foi atender
Mais um chamado de cliente
A morte estava nos pés
Era o fim daquele vivente

XLI

Mas o pai daquela moça
Uma fortuna ofereceu
Para salvasse sua filha
A jóia que Deus lhe deu
Chico aí virou a cama
Esquecendo o trato seu

XLII

A morte tinha avisado
Mas chico tinha esquecido
Se ele lhe tapeasse
Estava assinado veredicto
A comadre vinha lhe buscar
Pro vale dos esquecidos

XLIII

E assim aconteceu
Chico nem si quer esperava
Quando a morte apareceu
Já vinha muita zangada
A foice na mão direita
Estava bastante afiada

XLIV

Chico aí se arrependeu
De ter quebrado o trato
Disse comadre me perdoe
Eu sou um condenado
vou lhe dar uma propina
Pra esquecer meu pecado

XLV

É tarde demais compadre
A morte lhe respondeu
Eu cumprir minha palavra
Vim buscar o que é meu
Daqui tu vai sem nada
Pois nada aqui é teu

XLVI

A veia do coração
A morte logo estourou
Chico revirou os olhos
Uma lagrima no canto rolou
Caiu duro no chão
Ninguém por ele ali chorou

XLVII

Chico raposa morreu
E logo foi enterrado
Esquecido numa cova
Sem lembranças do passado
Será julgado por Deus
Por seus atos praticados

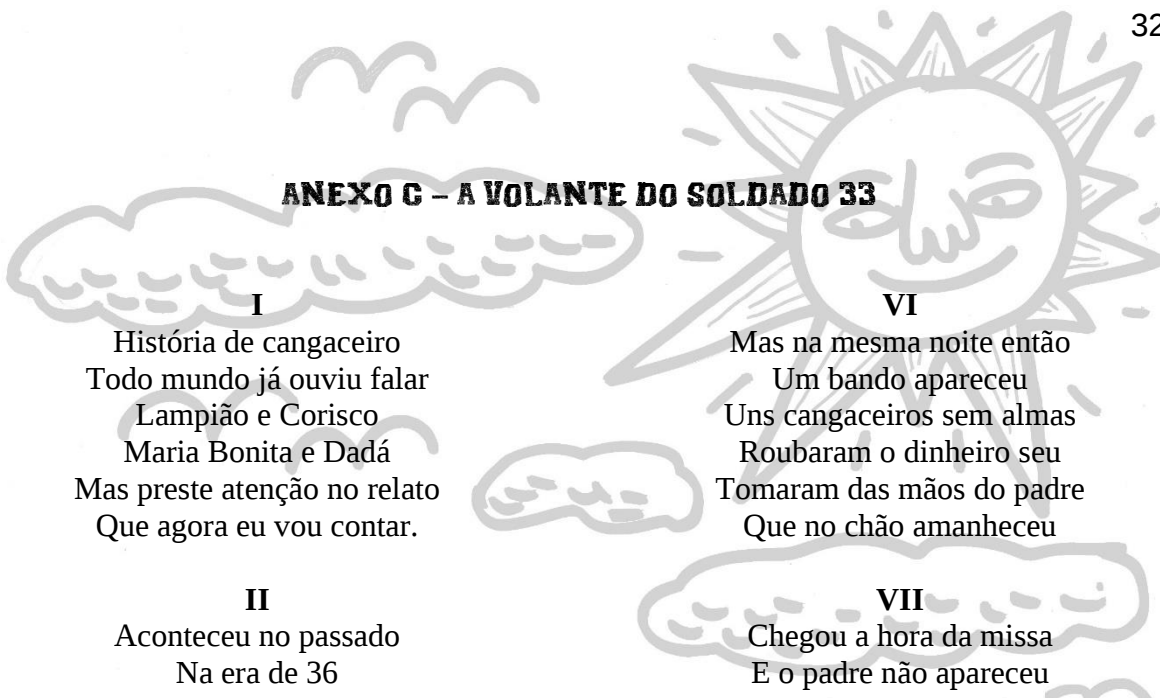
XLVIII

Aqui fica uma lição
Pra mim e para você
que a terra é dona de tudo
disto não vamos esquecer
Que ela veste e alimenta
pra depois então comer.



