

**LUZ, ENCENAÇÃO,
REPRESENTAÇÃO:
IMAGENS E
IMAGINÁRIOS
DO CINEMA
DOCUMENTAL EM
JUAZEIRO DO NORTE**

Rosilene Alves de Melo*

“O real não é representável”

A frase acima, de Roland Barthes, aparece com letreiros brancos em fundo preto nos primeiros segundos do curta metragem *Também sou teu povo* (Pereira e Lacerda¹, 2006). Ao som de uma viola, à noite, imagens de uma cidade vazia. A câmera, dentro de um carro, percorre algumas ruas e não se vê ninguém. Primeiro corte.

Na sequência, um altar onde se encontram velas e uma imagem de Nossa Senhora. Outra imagem sacra aparece, vestida de branco, em close. A câmera não segue até seu rosto. Não é possível identificar qual santo ou santa está no altar. Próxima à imagem sacra aparece, também em close, uma cama forrada com um tecido que reproduz uma pele

de onça. Sobre a cama roupas com brilho, sandálias exuberantes, peças íntimas...

Novamente as imagens mostram ruas desertas durante a madrugada. Novo corte. Outra vez, imagens do lugar que o espectador já consegue identificar como um quarto. Nele um manequim acolhe em seus braços mais peças de roupas douradas, bolsas, enfeites. Numa mesa de vidro, aparecem maquiagens, perfumes, bijuterias. Ao lado, sobre a mesa, uma pequena imagem do Padre Cícero. Nestes minutos, o espectador assiste a uma alternância de planos que mostram imagens do espaço público de uma cidade – com a câmera aberta – em contraposição ao espaço privado de um quarto de dormir, onde os objetos são mostrados em close.

* Professora da Universidade Federal de Campina Grande – UFCG. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia – PPGSA/UFRJ. Orientador: Marco Antônio Gonçalves. Membro do EXTImagem –

Núcleo de Experimentação em Etnografia e Imagem do PPGSA/UFRJ. Bolsista do Programa Doutoral da CAPES. E-mail: mailto:rosileneamelo@gmail.com

Um pequeno aparelho de televisão projeta numa sala escura um sequência do documentário *Viva o Cariri* (Geraldo Sarno, 1970), anunciando o caráter reflexivo e metalinguístico de *Também sou teu povo*. As falas presentes em *Viva o Cariri* se confundem e se instaura uma polifonia. As vozes de entrevistados se misturam aos cantos de romeiros e a voz em *off* de Francisco José, repórter da Rede Globo, que apresenta um lado ainda pouco conhecido das romarias em Juazeiro do Norte: *Mas os romeiros que durante o dia cumprem com as obrigações de fé ao Padre Cícero à noite se entregam ao lado profano da festa. Uma mudança de comportamento que acompanha o giro dos carrosséis*. Esta (com)fusão de vozes evoca os múltiplos discursos que são construídos sobre o viver na cidade de Juazeiro do Norte. Ao exibir cenas de outros documentários num aparelho de televisão – recusando incorporá-las dentro da própria narrativa – *Também sou teu povo* informa que as narrativas anteriores que se pretendiam constituir como verdades não passavam de filmes, apenas. Não devemos esquecer, no entanto, que o filme enquanto artefato cultural e o cinema enquanto linguagem são bastante poderosos para instigar a reflexão sobre culturas. Os filmes são feitos por pessoas e suas imagens são metáforas que informam tanto sobre quem produziu quanto sobre quem aparece na tela.

Até então, o jogo de imagens e falas obrigou ao espectador a produzir seus próprios sentidos sobre o filme e o retirou da cômoda posição passiva. Não há referências anteriores que permitam identificar aquelas imagens até o momento em que uma voz em *off* é introduzida e afirma:

eu nasci em Juazeiro. Toda minha vida de religião foi acompanhar essa religiosidade de Padre Cícero, da Mãe das Dores, de Juazeiro, do povo de Juazeiro. Mas como tudo na vida tem um começo, essa é minha origem, mas essa minha origem não quer dizer que isso tudo foi um mar de rosas...

O título do filme – *Também sou teu povo* – não foi atribuído gratuitamente. É também o nome de uma canção religiosa extremamente conhecida entre os romeiros que visitam a cidade de Juazeiro do Norte todos os anos. A música é cantada com entusiasmo nas cerimônias católicas. A letra versa sobre a fé, o amor a Deus e a peregrinação. Ao entrar na cidade dentro dos ônibus, caminhões e “pau de arara”, muitos romeiros repetem os versos *também sou teu povo senhor, estou nessa estrada, cada dia mais perto, da terra esperada*².

A canção que nomeia o filme e as primeiras falas em *off* poderão levar o espectador a concluir que se trata de mais um filme sobre a crença no Padre Cícero e a chamada religiosidade popular:

Eu sou uma pessoa que rezo muito. Eu comecei aqui e hoje já viajo para fora, vivo fora do país, vivo na Europa. Pra tu ter uma ideia se eu estou fazendo minha mala, eu colocando minha roupa, vai dentro da minha mala a minha imagem do Padre Cícero. Minha imagem da minha santa viaja comigo: vai pra Europa e vem comigo. Vai e vem, tá entendendo? É uma coisa minha. Eu, sem minha igreja, sem minha religião, sem minha devoção, pra mim, as coisas vão dar errado. Ia faltar alguma coisa, seria incompleto.

Contudo, as imprecisões relativas ao tempo e espaço das primeiras cenas de *Também sou teu povo* vão sendo mediadas e dissipadas pelo depoimento em *off* que confere significação às imagens. Na posição assumida pelo filme, a fala é utilizada como elemento que permite organizar e estabelecer uma relação inteligível entre as imagens. Este recurso foi fartamente empregado no cinema documental clássico, cuja linguagem foi em grande parte desenvolvida por John Grierson, durante a produção de uma série de filmes para o Empire Marketing Board (EMB), órgão do governo inglês responsável pela propaganda estatal nos anos trinta. Crítico do formato descritivo e exageradamente naturalista do cinejornal americano do início do século XX, Grierson considerou, num ar-

Luz, encenação, representação: imagens e imaginários do cinema documental em Juazeiro do Norte

Rosilene Alves de Melo

tigo publicado em 1932, que o documentário não é uma simples descrição fílmica, mas a reorganização criativa da realidade (*apud* DA RIN, 2006, p. 72). Segundo Nichols, as palavras pronunciadas em *off*, embora apareçam como a “voz de Deus” ou a “voz da autoridade”, apresentam a opinião, o ponto de vista do realizador do filme que organiza através da narrativa verbal o seu discurso e tenta convencer o expectador de sua argumentação (Nichols, 2005).

