

O cinema como elemento formativo cultural: articulação de narrativas, estéticas e memórias em Fátima/BA

*The cinema as a formative cultural element: articulation of
narratives, aesthetics and memories in Fátima, Bahia, Brazil*

*El cine como elemento formativo cultural: articulación de
narrativas, estéticas y memorias en Fátima (Bahía - Brasil)*

*Le cinema comme élément de formation culturelle:
l'articulation des narratives, esthétiques et mémoires à
Fátima/BA (Brésil)*

José Douglas Alves dos Santos
Universidade Federal de Santa Catarina
jdneo@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7263-4657>

Jonielton Oliveira Dantas
Universidade Federal de Sergipe
Jonielton.dantas@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1196-9266>

RESUMO

Abordamos neste texto as articulações entre narrativa, estética e memória por meio do cinema no município de Fátima, situado no agreste baiano e onde sequer existe cinema. No entanto, observa-se que hoje a cidade pode ser considerada um polo de produção cinematográfica do sertão baiano e vem, involuntariamente, construindo uma pedagogia popular do cinema por meio dos trabalhos do diretor Dalmy Ribeiro e de sua produtora, JD Filmagens. Com a realização dessas obras, Dalmy elabora narrativas que transcendem o espaço-tempo onde elas são exibidas, articulando-se às memórias e histórias dos sujeitos presentes, configurando-as como metanarrativas – ao envolver os espectadores em uma experiência subjetiva e singular, quando estes reconhecem-se nos personagens, no enredo e locações onde os filmes foram gravados, como se estivessem assistindo suas próprias experiências e histórias de vida. Nosso objetivo foi refletir como o trabalho desenvolvido pelo cineasta fatimense tem se constituído nessa pedagogia popular do cinema.

Palavras-chave: Cinema em Fátima/BA. Estéticas e Memórias. Metanarrativas. Pedagogia Popular do Cinema.

ABSTRACT

In this text, we present articulations between narrative, aesthetic, and memory through the cinema in the municipality of Fátima, located in the Bahian countryside, where movie theaters do not even exist. Despite this, the city can be currently considered a hub of cinematographic production in the Bahian hinterland, as it has been unwittingly building a popular pedagogy of cinema through the works of director Dalmy Ribeiro and his production company, JD Filmagens. Dalmy's works create narratives that transcend their space-time and that articulate with spectators' memories and stories, therefore becoming metanarratives. These involve spectators in a subjective, singular experience, making them recognize themselves in the characters, storylines, and locations where the films were recorded as if they were watching their own experiences and life stories. Our objective was to reflect on how the cineast's work has been being constituted in this popular pedagogy of cinema.

Keywords: *Cinema in Fátima/BA. Aesthetics and Memories. Metanarratives. Popular Pedagogy of Cinema.*

RESUMEN

En este texto abordamos las articulaciones entre narrativa, estética y memoria a través del cine en el municipio de Fátima, ubicado en el agreste bahiano, donde ni siquiera existen salas de cine. Se puede considerar que la ciudad es hoy un polo de producción cinematográfica y ha ido construyendo involuntariamente una pedagogía popular sobre el cine a través del trabajo del director Dalmy Ribeiro y de su productora, JD Filmagens. Con la realización de esas obras, Dalmy elabora narrativas que trascienden el espacio-tiempo, articulándose a las memorias e historias de los sujetos, configurándolas así como metanarrativas, al involucrar a los espectadores en una experiencia subjetiva y singular, cuando ellos se reconocen en los personajes, en la trama y en las locaciones donde las películas fueron grabadas. Nuestro objetivo fue reflejar cómo el trabajo desarrollado por el cineasta de Fátima se ha constituido en esa pedagogía popular del cine.

Palabras clave: *Cine en Fátima/ Bahía. Estéticas y Memorias. Metanarrativas. Pedagogía Popular del Cine.*

RÉSUMÉ

Dans ce texte, nous traitons des articulations entre narrative, esthétique et mémoire parmi le cinéma produit dans la ville de Fátima, localisé dans « l'agreste », à l'État de Bahia, et où il n'y a même pas de salles de cinéma. Cependant, aujourd'hui la ville peut être considérée comme un pôle de production cinématographique au « sertão ». Ainsi, il se construit involontairement une pédagogie populaire du cinéma avec le travail du réalisateur Dalmy Ribeiro et sa productrice, JD Filmagens. Dans ces projets, Ribeiro crée des narratives qui transcendent l'espace-temps où elles sont exposées. Cela fait un métarécit qui implique les spectateurs dans une expérience subjective et singulière : ils se reconnaissent dans les personnages, dans l'intrigue et aux lieux où les films ont été filmés, quand ils regardaient leurs propres vies dans l'écran. Le but ici a été de réfléchir à cette expérience.

Mots-clé: *Cinéma à Fátima/BA. Esthétiques et Mémoires. Métarécit. Pédagogie Populaire du Cinéma.*

Uma pedagogia popular do nordeste baiano por meio do cinema

O propósito deste texto é refletir sobre o cinema como um elemento formativo cultural que incide diretamente sobre a vida dos indivíduos e na sociedade (FERRO, 1976; BENJAMIN, 1987; ALMEIDA; FERREIRA-SANTOS, 2011; BURITI, 2012; SANTOS, 2016). Deste modo, trazemos como base de nossa reflexão o caso da produção fílmica em Fátima/BA, uma cidade interiorana onde sequer existe sala de cinema; no entanto, percebemos que a cidade vem se destacando na construção – que acreditamos ser involuntária, inconsciente – de algo que poderíamos denominar de uma pedagogia popular do cinema, produzida e desenvolvida por pessoas da própria comunidade, sem formação específica na área do cinema e/ou audiovisual.

O município de Fátima está localizado na mesorregião nordeste do estado da Bahia e microrregião de Ribeira do Pombal, distando aproximadamente 350 km da capital Salvador. Possui uma população de aproximadamente dezoito mil habitantes, sendo em sua maioria residentes na área rural (BRASIL, 2010). O município abrange uma área de 359,394 km², que é banhada pelas redes hidrográficas das bacias dos rios Real e Vaza-Barris, e predomina o bioma caatinga. A economia do município gira em torno da agricultura, com destaque para a produção de feijão, cuja colheita é comemorada com a realização do *Feijão Fest*, uma festa já consolidada no calendário cultural da região.

Fátima possui uma diversidade de expressões e manifestações culturais que compõem as tradições de seu povo, como quadrilhas juninas, festa de Santos Reis, grupo cultural do Quilombo de Serradinha, entre outras. Contudo, vem despontando no campo do cinema, podendo ser considerada hoje uma referência na produção cinematográfica do sertão baiano, com novos filmes produzidos em um curto período de tempo. Estes filmes vêm modificando não apenas a vida dos envolvidos (diretor e intérpretes), mas também modificam a forma como a comunidade – assim como as demais cidades circunvizinhas que apresentam aspectos ambientais, sociais, e histórico-culturais semelhantes – se relaciona com o cinema e o fazer cinematográfico.

É um *fazer cinema* que não se ancora em um *saber-fazer*, ao considerarmos que os principais envolvidos neste processo são pessoas com uma elementar formação escolar. Podemos comparar ao processo realizado por Jack Black e Mos Def em “Rebobine, Por Favor” (*Be Kind Rewind*, 2008, de Michel Gondry), quando seus personagens passam a gravar reinterpretações de clássicos do cinema depois que um acidente desmagnetiza

todas as fitas de vídeo (VHS) da locadora em que o personagem interpretado por Def trabalhava.

No caso do filme de Michel Gondry temos uma releitura feita por pessoas sem acesso a equipamentos sofisticados e sem condições financeiras e técnicas que os permitiriam desenvolver filmes que pudessem se aproximar das produções originais, como tampouco têm conhecimentos específicos sobre como fazer (o *saber-fazer*), porém desenvolvem os filmes por meio daquilo que têm à disposição e, sobretudo, por aquilo que sentem – o que chamamos aqui de um *sentir-fazer*. É este *sentir-fazer*, que não requer dos envolvidos saberes técnicos e estéticos pontuais, articulados à sua criatividade, que permite a releitura de grandes clássicos ou não da sétima arte em *Rebobine, Por Favor*; e a construção de uma pedagogia popular do cinema como consideramos estar acontecendo em Fátima (e possivelmente em muitas outras pequenas cidades Brasil afora).

Isso é possível porque tal construção desenvolve metanarrativas ficcionais e históricas – ficcionais por serem obras cinematográficas que emitem um ponto de vista, uma interpretação; e históricas porque tratam de acontecimentos marcantes aos sujeitos que as produzem e/ou as assistem, conferindo “uma presença ao passado, às vezes ou amiúde mais poderosa do que estabelecem os livros de história” (CHARTIER, 2009, p. 21).

A ideia de metanarrativa que abordamos neste texto está pautada na concepção de *ir além*, levando em consideração o sentido *lato* produzido pelo prefixo: de algo além, após, indicando outro nível para pensar a relação constituída. Neste caso, a relação que se estabelece é entre os espectadores e as obras cinematográficas produzidas na cidade de Fátima, que operam, no espectador, uma dimensão reflexiva que faz com que elas não estejam apenas representando algo, em uma função meramente utilitarista, mas também promovendo autorreflexão (CHINITA, 2013); em certos casos, até mesmo autoconsciência (WEAVER HOPE, 1976).

Essa opção mais ampla do termo não restringe uma associação mais específica, no sentido de pensar a metanarrativa como um trabalho onde o autor ou a autora se apresenta em sua própria obra, como se convidasse o espectador a entrar em sua estrutura narrativa e naquilo que ela impregna – resultando deste processo a sensação nos espectadores de que o evento narrado seria tão deles quanto daqueles que o produzem (MORAIS, 2011). No entanto, o diferencial aqui está na intencionalidade dessa ação, uma vez que a metanarrativa como estratégia de narração nas obras que retratamos não se produz conscientemente, de acordo com as regras formais que costumam enquadrar essa

opção. A metanarrativa que o diretor Dalmy Ribeiro apresenta se volta mais para uma relação entre o universo ficcional e para fora dele (SOUZA, 2009), mas sem revelar a condição de artifício que possibilita explorar a relação entre vida e ficção (WAUGH, 1990).