Josafá Ferreira Duarte – Forquilha – Ceará – 2016

Foi mantida a grafia original do texto publicado em folheto.



ANEXO C – A VOLANTE DO SOLDADO 33

I

História de cangaceiro
Todo mundo já ouviu falar
Lampião e Corisco
Maria Bonita e Dadá
Mas preste atenção no relato
Que agora eu vou contar.

II

Aconteceu no passado
Na era de 36
Na estação invernosa
Só não me lembro do mês
A história da volante
Do soldado 33

III

Jandira uma moça velha
Morava só com a mãe
No suvaço da serra
Dos irmãos Guimarães
Foi criada na roça
Trabalhando com piões

IV

A mãe dela adoeceu
E tinha que ir pra cidade
Para tratar de uma doença
Uma grave enfermidade
Teve que vender a terra
Onde passou a mocidade

V

Com medo de ser roubada
Com o padre ela falou
Para guardar o dinheiro
Que ia pagar o doutor
Do tratamento da mãe
Que sofria com muita dor

VI

Mas na mesma noite então
Um bando apareceu
Uns cangaceiros sem almas
Roubaram o dinheiro seu
Tomaram das mãos do padre
Que no chão amanheceu

VII

Chegou a hora da missa
E o padre não apareceu
Jandira preocupada
Na casa paroquial correu
Encontrou o padre caído
Do susto quase morreu

VIII

O delegado foi chamado
Para saber o que aconteceu
O padre esticado no chão
A notícia logo correu
Invadiram a casa do padre
Roubaram o padre Tadeu

IX

O padre atoduado falou
Foi um bando de cangaceiro
Que esta noite me atacou
Carregaram tudo que eu tinha
Aqueles amaldiçoados
Levaram ate as galinhas

X

Jandira me perdoe
O pobre padre falou
Carregaram todo dinheiro
Que era para pagar o doutor
Talvez seja a sina da velha
Morrer sentindo dor

XI

Jandira disse ta certo padre
Você não teve culpa nenhuma
Foi um descanso dos destino
Mas Deus vai tomar a frente
Pois eu só me aquieto
Quando pegar estes delinquentes

XII

Jandira falou com delegado
Para formar uma volante
Ir atrás dos cangaceiros
Seja lá em qualquer lugar
Mais o dinheiro da mamãe
Eles vão ter que entregar

XIII

O delegado só tinha a fama
De ser muito comilão
Comia um peru no café
No almoço comia uma barrão
No jantar 3 quilos de paneladas
Com quilo e meio de feijão

XIV

Não tinha coragem pra nada
Nem mesmo pra caçar
Nambu no aceiro do roçado
Gostava muito era de fofocar
bater em bebo caído
e botar menino pra brigar

XV

Jandira voltou a delegacia
Pra saber sobre a volante
Se tinha conseguido os cabras
Pra sair com ele avante
Sair de vereda a fora
Atrás dos meliantes

XVI

Grande foi sua decepção
Ninguém lá apareceu
O delegado disse sozinho
O que vai ser feito deu?
Volte pra casa conformada
Entregue o caso pra Deus

XVII

Jandira disse zangada
Eu vou atrás do que é meu
Jesus não se acovardou
Nem na hora que morreu
Eu vou lavar minha honra
Da mamãe e do padre Tadeu

XVIII

Sentou o punhal na mesa
Que o delegado se mijou
Pegou logo a espingarda
60 balas guardou
Dois punhal e um revolver
Na cintura colocou

XIX

Meteu o pé na estrada
Saiu fumando num quenga
Vou aqui disposta a tudo
Hoje eu brigo com 40
Bebo leite em peito de onça
Seguro boi pela venta

XX

Era meio dia e meio
Quando um homem apareceu
No ombro trazendo uma cruz
Seguindo o rumo seu
Ela então perguntou o cabra
E ai sujeito? Tu hoje já comeu?