Ao contrário dos documentários anteriores, realizados em Juazeiro do Norte – *Padre Cícero* (Soares, Sarno, Muniz, 1972); *Região Cariri* (Sarno, 1969), *Visão de Juazeiro* (Escorel, 1970), em que as multidões de devotos eram exaustivamente filmadas – o povo de que trata o filme não aparece em caravanas coletivas. A voz de um indivíduo, em contraposição a imagens de santos e de outro filme, introduz uma dissonância entre o que o olho vê e o que o expectador escuta: a religiosidade e a fé não são garantias do bom viver. A sobreposição de vozes procura evocar os múltiplos discursos que são construídos sobre a cidade de Juazeiro do Norte. Como aponta Sílvio Da Rin,

a palavra falada é o principal elemento propulsor de todos esses processos produtivos, através dos quais o mundo não é tomado como modelo do filme e, por conseguinte, o filme não se pretende espelho do mundo. (DA RIN, 2006, p. 167)

Ao exibir cenas de *Viva o Cariri* num aparelho de televisão e não incorporá-las dentro do próprio filme, técnica utilizada em outros documentários, os diretores de *Também sou teu povo* tomam *Viva o Cariri* como contraponto. Chamar a atenção do expectador para o documentário de Geraldo Sarno foi a estratégia escolhida para estabelecer a crítica ao modelo utilizado em *Viva o Cariri* que apresenta uma visão essencialista e homogeneizadora do “povo” de Juazeiro do Norte. No diálogo metalinguístico e crítico, produzido a partir de imagens e falas, o filme já apresenta ao expectador sua pretensão: demonstrar a falência de um dos conceitos mais caros à ciência, à filosofia

e à arte modernas, em particular ao cinema. A noção de que a representação é capaz de permitir ascender à realidade é colocada em xeque; o real, se existe, é fugidio, se transforma, é inacessível em sua completude.

Neste sentido, não se trata de render homenagens à tradição do cinema documental. A voz está ali para estabelecer uma crítica e uma ruptura com as representações historicamente projetadas e ao próprio conceito de representação, ao demonstrar que a representação do outro é sempre lacunar e sujeita a equívocos. Em *A imagem-tempo*, Giles Deleuze demonstra como o conceito de representação perdeu sua validade especialmente após as formulações de Nietzsche:

o mundo verdadeiro não existe e, se existisse, seria inacessível, não passível de evocação; e se fosse evocável, seria inútil, supérfluo (DELEUZE, 2007, p. 168).

Deleuze recupera a trajetória do cinema ao longo do tempo e contrapõe o cinema descritivo, aspirante à verdade, ao cinema praticado por Orson Wells, Resnais, Godard e Jean Rouch que introduziram uma qualidade de diferença ao regime de imagem onde

a narração não é mais uma narração verídica que se encadeia com descrições reais (sensorio-motoras). É a um só tempo que a descrição se torna seu próprio objeto, que a narração se torna temporal e falsificante (DELEUZE, 2007, p. 162).

A verdade não pode ser localizada e obtida por meio da representação. A verdade é uma criação artística possível quando o cineasta se propõe a “ficcional” realidade. Neste sentido Deleuze mostra quanto o *falso* e a *ficção* carregam em si uma potência que afeta câmera, imagem, relações e corpos.

Um dos principais objetivos de *Também sou teu povo* é problematizar as visões essencializantes sobre Juazeiro do Norte, produzidas pelo cinema documental. O curta usa imagens resultantes do encontro entre a câmera e indivíduos como tentativa de construir outros Juazeiros possíveis ou, pelo menos, levar o expectador a questionar as elaborações hegemônicas que buscaram

mostrar a verdade sobre esta espacialidade. As representações sobre o povo elaboradas nos documentários, produzidos até então, são tomadas como massificadoras, homogeneizantes, excludentes. Nelas o povo de Juazeiro do Norte é sacralizado e assexuado, respira e transpira a religiosidade o tempo inteiro. Por outro lado *Viva o Cariri* – um título para o filme e também uma saudação – expressa uma elaboração identitária e naturalizante da cidade e de seus habitantes. E sobre quais imagens e imaginários *Também sou teu povo* se contrapõe? Que imagens e que imaginários sobre o povo de Juazeiro do Norte foram consagradas pelo cinema documental até então?

Juazeiro inscrito na tela

No sobrevôo pela Floresta do Araripe, o oásis fértil, verde, ocupa toda a tela. No plano seguinte, já no solo, a câmera faz um giro de 360 graus pela paisagem dominada pelo céu azul e pelas carnaubeiras. A voz do repentista Pedro Bandeira declama versos sobre a terra de São Saruê, numa clara alusão ao cordel *Viagem a São Saruê* de Manoel Camilo dos Santos: uma cidade “toda coberta de ouro/ forrado de cristal/ lá não existe pobre/ tudo rico afinal”. O folheto *Viagem a São Saruê* narra a história de um lugar onde a pobreza e o sofrimento estão ausentes, inspirando o cineasta Vladimir Carvalho a realizar o documentário *Viagem a São Saruê*; o filme mostra o sertão da Paraíba como um lugar que, apesar das potencialidades, jamais se desenvolveu. São Saruê se perpetua na literatura e no cinema como promessa, miríade, desejo.

Noutra tomada aérea a cidade do Crato aparece como uma continuação da floresta. Depois a imagem de um “pau de arara”; dentro dele mulheres, crianças e homens ingressam em Juazeiro do Norte e contemplam as ruas da cidade.

