



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

ROSEMARY ALVES DE MELO

**Representações de manifestações artísticas populares do sertão cariense,
no cinema de Rosemberg Cariry (Ceará, 2006)**

Versão Corrigida

São Paulo - SP
2024

ROSEMARY ALVES DE MELO

**Representações de manifestações artísticas populares do sertão caririense,
no cinema de Rosemberg Cariry (Ceará, 2006)**

Versão Corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Departamento de História, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em História, sob a orientação do Prof. Dr. Marcos Antonio da Silva (USP), e Coorientador: Prof. Dr. Iranilson Buriti de Oliveira.

São Paulo - SP

2024

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

Nome do (a) aluno (a): Rosemary Alves de Melo

Data da defesa: 14 / 03 / 2024

Nome do Prof. (a) orientador (a): Dr. Marcos Antonio da Silva

Presidente da Banca Examinadora: Profa. Dra. Marinalva Vilar de Lima

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 14 / 05 / 2024



(Assinatura do (a) orientador (a))

P/ Marinalva Vilar de Lima

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M517r Melo, Rosemary Alves de
Representações de manifestações artísticas populares do sertão cariense, no cinema de Rosemberg Cariry (Ceará, 2006), / Rosemary Alves de Melo; orientador Marcos Antonio da Silva - São Paulo, 2024.
207 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. cinema. 2. história. 3. cultura popular. 4. cinema de autor. 5. cearenses. I. Silva, Marcos Antonio da, orient. II. Título.

MELO, Rosemary Alves de. **Representações de manifestações artísticas populares do sertão caririense, no cinema de Rosemberg Cariry** (Ceará, 2006). 2024. Tese (Doutorado em História Social), do Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2024.

Aprovada em: 14 / março / 2024

Banca Examinadora

Profa. Dra. Marinalva Vilar de Lima – Presidente

Instituição: DH/UFMG

Julgamento Aprovada.

Assinatura _____

Profa. Dra. Olga Brites

Instituição: PUC/SP

Julgamento Aprovada.

Assinatura _____

Profa. Dra. Patrícia Cristina de Aragão

Instituição: DH/UEPB

Julgamento Aprovada.

Assinatura _____

Profa. Dra. Rosemere Olimpio de Santana

Instituição: DH/UFMG

Julgamento Aprovada.

Assinatura _____

*Dedico este trabalho a Maria José;
Emanuella, Flávio, Roberto, Rosângela,
Rosilene, Tereza e Arthur, com amor e
gratidão pelo apoio e por tudo que não
cabe em palavras.*

AGRADECIMENTOS

Sou grata a todo(a)s que me apoiaram durante essa trajetória tão significativa da minha vida acadêmica, na qual também ocorreram experiências inesperadas, vivenciadas num caótico período de três anos da pesquisa, em meio ao isolamento social e às tragédias causadas pela pandemia da Covid 19, em paralelo ao pandemônio governamental do Brasil.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Marcos Antonio da Silva pelas preciosas orientações e diálogo franco, que sempre me apoiou com sabedoria nessa caminhada da tese, pela realização do curso DINTER-USP/UFCG, pela dedicação às nossas pesquisas, e acolhida calorosa à nossa turma campinense em São Paulo e pela amizade.

Agradeço ao meu coorientador Prof. Dr. Iranilson Buriti de Oliveira pela sua atenção em me direcionar no percurso, pelas interlocuções e pela amizade.

Agradeço ao cineasta, pesquisador e arte-educador Rosemberg Cariry pelas conversas, pela generosidade na disponibilidade de informações, de materiais, de livros e das cópias de filmes do seu acervo, que tornaram esse trabalho possível. Agradeço, à equipe da Produtora “Cariri Filmes”, e em especial a Adriana Amaral, pelo apoio com as trocas de correspondências, pelos envios de materiais de Fortaleza para Campina Grande, e pela gentileza.

Agradeço aos membros da banca examinadora de Qualificação, a Profa. Dra. Marinalva Vilar de Lima (UFCG); e o Prof. Dr. Maurício Cardoso (USP) por aceitarem o convite e pelas leituras cuidadosas e as relevantes contribuições para essa tese.

Agradeço aos membros da banca examinadora da Tese, a Profa. Dra. Marinalva Vilar de Lima – presidente da banca (CH/DH/UFCG), que também foi professora, Coordenadora e coorientadora desta pesquisa; a Profa. Dra. Olga Brites (PUC/SP), Profa. Dra. Rosemere Olímpio de Santana (DH/UFCG) e a Profa. Dra. Patrícia Cristina de Aragão (DH/UEPB) por aceitarem o convite, pelas leituras criteriosas, pela generosidade acadêmica e pelas excelentes contribuições de cada uma, para esta tese.

Agradeço as/os professores das disciplinas; as/os Coordenadore(a)s do curso e as/os Servidore(a)s do Programas de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Campina Grande — UFCG, e do Programa de Pós-graduação em História Social da FFLCH, da Universidade de São Paulo – USP, pela dedicação à excelência nos dois programas e pela atenção dedicada a cada um(a) estudante da nossa turma.

Agradeço à Universidade Estadual da Paraíba — UEPB, onde cursei a Graduação em Pedagogia, o Mestrado em Ciências da Sociedade e permaneço como docente. Agradeço especialmente, as/aos colegas professore(a)s do Curso de Licenciatura em Pedagogia, Departamento de Educação, do *Campus I*, em Campina Grande-PB, pelo afastamento a mim concedido durante o período de 9 (nove) meses, para cursar as disciplinas do DINTER-USP/UFCG na cidade de São Paulo, e pelo apoio.

Agradeço à Universidade Regional do Cariri — URCA, Campus do Crato-CE, onde fui aluna do Curso de Especialização em Arte-Educação e atuei como Professora do Curso de Licenciatura em Pedagogia, por ter me apresentado às Artes e às culturas e os artistas populares do Cariri, ao cinema do diretor Rosemberg Cariry, e pelo acesso às produções do acervo, na biblioteca do *Campus Pimenta*.

Agradeço a todo(a)s o(a)s amigo(a)s doutorandos, pelas inúmeras trocas, os encontros de estudos e de lazer, solidariedades, compreensão, apoios e afetos que sempre recebi, e as/os novo(a)s amigo(a)s paulistano(a)s que ganhei, nas turmas das disciplinas cursadas na USP, *Campus Butantã*, em São Paulo.

À minha família e incondicionalmente amorosa, que sempre estiveram ao meu lado, Maria José, Emanuella e Flávio, Roberto, Rosilene e Tereza, Carlos José e Débora, Nathália, Rosângela e Carlos Arthur; e aos amiguinhos caninos Paçoca (In Memoriam), Chico e Sol, agradeço pelo apoio e por tudo.

Agradeço à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — CAPES, pela concessão de Bolsa de Estudos, para financiamento deste Doutorado Interinstitucional, e de parte dos custos desta pesquisa de doutoramento.

Ver um filme de Rosemberg Cariry permite entrar na memória e na vida de um povo, o do interior, o do Nordeste. Universo surpreendente, desestabilizador e, às vezes, desconfortável, para um olhar estrangeiro; o cinema de Rosemberg Cariry obriga-nos a reconsiderar nossa contribuição à História, o sentido que lhe atribuimos, assim como nossa responsabilidade diante do futuro.

Sylvie Debs, Estrasburgo — França, em 1996. (In: Debs; Cariry, 2005, p. 36).

RESUMO

MELO, Rosemary Alves de. **Representações de manifestações artísticas populares do sertão caririense, no cinema de Rosemberg Cariry** (Ceará, 2006), 2024. Tese (Doutorado em História Social), do Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2024.

A presente pesquisa investiga as representações das manifestações artísticas populares, do Sertão do Cariri no Sul do Ceará, construídas no cinema contemporâneo do cineasta cearense Rosemberg Cariry (2006). A intenção central do trabalho é analisar o filme longa-metragem de ficção *Cine Tapuia* (2006), com o objetivo de interpretar os usos da história nas imagens cinematográficas do diretor/produtor, como estratégias para as oportunas ressignificações das representações fílmicas e fortalecimento das identidades culturais cearense, ou das cearensidades, na contemporaneidade. O interesse pelo objeto surgiu após constatarmos que as representações das identidades cearenses têm sido elaboradas de formas estereotipadas, em grande parte da produção do cinema nacional, e das demais áreas das artes. O estudo está situado no campo da História Cultural e das reflexões sobre as relações entre o cinema e a história, e desenvolvido em diálogo com os conceitos de Marc Ferro (1992), Roger Chartier (1995), Michel de Certeau (2012), Néstor Garcia Canclini (2003), Robert Rosenstone (2015). Concluímos que o cineasta Rosemberg Cariry tem utilizado, no seu cinema autoral, os saberes e narrativas da história para, por meio de processos de hibridação e de produção de significados e dos bens simbólicos, renovar e divulgar as representações sobre as artes e a cultura cearense.

Palavras-chave: cinema-história, representação, artistas, cearensidade, Rosemberg Cariry.

Abstract

MELO, Rosemary Alves de. **Representations of popular artistic manifestations from the backlands of Cariri, in the cinema of Rosemberg Cariry (Ceará, 2006)** 2024. Thesis (Doctorate in Social History), Department of History, Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, 2024.

This research investigates the representations of popular artistic manifestations, from the Sertão do Cariri in the South of Ceará, constructed in the contemporary cinema of Ceará filmmaker Rosemberg Cariry (2006). The central intention of the work is to analyze the feature-length fiction film *Cine Tapuia* (2006), with the aim of interpreting the uses of history in the director/producer's cinematic images, as strategies for the opportune resignifications of filmic representations and strengthening of identities cultures of Ceará, or of Ceará, in contemporary times. The interest in the object arose after realizing that the representations of Ceará identities have been elaborated in a stereotypical ways, in a large part of the national cinema production, and in other areas of the arts. The study is situated in the field of Cultural History and reflections on the relationship between cinema and history, and developed in dialogue with the concepts of Marc Ferro (1992), Roger Chartier (1995), Michel de Certeau (2012), Néstor Garcia Canclini (2003), Robert Rosenstone (2015). We conclude that the filmmaker Rosemberg Cariry has used, in his authorial cinema, the knowledge and narratives of history to, through processes of hybridization and production of meanings and symbolic goods, renew and disseminate representations of the arts and culture of Ceará.

Keywords: cinema-history, representation, artists, Ceará, Rosemberg Cariry.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1: Iracema e Araquém em uma exibição de filme numa praça. Cena do Filme <i>Cine Tapuia</i>	18
Figura 2: Tela com pintura à óleo: <i>Iracema</i> (1884), por José Maria de Medeiros, (domínio público)	21
Figura 3: Cocar indígena multicolorido e título do filme, em cena da abertura de <i>Cine Tapuia</i>	46
Figura 4: Mapa da Região Metropolitana do Cariri, no Estado do Ceará	56
Figuras 5 e 6: Dois meninos curumins em imagem com desenhos da abertura de <i>Cine Tapúia</i> (2006)	62
Figuras: 7 e 8: Menina e menino, curumins, em imagem com desenhos da abertura de <i>Cine Tapúia</i> (2006)	62
Figuras: 9 e 10: Duas meninas curumins, em imagem com desenhos da abertura de <i>Cine Tapúia</i> (2006)	62
Figura 11: Letreiro da cena “ <i>A tenda de Araquém</i> ”	65
Figura 12: A primeira sequência, em movimento, do filme mostra a partida de Araquém e Iracema para o interior	66
Figura 13: Monumento em homenagem ao centenário de nascimento de José de Alencar, em Fortaleza-CE	67
Figura 14: Iracema e Moacir, na base do monumento em homenagem a José de Alencar, em Fortaleza-CE	67
Figura 15: O monumento em homenagem a José de Alencar servindo de “abrigo” para moradores de rua, em Fortaleza-CE	68
Figura 16: Letreiro da cena “No princípio eram as trevas”	69
Figura 17 e 18: Araquém ensina ao menino sobre o cinema e Iracema sorri para Martin	72
Figura 19: Cena do filme “ <i>Adão e Eva</i> ”	73
Figura 20: Letreiro da cena “... e fez-se a luz!”	74
Figura 21: Cena de cinema exibida em corpo de menino	75
Figura 22: Letreiro da cena: “O nascimento de uma nação...”	76
Figura 23: Iracema e Araquém cantam com os indígenas, durante exibição de uma sessão de cinema	77
Figura 24: Letreiro da cena “ <i>Jardim das delícias...</i> ”	77

Figura 25: Letreiro da cena “Os sem-terra...”	79
Figura 26: Grupo de camponeses canta com Iracema e Araquém	80
Figura 27: Um homem, camponês, ao lado da bandeira do MST	80
Figura 28: Letreiro da cena “Na porta dos cabarés...”	81
Figura 29: Letreiro da cena “Alguns meses depois...”	82
Figura 30: Letreiro da cena “O mel da Jati...”	83
Figura 31: Foto na capa do DVD, de “Cine Tapuia”	85
Figura 32: Xilogravura de Iracema, em capa de cordel	88
Figura 33: Letreiro da cena “Jovita Feitosa, voluntária da Pátria...”	92
Figura 34: Foto de Jovita Feitosa, fardada, ao lado de um militar	93
Figura 35: Letreiro da cena “O amor de Araquém...”	93
Figura 36: Letreiro da cena “A paixão de Iracema e A Gargalhada do Cego Aderaldo...”	95
Figura 37: Iracema e Araquém, na sequência da cena “A paixão de Iracema e A Gargalhada do Cego Aderaldo...”	95
Figura 38: Letreiro da cena “Ceará – Terra da Luz”	96
Figura 39: Mulher negra, com roupas africanas, na cena de filme exibido por “Cine Tapuia”	97
Figura 40: Menina negra, com fantasia, dançando em grupo de Maracatu, na cena Cine Tapuia	97
Figura 41: Letreiro da cena “Enfeitada com raminhos, perfumada com fulô”	99
Figura 42: Letreiro da cena “Cabeças cortadas...”	100
Figura 43: Monóculos pendurados em cordões, para venda em feira de rua, na cena de “Cine Tapuia”	101
Figura 44: Rosemberg Cariry espia monóculo exposto para venda em feira de rua, na cena de Cine Tapuia	101
Figura 45: Letreiro da cena “Nestas mal traçadas linhas...”	102
Figura 46: Letreiro da cena “No templo da deusa-mãe”	103
Figura 47: Iracema oferece ex-votos de coração, à deusa-mãe, em cena de “Cine Tapuia”	103
Figura 48: Letreiro da cena “O Santo sem a cabeça”	104
Figura 49: Iracema e Araquém assistem e aplaudem apresentação de cantores	