Diferentemente de obras que se associam mais estritamente a essa característica da metanarração, como por exemplo o filme “Adaptação” (*Adaptation*, 2002, de Spike Jonze), levada ao extremo do que se poderia pensar como uma estratégia metanarrativa (SOUZA, 2009), os filmes aqui utilizados como referência se enquadram nessa perspectiva mais de um ponto de vista subjetivo. Ou seja, tem-se uma narrativa referencial, do relato (VENANZONI, 2016; 2017), no qual está presente uma linguagem reflexiva (SOUZA, 2009; CHINITA, 2013), mas ela é orientada sem uma base formativa e técnica presentes em trabalhos considerados profissionais. Isso a aproxima de uma produção amadora, que não impede também de defini-la como popular, uma vez que os responsáveis são amadores que hoje são vistos como profissionais por determinados habitantes locais, apesar de não ter registro legal e formal que atestem tal profissionalismo. Por isso mesmo, aproximam-se do popular, de uma produção livre e organizada para determinado fim. Em outras palavras, organizada a partir de critérios que são estabelecidos mais da necessidade dos sujeitos do que de algum sistema, e mesmo sem estar vinculado a uma estrutura formal podemos dizer que ela se configura como socialmente pedagógica.

É o uso comum da metanarrativa que aqui abordamos, naquilo que ela potencializa ao relacionar personagens e fatos (reais e/ou inventados) com aquilo que significa a quem assiste aos filmes, por meio das imagens, memórias e lembranças, configurando-se como narrações da memória (VENANZONI, 2016; 2017); mais particularmente da memória social e coletiva daqueles sujeitos, articulando uma relação histórica, temporal e espacial, quando os relatos apresentados transcendem aquele espaço-tempo onde a obra é exibida e se associam às memórias-histórias dos sujeitos presentes. Neste aspecto, o texto (filme) pode ser compreendido como uma proposta interpretativa do passado, ao se concentrar no inconsciente político que sua narrativa localiza ou direciona (ARANTES, 2013).

“Resumidamente, pode dizer-se que metanarrativa são narrativas sobre narrativas, contadas por um narrador”, descreve a pesquisadora portuguesa Fátima Chinita com base no trabalho desenvolvido por Weaver Hope, que fizera essa definição na década de 1970. Weaver Hope considerava a metanarrativa de modo amplo e abrangente, quando alguém (neste caso, um diretor) ou algo (a câmera, as imagens, o efeito sonoro, por exemplo) conta uma narrativa ou apresenta uma situação (por meio da trama, do

enredo ou dos personagens), produzindo uma metanarrativa, “um texto com consciência do seu próprio processo narrativo, ainda que possa não o revelar explicitamente” (CHINITA, 2013, p. 3).

A metanarrativa aqui evidenciada pressupõe outro tipo de relação, não se referindo exatamente ou especificamente a uma narrativa contada pelo cineasta em cima ou dentro da própria narrativa da história, mas está orientada na relação entre a obra (que traz uma narrativa) e o espectador (que articula a partir daquela história a sua narrativa sobre ela), ao participar de um processo que, do nosso ponto de vista, eleva a narrativa que lhe é apresentada, a supera, a transpõe, acresce uma realidade afetiva (MORIN, 1983) no sentido de ir (ou levar) além da trama. Articulam-se fatores objetivos – as imagens e os sons que evocam memórias –, bem como subjetivos – as lembranças que elas abrem aos espectadores, atribuindo ao filme um caráter de agente formador, segundo ressaltam Éder Souza (2012), José Alves dos Santos (2016), Sérgio Medeiros (2016), entre outros.

Logo, as narrativas sobre as narrativas estão intimamente relacionadas às experiências vivenciadas e rememoradas por muitos dos seus espectadores diante da narrativa fílmica. Por isso, acreditamos que essas produções fatimenses possibilitam perceber como o processo se transforma em metanarrativas diante da experiência cinematográfica e como se configura, de forma involuntária e/ou inconsciente, em uma pedagogia popular do cinema. Ao abordar nos seus longas-metragens a cultura sertaneja a partir do olhar de quem fez e faz parte dela, o cinema fatimense, por meio de seus artistas, pode estar contribuindo para o registro historiográfico que compõem as múltiplas vozes e sensibilidades de um Brasil de tantas semelhanças e diferenças; esse país de tantos contrastes (BASTIDE, 1964; MARINHO, 2011; GERHARDT, 2017).

A reflexão que empreendemos destaca os filmes produzidos pela JD Filmagens e dirigidas por Dalmy Ribeiro¹, dono de uma videolocadora de filmes ‘piratas’ e que estudou até a antiga quarta série². As obras então destacadas tratam-se de: *O Cangaceiro Mascarado do Sertão* (2014), *A Vingança de Um Tropeiro* (2016), *O Sofrimento de Um Nordestino* (2017) e, mais recentemente, de *O caçador de Jagunço* (2019). Por meio desses filmes, Dalmy Ribeiro apresenta um trabalho com traços que compõem uma assinatura no conjunto de sua obra, que se não está relacionada ao conceito de cinema autoral mais

¹ Os dados relativos ao diretor foram registrados por meio de uma conversa informal, realizada em fevereiro de 2017, com o próprio cineasta em sua videolocadora.

² Hoje denominada de “quinto ano”.

restrito, lhe possibilita um reconhecimento social a partir de seu trabalho, devido a uma narrativa e estética que torna possível perceber nas produções desenvolvidas o quanto daquele trabalho se pode associar a ele – seja pelos indivíduos escolhidos como intérpretes, que mesmo atuando em outros papéis costumam ter características comuns; pela narrativa centrada em personagens comumente reconhecidos; pela trilha sonora que tem uma relação íntima com artistas locais; pelo figurino que se assemelha durante as obras, ainda que não seja o mesmo; ou ainda pelos efeitos visuais que os filmes possuem, elemento que pode facilmente se associar nas quatro obras produzidas pelo diretor.

Poderíamos até mesmo dizer que, paradoxalmente, essa assinatura do cineasta, quando vista pelos sujeitos que se reconhecem naquelas imagens e histórias, tende a se tornar ou se reconfigurar em uma assinatura coletiva, como uma espécie de *abaixo-assinado cinematográfico*, como se estivessem exigindo um reconhecimento de que eles estão também ali naquelas cenas, participando daquele processo e fazendo cinema.

Por mais que as obras tenham suas fragilidades de cunho técnico e estético – o que qualquer estudioso e pesquisador, ou simplesmente um apreciador mais atento e exigente consegue notar –, elas possibilitam uma experiência de reconhecimento social, e isso basta para que se efetue essa assinatura coletiva da obra em exibição, esse *abaixo-assinado*. Assim, mais do que apenas transmitir às gerações presentes determinadas histórias e recordações (do lugar e dos sujeitos que o produziram/produzem), elas possibilitam participações afetivas (MORIN, 1983) essenciais para o processo de identificação.

O cinema como uma nova forma de percepção do mundo e das pessoas (BENJAMIN, 1987), de acordo com Robson Loureiro e Sara Rangel, “configuram uma ponte capaz de interligar os sentidos pela valorização de uma memória coletiva. O cinema evoca as lembranças e a experiência social por meio da sua narrativa estética que envolve a música, os diálogos, o enquadramento, o espaço e o tempo” (2013, p. 59). Essa ponte capaz de interligar os sentidos na valorização da memória coletiva é possível diante do diálogo que se estabelece individual e subjetivamente, durante o processo de projeção/identificação. “Na medida em que identificamos as imagens da tela com a vida real, pomos as nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento” (MORIN, 1983, p. 151).

É por meio dessas memórias individuais, porque retratam determinados sujeitos em determinados contextos, que elas são também coletivas, uma vez que o processo de reconhecimento e de identificação é realizado entre pares, ou seja, entre os que

interpretam e os que reinterpretem tais histórias. Parte-se de um processo social de reconhecimento identitário, podemos assim afirmar, desencadeando outras lembranças ligadas àquelas então exibidas, seja por quem de alguma forma as vivenciou ou por quem as imaginou, através da transmissão oral de seus pais, avós ou outras pessoas mais velhas.

Nesse sentido, a compreensão e interpretação de um filme expressa o resultado dessa constelação de elementos internos e externos ao sujeito, a começar pelo entendimento de que o cinema é a experiência de uma produção coletiva. Sendo assim, a história, a memória, os sentidos de vários indivíduos estão de alguma forma, inseridos na produção e na experiência cinematográfica (LOUREIRO; RANGEL, 2013, p. 59-60).

A constelação de elementos internos e externos aos sujeitos, no caso que aqui trazemos para reflexão, processa-se a partir de uma imersão histórica, baseada numa rede de conexões sociais elaboradas ou reelaboradas pelo cinema, que promove esse reconhecimento social que se origina, em certa medida, de um reconhecimento próprio, de conhecer-se naquela narrativa e reconhecer-se, sentir-se parte dela, de identificar-se. É a transmissão da história que não se resume ou não se reduz aos saberes convencionados apenas pela história oficial ou por quem politicamente tem o “direito”, ou as ferramentas, para fazê-la. É também a história daqueles lugares e daqueles indivíduos que por meio do cinema podem se reconhecer como sujeitos sociais, culturais e, em menor escala, de direitos, ainda que estes tenham sido (e continuem sendo) tantas vezes negados.

Entre os tantos direitos que lhes foram historicamente negados, está justamente o da representação própria, o do reconhecimento de si mesmo por meio de sua gente, de suas memórias, de suas experiências, de suas práticas culturais construídas e transmitidas sem a necessidade ou a imposição de terceiros, de “porta-vozes”, de donos de uma verdade que não é deles senão apenas como herança histórica pública universal. Ter essa possibilidade, da transmissão de valores e tradições que dificilmente seriam possíveis em outros espaços e momentos (como nos processos formativos escolares, por exemplo), faz o processo ganhar outra dimensão, pois mesmo fora do contexto institucional eles estão tendo a chance de se identificarem como produtores da história. Este momento configura-se em uma ação singular e essencial de conhecimento de si mesmo e ao seu consequente reconhecimento como participante deste processo.

A isto consideramos a construção e/ou configuração, involuntária, de uma pedagogia popular do cinema, que apresenta personagens que na história oficial foram

quase sempre representados como figurantes, sem espaço na tela ou nas páginas dos livros didáticos para mais do que uma fala, um gesto, uma aparição distante ou banal, uma vírgula, uma nota de rodapé ou de fim de página, uma sombra quase despercebida de outros personagens, mesmo que juntos fizessem parte da mesma trama. Logo, ao trazer como protagonistas estes sujeitos – cangaceiros, tropeiros, sertanejos, jagunços –, acreditamos que se formula e se configura uma pedagogia própria de cunho popular, de grande alcance sociocultural.

“Uma pedagogia do cinema, antes de estar relacionadas [sic] a certos conteúdos, se constitui como forma de conhecer e compartilhar conhecimento”, afirmam Cezar Migliorin e Elianne Ivo Barroso (2016, p. 16), situando o cinema, assim como a educação, em um processo em que se devolve algo do sujeito ao mundo, ou do particular ao público: do discurso produzido pelo diretor aos espectadores. Essa devolução é atravessada, ainda segundo os autores, “por uma mediação estético-política” (2016, p. 21), onde para eles a montagem torna-se pedagogia. A noção de uma pedagogia popular do cinema que aqui trazemos enquadra-se fora dos aspectos formais relacionados à produção cinematográfica ou ao uso dos filmes em contextos institucionais formalizados, como pode ocorrer na escola e na academia, e ancora-se mais na organização de sentidos que as obras suscitam quando os sujeitos têm acesso a elas – na relação estabelecida entre obra-espectador – compondo uma relação não-intencional para aspectos referentes à narrativa, memória e história.