Em seguida o filme *Viva o Cariri* usa imagens de arquivo do filme *O Joazeiro do Padre Cícero* (Albuquerque, 1925). Curta metragem, rodado em preto e branco, *O Joazeiro do Padre Cícero* foi produzido em

Fortaleza a partir da linguagem do cinejornal que, ao contrário do longametrage de ficção, se firmou como pequenos filmes sobre atualidades, paradas militares, eventos esportivos, inaugurações de monumentos, desastres (Da-Rin, 2006). Em 1925 Adhemar Bezerra de Albuquerque emprestou seu equipamento a Lauro Reis Vidal o qual fez as imagens que resultaram no primeiro filme produzido em Juazeiro do Norte³. Adhemar Albuquerque editou e exibiu o filme no Cine Moderno em dezembro do mesmo ano. O *Jornal do Commercio*, quase um ano após a primeira exibição, publicou uma matéria sobre o filme onde considera que

trata-se de uma bela reportagem cinematográfica do Cariri, zona em que o padre Cícero exerce a sua infatigável atividade e o seu grande prestígio. O Joazeiro, a cidade do padre Cícero, é apresentada em seus diversos aspectos, mostrando o seu progresso, o seu povo, enfim tudo o que ali existe de importante (JORNAL DO COMMERCIO, 2.12.1926).

No filme, o sacerdote atende aos romeiros em sua casa e escreve telegramas. Registra a inauguração da Praça Almirante Alexandrino, onde Padre Cícero ergueu uma estátua em sua própria homenagem, acompanhado por centenas de pessoas. Este filme merece aqui uma referência mais cuidadosa não só por se tratar do primeiro filme realizado na cidade, mas também pela atenção que lhe foi dada posteriormente, uma vez que as imagens são tomadas como principal “registro” documental da figura emblemática e controversa de Padre Cícero, razão pela qual é posteriormente retomado pelos documentários realizados em fins dos anos 60. *O Joazeiro do Padre Cícero* centraliza todas as atenções no líder religioso; o povo aparece como rebanho, como seguidor, como coadjuvante. As pessoas aparecem acidentalmente quando acompanham o Padre e as autoridades políticas no espaço público. A câmera de Adhemar Albuquerque mostra o povo como uma massa anônima a seguir os passos das lideranças locais.

Luz, encenação, representação: imagens e imaginários do cinema documental em Juazeiro do Norte

Rosilene Alves de Melo

Mas voltemos a *Viva o Cariri*. Enquanto o espectador assiste às imagens de *O Joazeiro do Padre Cícero*, uma voz em *off* afirma:

oásis situado na confluência dos sertões áridos de cinco estados do Nordeste, o Vale do Cariri reteve as primeiras levas de romeiros do Padre Cícero e de retirantes acossados pelas secas. A prevalência do minifúndio caracteriza a sua estrutura agrária, onde uma agricultura diversificada, embora primitiva quanto à técnica, disputa o domínio das baixadas e encostas férteis.

No plano seguinte, *Viva o Cariri* apresenta a imagem de um agricultor em pé. Ao fundo uma casa de farinha onde mulheres e homens transformam a mandioca num forno à lenha. A voz de um homem que não podemos ver na tela pergunta: “quanto tempo a mandioca está boa para poder tirar para trazer para a casa de farinha?” Com calma o entrevistado explica que tudo depende de vários fatores, inclusive das doenças, pois se a mandioca adoecer a colheita é ruim e o dinheiro escasso.

Novo corte. Numa a fundição artesanal, dois homens dão forma a uma barra de ferro em brasa. Novamente a voz do narrador em *off* elabora uma interpretação das imagens:

Solapado pela melhoria dos transportes e pela integração dos consumidores marginais à economia mercantil, e pela penetração do artigo industrializado do sul e do litoral, refugiam-se em improvisadas oficinas. Utilizando como matéria-prima a sucata e o lixo dos produtos consumidos na região, o trabalho manual dos artesãos não mais esconde sua definitiva decadência.

A recorrência ao mecanismo da voz em *off* se tornou um recurso privilegiado no documentário brasileiro produzido entre os anos 1960 e 1970. Esta voz, cujo rosto não podemos ver, aliado ao recurso da entrevista se inscreveu na tradição do documentário brasileiro como um modo de narrar particular e aparece pela primeira vez em *Viramundo* (Sarno, 1965). De acordo com Jean-Claude Bernadet,

*a voz do locutor é uma voz diferente. É uma voz única, enquanto os entrevistados são muitos. Voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta. Outra característica: o emissor dessa voz nunca é visto na imagem. Ele pertence a um outro universo sonoro e visual, mas um universo não especificado, uma voz *off* cujo dono não se identifica. (BERNADET, 2003, p. 16)*

Para Jean-Claude Bernadet esse conjunto de estratégias narrativas se tornou um gênero particular, com características estéticas e ideológicas específicas, que identificou como “modelo sociológico”. Os dispositivos do “modelo sociológico” presentes em *Viramundo* são retomados em *Viva o Cariri*: privilégio da temática popular, uso de “tipos sociológicos” representativos de classes sociais – operário, camponês, empresário, – uso da entrevista com pessoas cuja biografia servem como amostragem desses tipos, generalizações sobre as condições/opiniões de cada classe a partir da fala do entrevistado, emprego da locução explicativa em *off*, organização da montagem de modo a conferir ao filme o estatuto de verdade sobre a situação fílmica.

Na Casa dos Milagres, no centro de Juazeiro do Norte, lugar onde os romeiros deixam toda espécie de ex-votos – retratos pintados à mão, fotografias, pedaços de corpos esculpidos em gesso e madeira, bonecos de pano – duas mulheres concedem outra entrevista. Mais uma vez, uma voz, cujo corpo não é possível ver pergunta: “tudo isso é o quê minha tia?” A mulher descalça, trajando roupas escuras e um véu preto sobre a cabeça, responde:

Aqui é cego, aleijado, faqueado, baleado. Aqui é uma mulher sem vergonha. Olha aqui, olha aqui os trajes dela, aqui cegou, aqui a sobancelha que ela faz, olha. Esta aqui, olha, parece o Cão, tá vendo? Mas parece que não vai usar mais... Essa aqui comeu a carne dos braços olha, comeu tudinho. Esta aqui olhe, as unhas comeu tudinho, tá vendo? Como é que uma infeliz dessa caminha, olhe?