de Festival, em cena de “Cine Tapuia”	108
Figura 50: Rosemberg Cariry e os pequenos guerreiros e as rainhas do Reisado	110
Figura 51: Letreiro da cena “A Caixinha mágica”	117
Figura 52: Criança exhibe pedaços de filmes, nas paredes e tetos de uma casa, para outras crianças e adultos, em cena de “Cine Tapuia”	119
Figura 53: Cenas de filmes são exibidas por criança, nas paredes e tetos de uma casa para outras crianças e adultos, em cena de “Cine Tapuia”.....	119
Figura 54: Letreiro da cena “Forró, vaquejada e mulher”	123
Figura 55: Letreiro da cena “O sagrado e o profano...”	124
Figura 56: Letreiro da cena “Saiu no jornal, deu na televisão...”	125
Figura 57: Letreiro da cena “A Canção do lenço roxo...”	127
Figura 58: Letreiro da cena “O sonho...”	128
Figura 59: No sonho de Iracema, a xilogravura do Pavão Misterioso, em movimento, voa deixando um rastro de luzes	128
Figura 60: Cartaz do “I Festival Internacional de Trovadores e Repentistas do Sertão Central”	129
Figura 61: Letreiro da cena: “Vês? Ninguém assistiu ao formidável enterro de tua última quimera. (Augusto dos Anjos)”	130
Figura 62: A “trindade” reunida em cena: o Cego Aderaldo/Araquém, o Cinema/projetor e José de Alencar/Iracema	131
Figura 63: Letreiro da cena: “Moacir, um brasileiro...”	132
Figura 64: Cena de “Corisco e Dadá”, em filme exibido por “Cine Tapuia”	135
Figura 65: O violeiro cego, Pedro Oliveira, cena de filme exibido pelo “Cine Tapuia”	139
Figura 66: Cartaz do filme <i>O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto</i> (1986), autor Ciro Fernandes	142
Figura 67: Cartaz do filme <i>A Saga do Guerreiro Alumioso</i> (1993)	144
Figura 68: O ator Chico Diaz e a atriz Dira Paes, no cartaz do filme <i>Corisco e Dadá</i> (1996)	146
Figura 69: Cartaz do filme <i>Juazeiro: a Nova Jerusalém</i> (2001)	149
Figura 70: O ator Chico Diaz e a atriz Dira Paes, no cartaz do filme <i>Lua Cambará: nas escadarias do palácio</i> (2002)	151
Figura 71: A atriz/cantora Myrlla Muniz e o ator/cantor Rodger de Rogério, no cartaz do Filme <i>Cine Tapuia cordel audiovisual, musical, estradeiro e popular</i>	

<i>brasileiro</i> (2006)	156
Figura 72: O poeta Patativa do Assaré, no cartaz do filme <i>Patativa do Assaré – Ave Poesia</i> (2008)	161
Figura 73: Cartaz do filme <i>Siri-Ará</i> (2008)	163
Figura 74: Abelardo Ferreira de Araújo, o Cego Aderaldo; foto do filme <i>O Cego Aderaldo: o cantador e o mito</i> (2012)	165
Figura 75: Cartaz do filme <i>Os Pobres Diabos</i> (2013)	167

QUADROS

Quadro 1: Cenas do filme “Cine Tapuia” (2006), com representações de manifestações artísticas e referências culturais, a partir da cena “ <i>Abertura</i> ” ...	58
Quadro 2: Cenas do filme “Cine Tapuia” (2006), com representações de manifestações artísticas e referências culturais, a partir da cena “ <i>Jovita Feitosa, Voluntária da pátria</i> ”	91
Quadro 3: Cenas do filme “Cine Tapuia” (2006), com representações de manifestações artísticas e referências culturais, a partir da cena “ <i>A caixinha mágica</i> ”	116

SUMÁRIO

Introdução	18
O cinema de Rosemberg Cariry e as representações das manifestações artísticas populares do Ceará	26
As culturas cearenses na contemporaneidade	31
O cinema, a História e as artes no Sertão no Cariri do Cariri	36
Caminhos metodológicos	39
Capítulo 1: A trajetória dos artistas populares em “Cine Tapuia” (2006): dos Verdes Mares ao Ser Tão caririense	46
1.1. Enveredando pelas trilhas do Cordel Cinematográfico, Estradeiro, Musical e histórico	50
1.2. O filme em busca de referências culturais	52
1.3. Iracema em viagem de encontros e desencontros culturais	54
1.4. O cenário por onde anda o <i>Cine Tapuia</i>	55
1.5. Cenas do Bloco narrativo nº 1	58
1.6. <i>Abertura</i> do filme: música de cancionero indígena e coro de crianças; devoção de candomblé e anciã	60
1.7. Cena: “ <i>A tenda de Araquém</i> ” – Os lugares de memórias, monumentos e de partidas	65
1.8. Cena: “No princípio eram as trevas”	69
1.9. Cena: ... “ <i>e fez-se a luz!</i> ”	74
1.10. Cena: “ <i>O nascimento de uma nação...</i> ”	76
1.11. Cena: “ <i>O jardim das delícias</i> ”	77
1.12. Cena: “ <i>Os sem-terra...</i> ”	79
1.13. Cena: “ <i>Nas portas dos cabarés...</i> ”	81
1.14. Cena: “ <i>Alguns meses depois...</i> ”	82
1.15. Cena: “ <i>O mel da jati...</i> ”	83
Capítulo 2: “Era uma vez o Cariri. ”, por Rosemberg Cariry: dos personagens míticos aos mestres das artes populares	85
2.1. Iracema: o mito fundador do Ceará no cinema de Rosemberg Cariry...89	
2.2. Cenas do Bloco narrativo nº 2	91
2.3. Cena: “ <i>Jovita Feitosa, voluntária da pátria...</i> ” – A resignificação das artes populares no cinema: da resistência para agência	92

2.4.	Cena: “O amor de Araquém...”	93
2.5.	Cena: “A paixão de Iracema e A Gargalhada do Cego Aderaldo...”	95
2.6.	Cena: “Ceará – Terra da Luz”	96
2.7.	Cena: “Enfeitada com raminhos, perfumada com fulô...”	99
2.8.	Cena: “Cabeças cortadas...”	100
2.9.	Cena: “Nestas mal traçadas linhas...”	102
2.10.	Cena: “No templo da deusa-mãe”	103
2.11.	Cena: “O santo sem cabeça”	104
2.12.	Histórias e filmes exibidos nas sessões de cinema, no enredo de “Cine Tapuia”	107

Capítulo 3: Como são feitas as manifestações artísticas populares no cinema 108

3.1.	O cinema entre um produto, uma arte e uma instância pedagógica ...	109
3.2.	O que faz o cinema marcado pela história cultural do Brasil profundo	111
3.3.	O cinema e as memórias	113
3.4.	Cenas do Bloco narrativo nº 3	116
3.5.	Cena: “A caixinha mágica” – As crianças protagonistas que aprendem com o cinema	117
3.6.	O que fazem as infâncias no cinema	121
3.7.	Cena: “Forró, vaquejada e mulher”	123
3.8.	Cena: “O sagrado e o profano”	124
3.9.	Cena: “Saiu no jornal, deu na televisão”	125
3.10.	Cena: “A canção do lenço roxo”	126
3.11.	Cena: “O Sonho...”	127
3.12.	Cena: “Vês? Ninguém assistiu ao formidável enterro de tua última quimera. (Augusto dos Anjos)”	130
3.13.	Cena: “Moacir, um brasileiro ...”	132
3.14.	A filmografia de Rosemberg Cariry: os longas-metragens (de 1986 até 2022)	133

Considerações Finais 135

Pós-Texto 142

Referências 169

Bibliografia 169

Filmografia	178
Apêndice	181
As sequências e cenas do filme <i>Cine Tapuia: cordel audiovisual, musical, estradeiro e popular brasileiro</i>	181
Anexo	199
A bibliografia produzida por Rosemberg Cariry	199
Artigos da revista “Nação Cariri”	200
Crônicas escritas para jornais e entrevistas	200
Críticas cinematográficas, reportagens, ensaios sobre Rosemberg Cariry e o cinema no Ceará	203

INTRODUÇÃO

Figura 1: Iracema e Araquém em uma exibição de filme numa praça. Cena do Filme *Cine Tapuia*.



Fonte: Divulgação, Produtora Cariri Filmes.

(...) queremos fazer uma louvação à beleza e pluralidade da cultura popular que se transfigurou em arte através dos grandes mestres das artes populares do Ceará, do Nordeste e do Brasil. Poderíamos aqui citar centenas, milhares de nomes ... nomes que flutuam no tempo, ao sabor da memória, como as estrelas que flutuam no céu. (Cariry, 2005, p. 24).

INTRODUÇÃO

A cinematografia realizada pelo diretor cearense Rosemberg Cariry teve início há mais de quatro décadas¹, e a suas produções têm como eixo central as múltiplas culturas populares do Ceará, as histórias, as identidades e a religiosidade do seu povo. A partir desse eixo central, o cineasta roteirizou e produziu alguns filmes longas-metragens, cujos temas são as manifestações artísticas populares, enraizados nas tradições mantidas pelos habitantes do Sertão do Cariri² cearense; e os temas sobre as manifestações das artes populares contemporâneas.

Esse trabalho tem como objetivo a análise do filme longa-metragem de ficção *“Cine Tapuia: cordel audiovisual, musical, estradeiro e popular brasileiro”*³ (2006), com direção, roteiro e produção do cineasta, que aborda as representações das diversas manifestações artísticas populares, encenando os mitos, lendas, grupos sociais, experiências e figuras históricas brasileiras. As referências cearenses destacam-se nas narrativas construídas pelas imagens cinematográficas da obra, filmadas no Estado do Ceará.

São representações visuais e sonoras dos elementos das culturas tradicionais que há séculos eram construídos nos lugares profanos ou sagrados, desde a costa litorânea ao interior do território onde se constituiria o Brasil, onde chegaram e viveram os primeiros povos ancestrais, desde os primórdios das

¹ Rosemberg Cariry realizou o primeiro filme autoral na década de 1970, o curta-metragem de ficção de intitulado *“A Profana Comédia”* (1975).

² Os sertões é um duplo de espaço geográfico e de espaço/tempo lendários, definidos por distintas perspectivas nas produções especializadas sobre a Região (cf. Albuquerque Jr., 2011), mas no Nordeste é mais conhecido entre os seus moradores, e por estudiosos do lugar, pela definição de caráter cultural, formulado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística — IBGE. Os sertões do Brasil são definidos a partir do Regionalismo Literário. Desse modo, o *Sertão do Cariri* foi nomeado a partir das obras: *“Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta”* (1971), do escritor e teatrólogo paraibano Ariano Suassuna; e *“Caldeirão: romance”* (1982), do escritor e dramaturgo cearense Cláudio Aguiar (IBGE, 2018, p. 152), (cf. Carvalho, 2011, p. 19). A Região do Cariri cearense, localiza-se no extremo sul do estado, é composto por 26 municípios, e divide-se em 4 microrregiões: Cariri, ou Região Metropolitana/Vale do Cariri (ver descrição no Capítulo 1); Chapada do Araripe; Sertão do Cariri e a microrregião serrana de Caririçu, (cf. Cortez, 2000, p.3)

³ Para citarmos o referido filme nas demais partes da tese, a partir daqui, também usaremos a forma abreviada do título: *“Cine Tapuia (2006)”*.

nossas etnias indígenas, seguidos pelos colonizadores europeus e pelos africanos que foram escravizados. Desse modo, essas representações trazem à discussão aspectos históricos de longa duração, como os mitos fundacionais e místicos; além da nossa formação social, cultural, e das relações que estabelecemos em meio à diversidade da sociedade brasileira, e em particular, da cearense.

Com efeito, nesse cinema, estão representados os múltiplos elementos culturais e dos atuais habitantes do Ceará profundo, interligados nos contextos, modos e modas da contemporaneidade, e construídos em meio às persistentes mazelas histórico-sociais da nossa sociedade brasileira, reconhecidamente excludente e desigual. Nos filmes do cineasta, todos esses temas são acrescidos de tantos outros, observados nas práticas cotidianas, populares, e que contribuem efetivamente para consolidar as contínuas reconstruções, desconstruções e “construções dos paradigmas da identidade cearense” — ou seja, da cearensidade (Pordeus Jr., 2003, p.11)⁴. Segundo o sociólogo espanhol Manuel Castells (2006): “Entende-se por identidade a fonte de significados e experiências de um povo”⁵ (Castells, 2006, p. 22).

Como exemplo de apropriação/reinvenção dos paradigmas identitários, tradicionais, nos remetemos ao filme “*Cine Tapuia*” (2006), de Rosemberg Cariry, *corpus* de análise deste trabalho, que faz uma releitura da mitologia fundacional e da mestiçagem brasileira, baseado no livro “*Iracema*” (1979),⁶ a clássica literatura alencariana, com o seu indianismo romântico. A personagem de Iracema também é encontrada nas diferentes adaptações produzidas pelo cinema nacional⁷ e em outras obras de arte, que representam os primeiros brasileiros, nascidos nas paisagens idílicas dos verdes mares cearenses.

⁴ PORDEUS JR. Ismael de Andrade. Cearensidade. In: CARVALHO, Gilmar de (Org.). *Bonito para chover: ensaios sobre a cultura cearense*. Fortaleza Edições Demócrito Rocha, 2003. p 11-20.

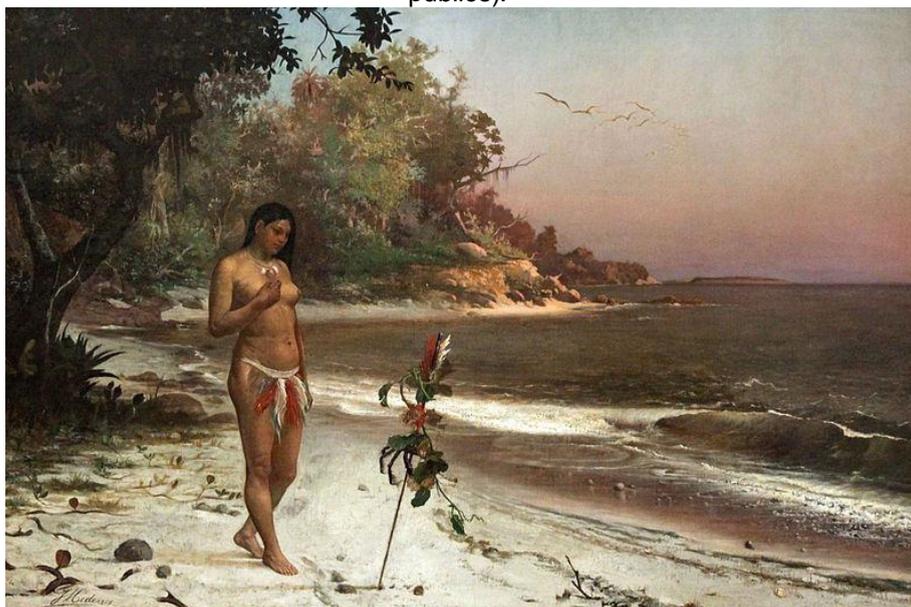
⁵ CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. 5. ed. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

⁶ ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1979.