As relações estabelecidas a partir da experiência histórica onde os filmes fatimenses vêm sendo produzidos estão associadas a um contexto (estético-político) maior e tornam possível a construção dessa pedagogia, que se ainda não ganhou contornos maiores e mais específicos – academicamente e oficialmente falando – talvez tenha sido pelo fato de a academia estar e continuar distante da realidade daqueles sujeitos, bem como os representantes municipais continuarem com seus jogos de interesse que dissimulam a possibilidade da criação de leis municipais de incentivo à cultura, em consoante com outras formas de representação pública, como a escola, que permitiria uma certa legitimação institucional, ao considerar tais filmes como obras de referência cultural *sui generis* para uma percepção social e cultural do que elas apresentam.

Consideramos que essa pedagogia que vem se configurando, que os filmes vêm ajudando a construir por meio do trabalho de Dalmy Ribeiro e de seus colaboradores, parte do princípio de que não é só mais uma história que está ali sendo contada; é “a”

história, *a sua*: de sua mãe e de seu pai, sua avó e seu avô, de seus antepassados, de sua ascendência genética, cultural e histórica. Algo que pode ser observado quando acontece a devolução das imagens filmadas, quando tanto os participantes de todo o processo quanto a população local acessam as imagens nos eventos de lançamento, provocando uma verdadeira experiência estética-coletiva-integradora-política, reunindo não apenas corpos num espaço, mas sentimentos de diversas causas, origens e tempos.

A reunião de mais de duas mil pessoas em um mesmo espaço para a fruição de uma obra cinematográfica, como aconteceu em alguns dos lançamentos oficiais, fazem os espectadores presentes acessarem memórias individuais/subjetivas que compõem um mosaico histórico de muitas significações. Isto, para nós, trata-se de um evento sociocultural que merece uma abordagem mais cuidadosa do que pode representar para quem faz e recebe essas produções, uma vez que elas podem estar se configurando, dentro de um contexto social maior, como a construção involuntária de uma pedagogia popular do cinema.

Contextualizando as obras

Em janeiro de 2018, Dalmy Ribeiro, com sua produtora JD Filmagens, concluiu uma trilogia a respeito da vida do homem e da mulher que vivem no campo, daqueles sertanejos que moram longe dos grandes centros metropolitanos e que anseiam poder chegar neste lugar destinado aos outros, mas não a eles – o lugar em que eles finalmente poderiam, além de ter, também ser (BRANDÃO, 1983). Eis um pouco do que encontramos em “O Sofrimento de Um Nordeste”, terceiro longa-metragem que teve previsão de lançamento para outubro de 2017 e foi oficialmente lançado em janeiro de 2018.

O filme apresenta essa narrativa e estética próprias que compõem o que chamamos de uma pedagogia que vem sendo construída pelas mãos e pelo olhar desse diretor fatimense e seus colaboradores, e ganha relevo em relação aos últimos dois filmes da trilogia por se configurar também como uma homenagem póstuma à Marta Almeida, sua esposa, que faleceu no início de 2017; e que, além de atuar, era uma das principais responsáveis na captação de recursos para a produção das obras. Devido a este triste acontecimento, o último filme que fecha essa primeira trilogia produzida pela JD Filmagens foi uma espécie de homenagem *in memoriam*.

Para chegar a esta terceira obra, Dalmy Ribeiro e Marta Almeida, em conjunto com todos os envolvidos, produziram antes “O Cangaceiro Mascarado do Sertão” (2014) e “A

Vingança de Um Tropeiro” (2016). Ambos tiveram uma recepção bastante positiva do público em geral, modificando o modo de se relacionar da população com a sétima arte. Isso pode ser facilmente percebido quando os sujeitos que atuaram nos filmes passaram a ser reconhecidos localmente, tanto em seu próprio município como nas demais cidades vizinhas, como *os atores e as atrizes*, como *o diretor*, como contadores de histórias e realizadores de sonhos – seus sonhos e de outras pessoas, já que tais representações não deixam de ser compatíveis com os sonhos de muitos dos espectadores, de estarem se vendo em um filme “de verdade”.

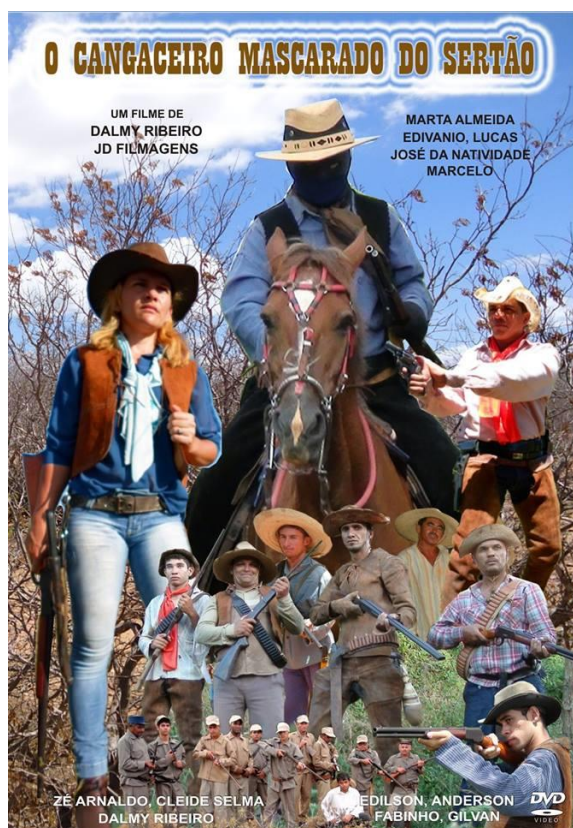


Figura 1 - Cartaz do filme *O Cangaceiro Mascarado do Sertão* (2014)

Fonte: Cartaz produzido por Dalmy Ribeiro/JD Filmagens.

Em *O Cangaceiro Mascarado do Sertão*, logo no início, somos apresentados à Mariana (protagonista, interpretada por Marta Almeida) e sua família, formada por seu pai e sua mãe, Manuel e Maurina (respectivamente, Zé Arnaldo e Cleide Selma). Em meio ao sertão nordestino, a mãe e o pai temem pelo futuro da sua filha, sonhando em vê-la na cidade grande, o que a possibilitaria encontrar mais chances de ter uma vida melhor, sem os sofrimentos que eles enfrentaram quando eram jovens e continuam a enfrentar.

Todavia, antes que pudessem imaginar sua filha tendo outra vida diferente daquela até então vivenciada, em que viver significasse algo a mais do que sobreviver, um trágico evento acontece à personagem central: ela presencia o assassinato dos pais por jagunços que aparecem querendo tomar as terras em nome do coronel Francisco (Toinho).

A partir de então, começa sua jornada particular, depois de ouvir seu pai lhe dizer, em suas últimas palavras, para procurar seu tio e sua avó, onde ela estaria segura. Nessa jornada Mariana encontrará Jonas (Lucas), que também presenciou a morte de seu pai por jagunços durante a infância e a todo instante recorda o episódio, alimentando um desejo e/ou expectativa de vingança pelo ocorrido. Conforme a sinopse oficial da obra descreve, é “A história sertaneja, suas dificuldades e lutas por uma vida melhor. [...] Um filme inspirado na verdadeira história de nosso povo”. Diante da jornada da protagonista e da sede de vingança do personagem de Jonas, o cangaceiro mascarado surge para tentar dar um basta ao sofrimento daquela gente.

O período representado não é estabelecido especificamente, mas para quem conhece aquela realidade logo distingue se tratar de algumas décadas passadas (por volta de 1950-1970), quando a exploração e o domínio sobre a população mais vulnerável do sertão eram a base da riqueza e do poder dos coronéis; não muito diferente dos nossos dias, se analisarmos atentamente a situação política contemporânea com base em uma reconfiguração sócio estrutural, sendo “possível perceber o quanto de coronelismo ainda existe nos dias de hoje, mesmo que sob manifestações diferentes, nas atitudes cotidianas de imposição de poderes” (GALVÃO, 2012, s/p).

O que atesta a tese de que este não se tratava de um fenômeno político apenas local; a conexão entre coronéis e representantes políticos (municipais, estaduais e até da união) foi destacada por Victor Nunes Leal (1948), em sua clássica análise “Coronelismo, enxada e voto”, e pode ser mais bem compreendida em nossos dias, em especial quando se leva em consideração o histórico processo de formação das oligarquias, “algumas delas remanescentes até os dias atuais” (MENDONÇA; REBOUÇAS, 2009, p. 2).

Era uma época em que os jagunços, a mando dos coronéis, realizavam as piores atrocidades à vida dos pequenos agricultores, que se viam indefesos diante da situação, pois não havia a quem recorrer para buscar ajuda ou a quem exigir que seus direitos fossem garantidos. Às vezes acontecia de se tentar fazer justiça com as próprias mãos; mas eram poucos e raros os que chegavam a tal atitude. E na obra *O Cangaceiro Mascarado do Sertão*, o que acontece é isso, a presença de um misterioso cangaceiro mascarado que

começa a fazer “justiça” – *entre aspas*, uma vez que esse conceito de justiça está envolto muito mais em uma esfera privada, particular (do que seria justiça para cada um), do que em uma esfera pública, direcionada e dedicada à população de modo geral.

A trama então se aproxima da ideia de banditismo social descrita por Carlos Dória (1981), em que os sujeitos insurgem contra um sistema que utiliza o poder da força para explorar os habitantes de determinadas comunidades, como as camponesas, que no período histórico retratado no filme estavam à mercê da sorte ou, para se aproximar mais da cultura religiosa predominante entre tais sujeitos, *nas mãos de Deus*. Diante do contexto estabelecido, o banditismo social produz uma imagem do cangaceiro “como herói por sua gente, seja ele um ‘justiceiro’, um ‘vingador’, ou alguém que ‘rouba aos ricos’” (DÓRIA, 1981, p. 20).

Considerando que a imagem associada ao cangaço é hegemonicamente masculina, um dado notável neste longa-metragem refere-se ao papel feminino, que não segue os padrões comuns estabelecidos pela grande mídia, da mulher insegura e indefesa, nem tampouco da *bela, recatada e do lar* – para lembrar um episódio ainda recente de nossa cultura jornalística e midiática. O cangaceiro mascarado título do filme é, na verdade, uma cangaceira mascarada, pois trata-se justamente da personagem de Marta Almeida: Mariana. Geralmente, quando se tem a presença de cangaceiras em produções jornalísticas, literárias e cinematográficas, é comum perceber

os estereótipos que lhes foram concebidos, [...] caracterizadas como bandoleiras, criminosas, amantes ou companheiras de um cangaceiro, não abordando os reais motivos que as levaram para este ambiente, ofuscando dessa maneira o que é ser mulher em um movimento discriminado aos olhos da sociedade (SOUZA; LIMA, 2013, p. 3).