O entrevistador prossegue com uma série de perguntas sobre os motivos que levam as pessoas a deixarem os ex-votos: “por que essa trouxe minha tia? Como curou essa chaga?” O que para o entrevistador parece incompreensível, para a guardiã da Casa dos Milagres é algo tão simples que provoca sua irritação com o entrevistador, pois ele não consegue compreender o que ela explica e refaz as mesmas perguntas. É evidente a tensão que se instaura na cena em razão das dificuldades do entrevistador perante o outro e este universo simbólico que desconhece. “E isso aqui, não é o Padre Cícero ali? Homem, você tá fraco, num vou reportar não! Tá vendo que isso tudo é do Padre Cícero? Tá vendo isso aqui, olha!” O interessante a ser ressaltado neste diálogo é que para a senhora entrevistada aqueles artefatos amontoados na sala não são apreendidos como ex-votos ou como imagens. Para ela aqueles objetos **são pessoas**. É isso que o entrevistado demonstra não compreender e a assimetria da relação entre entrevistador e entrevistada se torna evidente. A mulher que vemos na Casa dos Milagres encarna o ator natural, representa a si e ao tipo ideal almejado pelo filme. No entanto, o sujeito que aceita jogar as regras deste jogo – o filme – pode também subvertê-las diante da câmera e passar da condição de dirigido para diretor na *dramaturgia natural* que encena⁴.

O conjunto de entrevistas produzidas para a montagem de *Viva o Cariri* são organizadas com o objetivo de explicar o fracasso do Projeto Boris Asimow – resultado do acordo viabilizado em 1962 entre a Universidade de Berkeley, Califórnia, e a Universidade Federal do Ceará, contando com recursos da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste, Sudene. As imagens da permanência do culto ao Padre Cícero, a exacerbação das demonstrações da crença materializadas na Casa dos Milagres, imagens de um povo místico, rezando e acendendo velas nas cruzes, se sobrepõem às imagens do rústico trabalho artesanal, dos galpões de fábricas abandonadas e de portas cerradas. Contrapondo duas representações – tradição versus pro-

gresso – o filme *Viva o Cariri* usa a sobreposição de imagens, entrevistas e narração em *off* para explicar o fracasso da industrialização no Nordeste.

Após mostrar as fachadas de diversas indústrias com placas nos quais é possível ler a frase “Recursos da Aliança para o Progresso”, o espectador vê a imagem de uma mulher de cócoras comendo farinha com as mãos. Esta é a imagem final de *Viva o Cariri*. Uma imagem recorrente nas narrativas escritas, anteriormente evocada por Euclides da Cunha em *Os Sertões* (2009) e Lourenço Filho em *Juazeiro do Padre Cícero* (2002)⁵. Imagem que, pela sua recorrência na produção intelectual e no cinema, se apresenta como uma inscrição produzindo um imaginário. As imagens finais evidenciam uma constatação lancinante para os intelectuais naquele momento: o fracasso do projeto revolucionário e o fracasso do projeto desenvolvimentista se tornavam claros à medida que o conhecimento sobre o povo era produzido. Um povo místico, rude, jamais faria a revolução.

O filme *Viva o Cariri* faz parte de um conjunto de 19 documentários produzidos entre 1967 e 1970, pelo fotógrafo Thomaz Farkas. Apresentados como uma série – *Condição Brasileira* – estes filmes compõem a segunda parte de um projeto iniciado entre os anos de 1964 e 1965 que buscava mapear a diversidade cultural brasileira e, ao mesmo tempo, conhecer “verdadeiramente” o Brasil (Farkas, 2006; Lucas, 2005). O projeto inicial de Thomaz Farkas, denominado *Brasil Verdade*, tinha como objetivo acompanhar a atuação dos trabalhadores rurais reunidos no movimento das ligas camponesas. O *Brasil Verdade* também almejava formar um público para o cinema documental, viabilizar a exibição dos documentários em escolas, universidades e nos canais de televisão no Brasil e no exterior. Thomaz Farkas conseguiu reunir um criativo grupo de cineastas em torno desse projeto: Geraldo Sarno, Eduardo Escorel, Sérgio Muniz, Edgardo Pallero, Carlos de La Riva e Paulo Gil Soares. Os documentários do período 64-65 foram

Luz, encenação, representação: imagens e imaginários do cinema documental em Juazeiro do Norte

Rosilene Alves de Melo

produzidos no Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia, porém o golpe de 1964 inviabilizou a continuidade do trabalho. Interrompido o *Brasil Verdade*, em 1965, o grupo se rearticulou dois anos depois, quando realizou a maior parte dos filmes numa nova série: a *Condição Brasileira*. Para conhecer o país era necessário conhecer a condição do povo brasileiro, daí a simbologia que o nome da série encerra.

Os debates entre os membros do grupo e a forte influência do Cinema Novo apontavam que o verdadeiro Brasil não estava no eixo Rio-São Paulo; era preciso ir mais longe para encontrar as verdadeiras raízes da identidade nacional. Obviamente pelas circunstâncias históricas o Nordeste apareceu como o lugar ancestral, profundo e arcaico, onde estariam preservados costumes, crenças e tradições mais primitivas, portanto mais autênticas, do Brasil. Esta era a matriz conceitual que orientava a produção cinematográfica nos anos sessenta e setenta, identificada com o pensamento sociológico brasileiro, explicitamente evocado pelo Cinema Novo. Rodando milhares de quilômetros, sertão adentro, o grupo de cineastas protagonizou uma das experiências mais importantes do cinema documental no Brasil. Na época em que foram produzidos, os filmes não alcançaram visibilidade, alguns foram sequer exibidos (Lucas: 2005). Trinta anos depois, numa exposição realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, a experiência do grupo e a filmografia receberam de Eduardo Escorel um nome de batismo: *Caravana Farkas*. A experiência da *Caravana Farkas* contribui com reflexões interessantes para a Antropologia, especialmente quando permite pensar a produção de imagens a partir de uma relação com a alteridade.