⁷ O livro “*Iracema*” já foi adaptado para o cinema nacional, em outros 5 (cinco) filmes: com o título “*Iracema*”, na produção de 1918/1919, com direção do ítalo-brasileiro Vittorio Capellaro; na produção de 1931, com direção de Jorge S. Konchin; na produção de 1949, com direção de Vittorio Cardinelli; na produção de 1979, com direção de Carlos Coimbra e na produção “*Iracema: uma transa amazônica*” de 1974, com direção de Jorge Boldanzque e Orlando Senna.

Em uma das imagens mais recorrentes dos livros didáticos de História, de Língua portuguesa e de Artes, encontra-se o quadro “*Iracema*” (1884), do pintor português, naturalizado brasileiro, José Maria de Medeiros.

Figura 2: Tela com pintura à óleo: *Iracema* (1884)⁸, por José Maria de Medeiros, (domínio público).



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3043/iracema>. Acesso em: 19 de mai. de 2021.

Pelo exposto, consideramos o cinema de Rosemberg Cariry como uma só obra, interligada pelo núcleo temático que se repete em seus filmes, e nos quais as linguagens cinematográficas se fundem, pela intertextualidade, com a linguagem poética. Nesse sentido, compreendemos que, pelas suas abordagens e características cinematográficas, tanto a obra “Cine Tapuia” (2006), quanto as demais criações do diretor são filmes autorais.

Na indústria cinematográfica global, os autores dos filmes são os captadores das imagens: os cineastas e os fotógrafos; já os proprietários, são as empresas produtoras dos filmes, que firmam contratos com os autores dos filmes, mas nem sempre foi assim. No começo do cinema, as relações de poder exercidas entre cineastas, artistas, produtores e roteiristas eram diferentes.

⁸ IRACEMA. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3043/iracema>. Acesso em: 19 de mai de 2021.

No caso das imagens de um filme bem no início do cinema, ainda na época do cinema mudo, aquele ao qual atribuímos hoje o qualitativo de artista, era considerado como um maquinista. Julgava-se que não era ele que tomava as imagens, mas seu aparelho. Nas atualidades cinematográficas, seu nome não se mencionava, mas somente o da empresa que o empregava: Fox, Pathé, etc. ao captador de imagens se denominava um 'caçador de imagens', assim assimilado a uma fase fundamental da evolução das sociedades. (Ferro, 2009, p. 19-20).⁹

A partir das transformações da indústria do cinema, que se torna um conglomerado de empresas do entretenimento gigantesco, constantemente lucrativo e globalmente distribuído, os cineastas e fotógrafos passam a ser considerados criadores, o que garantiria à indústria os ganhos da proteção legal dos filmes. Desse modo, esses profissionais são vistos/discutidos a partir de novas definições: "O autor é um cineasta que se expressa, que expressa o que tem dentro dele" (Bernardet, Jean-Claude, 1994, p. 21).¹⁰

Nesse sentido, as representações construídas nas imagens do cinema de Rosemberg Cariry embelezam com toques poéticos todos esses inúmeros leques temáticos, que são alicerçados nos mitos, nas histórias e nas memórias sociais e individuais dos artistas e dos seus conterrâneos. Da mesma forma, elas remetem ao imaginário popular, de onde são garimpadas as muitas histórias épicas, lendas cavaleirescas, os misticismos, ritos, arquétipos, as comédias, tragédias e alegrias vividas pelos diferentes grupos das classes¹¹ oprimidas, cujos integrantes são constantemente ofuscados na desigual sociedade caririense.

⁹ FERRO, Marc. A quem pertence as imagens? In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Solini Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 19-20.

¹⁰ BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Edusp / Brasiliense, 1994.

¹¹ Sobre a definição de classe social, entendemos tratar-se de uma categoria dinâmica, na qual as experiências de mulheres, crianças e homens mudam sempre que os modos de produção e as relações produtivas mudam também. Nesse sentido, nos fundamentamos no conceito do historiador inglês Edward Palmer Thompson, (2012, p. 260): "Classe, na tradição marxista, é (ou deve ser) uma categoria histórica descritiva de pessoas numa relação no decurso do tempo e das maneiras pelas quais se tornam conscientes de suas relações, como se separam, unem, entram em conflito, formam instituições e transmitem valores de modo classista" THOMPSON, Edward Palmer. Organização: Antonio Luigi Negro e Sérgio Silva. *Folclore, antropologia e História Social*. In: *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. 2. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2012. p. 227 — 267.

(...) o mundo familiar e sólido da história nas páginas impressas e a igualmente familiar, porém mais efêmera, história mundial na tela são semelhantes em pelo menos dois aspectos: referem-se a acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado e, ao mesmo tempo, compartilham do irreal e do ficcional, pois ambos são compostos por conjuntos de convenções que desenvolvemos para falar de onde nós, seres humanos, viemos (e também de onde estamos e para onde estamos indo, embora a maioria das pessoas preocupadas com o passado nem sempre admita isso). (Rosenstone, 2015, p.14).¹²

Antonio Rosemberg de Moura, conhecido pelo nome artístico de Rosemberg Cariry, é cineasta de profissão, mas também é filósofo de formação, doutor em Educação Artística, escritor, poeta, documentarista, roteirista, produtor, compositor musical, editor, militante de partido da esquerda, criador e coordenador de vários projetos educacionais, e de Centros de Cultura. O diretor nasceu em 04 de agosto de 1953, em Farias Brito, pequeno município da região Cariri, no Sul do Ceará, filho de José Moura, um pequeno comerciante — proprietário de uma modesta bodega — e de Anita Moura, uma dona de casa; irmão de Maria Juruena, Jurema e Rita. A família foi morar no município de Cedro, quando ele tinha cinco anos de idade, e quando completou dez anos, a família mudou para a cidade de Crato.¹³

Em 1970, ele exerceu o cargo de Secretário de Cultura, da cidade do Crato, atuou na área da Educação como alfabetizador popular, e participou do movimento local de contracultura liderado por um grupo de jovens artistas marginais, caririenses. O grupo incluiu artistas que se dispuseram a reinventar as tradições e valores de Crato, a “Cidade da Cultura”, começando com a criação da “*Sociedade dos Amigos do Parque*”, em 1971, situada num “jogo de forças” entre a tradição e a modernidade, e que foi a sede de um projeto marcado pela ousadia: a instauração da “Nação Cariri”.¹⁴

¹² ROSENSTONE, Robert. *A História nos Filmes, os Filmes na História*. Tradução: Marcello Lino. 2. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

¹³ A cidade do Crato é reconhecida no Estado do Ceará como a “Cidade da Cultura”. Sobre a construção dessa identidade cultural e o autorreconhecimento dos seus moradores como um “povo culto e civilizado, ver: (Cortez, 2000).

¹⁴ Esse projeto da juventude cratense reivindica mudanças nas políticas culturais, a renovação das tradições, o reconhecimento dos artistas locais e a democratização do acesso da população às produções artísticas. Portanto, esteve dissociado das experiências e memórias dos movimentos políticos, separatistas, ocorridos no Ceará, dos quais a cidade do Crato participou ativamente, cf. (Cortez, 2000).

Em depoimentos ao pesquisador Roberto Marques (2004), Rosemberg relata como ele e os demais jovens artistas pensaram e criaram esta Sociedade, comprometida com um projeto que buscava simultaneamente ações de mudanças e de retomadas:

Quando Rosemberg Cariry define a Sociedade dos Amigos do Parque como legítima Nação Cariri, identificando-se com as tribos devastadas e a cultura popular deslocada, advoga obviamente pela criação de um novo, mas também pela “retomada” de uma nova Nação. Nação Cariri. Com fronteiras, caciques e pajés. (...) Nesse mundo a ser inventado, não são os marginais que se encontram deslocados, fora da ordem e de seu lugar. No discurso militante, eles sempre estiveram aí. Seja na região sempre à frente do seu tempo, na postura política sempre avançada de seus antepassados, em sua relação telúrica com a chapada do Araripe. Seriam apenas mais uma reedição do que é/deve ser a região Cariri (Marques, 2004, p. 150)¹⁵.

Rosemberg Cariry é um dos cineastas brasileiros que iniciaram a carreira na juventude, durante o período obscuro da ditadura militar (de 1964 até 1985), com a qual discordava, assumindo uma postura contrária e de resistência: “Sou da geração que cresceu sob as botas do arbítrio e para a qual a palavra liberdade era quase religião. A imaginação nos salvou.” (Cariry, 2005, p. 9).¹⁶

O primeiro longa-metragem do diretor Rosemberg Cariry foi o documentário “*O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*” (1982) e, nos anos seguintes, ele dedicou-se a roteirização, produção e direção de treze longas-metragens, três dezenas de curtas-metragens, documentários, programas para TV, e um seriado. A maioria deles, sempre apresenta temáticas voltadas para o universo das manifestações culturais cearenses e nordestinas.

No início anos 1990, com o lançamento dos longas-metragens de ficção “*A Saga do Guerreiro Alumioso*” (1993)¹⁷ e “*Corisco e Dadá*” (1996), Rosemberg Cariry passou a integrar um grupo historicamente significativo de diretores, que produziram filmes considerados pela crítica especializada como marcos da

¹⁵ MARQUES, Roberto. *Contracultura, Tradição e Oralidade: (Re)inventando o Sertão Nordestino na Década de 70*. São Paulo: Annablume, 2004

¹⁶ CARIRY, Rosemberg. *30 Anos de Cinema*. Fortaleza: Instituto Internacional de Intercâmbio Artístico e Cultural — Interarte; 15º Cine Ceará, 2005.

¹⁷ “*A Saga do Guerreiro Alumioso*” (1993) é o segundo longa-metragem de Rosemberg Cariry e o primeiro de ficção.

cinematografia nacional, no período chamado “Renascimento do cinema brasileiro”. No Brasil, o cineasta ficou conhecido como um diretor de carreira promissora, por integrar a geração intermediária do denominado “Cinema da Retomada” (Nagib, 2002)¹⁸.

Ao longo da mesma década, o diretor obteve algum destaque internacional pelas suas participações em mostras e festivais de cinema, pelas premiações conquistadas com os dois referidos filmes, conseguindo manter-se em constante atividade criativa e de resistência, apesar de afirmar que sempre trabalha com poucos recursos financeiros.

Nesse sentido, também o cinema nacional sempre produziu em meio às dificuldades de executar projetos, especialmente nos governos mais adversos às artes e a cultura, conforme analisam: Autran, (2010),¹⁹ Farani (2012)²⁰ e Marson (2012)²¹. Com efeito, o nosso cinema apresentou e apresenta indicadores de investimentos que, historicamente, oscilam constantemente entre altos e baixos, mas nunca alcança as condições ideais, como acontece na indústria cinematográfica de países que investem e acreditam no setor. Silva e Chaves (2009)²² refletem sobre as nossas dificuldades de produção e as nossas maneiras de fazer cinema:

Se nossa produção cinematográfica se caracterizou pelos defeitos especiais de um capitalismo apressado e destrutivo (sem que o capitalismo noutros países seja necessariamente paciente e cumulativo), isso não lhe retira a dimensão de faceta expressiva e produtora do país onde vivemos. Mais que mostrar o que somos hoje, o cinema brasileiro participou e participa de múltiplos fazer-nos. Em sua diversidade, ele nos ajuda a

¹⁸ NAGIB, Lucia. *O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002

¹⁹ AUTRAN, Arthur. O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje. In: MALEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema e mercado*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010. (Coleção Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira, Vol. 3), p. 15-35.

²⁰ FARANI, Marco. Cinema e política: a política externa e a promoção do cinema brasileiro no mercado internacional. In: MALEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema e economia política*. São Paulo: Escrituras Editora, 2009. (Coleção Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira, Vol. 2), p. 17-37.

²¹ MARSON, Melina Izar. *Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras Editora, 2009 (Coleção Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira, Vol. 1).

²² SILVA, Marcos, CHAVES, Bené. O cinema do Brasil, o Brasil do cinema. In: SILVA, Marcos; CHAVES, Bené. (Orgs.) *Cenas Brasileiras: o cinema em perspectiva multidisciplinar (1928/1988)*. Natal-RN: EDUFRN, 2009. p. 13-16

entender nossos tantos trajetos e potencialidades. Discutir esse cinema é discutir a sociedade da qual fazemos parte, nossas imagens, nossos imaginários, nossos (auto-) registros, algumas de nossas tentativas de ser. (Silva e Chaves, 2009, p. 13).²³

Nesse contexto, após os anos 1990, outros filmes de Rosemberg Cariry receberam muitos prêmios importantes do setor de audiovisual e são bem aceitos pelos júris e pelos públicos de festivais nacionais e internacionais, recebem críticas positivas em periódicos especializados. Todavia, como a maioria das produções feitas no Nordeste, os seus filmes não agradam ao grande público das salas comerciais, nem a grande parte das críticas publicadas pelas Mídias sobre o cinema.

O cinema de Rosemberg Cariry e as representações das manifestações artísticas populares do Ceará

O nosso tema evoca referências centrais da História Cultural, e de forma complementar, referências das demais áreas cujos aportes teóricos contribuem para as interpretações do cinema, analisar e problematizar, criticamente, os aspectos em análise do cinema de Rosemberg Cariry, relacionados com as histórias, as culturas, as diversidades do povo cearense, e à representação das manifestações artísticas.

Para iniciarmos a compreensão dos conceitos de *cultura popular* e de *representações* nesse trabalho, recorreremos aos estudos incontornáveis dos historiadores Roger Chartier e Michel de Certeau. O termo “Cultura popular”, que consideramos aqui, é tributário da definição elaborada por Roger Chartier no seu artigo “*Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*” (2015)²⁴, no qual ele nos propõe uma perspectiva de cultura popular construída a partir das pluralidades das suas formas e das suas práticas cotidianas:

²³ SILVA, Marcos, CHAVES, Bené. O cinema do Brasil, o Brasil do cinema. In: SILVA, Marcos; CHAVES, Bené. (Orgs.) *Cenas Brasileiras: o cinema em perspectiva multidisciplinar (1928/1988)*. Natal-RN: EDUFRRN, 2009. p. 13-16.

²⁴ CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 179-192, 1995.

As formas "populares" da cultura, desde as práticas do cotidiano até às formas de consumo cultural, podem ser pensadas como táticas produtoras de sentido, embora de um sentido possivelmente estranho àquele visado pelos produtores (Chartier, 1995, p. 185)²⁵.

No referido texto, o historiador apresenta um mapa detalhado dos consistentes debates acerca do conceito de "cultura Popular", travando diálogos esclarecedores com estudiosos do assunto, ancorados em diferentes perspectivas, dentre eles: Jean-Claude Passeron, Robert Muchembled, Jacques Le Goff, Janice A. Radway, Pierre Bourdier, Carlo Ginzburg, Michel de Certeau, dentre outros.