Essa proposta de apresentar o que é ser mulher no movimento do cangaço, ou mais especificamente no movimento do sertão do período que o filme apresenta, talvez seja um dos aspectos mais fortes de *O Cangaceiro Mascarado do Sertão*, ao trazer à tona alguns dos motivos que levaram aquela mulher a se tornar uma cangaceira. Assim, a personagem de Marta não se enquadra em nenhuma das duas interpretações direcionadas ao feminino em relação ao banditismo social de acordo com Suzana Souza e Caroline Lima, que seria o ingresso voluntário e a entrada através da violência, “baseados muitas vezes pelo uso do terror e da repressão, sendo impedidas do convívio entre seus familiares” (2013, p. 3). Podemos então afirmar que a obra de Dalmy Ribeiro se configura como uma

alternativa à ótica patriarcalista que costuma prevalecer em narrativas sobre o tema, fundamentadas e centradas no falocentrismo e na heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2016; LIMA, 2018).

O Cangaceiro Mascarado do Sertão foi o primeiro filme a passar por um longo processo de produção na cidade de Fátima, o que por si só acabou gerando uma grande expectativa no público quanto ao resultado final da obra. A produção contou inclusive com cenas gravadas na feira da cidade, que ocorre semanalmente às quartas-feiras, algo de difícil execução e que possibilitou uma participação involuntária de muitos moradores locais – que, ao se verem nas imagens projetadas pela grande tela no dia do lançamento, atribuíram mais um elemento significativo na relação com a obra, algo que influencia diretamente no modo como se confere relevância a uma obra artística, configurando-se como um elemento presente nos contornos da subjetividade³ que acessamos quando assistimos a um filme (SANTOS, 2016).

Lançado no dia 23 de agosto de 2014, em uma exibição no pátio do Colégio Municipal Floriano Peixoto que contou com a presença de mais de mil pagantes e uma média em torno de duas mil pessoas presentes, o filme teve uma recepção muito positiva em relação ao público, podendo ser avaliado como o primeiro passo dessa pedagogia popular que aqui nos referimos, sendo produzida a partir do cinema no sertão baiano e que reflete a vida de muitos homens e mulheres que reconhecem o significado transmitido nas imagens em movimento. Mais sofrimento, dificuldades, uma série de mortes, desejos de vingança e busca por justiça, este é o núcleo central da narrativa que acompanhamos no filme produzido em sequência por Dalmy Ribeiro e sua produtora: *A Vingança de Um Tropeiro* (2016).

³ “Contornos da subjetividade” é um conceito que trazemos para relacionar as estruturas cognitivas e sensitivas acessadas e reelaboradas quando assistimos uma obra cinematográfica. Neste caso, configura-se como um processo de assimilação/identificação com a obra a um nível mais particular, íntimo, subjetivo, e que nos ajuda a compreender como um filme marca tão profundamente a vida de uma pessoa.



Figura 2 - Cartaz do filme *A Vingança de Um Tropeiro* (2016)

Fonte: Cartaz produzido por Dalmy Ribeiro/JD Filmagens.

Neste segundo longa-metragem somos apresentados aos personagens de Jerônimo, Alfredo e Zé Biló (respectivamente: Zé Arnaldo, Sabiá e Zezinho), três tropeiros que viajam pelo sertão baiano e sergipano, tendo como meio de transporte alguns burros, vendendo seus produtos (alimentícios, têxteis, entre outros), e que recordam as dificuldades, os perigos e também a beleza de seu trabalho. Ao andar por aquelas terras, compostas entre outras figuras de tantos jagunços e bandidos, os três são abordados logo no início do filme por bandidos locais, que armados exigem os produtos e os animais que carregavam a carga. A sorte do trio é a presença de um misterioso homem mascarado que aparece naquele exato momento.

O misterioso homem mascarado, o espectador logo fica sabendo, trata-se do justiceiro Fernandes (Dalmy Ribeiro), que outrora havia passado pela experiência de ser vítima de jagunços do coronel Venâncio (Toinho). Na época, ele e seu pai foram alvos das balas disparadas pelos jagunços do coronel; Fernandes conseguiu se salvar graças a uma sacola de moedas que carregava no bolso de sua camisa; já o pai, por sua vez, não teve a mesma sorte, morrendo durante o episódio.

Diante da insegurança que aumenta na localidade, outro coronel, Francisco (Manoel Messias), resolve fazer algo por conta própria, convocando Ana (Marta Almeida), uma mulher valente e destemida que trabalhava nas terras do coronel Venâncio, para assumir o posto de delegada local. Ela aceita com a condição de que possa escolher sua

própria equipe de apoio. A personagem então convida outras três mulheres, Nalva (Tininha Santana), Catarina (Rosana Souza) e Paula (Vanessa Andrade), que trabalhavam em condições degradantes, também nas terras do coronel Venâncio, e formam o quarteto de delegadas prontas para darem um fim àquela onda de assaltos e mortes que ocorriam na região.

Juntas, as quatro delegadas começam a investigar o episódio que ocorreu com os três tropeiros no início do filme, no intuito de confirmar a suspeita de que os bandidos eram os capangas do coronel Venâncio. Enquanto isso, o justiceiro mascarado (que além de ter o pai assassinado já havia perdido a esposa durante o parto de sua filha) passa também a fazer sua “justiça” por conta própria. *A Vingança de Um Tropeiro*, segundo a descrição da sinopse oficial, “retrata a lei do coronelismo, de mandos e desmandos em plena região nordestina e a vida sofrida de quem precisa manter sua família passando dias e meses em lombos de animais”. A temática representada evidencia uma realidade histórica muito semelhante ao período do filme anterior, e traz personagens que também são reconhecidos pela população local e regional devido às situações vivenciadas na tela.

O filme foi lançado em 28 de maio de 2016, também sendo exibido no pátio do Colégio Municipal Floriano Peixoto para um público com média igual ou superior ao lançamento de *O Cangaceiro Mascarado do Sertão*. Tal como acontece no longa-metragem anterior, em *A Vingança de Um Tropeiro* percebemos um papel de destaque às personagens femininas, que são representadas como fortes, destemidas, capazes de agir como qualquer personagem do sexo masculino faria, o que as distingue do estereótipo da mulher no cinema *mainstream* hollywoodiano, conforme assinalam os trabalhos de Gisele Gubernikoff (2009) e de Jéssica Agostinho e Kleyton Steinbach (2013), e no cinema brasileiro, que ainda apresenta uma forte herança patriarcal, reforçando, entre outros mitos sociais, o da inferioridade das mulheres, por exemplo – apesar de já ser possível identificar novas tendências em relação à representação das mulheres no cinema contemporâneo (MOREIRA, 2015; PINA, 2016).

Outro ponto de destaque é a inclusão de entrevistas realizadas com tropeiros fatimenses logo após o final do filme, dando a possibilidade aos espectadores de conhecerem um pouco mais sobre como era aquele tempo e a vida dos personagens apresentados, contribuindo para que a geração mais jovem perceba que entre eles ainda existem muitos representantes de um período histórico marcado por tantos desafios e dificuldades. E é justamente sobre desafios e dificuldades na vida que trata o terceiro

longa-metragem, dedicado a Marta Almeida, e que fecha essa trilogia produzida pela JD Filmagens e dirigida por Dalmy Ribeiro: *O Sofrimento de Um Nordestino* (2017).



Figura 3 - Cartaz do filme *O Sofrimento de Um Nordestino* (2017)

Fonte: Cartaz produzido por Dalmy Ribeiro/JD Filmagens.

Sobre o terceiro filme a encerrar essa trilogia que apresenta, em sua composição, características regionais e culturais do homem e da mulher sertaneja e do sertão baiano/sergipano, podemos notar os resquícios de uma memória coletiva e social que tem um papel formativo na constituição cultural e histórica desses sujeitos e dos seus lugares de experiências e vivências mais contemporâneas. Diferentemente das últimas duas obras, a narrativa dessa se passa no tempo presente e aborda uma situação comum a muitos jovens e suas famílias no contexto camponês brasileiro.

Lançado no dia 31 de janeiro de 2018, na Escola Municipal Professora Maria Idivânia Oliveira Menezes, o filme contou com a presença de um público estimado de mil e trezentas pessoas, retratando a história de um filho, Raimundo (interpretado por Edilanio e Lucas Silva) que, cansado de ver seu pai, Joaquim (Dalmy Ribeiro), e sua mãe, Maria (Cleide Selma), trabalhando incansavelmente para sustentar os quatro filhos – os outros são Renata (interpretada por Daniela Almeida e Rosana Sousa) e Ricardo (Pedrinho e João Victor), que moram com eles no campo, e Ronaldo (Romário), que vive e estuda na cidade

–, decide ir embora à procura de emprego em outra região onde os donos de terra supostamente pagam um valor mais justo.

Dez anos se passam e somos apresentados aos mesmos personagens, alguns deles interpretados por outros atores e atrizes. No entanto, a trama permanece a mesma, mudando apenas alguns detalhes: se antes os pais trabalhavam para pagar o colégio do filho Ronaldo, agora eles trabalham para arcar com as despesas da faculdade. Raimundo, o filho que havia saído de casa em busca de novas oportunidades de trabalho, continua na mesma fazenda, e desde então não voltou para rever a família.

Acompanhamos um pouco da rotina dos personagens, enquanto somos apresentados a cenários familiares para a maioria dos habitantes da região, mesmo aqueles que não residem na cidade. As locações contemplam diferentes espaços, com cenas que se passam nas ruas de Fátima, no interior da igreja durante a celebração de uma missa, na feira, em uma instituição escolar privada, entre outros. Nestes momentos, os figurantes ganham protagonismo ao olhar do espectador, pois muitos estão ali presentes assistindo a sessão.

Das três obras, *O Sofrimento de Um Nordestino* certamente é a mais “comercial” delas, em especial no sentido de publicidade e propaganda. Há alguns trechos que explicitam em demasia a propaganda de determinada marca ou empresa que pode dar a sensação de estarmos vendo apenas um comercial da mesma, uma vez que pouco ou nada contribuem para dar coesão e coerência (em referência a uma das cenas do próprio filme) à estrutura narrativa. Outrossim, também percebemos que o papel dado às mulheres neste longa se distancia dos anteriores, uma vez que não há nenhuma mulher que se enquadre como protagonista ou ao menos tenha um papel efetivamente mais relevante; a única exceção talvez seja a homenagem póstuma prestada a Marta Almeida.