Os ingredientes que foram reunidos na montagem de *Viva o Cariri* e demais documentários da série *Condição Brasileira* já haviam sido experimentados com sucesso em *Viramundo* (1965). Os recursos consistem basicamente na organização da fala de entrevistados, na invisibilidade do entrevistador, além da narração em *off* por um locutor que

conduz a narrativa do documentário. A polifonia faz parte da estratégia narrativa e contribui para conduzir percepções sobre a argumentação presente no filme. Das muitas vozes dos entrevistados, uma única voz se ouve: aquela que apresenta e explica o real, a verdade. Esse efeito é produzido por uma operação onde imagens e sons são apresentados como uma evidência, como um registro e não como representação, como discurso.

O intelectual que ocupa a função autor do filme dar a conhecer ao espectador a verdadeira situação do país e o documentário é a prova inconteste de sua argumentação. Mostrando a condição de alienação do povo diante dos problemas do país, o autor do filme estaria contribuindo para produzir uma consciência dos problemas nacionais.

É evidentemente essencial que a alienação presente na representação do povo não seja mostrada como uma produção do intelectual nem como uma necessidade sua, e sim como um dado indiscutível do real (BERNADET, 2003, p. 35).

Neste sentido, não é coincidência o fato de que os filmes produzidos pela *Caravana Farkas* – *Memória do Cangaço* (1965), *Nossa Escola de Samba* (1965), *Viramundo* (1965) e *Subterrâneos do Futebol* (1970) – foram reunidos numa série que recebeu o nome de *Brasil Verdade*.

Os elementos estéticos, éticos e ideológicos, colocados acima, presentes na série *Brasil Verdade*, aparecem nos filmes realizados entre 1969 e 1970 para a série *Condição Brasileira*: *A Beste* (Sérgio Muniz, 1972); *A Cantoria* (Geraldo Sarno, 1970); *Casa de Farinha* (Geraldo Sarno, 1970); *O Engenho* (Geraldo Sarno, 1969); *Frei Damião: trombeta dos aflitos, martelo dos herejes* (Paulo Gil Soares, 1970); *Jornal do Sertão* (Geraldo Sarno, 1970); *Rastejador* (Sérgio Muniz, 1970); *Região Cariri* (Geraldo Sarno, 1969); *A Vaquejada* (Paulo Gil Soares 1969); *Visão de Juazeiro* (Eduardo Escorel, 1970); *Vitalino/Lampião* (Geraldo Sarno, 1969); *Padre Cícero* (Paulo Gil Soares, Geraldo Sarno, Sérgio Muniz, 1972) e *Os imaginários* (Geraldo Sarno, 1970).

Parte significativa do material produzido para a série *Brasil Verdade* foi realizada em Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha, cidades que compõem o Cariri cearense. No documentário *Os imaginários*, as imagens e falas foram organizadas para problematizar o suposto fim da tradição artesanal no Nordeste. O que assistimos sugere certa melancolia que se configura na narração em *off*, nas imagens em preto e branco e na trilha sonora. Logo na primeira cena é possível ver um galpão bastante precário onde três homens – José Ferreira, Manuel Lopes e José Duarte – esculpem imagens em madeira. José Ferreira e José Duarte talham figuras de cangaceiros. A câmera mostra em detalhes o trabalho das mãos e o talhe da madeira. Noutra tomada o imaginário Manuel Lopes esculpe oratórios com ajuda de um equipamento rudimentar.

No plano seguinte a câmera se encontra no ateliê de Mestre Noza, o santeiro mais reconhecido de Juazeiro do Norte. Sentado numa cadeira próxima à janela, Noza trabalha tendo ao seu lado um gato e três mulheres, suas auxiliares. Noza elabora, com auxílio de um canivete, a imagem de Antônio Conselheiro. A tomada seguinte mostra uma série de esculturas em madeira do Padre Cícero, enfileiradas. O ateliê de Mestre Noza – o artista mais reconhecido de Juazeiro do Norte – é apresentado como caótico e desolador.

O filme elabora uma argumentação das imagens que se sobrepõem na tela. A adaptação do trabalho dos gravadores ao gosto dos turistas, a reprodução das mesmas figuras – santos e cangaceiros – é considerada, no filme, como um sinal da perda de autonomia do artista tradicional. A voz em *off* veicula um discurso lacônico a respeito da submissão dos mestres de Juazeiro do Norte ao gosto estético do mercado:

Hoje, retratando ex-cangaceiros como fazem José Duarte ou José Ferreira ou fazendo oratórios como Manuel Lopes, os imaginários que sobraram atendem a uma demanda crescente do turismo. Dificilmente suas imagens são adquiridas pela população local, ou pelosromeiros que preferem os produtos de

gesso. O Mestre Noza – o mais conhecido dos imaginários – é fácil verificar sua pronta submissão ao mercado. Não mais usará a lixa nem tingirá as imagens como era do gosto dos antigosromeiros. O talhe à canivete sem nenhum outro tratamento é exigência fundamental dos turistas em busca do que julgam ser mais rústico. Dedicados a uma tarefa quase mecânica e atendendo ao seu novo mercado, os imaginários de hoje ainda trabalham com modelos e formas obsessivas do Nordeste tradicional. Porém hoje, muito mais do que antes, sua tranquilidade esconde profunda contradição. Sua concepção individual do mundo, nem sempre está de acordo com o significado real de sua própria ação: a imagem.

Esta última frase do narrador – que aponta para as contradições entre as imagens esculpidas e o conjunto de crenças dos imaginários – é tomada de modo exemplar. A voz em *off* do imaginário Walderêdo Gonçalves se sobrepõe a imagens em que o artista aparece esculpindo uma gravura alusiva ao livro *Apocalipse*. Produzindo ícones que evocam a religiosidade, Walderêdo elabora sua própria cosmologia:

não creio na existência da alma, desse negócio de ter céu, inferno e purgatório, não. Religião, política e futebol é igual a analgésico: um se dá com outro, um se dá com outro, é assim. Eu só creio na matéria e na natureza. E o Deus único é a natureza que faz e desfaz. É tudo isso se transformando numa coisa e noutra. Os corpos se transformando em inúmeros outros corpos. Depois quem sustenta nossos corpos é esses átomos. O átomo que é composto de milhares de megatons.