XXI

Nem comi nem bebi
Mas sigo firme em frente
Vou aqui de mundo afora
Por não ter nenhum parente
Mas vejo que a senhora
Parece ser boa gente

XXII

Os dois ali se sentaram
E começaram a comer
Farinha com rapadura
Tinha água pra beber
Já de barriga cheia
Ele foi lhe agradecer

XXIII

Disse muito obrigado dona
 Nem sei como lhe pagar
 To indo de mundo afora
 Mas quero lhe perguntar
 Será que a senhora
 Deixa eu lhe acompanhar?

XXIV

Acho melhor que não
 Jandira lhe respondeu
 To indo de estrada a fora
 Atrás do que é meu
 A morte é quem me acompanha
 Será que me entendeu?

XXV

Não tenho medo de nada
 Já briguei com lobisomem
 A terra é dona de tudo
 O tempo tudo consome
 Tudo pertence a terra
 Ela cria mata e come

XXVI

Dali pra frente os dois
 Iam na mesma direção
 Já era quase tardinha
 Um choro chamou atenção
 A cena que os dois viram
 Foi de cortar o coração

XXVII

Ao lado esquerdo dos dois
 Uma casa velha avistaram
 O choro de um menino
 Os dois se aproximaram
 E pela brecha da porta
 Viram um menino amarrado

XXVIII

O menino chorando disse
 Dona me ajude por favor
 Foi a minha madrasta
 Que aqui me amarrou
 Depois fugiu com o amante
 Foi Deus quem lhe mandou

XXIX

Jandira soltou o menino
 Com lágrimas caindo no chão
 Ao vê tamanha maldade
 De alguém sem coração
 Deu-lhe água, e deu comida
 Segurando em sua mão.

XXX

Quando mamãe morreu
 Eu era muito pequeno
 meu pai se casou com Gisele
 de lá pra cá venho sofrendo
 é de fome, é peia, é castigo
 aos pouco eu tava morrendo

XXXI

cadê seu pai perguntei
 o menino então falou
 foi trabalhar no roçado
 faz dois dias que não voltou
 A madrasta e o amante
 A morte dele tramou

XXXII

Depois que me amararam
 Eu ouvir os dois então falar
 O pai desta praga ta morto
 Vamos daqui se arrancar
 Saíram os dois de mãos dadas
 Sem pra trás querer olhar

XXXIII

A estrada do destino
 Tinha aqui juntado os 3
 Jandira, o velho e o menino
 Porque Deus é Rei dos reis
 Estava formada a volante
 Do soldado 33

XXXIV

A noite ia chegando
 Quando Jandira avistou
 Um vulto mal assombrado
 Que ela se arrepiou
 Era cavalo do cão
 Um do bando que lhe roubou

XXXV

Ela disse estamos prestes
A um grande nó desatar
Os cangaceiros estão por perto
Vamos já se preparar
Se Deus aqui é por nós
A guerra vamos ganhar

XXXVI

Jandira seguiu o cabra
Que ia pro acampamento
Do alto ela avistou
Em baixo o movimento
Sua volante se preparou
Para pegar os nojentos

XXXVII

No bando a conversa era
Como foi lá na cidade?
O povo ta assombrado
Por nossa grande maldade?
Vamos ter fama e dinheiro
E virar celebridade

XXXVIII

Cavalo do cão respondeu
Com muita convicção
Nos somos os cangaceiros
Que põem terror no sertão
Já somos mais respeitados
Do que mesmo Lampião

XXXIX

Sete praga então falou
Com muita satisfação
O meu nome estar crescendo
Vou dominar o sertão
Quem sabe entrar na política
E governar a nação

XL

Tosse Braga ai falou
O meu voto já e seu
Mas eu quero ser ministro
Para empregar todos os meus
O meu pai, e os meus irmão
Tia Susana e o padim Romeu