O aspecto simbólico mais preponderante e significativo que caracterizava os outros filmes perde espaço neste último, reforçando antigos papéis que eram e ainda são mais atribuídos às mulheres, como donas de casa e mães, que se preocupam com a segurança dos filhos e com os afazeres domésticos – comida, limpeza da casa, lavar roupas, etc. – que se limitam ao espaço do lar, enquanto os homens se responsabilizam pela estrutura financeira e têm livre acesso a outros cenários da história. Isso pode resultar na quebra da ação e da proposta que então se evidenciara anteriormente, pois tende a contribuir mais na concepção e cristalização de personagens femininas como centradas a aspectos melodramáticos e familiares (KAPLAN, 1995), do que no movimento de

empoderamento que outrora, ainda que de uma forma involuntária e não intencional, vinha se configurando. Há uma quebra dos elementos que traziam a questão do gênero (SANTOS, 2012) que podiam ser percebidos em *O Cangaceiro Mascarado do Sertão* e *A Vingança de Um Tropeiro*.

Como a obra traz seu enredo para o tempo presente, evidenciando outras temáticas e discussões também relevantes e que merecem destaque, como a centralidade dada à educação na vida dos camponeses – ainda que esteja pautada na arraigada percepção de que a partir dos estudos eles podem ser “alguém na vida”, como comprovada em outras narrativas dos sujeitos camponeses (SANTOS, 2014) –, percebe-se em determinadas passagens uma narrativa que se aproxima mais da concepção de sertão nordestino atrelada ao “modelo de sociedade moderna, da família nuclear burguesa, orientada pela religiosidade cristã” (LIMA, 2018, p. 114).

Essa mudança na estrutura narrativa, por sua vez, não impede que a obra se enquadre dentro da pedagogia que orienta as duas últimas, uma vez que há uma forte presença de eventos que aproximam os espectadores das ações desencadeadas, em especial a dificuldade que se tem em nossos tempos das famílias camponesas conseguirem fazer seus entes terem acesso e se manterem numa educação básica e superior de maior qualidade do que aquela geralmente destinada a eles. Ressaltamos que essa pedagogia tem o potencial de se configurar em uma escrita e leitura cinematográficas que se aproximam a uma concepção freireana de leitura, quando esta não é apenas como leitura elementar da palavra, mera decodificação de símbolos alfabéticos, sem articulação e aprofundamento com um contexto maior (FREIRE, 1975; 1989). Neste caso, quando o filme não é visto somente como leitura elementar das imagens, decodificação dos símbolos imagéticos e sonoros, tendo uma articulação e aprofundamento com um contexto mais amplo.

Não estamos querendo, com isso, sistematizar ou propor uma sistematização dessa pedagogia que vem sendo construída, pois consideramos que, primeiramente, o cinema, como toda arte, perpassa as características formais e institucionais; em segundo lugar, o que enfatizamos é o fato de que isso vem sendo feito de modo não-institucional, longe das prescrições normativas, o que por si demonstra o poder da arte como elemento formativo cultural aos indivíduos e à sociedade, por meio da articulação entre narrativas, estéticas e memórias. Isso não quer dizer que levar esses filmes para um ambiente institucional (como o da escola, por exemplo), resultaria em algo negativo. Pelo contrário, se o processo de produção cinematográfica já vem acontecendo com ênfase fora desse espaço, dentro

dele (desde que devidamente contextualizado/abordado) pode abrir novas possibilidades de reflexão e produção, uma vez que além de se trabalhar o valor histórico de tais obras também poderia ampliar o universo de ideias para as futuras produções.

A mais recente produção da JD Filmagens, “O Caçador de Jagunço” (Figura 4), foi lançada para a comunidade fatimense no dia 27 de abril de 2019, na Escola Municipal Professora Maria Idivânia Oliveira Menezes. O lançamento contou com a presença de um público não superior a trezentas pessoas, quantitativo bastante reduzido em relação aos lançamentos anteriores, e sua narrativa trouxe novamente a questão do coronelismo, das relações de poder no nordeste brasileiro. Os jagunços são um bando de homens que, a mando dos coronéis da região, passam a usar de violência contra a população pobre do semiárido nordestino para se apropriar de suas terras. Na produção não aparece o personagem de um coronel dando ordens aos jagunços, eles obedecem a ordens do líder do próprio bando, o Zé Baiano (Gonzaga Batista), a quem os integrantes chamam de capitão. Se considerarmos o contexto histórico, a ausência da figura de um coronel abre uma lacuna para a interpretação da trama, tendo em vista que os jagunços eram homens que agiam sempre a mando de coronéis, fazendeiros, e não com independência.



Figura 4 - Cartaz do filme *O Sofrimento de Um Nordestino* (2017)
Fonte: Cartaz produzido por Dalmy Ribeiro/JD Filmagens.

Combater o bando de jagunços virou uma obsessão de João Ferreira (José da Natividade), que passou a persegui-los e matá-los, sempre agindo por conta própria, com anseio de justiça. Embora a narrativa não deixe claro quem é o protagonista, visto que não conta a história de um personagem específico em torno do qual a narrativa se desenrola, o papel poderia ser facilmente atribuído a João Ferreira, não apenas por ele ser o caçador de jagunço que intitula a produção, mas porque o personagem exerce uma certa independência e heroísmo em sua ação em relação aos demais personagens justiceiros.

No quesito heroísmo, a personagem da Delegada Lucinha (Adeilma Matos) também poderia reivindicar o papel de protagonista, pois o enredo evidencia que sua obsessão em acabar com o bando de Zé Baiano é uma tentativa de fazer justiça à sua própria história, já que ela e seu irmão, o violeiro Zelito (Ronaldo Santos) teriam ficado órfãos, vítimas da violência de jagunços. Zelito é um inseparável companheiro da irmã na luta para pôr fim aos jagunços. A personagem da Delegada é trazida para o centro da narrativa também pelo fato de ensejar um romance com Chico (Dalmy Ribeiro), um pistoleiro destemido na luta contra os malfeitores. Chico anda sempre na companhia da pistoleira Renata (Rosana Sousa), que se destaca nas cenas de ação, por ser uma mulher com habilidade em atirar.

Trata-se de um filme de ação, cujas cenas de confronto entre os justiceiros e os jagunços estão presentes do início ao fim. O humor aparece na própria interpretação que os intérpretes dão aos seus personagens, mesmo quando não havia essa intencionalidade. E isso era perceptível na reação dos espectadores ao reconhecerem nas cenas alguns hábitos do cotidiano, como na cena em que o violeiro Zelito come cuscuz, envergando a coluna de modo a aproximar a boca ao prato. Contudo, houve em algumas cenas a intenção do produtor de provocar esse tipo de reação, como na cena em que o personagem Zé (Jorgivan), um morador da região que também se une aos caçadores de jagunços, se aproxima da Delegada Lucinha, que está praticando tiro, e é desafiado por ela a acertar o alvo (litros vazios), e o mesmo erra todas as tentativas.

O drama é evidenciado na cena em que os jagunços assassinam Francisca (Genivalda) na frente das filhas Maria (Ana Clara) e Julhinha (Isabel), deixando-as órfãs de pai e mãe, já que o pai das meninas também havia sido morto por jagunços. A cena representa as duas filhas chorando sobre o corpo da mãe estendido no alpendre da casa.

O filme possui uma característica peculiar que é o entrelaçamento entre ficção e documentário. Este aspecto pode ser evidenciado quando o personagem Pedro (Sabiá)

conversa com o Sr. Sebastião, de aproximadamente 100 anos de idade, morador do povoado Formigueiro, município de Fátima. Ele conta sobre a passagem de Lampião por essa região, fazendo juízo de valor sobre o cangaceiro, promovendo uma hibridização narrativa entre essas “duas formas de narrar, ainda que não divergentes e tampouco bem delimitadas” (COSTA, 2014, p.166), evidenciando o que Cristiane Gutfreind considera a especificidade do cinema, que “se baseia em nos dar a ilusão de traçar os movimentos do pensamento, ou de nos induzir a operar sobre eles e a partir deles” (2006, p. 10).

As locações de *O Caçador de Jagunço* foram quase que totalmente em áreas rurais do município fatimense, com cenas que se passam na Lagoa da Volta, Mata Escura, Carneira, e Paus Pretos. A única locação em área urbana foi na feira livre da cidade, na cena em que a Delegada Lucinha e o irmão Zelito fazem compras de mantimentos e se alimentam em uma barraca/restaurante. O público espectador reconhecia os espaços de locação, sendo constantes, durante a exibição, os comentários em relação aos lugares.

O cinema em sua dimensão formativa

Quando os primeiros filmes realizados na cidade de Fátima foram produzidos, as principais referências de seus idealizadores eram as obras de artes marciais produzidas, em particular, nos Estados Unidos e na China⁴. A diferença substancial era que as histórias e as cenas passavam a ser construídas em um contexto muito diferente: o nordeste baiano. Na época, as condições eram mais precárias e se configurava como um processo incipiente. À guisa de comparação, se hoje os efeitos sonoros são realizados com o auxílio computacional, em um primeiro momento eles eram produzidos com a própria voz – quando um personagem golpeava outro, era com sua voz que ele emitia um som que se associasse ao do golpe proferido.

O responsável pelo feito era o Mestre José Reis, que por meio da Bomfim Filmes (sua própria produtora, hoje conhecida como World Filmes) produziu uma série de longas-metragens na cidade. Dalmy Ribeiro, que na época já trabalhava com filmagens e tinha sua videolocadora, por sua vez tinha a intenção de fazer filmes para levar algo novo aos habitantes, algo que dialogasse com a realidade local e que não fosse mais uma cópia do que já existia. As obras da produtora Bomfim Filmes tinham uma carga muito grande de diálogos e situações que se assemelhavam aos filmes de artes marciais que ele tinha como

⁴ A exemplo de “O Grande Dragão Branco” (Bloodsport, 1988, de Newt Arnold) e “Lutar e morrer” (Jing wu ying xiong, 1994, de Gordon Chan).

referência – o que não deixa de ser um feito a ser ressaltado, por caracterizar a ressignificação de tais obras para um lugar tão distante delas: dos centros chineses e estadunidenses para o interior do sertão da Bahia. Porém, a nosso ver, talvez não tenha tornado possível uma relação de empatia e de identificação maior com o público. Diferentemente do que aconteceu com os filmes da produtora JD Filmagens, que trouxeram temáticas referentes à vida de muitos dos habitantes da cidade e daquela região, resgatando aspectos culturais e históricos. Isso possibilitou um envolvimento e um reconhecimento com os personagens e o enredo, por meio de uma estética e narrativa diferenciadas; pode-se dizer, autoral.