As músicas aparecem como outra linguagem importante para reforçar a argumentação elaborada pelo filme. Embora em ritmos totalmente diferentes como o baião e o iê, iê, iê, as letras compõem de fato uma trilha sonora, um caminho cognitivo sobre o qual as mensagens são sobrepostas na tela. Enquanto o escultor Walderêdo Gonçalves trabalha a música que se ouve é cantada no

Luz, encenação, representação: imagens e imaginários do cinema documental em Juazeiro do Norte

Rosilene Alves de Melo

ritmo do iê,iê,iê e diz: “eu me enganei com ela, inventou me amar e mentiu”. Em seguida, a voz inconfundível de Luiz Gonzaga canta: “seu repórter já que tá me entrevistando, vá anotando pra botar no seu jornal. Que o meu Nordeste tá mudado, publique isso pra ficar documentado.”

No plano seguinte, enquanto desenha mais uma imagem, ouvimos novamente a voz de Walderêdo Gonçalves em *off*:

Diga, eu quero ver esse quadro O apocalipse. Eu vou fazer. Minha intenção é só fazer o quadro, entregar e receber o meu dinheiro. Somente esse. O interesse do povo, o povo me procura e eu que vivo disso. Eu faço que nem meio de comércio. Só pra ir tendo a sobrevivência. Não é com a finalidade de propagar a religião.

O filme mostra o processo de gravação da xilogravura desde o desenho num papel até a impressão final. Durante a confecção da gravura Walderêdo cheira rapé e amola um canivete. Sobre uma pequena mesa uma garrafa, um crucifixo. Com o auxílio de um prego, Walderêdo faz os detalhes da imagem de Deus sentado num trono. Lentamente, passa a tinta e imprime a gravura numa prensa manual. Assim se configura o atraso que ainda persiste em Juazeiro do Norte; por meio da perpetuação das imagens de santos e cangaceiros, as representações ancoradas na tradição se repetem. Ressaltando a falta de exame crítico do próprio trabalho, o filme coloca os imaginários de Juazeiro numa situação de alienação em relação ao mundo que os cerca. Num Brasil que se moderniza, os imaginários representam o povo que insiste em recusar a mudança.

A cidade de Juazeiro do Norte figurou como uma das especialidades privilegiadas pela *Caravana Farkas*. Violência, misticismo, da religiosidade e revolta, ingredientes privilegiados pela cinematografia do Cinema Novo, foram potencializadas pelas lentes de Thomaz Farkas e Geraldo Sarno.

As representações cinematográficas sobre Juazeiro do Norte não estão ligadas, no entanto, apenas à influência do Cinema Novo.

Outros discursos sobre as práticas culturais da cidade foram realizados na produção documental nos anos 1970 e 1980. Vale apontar aqui a experiência do *Globo Repórter* nos anos 1970, que lançou uma série de programas que utilizavam as linguagens, ficcional e documental, sobre acontecimentos importantes para a sociedade brasileira. Os filmes ou-savam ir além de uma simples reportagem. O processo de produção envolvia a participação de jornalistas e cineastas em filmes de longa duração rodados com o uso de película. O programa manteve algumas características consagradas anteriormente no *Globo Shell* e envolveu a participação dos cineastas Walter Lima Junior, João Batista de Andrade, Hermano Penna, Silvio Back, Jorge Bodanski, Dibi Lufti. Em 1975, Eduardo Coutinho também foi convidado para trabalhar no programa e, segundo afirma em depoimento a Consuelo Lins (2007), essa experiência foi fundamental no seu aprendizado na realização de entrevistas, marca dos documentários que viria a realizar anos depois.

No entanto, não se deve idealizar o trabalho produzido pela Rede Globo, pois os filmes produzidos para o *Globo Repórter* tinham uma linguagem/estética definida que se traduziu, também, numa posição política. As filmagens obedeciam a determinados pressupostos que buscavam a naturalização da narrativa na qual diretor e equipe não apareciam nas filmagens; quando esta situação era inevitável, jamais olhavam para a câmera. O que se pretendia era ocultar do telespectador pistas para que ele pudesse perceber que se tratava “apenas” de um filme e não da verdade sobre os temas tratados. Contraditoriamente, é possível vislumbrar tentativas realizadas pela própria equipe de quebrar esse padrão e inserir sequências onde a marca autoral do diretor aparece, mesmo que discreta.

O filme produzido para o *Globo Repórter Padim Ciço, o Padrinho do Nordeste* (Marcos Matraca, 1975) é um filme híbrido, onde os recursos das linguagens, ficcional e documental, se misturam. O filme inicia com uma rápida sequência de imagens: uma pequena estátua do Padre Cícero, a estátua do Horto,

a Tipografia de cordel Casa dos Horóscopos, jagunços entrincheirados em valas – numa clara alusão ao Círculo da Mãe de Deus, como foram chamadas as valas abertas em torno da cidade de Juazeiro na Guerra de 1914. A voz em *off* do narrador e apresentador Sergio Chapellin faz uma espécie de apresentação do filme:

Padre Cícero, o Padrinho do Nordeste conta a lenda e documenta a história. Desmascara, faz perguntas, busca esclarecer. Às vezes penetra na escuridão do tempo, do passado, da tragédia, depois que as velas dos santos se apagam. Investiga o tempo presente e tenta ir até se acender a luz verdadeira sobre os mistérios e as verdades desta história popular brasileira. Quando morre um mito, nasce uma verdade.

Nesta pequena narração introdutória do filme, a palavra verdade se repete e o sentido que se pretende é demonstrar que no *Padim Ciço*, o *Padrinho do Nordeste* haverá uma revelação sobre os acontecimentos relativos à controversa figura de Padre Cícero: considerado por muitos como um santo, por outros como um embuste. Portanto, o que se assistirá não é apenas um filme, mas a verdade revelada na televisão. O filme conta a sua versão sobre o *Padrinho do Nordeste* com uma sucessão de tomadas da cidade de Juazeiro do Norte entrecortadas com cenas onde um ator representa o papel do Padre. Para mostrar a verdade sobre Juazeiro do Norte, o filme lança mão uma reconstituição da vida do Padre Cícero e da história da cidade a partir da teatralização dos acontecimentos.