Como pontos de partida, o historiador reconhece a cultura popular como erudita, tanto quanto a cultura hegemônica dos povos colonizadores, e observando a persistente polissemia do termo, arrisca-se a reduzir os inúmeros conceitos utilizados, escolhendo-os pela consistência, e identificando àqueles dois encontrados em todas as disciplinas que se debruçam sobre o tema, como os: "(...) dois grandes modelos de descrição e interpretação":

O primeiro, no intuito de abolir toda a forma de etnocentrismo cultural, concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irreduzível à da cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes (Chartier, 1995, p. 179)²⁶.

As formas de acesso às culturas também são apontadas por Roger Chartier, ao discutir algumas noções que definem a apropriação cultural, como por exemplos: *primeiro*, o argumento questionável feito por Michel Foucault, centralizado na "apropriação social dos discursos" e afastado da pluralidade de usos e entendimentos do termo; e *segundo*, a noção "...do sentido que a hermenêutica dá à apropriação" (Chartier, 1995, p.184)²⁷. Com efeito, o

²⁵ Idem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 179-192, 1995.

historiador conclui que:

A apropriação tal como a entendemos visa a elaboração de uma história social dos usos e das interpretações, relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que os constroem. Prestar, assim, atenção às condições e aos processos que muito concretamente são portadores das operações de produção de sentido, significa reconhecer, em oposição à antiga história intelectual, que **nem a ideia nem as interpretações são desencarnadas**, e que, contrariamente ao que colocam os pensamentos universalizantes, as categorias dadas como invariantes, sejam elas fenomenológicas ou filosóficas, devem ser pensadas em função da descontinuidade das trajetórias históricas (Chartier, 1995, p. 184 — grifo nosso)²⁸.

Após discorrer acerca das reflexões e posições dos pensadores citados, o autor analisa como ocorreu cada mudança, rompimento ou nova contribuição dos estudos para as definições do termo que, por vezes, vão tornando-o inviável, passível de reformulação ou inútil. Para o autor, interessa uma outra maneira de pensar o popular, que não seja a partir da “(...) distribuição supostamente específica de certos objetos ou modelos culturais” (Charter, 1995, p. 184)²⁹, ou mesmo das suas modalidades fixas pelas quais o conjunto de culturas populares são apropriados.

As expressões da cultura são pensadas de modo semelhante por Michel de Certeau (2012).³⁰ Ele reflete sobre a *expressão* cultural como uma prática, apontando que a ação cultural pode ser representada como um percurso inevitavelmente relacionado a “lugares”, que determinam diversas instâncias sociais: “Por ‘lugares, designo os espaços determinados e diferenciados que organizam o sistema econômico, a hierarquização social, as sintaxes da língua, as tradições consuetudinárias e mentais, as estruturas psicológicas” (Certeau, 2012, p. 249)³¹.

Dentre as práticas humanas que são importantes expressões de uma

²⁸ Idem, p. 184.

²⁹ Ibidem, p. 184.

³⁰ CERTEAU, Michel de. *A Cultura no Plural*. Tradução: Enid Abreu Dobranszky. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2012.

³¹ CERTEAU, Michel de. *A Cultura no Plural*. Tradução: Enid Abreu Dobranszky. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2012.

determinada cultura, encontra-se o cinema e seus sub-produtos.

Desde a criação do Cinematógrafo, em Paris, no ano de 1895, pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, e com a ampla distribuição das imagens fílmicas incrementadas a partir das décadas seguintes, além da incontornável produção textual sobre o cinema- história, os historiadores têm o cinema, como uma outra possibilidade de analisar e interpretar as experiências, as expressões e as ideologias de um cineasta, de diferentes pessoas, de diversos grupos ou de diferentes sociedades, em particular (Kracauer, 1957)³².

Pelas suas especificidades, o cinema nos convida a identificar e apreender o modo como as narrativas das imagens em movimento elaboram e apresentam as referidas experiências, expressões e ideologias. Nesse sentido, segundo Barros (2005), “A ideologia, poderíamos dizer, corresponde a uma determinada forma de construir representações ou de organizar representações já existentes para atingir determinados objetivos ou reforçar determinados interesses” (Barros, 2005, p. 138)³³.

A relevância do cinema como fonte histórica confirma-se nas mais recentes pesquisas em História, especialmente nas que levam em conta as relações de aproximação do cinema com as práticas dos historiadores intérpretes de sociedades contemporâneas.

Partimos da suposição de que na complexa relação do cinema com a história as “interferências são múltiplas”, e estão presentes tanto nos filmes documentários, quanto nos filmes históricos ou nos filmes de ficção, conforme os argumentos pioneiros do historiador francês Marc Ferro (1992).³⁴

Entre cinema e história, as interferências são múltiplas, por exemplo: na confluência entre a História que se faz e a História compreendida como relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades. Em todos esses pontos o cinema intervém. (Ferro, 1992, p, 13).

³² KRACAUER, Siegfried. National types as Hollywood presents them. In: ROSENBERG, Bernard e WHITE, David Manning. (Orgs.). *Mass Culture: The Popular Arts in America*. New York: The Free Press, 1957. 301-325.

³³ BARROS, José D'Assunção. A história cultural e a contribuição de Roger Chartier. *Diálogos*. DHI/PPH/UEM, v. 9. N. 1, p. 125-141, 2005.

³⁴ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

A partir das diversas influências trazidas para a cinematografia de Rosemberg Cariry, ele tece histórias e revive memórias dos seus ancestrais, dos conterrâneos e do lugar onde nasceu e vive, que é cercado pela Chapada do Araripe, com as suas paisagens cheias de belezas e riquezas, naturais e culturais, e oficialmente reconhecida como uma paisagem cultural, pelo Estado do Ceará. O local escolhido como principal cenário natural para os filmes de Rosemberg Cariry é o Sertão nordestino, destacando particularmente o trecho cearense do Sertão do Cariri, que são representados em produções nacionais e internacionais, analisadas a partir de distintas perspectivas e referências das Ciências Sociais.

Trazemos algumas das referências incontornáveis, cujas abordagens das representações e identidades nordestinas escolhemos mencionar, nos limites deste trabalho. Com efeito, sobre como o Cariri é representado pelo cinema nacional, encontramos Holanda, (2017),³⁵ Debs, (2010),³⁶ Nagib, (2006),³⁷ Xavier, (1983);³⁸ os estudos da historiografia e sociologia sobre o Nordeste, produzidos por Albuquerque Jr, (2011),³⁹ Penna, (1992),⁴⁰ as consistentes obras e pesquisas sobre a Região do Cariri em: Della Cava, (1976),⁴¹ Cortez, (2000),⁴² Meneses, (2016),⁴³ Marques, (2004),⁴⁴ Lima, (2020),⁴⁵ Carvalho, (2011),⁴⁶

³⁵ HOLANDA, Firmino (Org.). *Do Sertão a Saturno: O Ceará no Cinema (1900-1940)*. Fortaleza: Interarte, 2017.

³⁶ DEBS, Sylvie. *Cinema e Literatura no Brasil: os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional*. Tradução Sílvia Nemer. 2. ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

³⁷ NAGIB, Lúcia. *A Utopia no Cinema brasileiro: Matrizes, Nostalgia, Distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

³⁸ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

³⁹ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

⁴⁰ PENNA, Maura. 1992. *O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o 'escândalo' Erundina*. São Paulo: Cortez

⁴¹ DELLA CAVA, Ralph. *Milagre em Joazeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976

⁴² CORTEZ, Antonia Otonite de Oliveira. *A construção da Cidade da Cultura: Crato (1889-1960)*. Dissertação (Mestrado em História Social). Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2000.

⁴³ MENESES, Sônia (Org.). *Cariri, Cariris: outros olhares sobre um lugar (in)comum*. Recife-PE: Imprima, Crato-CE: URCA, 2016.

⁴⁴ MARQUES, Roberto. *Contracultura, tradição e oralidade: (re)inventando o sertão nordestino na década de 70*. São Paulo: Annablume, 2004.

⁴⁵ LIMA, Marinalva Vilar de. *Loas que Carpem: a morte na literatura de cordel*. João Pessoa: Editora do CCTA/UFPB, 2020.

⁴⁶ CARVALHO, Anna Christina Farias de. *Sob o signo da fé e da mística: um estudo das Irmandades de Penitentes no Cariri Cearense*. Fortaleza: Editora IMEPH, 2011.

Melo, (2010),⁴⁷ Carvalho (2003)⁴⁸; pela literatura regional (Nóbrega, 2011)⁴⁹, bem como por diferentes áreas de conhecimento e pelas demais artes. Mas, de forma exaustiva, poderíamos elencar relevantes estudos que discutem os diversos aspectos dessa Região, considerando distintas posições.

Observando os argumentos já consolidados dessas produções, concluímos que os sertões brasileiros podem ser entendidos como espaços naturais, de geografia humana e geopolítica, de distintas dimensões simbólicas e culturais, e que são social e historicamente construídos, há mais de um século.

As culturas cearenses na contemporaneidade

O interesse pela produção acerca do Sertão do Cariri e a Região Nordeste remete às pesquisas historiográficas, e de áreas afins, que fizeram a opção por objetos análise e interpretação, sobre esses locais, o seu povo e a sua diversidade, e as suas culturas populares. Nesse sentido, observamos que a produção sobre o Sertão e o Nordeste é volumosa e tem contribuído para pensar sobre questões locais/regionais, mas também sobre as questões mais amplas da sociedade e da cultura brasileiras e mundiais.

Com efeito, encontramos vários trabalhos criteriosos, de estudiosos que se debruçaram sobre as facetas do cinema de Rosemberg Cariry, que podem fortalecer os debates sobre a atuação dos seus filmes como agentes da história e sobre a capacidade de elaboração de uma análise da sociedade, pensada a favor dos oprimidos.

Nas nossas buscas, encontramos produções de História e de Cinema, contendo reflexões sobre a cinematografia de Rosemberg Cariry, e que formam um acervo restrito, mas significativo, nos limites desse trabalho. Também buscamos referências de demais áreas do conhecimento, que contribuem para

⁴⁷ MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010

⁴⁸ CARVALHO, Gilmar de (Org.). *Bonito para chover: ensaios sobre a cultura cearense*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003. p 11-20.

⁴⁹ NÓBREGA, Geralda Medeiros. *O Nordeste como inventiva simbólica: ensaios sobre o imaginário cultural e literário*. Campina Grande: Eduepb, 2011.

o debate consistente acerca das cearensidades e das demais identidades culturais brasileiras.

O filme de ficção “*Corisco e Dadá*” (1996) é uma das doze obras analisadas na Tese de Doutorado em Literatura Comparada, elaborada pela pesquisadora francesa, Sylvie Debs, defendida na Université Robert Schuman, Estrasburgo — França, e que teve a sua tradução publicada no Brasil com o título “*Cinema e Literatura no Brasil os Mitos do Sertão: a Emergência de uma Identidade Nacional*” (2010).⁵⁰

O estudo questiona a contribuição das formas de representação produzidas pela literatura e pelo cinema brasileiros, do século XX, para a formulação da ideia de nação e para a construção de representações do Nordeste como um espaço imaginário, e do seu povo, criado pelos escritores e cineastas que pensam o Brasil.

Nas suas reflexões, a autora considera o cinema de Rosemberg Cariry como construtor de uma visão épica sobre as experiências do cangaço no Sertão nordestino, e discute o filme como uma novidade, considerando-o capaz de conferir uma repercussão universal a um acontecimento regional, e às experiências das populações sertanejas. (Debs, 2010, p. 190)⁵¹.

Trata-se de uma perspectiva estrangeira, que nos ensina sobre um aspecto importante da nossa cultura, e traz uma contribuição para a compreensão da construção das múltiplas identidades nacional e nordestina, discutindo as estreitas relações entre a literatura e o cinema nacional, e interligando as obras contemporâneas aos filmes clássicos.

No Brasil, Sylvie Debs⁵² organizou o livro “*Corisco e Dadá: apontamentos sobre o filme*” (2016)⁵³, com a colaboração de Rosemberg Cariry, no qual são

⁵⁰ DEBS, Sylvie. *Cinema e Literatura no Brasil: os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional*. Tradução Sylvia Nemer. 2. ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2010

⁵¹ Idem, p. 190.

⁵² Em 2002, Sylvie Debs trabalhou na Região Metropolitana do Cariri, aonde desenvolveu não somente suas pesquisas, mas também atuou na Coordenação de Produção do Filme “*Lua Cambará: nas escadarias do palácio*” (2002), de Rosemberg Cariry, junto com Juruena Moura, irmã do diretor. Ela também fez uma participação rápida em uma das cenas do filme, representando uma personagem, visitante estrangeira, que chega na fazenda de Lua Cambará, transportada por um helicóptero.

⁵³ DEBS, Sylvie (org.); CARIRY, Rosemberg (colaboração). *Corisco e Dadá: Apontamentos Sobre o Filme*. Fortaleza — CE: Interarte, 2016

apresentados o roteiro do filme completo e o *make off* das gravações, as biografias de Corisco, de Dadá e de Benjamim Abrahão, artigos acadêmicos e ensaios jornalísticos sobre o referido filme e roteirista, entrevistas com o diretor e com atores e atrizes do elenco do filme, relação da filmografia sobre o cangaço e anotações do diretor.

A pesquisadora também publicou, no Brasil, o livro “*Cinema e cordel: Jogo de espelhos*” (2014),⁵⁴ no qual investiga a relação entre a literatura de cordel e o cinema nacional, entrevista cineastas, cordelistas, atores e críticos, e elabora um capítulo dedicado a uma discussão sobre o uso do cordel na cinematografia do cineasta, e uma entrevista sobre o mesmo tema.

A historiadora Iza Luciene Mendes Regis desenvolveu dissertação de mestrado em História, na Universidade Federal do Ceará, “*Luz, Câmara, Sertão: Bravura e Fé na Cinematografia de Rosemberg Cariry – 1986-1996*” (2003)⁵⁵ a partir da análise dos três primeiros filmes de longa-metragem de Rosemberg Cariry: “*O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*”, documentário de 1986; “*A Saga do Guerreiro Alumioso*”, ficção de 1993; “*Corisco e Dadá*”, ficção de 1996.

A pesquisa tem como objetivo geral “Tentar perceber através da filmografia do cineasta cearense Rosemberg Cariry qual a imagem do homem sertanejo e do seu espaço que esse cinema pretende construir” (Régis, 2003, p. 13). A partir de uma abordagem da História Cultural, a autora dialoga com Roger Chartier, Pierre Bourdieu, Michel de Certeau, Marcos Antonio da Silva, Paul Veyne, dentre outros.

Na sua dissertação, a autora define a obra de Rosemberg Cariry como centrada nas questões do universo rural, com grande destaque para as questões políticas (Regis, 2003, p. 142),⁵⁶ e nas abordagens fílmicas dessas questões são configuradas representações importantes, porque contribuem para a desconstrução de estereótipos sobre o sertão e o sertanejo.