Os filmes articulam-se e ancoram-se entre memórias individuais e coletivas, atuando na produção de significados, representações e identidades, nos oferecendo subsídios para a ressignificação de nosso olhar sobre o mundo e seus fenômenos, sobre os outros e nós mesmos. O fio que conduz os filmes de Dalmy Ribeiro perpassa essa memória coletiva e compõe não apenas o encontro de uma geração com suas histórias – a que vivenciou de perto aquele momento e aqueles acontecimentos e agora se vê perante uma projeção em uma tela grande em um pátio escolar (local quase desconhecido por essas pessoas que não tiveram a oportunidade de estudar, e por isso mesmo também quase sagrado, pois estão tendo acesso a um espaço até então fechado e distante delas) –, mas também compõe um encontro entre gerações.

Ver essa troca cultural sendo realizada é uma possibilidade ímpar para refletir sobre o potencial da sétima arte, ou de qualquer outra arte, no processo formativo dos indivíduos. Destarte, ao se organizar de acordo com uma temática específica, trazendo à tona questões que permeiam a história de vida de boa parte de seus espectadores, as obras de Dalmy possibilitam pensar uma construção pedagógica de sentidos e saberes, ao relacionar as vivências individuais com a história social de toda comunidade, a partir do conjunto de elementos audiovisuais transmitidos ao público.

Como uma forma de conhecimento e de partilha do conhecimento, esse processo se configura mais na elaboração de sentidos do que na constituição de significados, por isso acreditamos se tratar de uma pedagogia popular involuntária, pois mesmo que haja intencionalidade, não há uma especificidade narrativa formal que oriente o olhar. A noção de uma pedagogia popular do cinema ancora-se então na organização de sentidos que as obras suscitam quando os sujeitos têm acesso a ela (na relação estabelecida entre obra-

espectador), o que compõe uma relação não-intencional para aspectos referentes às narrativas, memórias e histórias apresentadas.

Portanto, nas relações estabelecidas a partir da experiência estético-política, o cinema vincula suas vidas a uma realidade por vezes esquecida, quando não desconhecida ou desconsiderada, pelas gerações mais novas. A arte imitando a vida. A vida reconhecendo o valor da arte⁵.

O cinema tem como especificidade a presença fundamental de uma linguagem que transmite ao espectador uma relação entre o espetáculo, ou a sequência de imagens e a representação do real. De fato, o cinema é uma linguagem da arte, e ela nunca aparecerá por si só, mas estará vinculada em todos os sentidos a outros sistemas de significações, que são culturais, sociais, perceptivos, estilísticos (COLOMBO, 2012, p. 50).

A arte que expõe experiências e recordações de um tempo difícil, de muito sofrimento, de muitas angústias e incertezas. É uma arte acessível, que não se coloca ou é colocada acima da maioria, que não necessita conhecimentos distintos e nem tampouco escolarização para ser decifrada e apreendida (AGUIAR, 2010), para ser acessada e entendida, ainda que concordemos com o fato de que outro tipo de experiência pode ser possível quando o espectador tem “certos conhecimentos previamente elaborados sobre determinado assunto, a fim de compreender para além do efeito imediato e momentâneo aquilo que fica retido em sua memória” (SANTOS, 2016, p. 125).

Decerto, há um fato que merece ser destacado: o das obras permitirem a estes sujeitos se verem ou verem seus semelhantes em suas próprias casas, em seus aparelhos televisores por meio do uso do DVD ou dos computadores portáteis. Todos esses sistemas de significações (culturais, sociais, perceptivos, estilísticos) são acessados e trabalhados durante este processo. Para a maioria dos que integram as novas gerações, que nasceram com escolas públicas, merenda escolar, comida na mesa em suas casas e menos dificuldades que as gerações anteriores, esse processo, quando bem mediado pelos indivíduos que se encontram na geração *entre-fases* – aquela que ainda não se encontra entre as mais velhas, mas também já não se identifica entre as mais novas –, pode resultar em novas posturas em relação às gerações mais novas quanto ao reconhecimento da história de vida e de lutas de seus pais, de seus avós, bisavós, etc.

⁵ Em alusão à Oscar Wilde (1994). WILDE, Oscar. **A decadência da mentira e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

Estes indivíduos representam então um papel ativo dentro da sociedade em destaque, pois apesar de não terem vivenciado na pele tantos sofrimentos e dificuldades, como pode ter acontecido com seus pais ou responsáveis, tiveram acesso e puderam dar continuidade (por meio muitas vezes dos esforços de seus familiares) aos estudos, tanto em nível de educação básica quanto a nível superior, e são vistos como pessoas que alcançaram um certo êxito dentro da comunidade, ganhando um *status* que aqui não se configura necessariamente como poder prático, e sim muito mais simbólico.

Isso não é um indicativo de que por terem acessado tais conhecimentos eles reconheçam e valorizem as narrativas que compuseram e vêm compondo a sua própria história e das novas gerações. São muitos os aspectos que influenciam na percepção dos jovens quanto ao valor no reconhecimento do passado como elemento constitutivo do presente – nesse caso, do passado de sua família para a constituição de seu presente –, que possibilita um “sentido e significado para a orientação da vida prática atual”, como define Jörn Rüsen (2015, p. 52) a respeito dos saberes históricos.

Reconhecer que nossa formação não começa e depende somente de nossa própria história individual, mas está atrelada e vinculada a outras, a passados mais longínquos do que a nossa data de nascimento – ao que Marc Bloch, de modo preciso, descreveu como “uma vasta experiência de variedades humanas, um longo encontro dos homens” (2002, p. 128) – é um processo de tomada de consciência altamente subjetivo e que depende, antes de tudo, de muita sensibilidade por parte dos sujeitos. Toda a carga de saberes que a escola e a academia oportunizam, sobretudo os saberes históricos, certamente colabora para isso, mas não se configura como um elemento indispensável ou até mesmo essencial.

“O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”, descrevera o filósofo alemão Walter Benjamin (1987, p. 224). Para compreender os sentidos das narrativas transmitidas pelos filmes aqui referenciados e apreender os significados desse grupo social específico do qual fazem parte, talvez seja preciso para estes indivíduos atingir um certo grau de sensibilidade que nem sempre é fácil de ser assimilado. Religar-se às suas origens e então reconhecer seu papel dentro daquele universo particular, eis um grande desafio. E o cinema, “que articula o pensar e o refletir sobre o que se vê, tem papel fundamental na formação cultural e estética da sensibilidade” (LOUREIRO; RANGEL, 2013, p. 71).

Por isso consideramos que existe a construção involuntária de uma pedagogia, e que ela tem maior relevância quando os indivíduos da geração por nós denominada de

entre-fases reconhece o valor dessas histórias e se mobilizam para destacar e compartilhar junto às gerações mais novas essa herança histórica comum, que estão tendo a oportunidade de acessar, conhecer e passar adiante. Como um acontecimento que outrora não havia sido possível à sua própria geração e às gerações anteriores, agora é factível às infâncias e juventudes presentes no tempo e espaço atuais, no contexto contemporâneo, terem essa possibilidade por meio dos filmes e das memórias que desencadeiam.

Um acontecimento que, se bem apropriado, ganha uma dimensão formativa que vai do individual ao coletivo, do autoconhecimento de sua história para o reconhecimento dela. Assim, involuntariamente, Dalmy Ribeiro, por meio de sua produção cultural, pode estar ajudando a compor uma pedagogia popular do cinema, com potencial de (auto)formação e de transformação. Em conjunto com os indivíduos que podem tomar consciência do potencial e do alcance do que vem sendo feito, essa composição pedagógica pode atingir novos horizontes até então despercebidos pela maioria dos sujeitos que as assistem e inclusive pelos próprios que as produzem.

Espaço e território nas produções cinematográficas de Dalmy Ribeiro

O espaço assume uma dimensão particular na produção audiovisual, podendo ser representado de maneira real, imaginária ou simbólica (JIMENÉZ, 1996). A maneira como o cineasta ou o realizador audiovisual se apropria do espaço denota o caráter formativo da narrativa fílmica. Assim, as produções audiovisuais que possibilitam o contato com objetos e pessoas que existem na realidade e cujas narrativas contemplam o repertório dos saberes dos sujeitos que as produzem e as assistem, têm, notadamente, uma dimensão formativa concentrada na possibilidade de que estes sujeitos façam uma (re)leitura crítica do espaço, das relações que nele se estabelecem, e das situações vivenciadas – direta ou indiretamente.

Ao definir as locações, o cineasta ou o realizador audiovisual se apropria de um determinado espaço, em um tempo específico, estabelecendo uma relação de poder, o que configura um território simbólico. Para compreendermos essa questão, é preciso retomar o conceito de território enquanto categoria de análise espacial da ciência geográfica.

Território em qualquer acepção tem a ver com relação de poder, mas isso não significa, necessariamente, o controle do espaço físico, geográfico, pelo poder político-econômico, podendo este controle/poder estar associado à dimensão simbólico-cultural.

Assim, de acordo com Lefebvre (2006) o espaço é “feito de territórios” construídos mediante processos de dominação e apropriação, sendo o primeiro mais concreto, funcional, vinculado ao valor de troca, e o segundo, mais simbólico, onde prevalece a cultura, vinculado ao valor e uso. Corroborando com este pensamento, o geógrafo brasileiro Rogério Haesbaert considera que o território não se refere apenas ao “controle físico, material, mas também um controle/poder simbólico, por meio, por exemplo, da construção de identidades territoriais” (2013, p. 23). Não obstante, a construção de identidades territoriais mediante apropriação e uso de espaços configuram processos de territorialização (RAFFESTIN, 1993).

É evidente que as produções cinematográficas não trabalham com o mesmo conceito de espaço empregado pela geografia, conformado no rigor da lógica do discurso científico. E consideramos salutar que não seja, pois poderia limitar a riqueza de sentidos que a imagem cinematográfica consegue captar da própria dinâmica das relações espaciais que são conhecidas e vivenciadas pelos sujeitos. Assim, podemos considerar que ao se apropriar de um determinado espaço e representá-lo, um cineasta ou realizador audiovisual faz, mesmo que inconscientemente, mais do que uma simples alocação, definição de cenário, ou ambientação dos personagens em uma sequência narrativa, ele dispõe de uma possibilidade de ressignificação do espaço a partir da visibilidade das formas de dominação e apropriação espaciais que a produção audiovisual alcançará e será apreendida pelos sujeitos que atuam e que assistem, estabelecendo territorialidades.

O geógrafo britânico David Harvey, em seu livro “Condição Pós-Moderna” (1992), ao ilustrar como espaço e tempo são representados pelos artefatos culturais pós-modernos, justifica sua preferência pelo cinema, pois considera que “dentre todas as formas artísticas, ele tem talvez a capacidade mais robusta de tratar de maneira instrutiva de temas entrelaçados do espaço e do tempo” (HARVEY, 2008, p. 277). Deste modo, reconhece-se a potencialidade do cinema para a representação e visibilidade das espacialidades a partir da sua capacidade de fornecer uma multiplicidade de informações.