Na década de 1980, as elaborações audiovisuais sobre Juazeiro do Norte retomam os mesmos temas presentes nas imagens em madeira e nas imagens em película. Em 1986, data do cinquentenário do massacre do Caldeirão – comunidade religiosa organizada do Crato nos anos trinta sob a liderança do beato José Lourenço – o cineasta Rosemberg Cariri lançou o documentário *A irmandade da Santa Cruz do Deserto*, onde a experiência comunitária que nos anos trinta

atemorizou o governo Vargas é recontada por meio de entrevista com sobreviventes.

Escrever com a luz outras vivências

Voltar a Juazeiro não tem sido uma prática exclusiva dos romeiros. O cinema também faz a quatro décadas a sua romaria. Cabe analisar o que as imagens dizem sobre esse movimento, sobre as vivências de seus moradores e suas práticas culturais.

Ao recuperar o movimento como um traço cultural do viver em Juazeiro do Norte – movimento que implica chegar e sair de Juazeiro, como fazem os romeiros e como fazem também os cineastas – retomo o documentário *Também sou teu povo* para pensar como este curta metragem tenta produzir outra percepção sobre os sujeitos que vivem neste espaço e suas relações com os outros moradores, com os visitantes e com as imagens de si.

A câmera é apontada para as travestis que moram em Juazeiro do Norte e trabalham na Praça Padre Cícero. A travesti Camila Montenegro caminha até a Praça Padre Cícero quando começa a falar.

Então isso vira atração. Essa praça aqui é como se fosse um centro de apoio a classe. E todo mundo se encontra aqui. Se encontra bicha de Sergipe, é travesti de Alagoas, travesti de Caruaru. Ai junta com as travestis daqui e as travestis que vem de fora do país que encontram todas aqui. Por isso que tem essa atração. Isso não quer dizer que as pessoas que são gays, que são homossexuais não são católicos. (Camila Montenegro em Também sou teu povo)

A mesma praça que aparece nas imagens de Adhemar Albuquerque sendo inaugurada pelo Padre Cícero, em 1925, é o local onde as entrevistas das travestis são concedidas, onde Camila Montenegro acende uma vela, é reapropriada para a contestação da representação que sacralizou a cidade.

Padre Cícero é atração porque eles vêm pelo Padre Cícero, mas o Padre Cícero é atração no lugarzinho dele, no altar e na igreja. Porque fora dali realmente a atração aqui são os homossexuais, são

Luz, encenação, representação: imagens e imaginários do cinema documental em Juazeiro do Norte

Rosilene Alves de Melo

as travestis, porque a gente traz aquele glamour. Porque a romaria não tem glamour. Aromaria é feita de orações. E fora as orações o glamour realmente são os transexuais e os gays que estão aqui. E eles saem dos seus ranchos, terminam suas orações e até doze uma hora da manhã ficam aqui na praça com os gays e os travestis. (Camila Montenegro em *Também sou teu povo*)

As travestis também estão entre o povo de Juazeiro, fazem parte dele e, até então, não apareciam na tela. As travestis não trabalham na roça, não trabalham no engenho de cana, não trabalham na casa de farinha. Não são imaginários, não esculpem santos, não vendem sandálias na feira. Trabalham à noite, na praça, na cama e vendem o próprio corpo. Não apareciam, até então, por-

que o seu trabalho não poderia ser utilizado para a construção do discurso sociológico do cinema. Não serviam como representação no cinema porque essa figura não poderia ser utilizada pelo partido, pelos movimentos sociais, pela revolução. Suas queixas não mobilizariam ninguém porque não despertariam a comiseração do espectador no escuro do cinema. Não se mostram pobres, mal vestidas, famintas. Este povo, de que trata o filme, é um povo para o qual não valeria a pena gastar película. A alegria que demonstram como forma de enfrentamento do preconceito não apela para a piedade do espectador. A aparição de *Também sou teu povo* deve ser saudada pela capacidade que a alegria tem de ser transgressora e, ao mesmo tempo, instigar o pensamento.

Notas

Luz, encenação,
representação:
imagens e
imaginários
do cinema
documental em
Juazeiro do Norte

Rosilene Alves
de Melo

¹ O curta metragem *Também sou teu povo*, de Orlando Pereira e Franklin Lacerda, rodado em DVD, foi realizado pelo Instituto de Arte e Cultura do Ceará e pelo Centro dragão do Mar de Arte e Cultura como trabalho final de um curso de audiovisual. O filme está disponível no *You Tube* e *poderá ser capturado nos endereços*: <http://WWW.youtube.com> e <http://www.youtube.com>

² O movimento anual dos romeiros – em caminhões, ônibus e “pau de arara, fretados em direção a Juazeiro do Norte – nos períodos de setembro a fevereiro, foi acompanhado por Francisco Salatiel, na etnografia intitulada *O Joazeiro Celeste*. O trabalho pretende deslocar o foco “da pessoa do Padre para o Joazeiro e para os romeiros, observando o ritual da romaria e seus protagonistas que sempre foram marginalizados e ocultados”. (Barbosa, 2007: 21).

³ No filme “O Joazeiro do Padre Cícero”, foram realizadas imagens do interior do Ceará. Partindo de Fortaleza, onde as imagens mostram o Passeio Público, seguem imagens do açude do Cedro, da estrada de ferro cortando o Ceará, além dos pequenos lugarejos, como Missão Velha, Lavras e Quixadá. No filme, são exibidas fotografias de Lampião e seu grupo de cangaceiros.

⁴ Jean-Claude Bernadet (2003) explica o conceito de *dramaturgia natural*, desenvolvido por Sérgio Santeiro, e frequen-

temente nos documentários que utilizam o *modelo sociológico*. A *dramaturgia natural* se desenvolve, portanto em três fases: os primeiros contatos com a pessoa a ser entrevistada, a escolha e filmagem do ator natural que pode ser definido como a pessoa “que faz o papel de si mesma” (Bernadet, 2003: 22) e, por último, a fase da montagem, quando as imagens são organizadas de modo que possam elaborar um discurso. Os diálogos durante as entrevistas se convertem em enredo, numa teatralização, embora produzido a partir de pessoas que, em princípio, não encarnem personagens, mas elaboram uma representação de si.