⁵⁴ DEBS, Sylvie. *Cinema e Cordel: Jogos de Espelhos*. Vol. I. Fortaleza: Interarte Editora; Lume Filmes, 2014.

⁵⁵ REGIS, Iza Luciene Mendes. *Luz, Câmara, Sertão: Bravura e Fé na Cinematografia de Rosemberg Cariry – 1986-1996*. 2003. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza — CE, 2003.

⁵⁶ REGIS, Iza Luciene Mendes. *Luz, Câmara, Sertão: Bravura e Fé na Cinematografia de Rosemberg Cariry – 1986-1996*. 2003. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza — CE, 2003

Ao demonstrar que esses personagens são capazes de transformação, o cineasta contribui para a valorização da cultura e da identidade nordestina. Além disso, Mendes destaca que a obra que ele criou, está centralizada em seu local de nascimento e contexto histórico-social.

Desta forma é que Rosemberg Cariry tenta, através da sua obra, não construir um outro sertão, mas, pensando fazer o que está ao seu alcance, busca construir uma outra imagem de sertão, que possa ser dada à leitura sem os mesmos vícios das construções da imagem sertaneja de que já temos conhecimento, e que tenha uma forma estética com fonte no passado, porém, projetando na tela as experiências do presente. (Régis, 2003, p. 155-156).⁵⁷

No ano de 2016, Iza Luciene Mendes Regis publicou artigo intitulado “*O Sertão Iluminado: o Cine-Sertão de Rosemberg Cariry*” (2016),⁵⁸ abordando as mesmas questões discutidas no seu trabalho de Mestrado. Os filmes analisados pela pesquisadora foram produzidos no contexto da redemocratização brasileira, um momento de grandes transformações culturais, sociais e políticas, e nesse contexto, o cinema de Rosemberg Cariry atua como um instrumento de conscientização e transformação social.

O filme “*Corisco e Dadá*” (1996) é um dos dezoito filmes analisados no capítulo “*Imagens do Mar: Deus e o Diabo na Terra do Sol, Terra em Transe, Os incompreendidos, Terra Estrangeira, Corisco e Dadá, Baile Perfumado e Abril Despedaçado.*”, publicado no livro “*A Utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*” (2006)⁵⁹, de Lúcia Nagib, professora de cinema da University of Leeds, Inglaterra. O mesmo filme também é um dos quatro analisados no artigo da autora: “*Imagens do mar: visões do paraíso no cinema brasileiro atual*”, publicado na “*Revista USP*” (2002).⁶⁰

⁵⁷ Idem, p. 155-156.

⁵⁸ REGIS, Iza Luciene Mendes. *O Sertão Iluminado: o Cine-Sertão de Rosemberg Cariry*. In: DEBS, Sylvie (org.); CARIRY, Rosemberg (colab.). *Corisco e Dadá: Apontamentos Sobre o Filme*. Fortaleza — CE: Interarte, 2016. p. 159-179.

⁵⁹ NAGIB, Lúcia. *Imagens do Mar: Deus e o Diabo na Terra do Sol, Terra em Transe, Os incompreendidos, Terra Estrangeira, Corisco e Dadá, Baile Perfumado e Abril Despedaçado*. In: ___ *A utopia do cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 25-57.

⁶⁰ NAGIB, Lucia. *Imagens do mar: visões do paraíso no cinema brasileiro atual*. *Revista USP*, São Paulo, n.52, p. 148-158, dezembro/fevereiro 2001-2002.

Nos dois textos, a pesquisadora analisa a presença das cenas que usam o sertão-mar como cenário, e os significados por trás dos encontros de personagens com as paisagens do oceano, por vezes com um clima místico, recorrentes nas produções do Cinema Novo. Nos filmes pós Cinema Novo, o mar ganha um outro significado, fica mais distante das violências e com um outro caráter, mais leve.

Começa a germinar uma nova consciência de ser brasileiro que resulta numa premência de se filmar o Brasil. Em obras como *Credemi*, *Sertão das Memórias*, *Baile Perfumado*, *Corisco e Dadá*, todos lançados entre 1996 e 1997, há uma curiosidade apaixonada pelas paisagens, as fisionomias, a língua, o sotaque, os costumes, as crenças e outros aspectos do Brasil (Nagib, 2002, p. 155).⁶¹

Nos 4 (quatro) filmes analisados por Lucia Nagib, apresenta-se uma mudança positiva de perspectiva em relação ao sertão-mar, motivada por uma redescoberta otimista do Brasil pelo cinema nacional que predomina na década de 1990, período em que os referidos filmes foram produzidos. O sertão-mar, nesse contexto de mudanças e do surgimento de uma nova geração de cineastas engajados e/ou militantes, deixa a condição negativa que contemplava “um mar que virou sertão” para ver “o sertão que virou mar”.

Numa perspectiva dos estudos literários, e investigando as intertextualidades das obras da literatura com o cinema nacional, o crítico e professor de cinema Cesar Adolfo Zamberlan analisou 3 (três) adaptações da obra literária de José de Alencar para o cinema, na sua tese de Doutorado em Letras, intitulada “*Iracema no Cinema: nação e identidade na passagem do literário para o fílmico*” (2016).⁶² Os filmes analisados são: *Cine Tapua* (2006), de Rosemberg Cariri; *Iracema: a virgem dos lábios de mel* (1974), de Carlos Coimbra e *Iracema: uma transa amazônica* (1974), de Jorge Boldanzque e Orlando Senna.

⁶¹ Idem, p. 155.

⁶²ZAMBERLAN, Cesar Adolfo. *Iracema no Cinema: nação e identidade na passagem do literário para o fílmico*. Orientadora: Aparecida de Fátima Bueno. 2016. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

A pesquisadora Nadia Pinto da Silva produziu uma dissertação de mestrado em Estudos Literários, na Universidade Estadual de Feira de Santana - Bahia, intitulada: "*A poética popular de Patativa do Assaré: da oralidade escrita ao audiovisual*" (2022),⁶³ na qual analisou a poética do cearense Patativa do Assaré a partir da análise do filme documentário, "*Patativa do Assaré - Ave Poesia*" (2007), do cineasta Rosemberg Cariry.

Para compor a base teórica da dissertação, a autora aborda produções das Ciências Sociais que contribuem para o debate, como Zumthor, Gramsci, Néstor Garcia Canclini, Sylvie Debs, dentre outros. O estudo tece considerações sobre o conceito de cultura popular e discute acerca das interligações que Patativa constrói entre a oralidade e a escrita, na sua poesia, ressaltando a força da performance oral. Esta oralidade que é reforçada, principalmente, pelos ritmos e pelas musicalidades, capturadas e (re)configuradas através do recurso sonoro/audiovisual, do cinema.

Com efeito, observando tais debates relevantes para o cinema e história, repletos de provocações, ideias e considerações instigantes, nos interrogamos: quantas questões podemos abordar ao analisar um filme de ficção ou documentário, um longa-metragem ou curta-metragem do cineasta Rosemberg Cariry? Quais processos de construção de representações acontecem nas cenas dos filmes desse diretor? Quais as produções de significados e de ressignificações que podemos identificar, ao olhar um grande caleidoscópio de imagens cinematográficas, do mesmo modo artesanais e poéticas? Como abordar as representações que são recorrentemente elaboradas a partir dessa cinematografia, ainda pouco investigada pela historiografia brasileira?

O cinema, a História e as Artes no Sertão do Cariri

A partir do início dos anos 1960, são publicados os primeiros estudos sobre as relações entre cinema e história, dentre os quais se encontram as

⁶³ SILVA, Nadia Pinto da. *A poética popular de Patativa do Assaré: da oralidade escrita ao audiovisual*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Universidade Estadual de Feira de Santana. Feira de Santana, Bahia, 2022

obras desenvolvidas pelos pesquisadores Siegfried Kracauer (1960)⁶⁴ e Marc Ferro (1992),⁶⁵ pioneiros nos estudos do cinema e história. Em seguida, são publicados os estudos de Robert Rosenstone (2015),⁶⁶ Marcos Antonio da Silva (2016⁶⁷, 2020a⁶⁸, 2020b⁶⁹); Marcos Antonio da Silva e Alcides Freire Ramos (2011),⁷⁰ Maurício Cardoso (2007),⁷¹ Eduardo Morettin (2013),⁷² Alexandre Busko Valim (2012);⁷³ Jorge Nóvoa e José D'Assunção Barros (2012),⁷⁴ cujas contribuições foram fundamentais para consolidar o entendimento de que os filmes históricos, e os ficcionais, são fontes de conhecimentos históricos.

Após um longo período dedicado aos estudos do cinema alemão, Siegfried Kracauer conclui que o cinema se relaciona com a realidade pelo testemunho, pois o cinema registra o que já foi visto para apresentar aquilo que não é dado à compreensão, de imediato. O autor defende a concepção realista de cinema, enquanto potente registro e revelação da realidade física, e a teoria que ele desenvolve é publicada no livro *Theory of Film: the redemption of physical reality* (1960).⁷⁵

Seus estudos e descobertas serviram de bases teóricas, impulsionando novos debates acadêmicos, que avançaram nas discussões e suscitaram

⁶⁴ KRACAUER, Siegfried. *Theory Of Film: The Redemption Of Physical Reality*. New York: Oxford University Press, 1960.

⁶⁵ FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, pp. 79-115.

⁶⁶ ROSENSTONE, Robert. *A História nos Filmes, os Filmes na História*. Tradução: Marcello Lino. — 2. ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

⁶⁷ SILVA, Marcos (org.). *Didaduras do cinema (Brasil, 1964/1965-1965/2006)*. São Paulo: LCTE Editora, 2016.

⁶⁸ SILVA, Marcos. *Sessões Descontínuas: lições de história no cinema brasileiro*. Vol. 1, São Paulo: Almedina, 2020a.

⁶⁹ SILVA, Marcos. *Sessões Descontínuas: lições de história no cinema brasileiro*. Vol. 2, São Paulo: Almedina, 2020b.

⁷⁰ SILVA, Marcos; RAMOS, Alcides Freire (Orgs.). *Ver História: o Ensino vai aos Filmes*. São Paulo: Hucitec, 2011.

⁷¹ CARDOSO, Maurício. *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política estética e revolução (1969-1974)*. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas-FFLCH. Universidade de São Paulo-USP. São Paulo, 2007.

⁷² MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013.

⁷³ VALIM, Alexandre Busko. *História e cinema*. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier Editora Ltda., 2012, p. 283-300.

⁷⁴ NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Org.). *Cinema-História: Teoria e Representações Sociais no Cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

⁷⁵ KRACAUER, Siegfried. *Theory Of Film: The Redemption Of Physical Reality*. New York: Oxford University Press, 1960.

possibilidades inéditas de análise das imagens fílmicas, inclusive como uma narrativa que faz um “tipo” de história.

Uma análise fílmica que se pretende crítica e problematizadora procura perceber todos os indícios das ações exercidas pelos filmes, considerando que não se trata de uma busca fácil.

Marc Ferro (1992)⁷⁶ nos alerta acerca dos desafios de estudar os filmes, explicando sobre reações às produções que tratavam de povos distintos: um filme sobre um judeu, na França e os filmes antinazistas e propaganda patriótica, nos Estados Unidos: “Medir ou avaliar a ação exercida pelo cinema é difícil. Certos efeitos, pelo menos, são distinguíveis”. (Ferro, 1992, p. 15).

Dessa maneira, os filmes tornam possível as condições de visibilidades de determinados recortes, raramente alcançadas em outras Mídias, especialmente quando tratam de temas abordados nas produções cinematográficas de diretores militantes, como Rosemberg Cariry, nas quais várias situações ficam “esquecidas”, contidas nos “não ditos” da historiografia.

Uma leitura que leve em conta esses aspectos silenciosos, é o que Marc Ferro denomina de “contra-análise da sociedade”. Nas suas pesquisas, Marc Ferro desenvolve uma leitura de imagens que leva em conta esses silenciamentos, e que resulta em proposta para uma metodologia na análise dos filmes. Segundo Ferro (1992):

O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou de história do cinema. Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. (Ferro, 1992, p. 87)⁷⁷.

Assim, tecendo as suas oportunas considerações, Ferro nos convence de que os filmes ficcionais ou documentários são História, com “H”, não importando

⁷⁶ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

⁷⁷ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

que eles sejam imagem ou não da realidade. Seguindo os passos de Ferro, e ampliando as questões do cinema-história, o historiador Robert Rosenstone, considera que o cinema apresenta um tipo de história complexa, e que permite aos cineastas atuarem como historiadores:

(...) o mundo extinto pode ser, e tem sido, representado nos filmes para convencê-lo de que vale a pena ver com atenção o mundo da história na tela, um mundo que pode representar um passado importante, fazer um tipo de história que é suficientemente complexa para que tenhamos de aprender a interpretá-la (Rosenstone, 2015, p. 14).⁷⁸

Desse modo, confirma-se que tal como os suportes visuais clássicos, os filmes são componentes incontornáveis da formação do historiador contemporâneo, especialmente após a ampliação do conceito de fontes, elaborado por relevantes teorias e pesquisas históricas das últimas cinco décadas.

Caminhos metodológicos

Nesse tipo de estudo, em que se realiza análise de obra audiovisual, cinematográfica, é necessário observar as metodologias interdisciplinares, que viabilizem um conhecimento preciso das complexas fontes examinadas, durante a pesquisa. Para a análise do filme *corpus* desta pesquisa “*Cine Tapuia (2006)*”, adotamos como referência as metodologias elaboradas por Ismail Xavier (1983)⁷⁹ e Francis Vanoye & Anne Goliot-Lété (2012).⁸⁰ Na análise de dados, verificamos aspectos das cenas, das falas da narrativa e das trilhas sonoras, com especial atenção às representações.

Com efeito, interessa-nos investigar o cinema de Rosemberg Cariry, pois consideramos que a seu respeito há uma lacuna na historiografia acerca do cinema brasileiro contemporâneo. Ao realizar uma busca detalhada dessa

⁷⁸ ROSENSTONE, Robert. *A História nos Filmes, os Filmes na História*. Tradução: Marcello Lino. — 2. ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

⁷⁹ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense: 1983.

⁸⁰ VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Tradução Marina Appenzeller. 7. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

temática na historiografia, observa-se um considerável distanciamento para com as produções do cineasta cearense, especialmente por parte dos pesquisadores dedicados aos estudos da relação entre Cinema e História, no Brasil.

Interessa-nos discutir como essas narrativas acionam os processos de ressignificações das representações e processos de hibridismos em cenas que fundem personagens reais com ficcionais ou do imaginário; o passado com o presente, quando por exemplo, reúne uma personagem ficcional de obra fundamental, como a índia Iracema, aos personagens populares, anônimos e contemporâneos, todos envolvidos em sofridas questões coletivas, mas também retratados pelos âmbitos privados, pelas angústias e esperanças cotidianas dos habitantes da região Cariri, no sul do Ceará.