Contudo, é importante ressaltar que a dimensão formativa do cinema, ou a construção de uma pedagogia popular do cinema, como nos referimos aqui, não se orienta apenas pelo entendimento de espaço na sua acepção física, com delimitação de áreas e descrição de suas características comuns, mas pelo entendimento de que os espaços apreendidos pelas imagens e narrativas cinematográficas possuem territorialidades que se revelam na forma como os sujeitos se apropriam e rememoram sua própria cultura.

Neste sentido, o cinema “pode abranger tanto o quadro natural, como o espaço construído, assim como cobrir as experiências vividas da população, incluindo as suas práticas do imaginário e do simbólico” (GEIGER, 2004, p. 12).

As produções de Dalmy Ribeiro, cujas narrativas já foram aqui contextualizadas, são alocadas em toda sua temporalidade no nordeste da Bahia – e também em Sergipe, por ser esta uma região de fronteira –, tendo como recorte político-territorial o município de Fátima e as cidades adjacentes. Contudo, as espacialidades contidas nestas obras, ultrapassam fronteiras políticas e representam os modos como ocorreram e ocorrem a organização espacial, as relações de poder/dominação, a apropriação do espaço pelos sujeitos e suas demarcações simbólicas (culturais), e abrangem a identidade de todo o sertão nordestino.

O espaço representado nas produções fílmicas de Dalmy Ribeiro não é apenas um cenário onde os personagens desenvolvem a sequência narrativa, é o espaço vivido, produzido, reproduzido e apreendido, tanto pelos sujeitos que fazem a obra cinematográfica (realizador audiovisual, atores/atrizes, cinegrafista, etc.), quanto os seus espectadores. Assim, os espaços representados nos filmes, apesar de serem conhecidos das pessoas, passam a ter maior visibilidade, reforçando as identidades territoriais, de modo que os sujeitos se (re)conheçam, em alguma medida, participantes de um espaço-tempo e pertencentes a uma “sociedade comum” (MONDARDO, 2009).

As produções da JD Filmagens representam diversas espacialidades, entre os quais: a minguada⁶ feira livre da cidade de Fátima, ponto de encontro das gentes “da roça”; a igreja matriz de São Francisco de Assis, com apenas uma torre para abrigar o sino; as ruas que ainda preservam a arquitetura modesta das casas da antiga vila; as casas de taipa de mão ou adobe queimado de porta dividida na horizontal na área rural; as estradas vicinais estreitas de chão puído pelo pisoteio do gado, escondidas no entrelaçar das árvores espinhosas; ou ainda a vegetação da caatinga, composta de uma “multidão de árvores pequenas, diferenciadas e galhos retorcidos e quase secos, [...] revestidos de espinho, [...] além dos mandacarus de aspecto imponente” (CUNHA, 2004, p. 71).

Estas representações, por mais comuns que pareçam ser na composição das cenas, ainda não abrangem as peculiaridades da totalidade do território ao qual os sujeitos

⁶ O termo é empregado aqui de forma negativa em alusão à diminuição paulatina dos expositores na feira livre, apesar da ampliação de sua área em decorrência da demolição de um mercado destinado a comercialização de carnes e cereais. Outrossim, a maioria dos expositores são de outros municípios da Bahia e de Sergipe.

reconhecem pertencer, tendo em vista que o processo de alocação de uma cena pelo cineasta ou realizador audiovisual se traduz na escolha de um espaço em detrimento de outro, e esta escolha não termina com a alocação, pois a edição também é um processo de seleção de cenas, e portanto, de espaços. Contudo, os espaços representados possuem uma dimensão formativa ao estimular que o sujeito faça múltiplas associações com espaços e espacialidades não representadas no filme, mas que podem ser imaginadas ou revisitadas na rememoração de suas próprias histórias de vida, ou das histórias contadas pelos seus antepassados, que no caso em análise, são as próprias histórias da produção e organização do espaço.

Os filmes de Dalmy Ribeiro foram gravados majoritariamente em ambientes externos, como os descritos anteriormente. É comum que o realizador audiovisual vá a campo para escolher suas locações, conferindo à cena a melhor acomodação dos personagens. Porém, nas produções cinematográficas da JD Filmagens, como os atores e atrizes são os sujeitos que vivenciam os espaços da cidade e do campo, é comum que busquem e indiquem as locações das cenas a partir da sequência narrativa. Assim, infere-se que a própria busca pela ambientação das filmagens, ou melhor, a definição do espaço para a produção cinematográfica, pode ser considerada um processo formativo, tendo em vista que implica no reconhecimento espaço-temporal por parte desses sujeitos.

Considerações complementares

Deixamos algumas considerações para complementar as reflexões levantadas ao longo do texto, no intuito não de encerrar o debate proposto, mas no de, por ora, concluí-lo na expectativa de uma reabertura ao diálogo e de novas possibilidades argumentativas. Pudemos acompanhar um pouco do que denominados como a configuração involuntária de uma pedagogia a partir da produção cinematográfica que vem sendo realizada na cidade de Fátima/BA, por meio das obras do diretor Dalmy Ribeiro e de sua produtora, JD Filmagens, que tem como protagonistas pessoas do próprio município, que não apresentam domínio formal de técnicas de atuação ou de produção cinematográfica mais sofisticadas, e que evocam a memória individual e coletiva nos eventos de lançamento e na apreciação posterior pelos habitantes locais.

O nordeste baiano, com todos os seus contrastes e extremos, com todas as dificuldades climáticas e políticas – principalmente as políticas, herança histórica e cultural ainda presente em nossos dias e que afetam mais drasticamente o sertão

nordestino, uma vez que a fragilidade do Nordeste há muito tempo deixou de ser uma questão climática, de calamidade natural, para se tornar um problema social e político, como evidenciara Celso Furtado (1959; 1998) – torna-se mais um protagonista. A articulação de narrativas, estéticas e memórias possibilita que as obras apresentadas se configurem como metanarrativas, em seu sentido lato, numa concepção de ir além, envolvendo os espectadores em uma experiência subjetiva e singular, ao reconhecerem nos personagens e no enredo suas próprias experiências e histórias de vida, em uma dimensão reflexiva que faz com que as películas não estejam apenas representando algo, mas que estejam também promovendo autorreflexão (CHINITA, 2013) e, dependendo dos sujeitos, até mesmo autoconsciência (WEAVER HOPE, 1976).

Diante desse contexto, acreditamos que a produção cinematográfica de Dalmy Ribeiro e sua produtora, composta por *O Cangaceiro Mascarado do Sertão*, *A Vingança de Um Tropeiro*, *O Sofrimento de Um Nordestino* e *O Caçador de Jagunço*, estão contribuindo na construção, de forma involuntária, de uma pedagogia popular do cinema no nordeste baiano. Se retomarmos a definição de pedagogia do cinema proposta por Cezar Migliorin e Elianne Barroso (2016), percebemos que ela se constitui como produção e partilha de conhecimento, por meio de uma mediação estético-política. No caso da produção fatimense, essa mediação se constitui sobretudo a partir das experiências informais a partir dos eventos de lançamentos dos filmes.

A noção de uma pedagogia popular de cinema produzida involuntariamente enquadra-se fora dos aspectos conceituais relacionados à produção cinematográfica, mas que ainda assim atua na produção e na partilha de saberes, que difere da estabelecida em contextos educativos formais (como escolas, universidades, museus, centros de formação que apresentam uma estrutura e sistematização previamente elaboradas), e concentra-se na comunhão de sentidos que as obras suscitam, diante do acontecimento que se observa em suas exibições oficiais. É do contato e das relações constituídas com os filmes durante esses eventos que notamos a dimensão pedagógica relacionada às produções e também identificamos o aspecto involuntário presente naquilo que se configura como um processo formativo.

Não se trata de regras, normas e intencionalidades previamente definidas. O que chama mais atenção é seu aspecto espontâneo, quando os sujeitos se veem e se reconhecem na tela, ou reconhecem sua história, seu espaço, seus conterrâneos, os personagens e a trama apresentadas. Mesmo sem uma iniciativa pedagógica intencional,

os filmes de Dalmy contribuem na formação dos indivíduos por meio de suas performances e narrativas. Na relação estabelecida entre obra-espectador compõe-se um processo educativo informal que atua na ressignificação da memória e história social, que reflete a vida de muitos homens e mulheres ali presentes, que se identificam com as imagens em movimento transmitidas pelas lentes e pelo trabalho do diretor fatimense.

Suas obras apresentam um valor histórico e cultural muito rico à população fatimense e da região ao permitir que se reconheçam como produtores da história. No entanto, e que de certa maneira também corrobora nossa ideia de uma pedagogia popular involuntária, podemos tomar como exemplo *O Caçador de Jagunço*, que apesar de seu discurso reforçar a percepção negativa em relação ao opressor (coronéis e jagunços), não podemos afirmar que esta produção provocou/provocará nos intérpretes e espectadores uma reflexão sobre as condições de opressão as quais estão inseridos no contexto regional atual, seja no âmbito político, econômico e social – o que seria um dos aspectos centrais da pedagogia, a de problematizar o passado para melhor compreender o presente.

Assim, algumas questões, se analisadas, podem contribuir com a construção de uma pedagogia popular do cinema: o produtor define intencionalmente a problemática do filme? Os intérpretes/espectadores conseguem problematizar a obra, de modo a construir um conhecimento crítico acerca das questões abordadas? Os seus realizadores, tanto na produção como na atuação, são residentes daquela localidade retratada? Com base nos filmes analisados, afirmamos que essas obras podem ser fundamentais ao conhecimento e reconhecimento da história perante as antigas gerações e as novas, que em muitos casos desconhecem ou não reconhecem as lutas e desafios de seus antepassados, bem como da relevância dessa trajetória em sua própria formação como sujeito histórico e cultural.

Referências

AGOSTINHO, Jéssica; STEINBACH, Kleyton. O estereótipo masculino e feminino no cinema mainstream. **RUA – Revista Universitária do Audiovisual**, São Carlos, n. 64, set. 2013. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/o-estereotipo-masculino-e-feminino-no-cinema-mainstream/>>. Acesso em: 30 mar. 2019.

AGUIAR, Suelena de Moraes. A imagem na sala de aula. **Educativa**, Goiânia/GO, v. 13, n. 2, p. 323-335, jul./dez., 2010. Disponível em: <<http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/educativa/article/view/1421>>. Acesso em: 25 de mar. 2019.

ALMEIDA, Rogério de; FERREIRA-SANTOS, Marcos. **O cinema como itinerário de formação**. São Paulo, Képos, 2011.