⁵ Entre os anos de 1925 e 1926, Manoel Lourenço Filho escreveu uma série de artigos para o jornal *O Estado de São Paulo* que foram reunidos em 1926, no livro *Juazeiro do Padre Cícero*. O livro registra as observações sobre a cidade realizadas durante a viagem a Juazeiro do Norte em que Lourenço Filho pôde conhecer, pessoalmente, o Padre Cícero. Suas impressões sobre o lugar e algumas frases que cunhou se tornaram recorrentes nas elaborações discursivas e simbólicas sobre o lugar. Lourenço Filho descreve o Juazeiro como um lugar marcado pelo misticismo, pelo fanatismo. O jornalista define o Juazeiro como a “Meca dos sertões cearenses – arraial e feira, antro e oficina, centro de orações e hospício enorme” (Lourenço Filho, 2002, 45).

Referências bibliográficas

- BALTAR, Mariana. "Autoridades eletivas: o lugar do documentário em meio ao universo audiovisual", In: REVISTA FRONTEIRAS – ESTUDOS MIDIÁTICOS. v. I, nº. 1. São Leopoldo: Unisinos, jan./jun., 2004.
- BARBOSA, Francisco Salatiel de Alencar. *O Joazeiro celeste: tempo e paisagem na devoção ao Padre Cícero*. São Paulo: Attar, 2007.
- BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CARAVANA Farkas. *Documentários – 1964-1980*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro, 1997.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. 4ª. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- D'ALMEIDA, Alfredo Dias. *O diálogo entre culturas presente nos filmes documentários da Caravana Farkas: uma proposta de análise*. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/caravanafarkas.htm>. Acesso em: 20 de junho de 2009.
- D'ALMEIDA, Alfredo Dias. *O processo de construção dos personagens no documentário de entrevista*. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0147-1.pdf>. Data de acesso: 20 de junho de 2009.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- SCOREL, Eduardo. "A direção do olhar", In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, pp. 259-272, 2005.
- FARKAS, Thomaz. *Notas de viagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FIELDMAN-BIANCO, Bella; LEITE, Miriam L. Moreira (orgs). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2001.
- GONÇALVES, Marco Antonio. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2008.
- GONÇALVES, M.A; HEAD, Scott (orgs.). *Devires imagéticos: a etnografia, outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- HOLANDA, Karla. *Documentário nordestino: mapeamento, história e análise*. São Paulo: Anablume, 2009.
- LABAKI, Amir. *É tudo verdade: reflexões sobre a cultura do documentário*. São Paulo: Francis, 2005.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- _____. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- LOURENÇO FILHO, Manoel.. *Juazeiro do Padre Cícero: cenas e quadros do fanatismo no Nordeste*. 4ª. ed. Brasília: Inep/MEC, 2002.
- LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro*. Rio de Janeiro: UFRJ. [Tese de Doutorado], 2005.
- MacDOUGALL, David. "Novos princípios da antropologia visual." In: *CADERNOS DE ANTROPOLOGIA DA IMAGEM*, nº. 21. Rio de Janeiro: PPCIS/Uerj, pp. 19-31, 2005.
- MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia, NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.) *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, São Paulo: Edusc, 2005.
- MONTE-MÓR, Patrícia; PARENTE, J. I.. *Cinema e antropologia: horizontes e caminhos da antropologia visual*. Rio de Janeiro: Interior Edições, 1994.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2005.
- NOVAES, Sylvia Caiuby *et alli* (orgs). *Escrituras da imagem*. São Paulo: Edusp, 2004.
- PIAULT, Marc-Henri. "Real e ficção", In: KOURY, Mauro (org). *Imagem e memória: ensaios de antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, pp. 151-172, 2001.
- ROUCH, Jean. *Os pais fundadores, dos ancestrais totêmicos aos pesquisadores de amanhã*.

Luz, encenação, representação: imagens e imaginários do cinema documental em Juazeiro do Norte

Rosilene Alves de Melo

Catálogo Cinema e Antropologia. Mostra Internacional do Filme Etnográfico. Rio de Janeiro: CCBB, 1993.

RUBY, Jay. *Picturing Culture: Explorations of film and Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

SAMAIN, Etienne. *Questões heurísticas em torno do uso das imagens nas ciências sociais*. Desafios da Imagem. Feldman Bianco, B., Moreira Leite, M (org.). São Paulo: Papyrus, 1998.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilmes, 1983.

Filmografia

O Joazeiro do Padre Cícero (1925). Direção: Adhemar Albuquerque. Produção: Aba Film. Imagens: Lauro Reis Vidal. Material original: 35 mm, BP, 16 q. Local de produção: Fortaleza.

Viva Cariri (1970). Documentário produzido em São Paulo para a série *A Condição Brasileira*.

Roteiro e Direção: Geraldo Sarno. Produção: Thomaz Farkas. Fotografia: Affonso Beato, Lauro Escorel. Montagem: Geraldo Sarno, Amauri Alves, Rose Lacreta. Duração: 36 min.

Os Imaginários (1970). Documentário produzido para a série *Condição Brasileira*. Roteiro e Direção: Geraldo Sarno. Produção: Saruê Filmes, Thomaz Farkas. Fotografia: Affonso Beato, Lauro Escorel, Leonardo Bartucci. Montagem: Eduardo Escorel.

"Padim Ciço", o Padrinho do Nordeste (1975). Série: Globo Repórter. Produção: Blimp Films. Direção e roteiro: Marcos Matraca. Narração: Sergio Chapellim. Fotografia: Hermano Penna. Montagem: Laércio Silva. Texto: Antônio de Pádua. Pesquisa: Alberto Salles. Produção: José Antonio Silva; Sérgio Bentes. Produtor Executivo: Quindó. Coordenação geral: Sérgio Muniz. Criação e supervisão: Carlos Augusto de Oliveira.

Também sou teu povo (2006). Realização: Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Instituto de Arte e Cultura do Ceará. Direção: Orlando Pereira, Franklim Lacerda. Roteiro: Orlando Pereira. Produção: Viviane Jacó, Orlando Pereira, Glauco Vieira, Aline Sousa, Madalena Gomes. Direção de fotografia: Alan Bastos. Duração: 7 min.

Luz, encenação,
representação:
imagens e
imaginários
do cinema
documental em
Juazeiro do Norte

Rosilene Alves
de Melo