O meu interesse pelo cinema surgiu na infância, desde a década de 1960, mas ele já estava fazendo parte da vida da minha família há décadas, quando meu avô paterno e, anos depois, o meu pai, trabalharam no *Cinema Capitólio*, uma das 3 (três)⁸¹ salas de cinema da maior empresa exibidora de Campina Grande-PB. Ele trabalhava como bilheteiro, pintor de cartazes, operador do projetor e era um tipo “faz tudo” do *Capitólio*.

Nesse convívio precoce com a sala e os bastidores do *Cinema Capitólio*, descobri muito cedo sobre as técnicas, as máquinas de projeção, os truques das filmagens, desde os mais antigos até os mais avançados da época; sobre os segredos acerca do funcionamento dos estúdios, as “intrigas” dos poderosos e as “fofocas” sobre as vidas privadas das “estrelas” de Hollywood, da Europa, do Japão e do Brasil, especialmente. Com efeito, adquiri o hábito de ver filmes na tela grande, a curiosidade e o gosto pelos temas relativos ao cinema, que até hoje permanecem.

A abordagem historiográfica da nossa pesquisa leva em consideração a definição do historiador e antropólogo Michel de Certeau (2017)⁸², sobre a

⁸¹ As outras salas de cinema da mesma empresa eram o Cine Babilônia, localizado no Centro da cidade e o Cine São José, que ficava a um quarteirão da casa dos meus pais, no Bairro de São José. Sobre o significado social das salas do cinema em Campina Grande, ver a tese intitulada “*Lazeres permitidos, prazeres proibidos: sociedade e lazer em Campina Grande (1945-1965)*”, do historiador e professor da Universidade Federal de Campina Grande – UFCG Antonio Clarindo Barbosa de Souza (Souza, 2002).

⁸² CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. 3. ed. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2017.

história como uma atividade humana, uma *operação historiográfica*: a relação entre prática (disciplina), lugar social e escrita (um discurso).

Encarar a história como uma operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um *lugar* (um recrutamento, um meio, uma profissão etc.), *procedimentos* de análise (uma disciplina) e a construção de um *texto* (uma literatura). É admitir que ela faz parte da “realidade” da qual trata, e que essa realidade pode ser apropriada “enquanto realidade humana”, “enquanto prática”. Nessa perspectiva, gostaria de mostrar que a operação historiográfica se refere à combinação de um *lugar* social, de *práticas* “científicas” e de uma *escrita*. (Certeau, 2017, p. 46-47).⁸³

Essa definição resulta, em parte, de um questionamento levantado sobre que, há tempos, a história evitara se tornar um tema da análise crítica do historiador, que relaciona um produto a um lugar de produção; e colocara o historiador como um “sonâmbulo”. Quando sai desse tal “sonambulismo teórico” o historiador é conduzido a um “despertar epistemológico”, conforme discorrem vários estudiosos, dentre eles Serge Moscovici, Paul Veyne e Michel Foucault. Sobre o citado despertar:

Este manifesta na França uma urgência nova. Mas receptível é apenas a teoria que articula uma prática, a saber, a teoria que por um abre as práticas para o espaço de uma sociedade e, que, por outro lado, organiza os procedimentos próprios de uma disciplina. Encarar a história como uma operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como relação entre um *lugar* (um recrutamento, um meio, uma profissão etc.), *procedimentos de análise* (uma disciplina) e a construção de um *texto* (uma literatura). É admitir que ela faz parte da “realidade” da qual trata, e que essa realidade pode ser apropriada “enquanto atividade humana”, “enquanto prática”. Nessa perspectiva, gostaria de mostrar que a operação histórica se refere à combinação de um *lugar* social, de *práticas* “científicas” e de uma *escrita*. (Certeau, 2017, p. 46-47 — grifos do autor).⁸⁴

Na cinematografia do diretor Rosemberg Cariry, percebe-se instigantes e possíveis questões de pesquisa que contemplam, desde os grandes embates

⁸³ Idem, págs. 46-47.

⁸⁴ CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. 3. ed. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2017.

sobre os graves problemas dos grupos pertencentes às classes populares, até às realizações solidárias de pequenos grupos ou de iniciativas particulares, representados nas suas narrativas fílmicas.

Uma das questões que vem à tona, acerca da filmografia em análise, é se podemos afirmar que as estratégias acionadas pelo diretor são suficientes para garantir: a) uma configuração de uma narrativa original, capaz de construir (re)significações das representações artísticas e culturais, sem maquiar os seus reais impasses? b) um cinema que atua como agente da história e da cultura cearense e universal?

Para obter essas questões, temos como objetivos da tese:

Objetivo Geral:

Investigar as representações das manifestações artísticas populares do sertão caririense, contemporâneo, no cinema de Rosemberg Cariri.

Objetivos específicos:

1) Analisar o filme “Cine tapuia” discutindo como o cineasta (re)significa as representações das identidades culturais cearenses, nas manifestações artísticas contemporâneas.

2) Investigar as itinerâncias dos artistas populares, no filme, como elemento motivador dos hibridismos e trocas culturais.

3) Compreender o cinema de Rosemberg Cariry como agente da história, das culturas, das artes e dos saberes populares, do Cariri cearense.

Para a compreensão dos processos de construção das representações, no filme em análise, e para discursões de questões que se mostrarem significativas para a interpretação de filmes, fizemos um levantamento de fontes, documentos, e materiais de diversos suportes, e escolhemos aqueles que contribuem para a elaboração da tese.

A fonte principal da nossa pesquisa, o filme de ficção “*Cine Tapuia: Cordel*

Audiovisual, Musical, Estradeiro e Popular Brasileiro”, (2006), foi selecionada num conjunto de onze filmes longas-metragens, com a finalidade de fazer um recorte metodológico e temporal, que tornasse viável a pesquisa.

Como fontes complementares, selecionamos demais produções cinematográficas de Rosemberg Cariry; além de livros, teses e dissertações; revistas, jornais e materiais da Web e entrevistas sobre o cinema e sobre as culturas cearenses, nordestinas e brasileiras; os roteiros e fichas técnicas dos filmes, e a produções sobre a historiografia brasileira que contemplam o cinema cearense, o nacional e o universal e os temas a eles relacionados, bem como à pesquisa historiográfica. Todas estas as fontes foram interpretadas com o mesmo nível de importância e consideramos igualmente as suas contribuições para a nossa pesquisa.

Para tanto, em diversas oportunidades realizei constantes visitas para levantamentos nos acervos de Museus, Bibliotecas públicas, Arquivos e Centros de Pesquisas, além de sebos e livrarias, para consulta e aquisição de dados e materiais bibliográficos e visuais. Também realizei diversas pesquisas virtuais em acervos dessas mesmas instituições, em acervos de Bancos de Teses e Dissertações, em bancos de periódico, em diferentes repositórios acadêmicos, *blogs* de cursos e de pesquisadores, além de *sites* e em instituições afins.

Com efeito, foram consultados (por vezes, repetidamente) os acervos das seguintes bibliotecas, arquivos e acervos:

_ *Biblioteca e Filmoteca particular da “Cariry Filmes”, acervo pertencente ao cineasta Rosemberg Cariry, localizados em Fortaleza - CE;*

_ *Biblioteca “Florestan Fernandes”, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - FFLCH – USP;*

_ *Biblioteca da ECA – Escola de Comunicação e Artes – USP;*

_ *Biblioteca da Faculdade de Educação – FEUSP;*

_ *Biblioteca “Paulo Emílio Gomes Sales”, da Cinemateca Brasileira, em São Paulo;*

_ *Acervo bibliográfico, fotográfico e Filmoteca do Museu da Imagem e*

do Som - MIS, em São Paulo;

_ *Biblioteca Central, da Universidade Federal de Campina Grande – UFCG;*

_ *Biblioteca de Livros Raros “Atila Almeida”, da Universidade Estadual da Paraíba UEPB, em Campina Grande;*

_ *Biblioteca Central, da Universidade Federal do Ceará – UFC, em Fortaleza – CE,;*

_ *Biblioteca Central “Prof. Antônio Martins Filho”, da Universidade Estadual do Ceará – UECE, em Fortaleza – CE, acervo digitalizado disponível em: <https://www.uece.br/biblioteca/>;*

_ *Banco de Teses e Dissertações da “Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil – CAPES”, acervo virtual disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>;*

_ *Biblioteca de Teses e Dissertações da “Universidade de São Paulo – USP”, acervo digitalizado disponível em: <https://www.theses.usp.br/>;*

_ *Acervo de Periódicos científicos do SCIELO, acervo Virtual disponível em: <https://www.scielo.br/>*

_ *Jornal diário “O Povo”, de Fortaleza-CE, acervo do virtual disponível em: <https://www.opovo.com.br/vidaearte/>*

Como resultado dos levantamentos presenciais e das pesquisas virtuais nos acervos digitalizados, realizei uma reunião de fontes, referências bibliográficas, fílmicas e iconográficas, materiais e digitais, que foram lidos, assistidos várias vezes, catalogados, fichados e revisados, para fundamentar a redação dos capítulos e das demais partes da tese. A tese está estruturada com partes as pré-textuais, 3 (três) capítulos, as Considerações Finais, as partes pós-textuais e está configurada de acordo com as Diretrizes da Agência USP de Gestão de Informações Acadêmica - AGUIA, (Funaro; USP, 2020)⁸⁵.

⁸⁵ FUNARO, Vânia Martins Bueno de Oliveira [et al.], Agência USP de Gestão de Informações Acadêmica. *Diretrizes para apresentação de Dissertações e Teses da USP*. 4. ed. São Paulo USP; AGUIA, 2020. (cadernos de Estudos; 9).

O Capítulo 1 desta tese discute o percurso trilhado no filme pelos Sertões do Cariri cearense, abordando aspectos dos lugares enquanto cenários geográficos, bem como os espaços simbólicos, lendários, míticos, por onde percorrem os personagens e onde acontecem processos de hibridação e valorização das manifestações artísticas populares.

No Capítulo 2, investigamos as representações dos personagens míticos, que são investidos das condições de monumentos e ícones culturais e representados pelos mestres das artes cearenses e ressignificadas pelas imagens e sons do cinema de Rosemberg Cariry.

No Capítulo 3, são analisadas as construções das representações das manifestações artísticas, e as identidades cearenses, inclusivas das identidades infantis, trazidas para as cenas do filme com forte protagonismo. Desse modo, consideramos as marcas históricas das culturas brasileiras, no filme “*Cine Tapuia*”.

As conclusões a que chegamos ao final dessa pesquisa são apresentadas nas Considerações Finais, e não as redigimos como uma certeza, mas com questões ainda por responder, e que podem ser um convite à discussão e à continuação do estudo desse tema e problema, para aqueles que se interessam pelas questões até aqui analisadas.

CAPÍTULO 1: A trajetória dos artistas populares em “*Cine Tapuia*” (2006): dos Verdes Mares ao Ser Tão cariense

Figura 3: Cocar indígena multicolorido e título do filme, em cena da abertura de *Cine Tapuia*.



Fonte: Fotograma capturado do filme, pela autora.

Cine Tapuia é um filme sobre identidade do povo cearense, um tema hoje muito discutido pelos estudiosos, acadêmicos ou não. Quem somos nós? O que ficou de nossa herança indígena e portuguesa, consagrada na prosa poética de José de Alencar, no seu clássico romance “Iracema”, obra que funda o mito da origem trágica e mestiça do povo brasileiro? Dessa obra, o filme se serve, como ponto inicial. Mas a presença negra seria também evidente na formação cearense, apesar de um certo pensamento resistente a tal ideia? *Cine Tapuia* descreve momentos da trajetória histórica do povo cearense. (Cariry, 2005, p. 109).

CAPÍTULO 1: A trajetória dos artistas populares em “*Cine Tapuia*” (2006): dos Verdes Mares ao Ser Tão cariense

Na filmografia de Rosemberg Cariry, *Cine Tapuia* (2016) é o sexto filme de ficção, dentre os treze longas-metragens do diretor, cuja narrativa ocorre na forma de uma grande colagem de temporalidades, e de uma combinação de vários gêneros cinematográficos (musical, estradeiro/*on the road*, histórico, drama). Após o lançamento, a obra foi contemplada com vários prêmios e participou de diversos festivais nacionais e internacionais.⁸⁶

Rosemberg Cariry planejou o filme *Cine Tapuia* para ser realizado em 2005, por ser o ano em que o Brasil comemorou os cento e quarenta anos da primeira edição do romance “*Iracema*” (1979),⁸⁷ escolhido como a obra adaptada na narrativa do filme. O livro de Alencar ficou popularizado no país como uma incontornável representação poética e mítica da trágica fundação do povo brasileiro e do Estado do Ceará, narrada através do romance entre a indígena Iracema e o português Martim.

O Cine Tapuia traz uma reflexão sobre a cultura do povo cearense a partir de fatos históricos, com referências na literatura de José de Alencar e na legendária figura do Cego Aderaldo, que, no filme, transforma-se no Cego Araquém, o pai de Iracema. O filme retoma o mito fundador do povo brasileiro imaginado pelo engenho poético de José de Alencar. (Cine Tapuia/sinopse, 2006).

⁸⁶ O filme recebeu prêmios, e participou de festivais e Mostra de Cinema, listados a seguir: 4º *Festival de Belém do Cinema Brasileiro – Circuito FestCinePará* (2007) – Prêmio Júri Popular: Melhor Longa Metragem; 18º *Festival do Cinema e Vídeo de Natal* (2008) — Prêmio de Melhor Diretor/ Prêmio de Melhor Montagem /Prêmio de Melhor Roteiro/ Menção honrosa para a atriz Myrlla Muniz; XXII *Festival Del Cinema Latino Americano* (Trieste-Itália, 2007); 13º *Festival Internacional de Cinema de Calcutá* (Kolkata Film Festival) (Índia, 2007); CINUSP “*Paulo Emílio*” — Retrospectiva Rosemberg Cariry — Pré-estreia (São Paulo, 2006); *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro* (Brasília, 2006); *Cine Pe – Festival do Audiovisual – Pernambuco* (Recife, 2007); 17º *Cine Ceará – Festival Ibero-Americano de Cinema* (Fortaleza, 2007) — Exibição Especial; *Festival Guarnicê* (São Luiz, 2007); *Mostra Guarnicê de Filme de longa Metragem Nacional*.

⁸⁷ ALENCAR, José. *Iracema*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1979.

O filme foi realizado pela associação de 2 (duas) produtoras familiares, de pequeno porte, com sedes na cidade de Fortaleza – CE: a “*Cariri Filmes*”, fundada em 1986 por Rosemberg Cariry e a “*Iluminura Filmes*”, fundada em 2001 pelo fotógrafo e cineasta cearense Petrus Cariry.⁸⁸

A produtora “Cariri Filmes” não atua apenas na produção de filmes, mas também promove a “interação entre artistas e técnicos do Nordeste e de outras regiões do Brasil” (informação do *Site da Iluminuras Filmes*), contribuindo para a difusão da produção audiovisual do Ceará e do Nordeste, em parcerias com a “*Iluminura Filmes*” e outras produtoras de audiovisual Nordestinas.