XLI

Outro cangaceiro ai gritou
Este cargo me pertence
Eu vou dar dinheiro pra campanha
Vamos ganhar a presidência
Eu é que vou ser ministro
Pois eu tenho mais presença

XLII

Tosse braba ai zangou-se
E bateu a mão ao punhal
Tu é um mama na égua
Escreve e ler muito mal
Quem vai ser ministro e eu
Seu jumento cara de pau

XLIII

Me respeita venta suada
A tua historia eu conheço
Tu quer é me difamar
Mas eu sei qual é teu preço
Tu siquer vale uma bala
Eu vou ti pegar pelos beijo

XLIV

Sete praga ai se meteu
No meio da confusão
Vamos parar com a briga
Aqui não tem desunião
Seu eu ganhar a presidência
Todos vão ter uma comissão

XLV

Os homens ai se acalmarão
E deram em seguida as mãos
Vamos jantar e dormir
Falou firme o capitão
Que amanhã muito cedo
Vamos pra fazenda Torráo

XLVI

Daqui pra lá são dez léguas
É chão para danar
Vamos ficar lá alguns dias
Até o inverno passar
O coronel lá e nosso amigo
Deu uma casa pra nos ficar

XLVII

Enquanto o bando dormia
A volante trabalhava
Jandira e seus companheiros
Os explosivos espalhava
Ao redor do acampamento
A tocaia preparava

XLVIII

Ao amanhecer do dia
Uma voz no mato troou
Se entrega sete praga
A tua fama acabou
O teu bando estar cercado
Me devolve o que roubou

XLIX

Os cangaceiros se assustaram
E foi grande a confusão
Um corria de 4 pé
Outro com a ciloura na mão
Com os olhos chei de remela
Tremia o capitão

L

Sete praga acuado
Parecia um bicho ferido
Gritava eu não me entrego
Daqui não sai um vivo
A bala aqui vai cantar
Ate estourar os ouvido

LI

O tempo ai escureceu
Jandira dava o sinal
Os explosivos estouravam
Provocando um vendaval
A terra subia pra cima
Com a raiz do bamburral

LII

Quando o conflito estourou
Sete praga saiu voador
Em direção a mata virgem
Querendo ser resguardado
Mais uma bala lhe atravessou
O pescoço pro outro lado

LIII

Vendo o capitão ferido
Um cangaceiro gritou
Mataram o capitão
Outra bomba ai estourou
Jandira na pontaria
O cangaceiro calou

LIV

Noutra banda do mato
Um cangaceiro fugia voador
Mais um cipó no caminho
Pelo o menino foi puxado
Deixando aquele bandido
Com o corpo no chão esticado

LV

Jandira ai foi se chegando
Pra perto dos cangaceiros
Com a espingarda na mão
Apontava o tempo inteiro
Se alguém ali se bolisse
A bala falava ligeiro

LVI

Jandira finalmente
A batalha ali venceu
Encontrou dentro da toca
E pegou o que é seu
Seguiu de volta pra casa
Louvando o nome de Deus

LVII

Chegando no povoado
Na delegacia passou
Encontrou o delegado preso
Um susto ela tomou
Mais libertou o covarde
E os cangaceiros enjaulou

LVIII

No mesmo dia então
Jandira se arrumou
Pra levar sua mãe
A presença do doutor
Levando junto com ela
Os amigos que encontrou

LIX

Tem gente que vem ao mundo
Pra ser luz na escuridão
Faz brotar água no deserto
Levanta quem estar no chão
Faz cego abrir os olhos
Liberta uma nação

LX

Antes de fazer uma besteira
Pense antes sete vez
Na vida que deve paga
Seja pobre ou seja reis
Assim foi a volante
Do soldado 33

Josafá Ferreira Duarte – Forquilha – Ceará – 2016

Foi mantida a grafia original do texto publicado em folheto.



Figura 59 - Josafá Duarte. Jan. 2017



Fonte: Sanara Carvalho