ARANTES, Cristiane Paula. **O pós-moderno Jamesoniano: reflexões sobre a metanarrativa e a historiografia**. Orientador: Alexandre de Sá Avelar. 83p. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013. Disponível em:
<<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16452>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

BASTIDE, Roger. **Brasil, terra de contrastes**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLOCH, Marc. **Apologia da história, ou Ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os caipiras de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. Censo Demográfico, 2010. Disponível em: <www.ibge.gov.br>. Acesso em: 01 de abr. de 2019.

BURITI, Iranilson (Org.). **Identidades e sensibilidades: o cinema como espaço de leituras**. Campina Grande: EDUEPB, 2012.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CHINITA, Fátima. Metanarrativa cinematográfica: a ficcionalização como discurso autoral. In: II ENCONTRO ANUAL DA AIM, 2013, Lisboa, **Atas do II Encontro Anual da AIM**. Lisboa: Editado por Tiago Baptista e Adriana Martins, 2013. p. 40-54. Disponível em:
<<https://aim.org.pt/atas/Atas-IIEncontroAnualAIM.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2019.

_____. O metacinema norte-americano e o storytelling: de Orson Welles a David Lynch. **RCIPL/ESTC**, Lisboa: Edições Cine-Clube de Avanca, 2013. Disponível em:
<<https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/3018>>. Acesso em: 26 de mar. 2019.

COLOMBO, Angélica Antonechen. **Cinema, linguagem e sociedade**. Orientador: Antônio Trajano Menezes Arruda. 105p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista, Marília/SP, 2012. Disponível em:
<<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/91787>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Ficção & Documentário: Hibridismo no Cinema Brasileiro Contemporâneo. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, vol. 05, n. 02, p. 165-190, Jul.-Ago., 2014. Disponível em:

<<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/3777>>. Acesso em: 24 de mar. 2019.

CUNHA, Euclides da. **Canudos: diário de uma expedição**. Coleção a obra prima de cada autor. Editora Martin Claret – São Paulo, 2004.

DÓRIA, Carlos Alberto. **O cangaço**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: novos objetos**. Rio de Janeiro, F. Alves, 1976.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.

FURTADO, Celso. **A operação nordeste**. Rio de Janeiro: Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1959.

_____. **Seca e poder: entrevista com Celso Furtado**. Entrevistadores: Maria da Conceição Tavares, Manuel Correia de Andrade, Raimundo Pereira. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 1998.

GALVÃO, André Luís Machado. O coronelismo como referência identitária: um estudo sobre as narrativas de Wilson Lins. III ENCONTRO BAIANO DE ESTUDOS EM CULTURA (EBECULT), 2012, Cachoeira, Recôncavo da Bahia, **Anais do III EBECULT**. Cachoeira: UFRB, 2012. Disponível em: <<http://www3.ufrb.edu.br/ebecult/wp-content/uploads/2012/04/O-coronelismo-como-referencia-identitaria-um-estudo-sobre-as-narrativas-de-Wilson-Lins.pdf>>. Acesso em: 15 de mar. 2019.

GEIGER, Pedro Pinchas. **Ciência, arte e a geografia no cinema de David Lynch**. Geosp: Espaço e Tempo, São Paulo, n. 15, p. 1-18, 2004.

GERHARDT, Genifer. **Brasil pequeno**. Porto Alegre: Libretos, 2017.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p. 65-77, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/113>>. Acesso em: 17 de mar. 2019.

GUEDES, Edson Carvalho. **Alteridade e diálogo: uma meta-arqueologia da educação a partir de Emmanuel Lévinas e Paulo Freire**. Orientadora: Edna Gusmão de Góes Brennand. 182 p. Tese (Doutorado em Educação) – Centro de Educação da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2007. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/4795/1/arquivototal.pdf>>. Acesso em 21 de mar. 2019.

- GUTFREIND, Cristiane Freitas. O filme e a representação do real. **E-Compós**, Belo Horizonte, v. 6, p. 1-12, ago. 2006. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/90>>. Acesso em: 23 de mar. 2019.
- HAESBAERT, Rogério. O território e a nova desterritorialização do Estado. In: DIAS, Leila Cristina; FERRARI, Maristela (Org.). **Territorialidades humanas e redes sociais**. Florianópolis: Insular, 2013.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 17. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- JIMÉNEZ, Jesús García. **Narrativa audiovisual**. Madri: Cátedra, 1996.
- KAPLAN, Elizabeth Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmara**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto**. Rio de Janeiro: Forense, 1948.
- LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. (do original: La production de l'espace. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início - fev. 2006.
- LIMA, Caroline de Araújo. Cangaceiras em um click: imagens e representações do feminino no cangaço. **Ponta de Lança**, São Cristóvão, v.12, n. 22, p. 107-123, jan.-jun. 2018. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/pontadelanca/article/view/9160>>. Acesso em: 22 de mar. 2019.
- LOUREIRO, Robson; RANGEL, Sara Rocha. Evidências da memória: Diálogos entre Walter Benjamin e Wim Wenders. **Pró-Discente: Caderno de Prod. Acad.-Cient. Prog. Pós-Grad. Educ.**, Vitória, v. 19, n. 1, p. 56-73, jan./jun. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/prodiscente/article/view/19195>>. Acesso em: 21 de mar. 2019.
- MARINHO, Eduardo. **Crônicas e pontos de vista**. Rio de Janeiro: Navilouca Livros, 2011.
- MEDEIROS, Sérgio Augusto Leal. **Imagens educativas do cinema**. Curitiba: Appris, 2016.
- MENDONÇA, Fabíola; REBOUÇAS, Edgard. Oligarquia, coronelismo e coronelismo eletrônico: A radiodifusão como arma para manutenção e ampliação do poder. In: XXXII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2009, Curitiba, **Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Curitiba: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 4 a 7 set. 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1640-1.pdf>>. Acesso em: 18 de mar. 2019.
- MIGLIORIN, Cezar; BARROSO, Elianne Ivo. Pedagogias do cinema: montagem. **Significação - Rev. Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 43, n. 46, p. 15-28, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.115323>>. Acesso em: 19 de mar. 2019.

MONDARDO, Marcos Leandro. Identidades territoriais e globalização: a relação entre espaço, política e cultura no processo de des-reterritorialização. **Geo UERJ**, Rio e Janeiro, v.2, n.19, p. 111-137, jul. 2009. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/geouerj/article/viewFile/1412/1202>>. Acesso em: 12 de abr. 2019.

MORAIS, Maria Eugênia Bonocore. Duas obras e a metanarrativa: um livro, um filme. In: XI SEMANA DE LETRAS: O COTIDIANO DAS LETRAS, 2011, Porto Alegre, **Anais XI Semana de Letras: o cotidiano das letras**. Porto Alegre: FALE/PUCRS, 28 a 30 set. 2011. Disponível em: <<https://editora.pucrs.br/anais/XISemanaDeLetras/pdf/mariamorais.pdf>>. Acesso em: 17 de mar. 2019.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

MOREIRA, Tiago de Almeida. Representações sobre a mulher no cinema brasileiro contemporâneo. **GeoGraphos**. Alicante: Grupo Interdisciplinario de Estudios Críticos y de América Latina (GIECRYAL) de la Universidad de Alicante, vol. 6, n. 80, p. 180-201, ago. 2015. Disponível em: <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/48889/1/Tiago_Almeida.pdf>. Acesso em: 19 de mar. 2019.

PINA, Neila Renata Silva. Mulher no cinema brasileiro. In: V CONGRESSO EM DESENVOLVIMENTO SOCIAL, 2016, Montes Claros, **Anais do V Congresso em Desenvolvimento Social**. Montes Claros: Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, jun.-jul. 2016. p. 5-11. Disponível em: <https://congressods.com.br/quinto/anais/gt_06/MULHER%20NO%20CINEMA%20BRASILERO.pdf>. Acesso em: 21 de mar. 2019.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

RÜSEN, Jörn. **Teoria da história: uma teoria da história como ciência**. Curitiba: Editora UFPR, 2015.

SANTOS, Dalila Carla dos. **Na trilha do cangaço: as representações das relações de gênero nos filmes Corisco e Dadá e Baile perfumado**. Linda Silva Oliveira Rubim, 114 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2012. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/6243>>. Acesso em: 16 de mar. 2019.

SANTOS, José Douglas Alves dos. **Leituras de nossa vida: as vozes do sertão**. Aracaju: J Andrade, 2014.

_____. **Cinema e ensino de história: o uso pedagógico de filmes no contexto escolar e a experiência formativa possibilitada aos discentes**. Orientadora: Marizete Lucini. 215 p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 2016. Disponível em: <<https://ri.ufs.br/handle/riufs/4784>>. Acesso em: 22 de mar. 2019.

SOUZA, Éder Cristiano de. O uso do cinema no ensino de História: propostas recorrentes, dimensões teóricas e perspectivas da educação histórica. **Escritas**, UFT, Araguaína/TO, vol. 4, p. 70-93, 2012. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/escritas/article/view/1303>>. Acesso em: 21 de mar. 2019.

SOUZA, Suzana Santana de; LIMA, Caroline de Araújo. Cangaceiras em cena: uma análise das Marias na produção cinematográfica e literária. In: XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2013, Natal, **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História (ANPUH)**. Natal: jul. 2013. p. 1-13. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364596326_ARQUIVO_Cangaceiras_cena_suzana.pdf>. Acesso em: 11 de mar. 2019.

SOUZA, Laura de Assis. Estratégias narrativas: realidade e metaficção em Sérgio Sant'Anna e Charlie Kaufman. **Darandina**, Juiz de Fora, v. 2, n. 3, dez. 2009. Disponível em: <<https://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/Laura-de-Assis-Souza.pdf>>. Acesso em: 15 de mar. 2019.

VENANZONI, Thiago S. Metanarrativa da memória em conflito com o relato: o testemunhal e as imagens no documentário Homem comum. In: XXXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - INTERCOM, 2016, São Paulo, **Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo: Intercom, 05 a 09 de set. 2016. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/21/analise_3.pdf>. Acesso em: 26 de mar. 2019.

VENANZONI, Thiago S. Metanarrativa da memória em conflito com o relato: o testemunhal e as imagens no documentário homem comum. **Doc On-line Revista de Cinema Documentário**, Covilhã, Portugal; Campinas, Brasil, n. 21, p. 198-20, mar. 2017. Disponível em: <<http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/52>>. Acesso em: 26 de mar. 2019.

WAUGH, Patricia. **Metafiction**. London: Routledge, 1990.

WEAVER HOPE, Kenneth. **Film and meta-narrative**. Ann Arbor, Michigan: Indiana University, 1976.

WILDE, Oscar. **A decadência da mentira e outros ensaios**. Trad. João do Rio. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

Revisores de línguas e ABNT: *Lucas Maros, Juan C. Aguirre-Neira, Mariana Roncale, Viviane Ferreira e João Paulo de Andrade Nascimento.*

Submetido em 09/06/2019

Aprovado em 14/06/2020

Licença *Creative Commons* – Atribuição NãoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)