A narrativa do tema central — o mito fundacional do Ceará/Brasil: centralizado na figura da indígena Iracema — é ligada a uma variedade de outras histórias paralelas, que acontecem em diferentes lugares do Estado do Ceará e em diversos períodos da história. O cineasta comenta sobre as questões centrais que o filme aborda:

Assim, a história, o romance indianista, o cordel, a canção violeira e o cinema se cruzam nesse trabalho, através de uma ótica narrativa popular, tendo como meta elaborar, com propostas estéticas inspiradas no teatro figural, nas formas narrativas do cordel e das histórias de estradas, o esboço daquilo que se constitui a identidade de um povo, que não é somente cearense, mas, sobretudo, brasileiro; herdeiro de raças, de culturas, de mundos, de utopias. (Cariry, 2005, p. 110).⁸⁹

O roteiro do filme foi elaborado como uma oportuna homenagem prestada a personalidades que o cineasta reconhece como uma trindade social, artística e intelectual brasileira (Cariry, 2005, p. 19).⁹⁰

Essa trindade é representada por quatro personagens marcantes para a história e a memória do Ceará e do Brasil: o violeiro e cantador Cego Aderaldo

⁸⁸ Petrus Cariry Maia de Moura é filho da atriz e produtora Teta Maia e de Rosemberg Cariry. Teta Maia, Petrus, e as suas duas irmãs Bárbara Cariry, Maíra Cariry e uma irmã de Rosemberg Cariry, Maria Juruema de Moura, também trabalham nas duas Produtoras de filmes.

⁸⁹ CARIRY, Rosemberg. *30 Anos de Cinema*. Fortaleza: Instituto Internacional de Intercâmbio Artístico e Cultural — Interarte; 15º Cine Ceará, 2005.

⁹⁰ Idem.

(o popular), os cineastas brasileiros Humberto Mauro e Nelson Pereira dos Santos (os da classe média) e o escritor cearense José de Alencar (o representante da elite local).

Esses personagens foram postos em cena pelo diretor do filme, para serem interligados ao longo das sequências narrativas, tanto pelas suas artes, quanto pelas muitas referências aos mitos, às lendas, à formação da nação brasileira alicerçada em tragédias históricas, por vezes persistentes, e às identidades sociais e culturais. Eles também estão presentes ou interligados a outros filmes do diretor Rosemberg Cariry.

Dessa maneira, as suas representações se transformam em constantes processos de construções, reconstruções e desconstruções, engrenados na contemporaneidade.

Podemos dizer que os filmes, à semelhança do que ocorre com o conhecimento histórico, são produzidos com base em processos de pluralização de sentidos ou verdades. Nesse sentido, as obras cinematográficas são construções carregadas de significados, construídos a partir da seleção dos elementos que irão compor as imagens e o som que as acompanham e, depois, na articulação entre os diferentes conjuntos de imagens baseada na edição e montagem dos filmes. Mesmo com a tentativa de reconstruir ou explicar o passado, aquilo imagens e o som que as acompanham e, depois, na articulação entre os diferentes conjuntos de imagens a que assistimos nos filmes remete às representações e ao conhecimento histórico de seus criadores (Oliveira; Lima, 2017, p. 383).⁹¹

Cine Tapuia tem uma grande complexidade, provocada principalmente pelo elevado número de manifestações artísticas nele representadas e pelas cenas, músicas e narrativas, do mesmo modo numerosas. Na produção, assistimos as cenas muito ricas em paisagens, representações e personagens, mas ao mesmo tempo, o filme apresenta poucos diálogos entre os seus personagens.⁹²

⁹¹ OLIVEIRA, Giuseppe Roncali Ponce Leon de; LIMA; Marinalva Vilar de. Ditadura da Política, Ditadura do Cinema. *Projeto História, São Paulo*. n. 58, pp. 383-387, Jan. - Mar. 2017. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/32460/22472>. Acesso em: 10.abr.2017.

⁹² Nas repetidas vezes em que assistimos às sequências de cenas, dos 80 minutos do filme,

Ao analisar o filme com atenção, levamos em consideração os aspectos percebidos dos elementos e da narrativa,⁹³ sem obedecer a uma hierarquização prévia, sem a necessidade de transformar as imagens das cenas em mera ilustração da narrativa, ou das dimensões históricas do filme. Considerando o modo de estudar narrativa apresentado por David Bordwell e Thompson (2013, p. 531),⁹⁴ estudamos a narrativa investigando as relações entre a produção cinematográfica com o tempo e o espaço de seu entorno e com a realidade.

Segundo o estudioso da relação cinema e história, professor e historiador Maurício Cardoso, na obra do cineasta Glauber Rocha, encontramos exemplos de filmes com elevada complexidade, como *Terra em Transe* (1967), que mobiliza certos conhecimentos das formas de análise fílmica, tornando-o de difícil exibição em sala de aula, tanto para os professores, quanto para o(a)s aluno(a)s. Certamente, frente a um filme instigante como *Terra em Transe* (1967): “É preciso, pois, aceitá-lo como enigma a ser decifrado, como um mosaico amplo e complexo que solicita conhecimento do todo e das relações de cada elemento”. (Cardoso, 2011, p. 39).⁹⁵

1.1. Enveredando pelas trilhas do cordel cinematográfico, estradeiro, musical e histórico

Para a análise individual do filme “*Cine Tapuia*” (2006) realizamos a divisão das cenas filme em 3 (três) segmentos, nomeados Blocos Narrativos 1, 2 e 3⁹⁶, cuja sequência resumida norteou a escolha de cenas analisadas. Desse

identificamos apenas nove diálogos, e todos eles são curtos

⁹³ A narrativa fílmica, que analisamos nessa pesquisa, pode ser definida como “*Uma cadeia de eventos ligados por causa e efeito, correndo no tempo e no espaço*” (Bordwell e Thompson, 2013, p. 144).

⁹⁴ BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A Arte do Cinema: Uma Introdução*. Tradução Roberta Gregol. Campinas-SP: Editora da UNICAMP; São Paulo: Editora da USP, 2013.

⁹⁵ CARDOSO, Maurício. Desvendando Glauber Rocha: uma interpretação de *Terra em Transe* (1967). In: SILVA, Marcos; RAMOS, Alcides Freire (Orgs.). *Ver História: o ensino vai aos filmes*. São Paulo: Hucitec, p. 38-57.

⁹⁶ Na análise dos filmes *Barravento* (1962) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), publicada no livro “*Sertão-Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*” (1983), o pesquisador Ismail Xavier adotou a metodologia de análise fílmica, na qual a sequência de análise e interpretação é precedida da segmentação dos filmes, em blocos narrativos, que são previamente e sumariamente descritos (1983, p. 20).

modo, fazemos a descrição do filme, seguida de análise de cenas que convergem para a interpretação da obra, relacionando-as aos demais elementos pertinentes do filme e da sua história.

Bordwell e Thompson (2013) defendem que para fins de estudo ou para resenha crítica, a segmentação do filme pode seguir os critérios flexíveis e não são “mecânicos”, pois dependem de cada filme, com suas especificidades.

Para analisar o padrão de desenvolvimento de um filme, é sempre uma boa ideia fazer a **segmentação** do filme. Segmentação nada mais é do que um esquema escrito do filme que divide em partes maiores e menores, marcando as partes com letras ou números consecutivos. Se um filme narrativo tem 40 *cenas*, então podemos classificá-las com uma numeração que vai de 1 a 40. Pode ser interessante dividir algumas partes ainda mais (por exemplo, cenas 6^a e 6b). Segmentar um filme nos permite não apenas perceber as similaridades e diferenças entre as partes, mas também organizar a progressão formal geral (Bordwell; Thompson; 2013, p. 135 — grifo dos autores).⁹⁷

As sequências que agrupamos em cada um dos três blocos narrativos, seguem uma metodologia recomendada para os casos em que as análises de filmes são necessárias, e que é desenvolvida por Vanoye; Goliot-Lété (2012)⁹⁸⁷⁶ e por Ismail Xavier (1983, p. 20)⁹⁹.

Observamos que as duas metodologias a que nos referimos são semelhantes, no que se refere à utilização da segmentação de filmes. Segundo Vanoye; Goliot-Lété, é preciso ter atenção no que diz respeito aos critérios da segmentação: “Os critérios que permitem segmentar o filme são: o espaço; o tempo; as marcas de pontuação (cortes); a “coerência”, a lógica narrativa” (Vanoye; Goliot-Lété, 2012, p. 119)¹⁰⁰. Nossa escolha para a segmentação das cenas do filme foi pela formação de blocos de cenas, seguindo a sequência lógica da narrativa.

O bloco narrativo 1 é a reúne 10 (dez) cenas: *Abertura; A Tenda de*

⁹⁷ BORDWELL, DAVID; Thompson, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas: Unicamp; São Paulo: EDUSP, 2013.

⁹⁸ VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Tradução Marina Appenzeller. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

⁹⁹ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense: 1983.

¹⁰⁰ Idem, p. 119.

Araquém; No princípio eram as trevas; ... e fez-se a luz!; O nascimento de uma nação ... O jardim das delícias...; Os sem-terra...; Na porta dos cabarés...; Alguns meses depois...; O mel de jati... .

O bloco narrativo 2 é formado por 9 (nove) cenas: *Jovita Feitosa, Voluntária da Pátria...; O amor de Araquém...; A paixão de Iracema e “A Gargalhada” do Cego Aderaldo; Ceará – Terra da Luz; Enfeitada com raminhos, perfumada com fulô...; Cabeças cortadas...; Nestas mal traçadas linhas...; No templo da deusa- mãe; O Santo sem a cabeça.*

O bloco narrativo 3 composto 10 (dez) cenas: *A caixinha mágica; Forró, vaquejada e mulher; O sagrado e o profano; Saiu no jornal, deu na televisão...; A canção do lenço roxo...; O sonho...; Vês! Ninguém assistiu ao formidável enterro da tua última quimera. (Augusto dos Anjos); Moacir, um brasileiro...; Final.*

1.2. O filme em busca de referências culturais

O filme *tapuia* apresenta um núcleo central composto por três elementos da cultura brasileira e da cearense, costurados pela narrativa, bem como por um núcleo periférico, com um elevado número de personagens secundários, que, na maioria das vezes, aparecem rapidamente, apenas em uma única cena, mas que também são importantes para as reflexões que eles trazem, pelas implicações e relevâncias das suas distintas representações.

O tema do filme é a cultura do povo cearense, desde as referências de longa duração, e a sua narrativa é contada a partir de episódios históricos, personagens da literatura clássica, romântica e indianista *Iracema* (1979),¹⁰¹ do escritor José de Alencar; do Cego Aderaldo¹⁰², personalidade lendária da cantoria sertaneja, cearense. Destaca-se também, o próprio cinema que é

¹⁰¹ ALENCAR, José. *Iracema*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1979.

¹⁰² Sobre a a vida e a trajetória artística do Cego Aderaldo, ver a autobiografia: ARAÚJO, Aderaldo Ferreira de. *Eu sou o Cego Aderaldo: minhas memórias, de menino e de velho*. Fortaleza – CE: Imprensa Universitária, 1963; e a biografia: CARIRY, Rosemberg. *Cego Aderaldo: O Homem, O Poeta e O Mito*. Fortaleza: Interarte, 2017.

representado como um personagem de algumas cenas das mais significativas, desempenha um papel aglutinador que liga os demais elementos do roteiro, em todas a narrativa do filme.

A história se desenrola ao longo de uma viagem demorada, cuja rota vai do Norte ao Sul do Estado do Ceará, partindo da cidade de Fortaleza até os sertões do cariri. A viagem é conduzida por Iracema, uma jovem cantora cearense, uma figura feminina independente, que também representa a outra personagem: a Iracema do livro. A moça é acompanhada pelo seu pai Araquém (mesmo nome do pai de Iracema, alencariana), que também representa o lendário Cego Aderaldo (Aderaldo Ferreira de Araújo), violeiro, cantador e cinemeiro itinerante.

Pai e filha seguem numa viagem de trabalho, em uma velha camionete Rural, transformada em um cinema ambulante, passando por vilarejos, sítios, cidades grandes e pequenas, onde fazem exhibições de filme e números de música, nas praças e nas ruas aonde fazem rápidas paradas.

Numa dessas paradas, Iracema conhece um vendedor ambulante, o português Moacir, por quem se deixa seduzir, e tem o seu sonho de amor desfeito ao ficar grávida, ser abandonada por Martin e acabar cumprindo o mesmo final trágico da morte no parto, do filho Moacir, “um brasileiro filho do sofrimento”.

Ao final do filme, Araquém volta para a praia de onde saiu, com o seu neto, completando o seu destino cíclico do eterno retorno: do mar para o sertão e do sertão para o mar.

Na bagagem dos viajantes mambembes do *Cine Tapuia*, há música, cinema, paixão, festejos e poesia disputando o nosso olhar com as lembranças e experiências de um povo. As narrativas do filme abordam, particularmente, várias trajetórias históricas de diferentes artistas populares caririenses, e mostram mulheres, crianças, homens, pequenos grupos, comunidades e moradores de cidades, representados em toda à diversidade simbólica e criativa das suas artes.

Os personagens principais do filme são: Iracema, Araquém e Martin

Moreno, mas o cinema aparece, por vezes, também como um outro “personagem”, figurando em muitas cenas com a mesma importância que os demais, humanos.

1.3. Iracema em viagem de encontros e desencontros culturais

Iracema é um personagem com dupla representação, ambientada em duas temporalidades: a contemporânea, em que a jovem cantora, de atitudes independentes, vive e trabalha na companhia de seu pai; e na temporalidade referenciada na longa duração dos mitos fundacionais.

No continente americano, os mitos fundacionais representativos das suas nações são configurados, principalmente, em figuras femininas pertencentes às etnias dos povos ancestrais, como por exemplo, a Indígena Pocahontas, figura mítica da sociedade norte americana, personagem que foi ressignificada em filmes e produtos infantis, produzidos pelo estúdio Walt Disney, conforme Almeida (2020)¹⁰³.

O mito do nascimento do Brasil e do Ceará está representado na obra “*Iracema*” (1979),¹⁰⁴ do escritor e político cearense José Martiniano de Alencar (1829 –1877). Iracema é interpretada pela atriz cearense Myrlla Muniz, que também é cantora, instrumentista, compositora, Mestre em Musicologia, pela Universidade de Brasília, professora fundadora do Curso de Canto Popular, da Escola de Música de Barbalha-CE.

Araquém também é um personagem com dupla representação na narrativa do filme. Ele é pai de Iracema, tem uma cabana numa praia de Fortaleza-CE, e viaja exibindo filmes e cantando canções do cancioneiro popular nordestino. Araquém é inspirado no cantador Cego Aderaldo, que também era cinemeiro ambulante, violeiro e cantador. Araquém/Cego Aderaldo é

¹⁰³ ALMEIDA, Raija. *O mito Pocahontas na Disney renaissance: das narrativas de um mito fundador aos dilemas identitários dos Estados Unidos na década de 1990*. 2020. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2020.tde-07082020-195745>. Acesso em: 14 nov. 2021.

¹⁰⁴ ALENCAR, José. *Iracema*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1979.

interpretado pelo ator, cantor e compositor cearense Rodger de Rogério. O mesmo Cego Aderaldo já apareceu, em outro filme, como personagem secundário em *Corisco e Dadá* (1996), de Rosemberg Cariry.

Martin Soares Moreno representa os mesmos personagens, em duas histórias e temporalidades, é um camelô dotado de astúcias e malícias que viaja pelos sertões, seduzindo mulheres e aplicando golpes, mas também é o personagem homônimo que, junto com Iracema, forma o casal central do romance de José Martiniano de Alencar. Martin Soares é interpretado pelo ator lisboeta, José Ramalho.

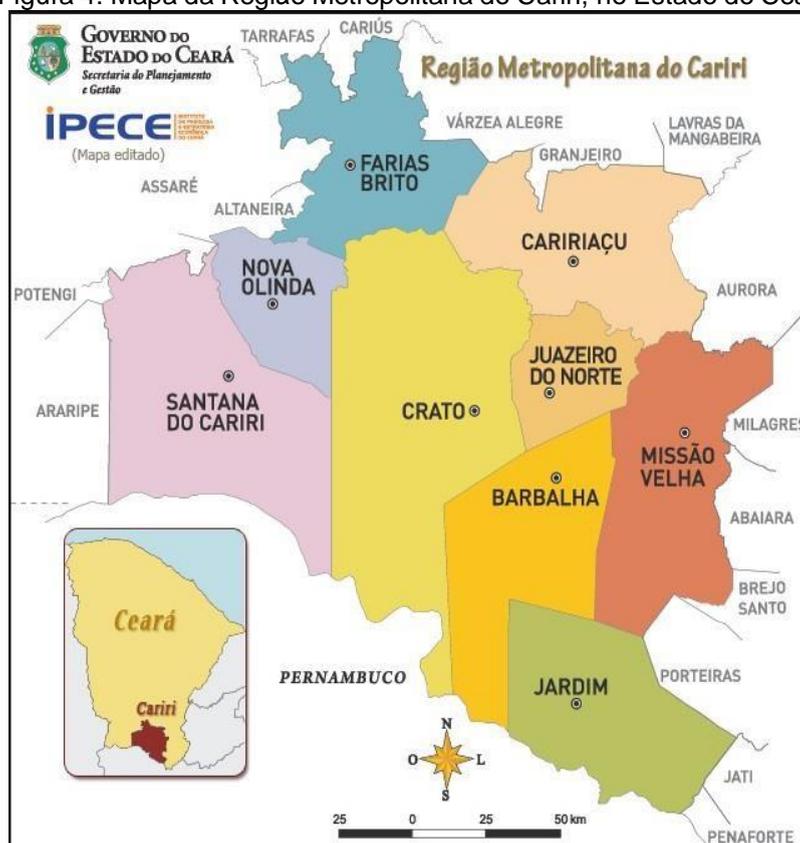
1.4. O Cenário por onde anda o *Cine Tapuia*

Nos últimos 44 anos, Rosemberg Cariry tem realizado seus filmes no estado do Ceará, onde nasceu e reside até hoje, dividindo-se entre as cidades de Fortaleza e Barbalha, situada na Região Metropolitana do Cariri. A cidade de Barbalha é um importante polo universitário, de saúde, cultural e de lazer, e faz parte do antigo conglomerado triangular, intitulado *Crajobar*, composto pelas cidades fronteiriças: **Crato**, **Juazeiro do Norte** e **Barbalha**. A esse antigo trio, foram acrescentados mais 6 (seis) municípios que, desde 2009, compõem a Região Metropolitana do Cariri: Farias Brito, Caririçu, Nova Olinda, Missão Velha, Santana do Cariri e Jardim.

A maior parte das cenas do filme são realizadas em grandes áreas externas, de diferentes lugares que vão do Norte ao Sul do Estado do Ceará, com raras cenas filmadas em ambientes fechados, e não percebemos nenhuma cena com cenários exteriores, montados, em estúdios fechados.

O cenário que aparece em maior quantidade nas cenas do filme, é a Região do Cariri, situada no extremo Sul do Estado, equidistante 600km (seiscentos) das principais capitais do Nordeste, composta por 26 (vinte e seis) municípios distribuídos por 4 (quatro) microrregiões: a Região Metropolitana do Cariri (também conhecida por Vale do Cariri), a Chapada do Araripe, o Sertão do Cariri e a microrregião serrana de Caririçu.

Figura 4: Mapa da Região Metropolitana do Cariri, no Estado do Ceará.



Fonte: Guia Geográfico do Ceará (Ceará, 2020)¹⁰⁵.

Na avaliação de Firmino Holanda, historiador, professor da Universidade Federal do Ceará-UFC, parceiro de pesquisas de por Rosemberg Cariry e coautor de vários roteiros, a obra realizada pelo cineasta é considerada como de fundamental importância para o crescimento de cinema no Ceará: “Rosemberg Cariry é, portanto, nosso realizador mais atuante — ainda com o mérito de ser um produtor estabelecido no Estado.” (Holanda, 2005, p. 45-46).¹⁰⁶

Só recentemente, no segundo semestre de 2018, o cineasta realizou o primeiro projeto de cinema fora do Ceará, deslocando-se com a equipe de filmagens da produtora *Cariri Filmes*, para a cidade histórica Ouro Preto, no interior do Estado de Minas Gerais, onde ele morou no início da década de 1970 como estudante, com o objetivo de realizar as filmagens da obra “*Os Escravos*”

¹⁰⁵ CEARÁ. *Guia Geográfico do Ceará*. 2020. Disponível em: <https://www.brasil-turismo.com/ceara/mapas/cariri.htm>. Acesso em: 03 nov. 2022

¹⁰⁶ HOLANDA, Firmino. Cinema-Alumioso do sertão-mar. In: CARIRY, Rosemberg. *30 Anos de Cinema*. Fortaleza: Instituto Internacional de Intercâmbio Artístico e Cultural — Interarte; 15º Cine Ceará, 2005

de Jó” (2020). O roteiro do filme foi escrito na França, no ano de 1998, para ser filmado em Estrasburgo, cidade onde Rosemberg Cariry estudou durante o período de um ano.¹⁰⁷

Na região, há um interesse por parte de profissionais e estudantes que produzem estudos, fazem pesquisas acadêmicas e criam grupos de estudos, curso de pós-graduação acadêmico,¹⁰⁸ promovem intercâmbios e realizam eventos nacionais e internacionais, com as diferentes temáticas sertanejas e caririenses. Com efeito, a região apresenta importantes polos universitários, que atraem estudantes, professores e pesquisadores de todo o Nordeste e onde funcionam duas importantes instituições públicas, de ensino superior: A universidade Federal do Cariri — UFCA e a Universidade Regional do Cariri — URCA, além de diversas instituições universitárias e Hospital Universitário, privados.

¹⁰⁷ Informação fornecida por Rosemberg Cariry, durante uma entrevista telefônica que fiz em 13 de setembro de 2018.

¹⁰⁸ A Universidade Federal do Rio Grande do Norte — UFRN, com sede no Campus de Caicó, na cidade de Caicó, no Sertão do Seridó, oferece um Mestrado em História dos Sertões, que é o único programa de pós-graduação em História no Brasil, voltado unicamente ao estudo da História dos Sertões, (cf. https://sigaa.ufrn.br/sigaa/public/programa/apresentacao.jsf?lc=pt_BR&id=11655).

1.5. Cenas do Bloco narrativo nº 1

Quadro 1: Cenas do filme “*Cine Tapuia*” (2006), com representações de manifestações artísticas e referências culturais.

CENAS/itens	REPRESENTAÇÕES/REFERÊNCIAS CULTURAIS	PERSONAGENS/ INTERPRETES/OBJETOS
Abertura	Música indígena: “ <i>Canto do Uirapuru – tava lá no rio</i> ”, de Indígenas	Coral de Curumins Tapeba
	Religiosidade; Batuque na praia, “ <i>Música de macumba</i> ”	Menino desconhecido e Grupo de Candomblé
	Praia de “verdes mares”, com música instrumental do cancionista tradicional da China	Intérprete: Jiang Chuan Meng.
A tenda de Araquém	Iracema alencariana e Iracema cantora	Myrlla Muniz
	Araquém alencariano e Cego Aderaldo, cantador/cinemeiro	Rodger de Rogério
	Cinema ambulante, com marca e nome indígena	Iracema, Araquém e Rural Vermelha
	Música de cordel: “ <i>Xique Xique</i> ”, de Tom Zé e Zé Miguel Wisnik	intérprete: Arnaldo Antunes
	Monumento a José de Alencar	Estátua de José de Alencar
No princípio eram as trevas	Anúncio de exibição de filme, pelas ruas, com alto falante	Iracema, Araquém e Rural Vermelha
	Martim Alencariano / Martim, o vendedor ambulante	José Ramalho
	CDs/DVDs piratas à venda na rua.	Martin e populares
	Canto de Iracema para criança	Intérprete: Myrlla Muniz.
	Fotogramas de cinema	Iracema, Araquém e Crianças na praça

CENAS/itens	REPRESENTAÇÕES/REFERÊNCIAS CULTURAIS	PERSONAGENS/ INTERPRETES/OBJETOS
No princípio eram as trevas	O encontro à distância de Iracema e Martim	Myrlla Muniz e José Ramalho
	Música “Adão e Eva”, de Rodger de Rogério e Rosemberg Cariry	Intérprete: Myrlla Muniz.
	Exibição de filme “Adão e Eva” (2003)	Deus, Diabo, Adão, Eva, serpente e filho de Eva
... e fez-se a luz!	Feira popular, de rua	Vendedor de caranguejo
	Exibição de fragmentos de filmes, cinema em casa: filmes antigos, filme oriental, Torre Eiffel, Catedral de Brasília	Crianças; Projetor de fotogramas artesanal
	Brincadeira de soltar Pipas	Crianças
	Religiosidade, Padre Cícero e Santo Antonio	Iracema, Araquém Pequenas estatuetas
O nascimento de uma nação...	Exibição de cinema para Cacique e grupo de Indígenas	Iracema, Araquém, Cacique e Moradores de comunidade indígena
	Exibição de filme “O descobrimento do Brasil” (1936)	Iracema, Araquém e Moradores de comunidade indígena
	Canto tradicional dos Índios Tremembé, com Iracema: música “Água de Mani”	Intérprete: Myrlla Muniz e Rodger de Rogério no violão
	Banho de cachoeira, em terras indígenas	Iracema, Araquém e caramujo
O jardim das delícias...	Festa de praça, com barracas	Waldemar dos Passarinhos
	Canto de Iracema: música “Waldemar dos Passarinhos”	Intérprete: Myrlla Muniz e Rodger de Rogério no violão
	Espetáculo de rua, de Bonequeiro	Boneco erótico, articulado
	A paixão de Iracema por Martim	Iracema, Araquém e Martim

CENAS/itens	REPRESENTAÇÕES/REFERÊNCIAS CULTURAIS	PERSONAGENS/ INTERPRETES/OBJETOS
Os sem-terra...	Luta de camponeses	Grupo do assentamento do MST
	Música no Acampamento de Camponeses, membros do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-terra	Iracema, Araquém e grupo de músicos camponeses
Na porta dos cabarés...	Bar/cabaré de estrada	Martin, Cantor e moça do cabaré
	Canto de bar, música “Fuxicar”, de Idson Ricart	Intérprete: Idson Ricart
Alguns meses depois...	Gravidez de Iracema	Iracema, Araquém
	Religiosidade, Procissão de rua, à noite	Iracema, Araquém e Devotos católicos
	Religiosidade, A Rezadeira	Iracema, Araquém, rezadeira
O mel de jati...	Carta que anuncia o final do romance de Iracema e Martin, escrita em bar de estrada	Martin e “seu” Francisco

Fonte: levantamento produzido pela autora.

1.6. **Abertura do filme: música de cancionero indígena e coro de crianças; devoção de candomblé e anciã**

Nos primeiros letreiros exibidos na abertura, uma mensagem chama a atenção dos espectadores para o tempo, o lugar, os acontecimentos e as personagens que constituem a narrativa. São pistas sobre características dos elementos do filme, como a intertextualidade, o hibridismo e os componentes do imaginário apresentados no roteiro e nas imagens:

Este filme cuja estória se passa no Brasil, em tempo impreciso, é uma obra da imaginação e do engenho poético. Qualquer semelhança com fatos ou pessoas reais terá sido mera coincidência... ou então a vida é um sonho” (Cine Tapuia, 2006).¹⁰⁹

¹⁰⁹ Texto apresentado na tela da abertura de *Cine Tapuia*.

Essa cena inicial do filme é um importante anúncio das abordagens do filme e um indício das referências às demais obras de Rosemberg Cariry, uma vez que o seu cinema é centrado num mesmo tema: a história e a cultura do povo cearense. Os primeiros rostos que iniciam as cenas são de crianças indígenas e de uma anciã, nos lembrando dos começos e dos finais da vida, e dos encontros e misturas entre as culturas produzidas nas infâncias e nas velhices, nessa viagem feita pela dupla de artistas cinemeiros

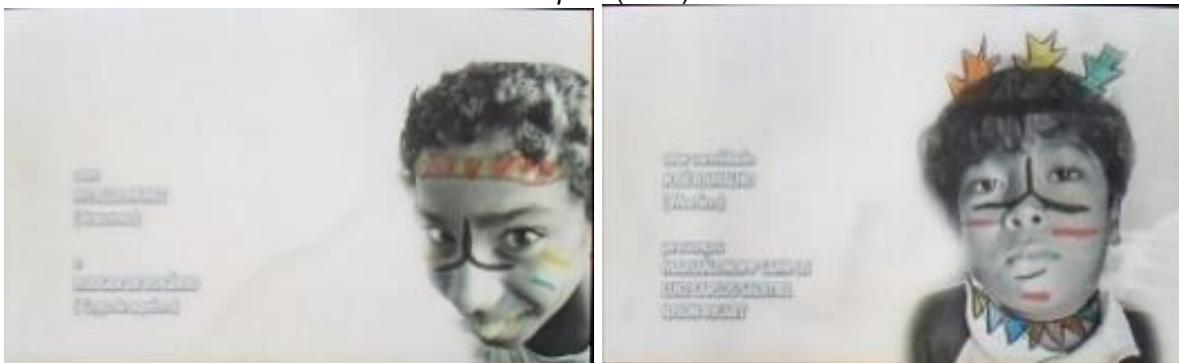
A informação do letreiro diz que o filme se passa no Brasil, num tempo incerto, já sinalizando que o filme não do gênero documentário, mas uma obra de ficção, embora em muitas sequências, se utilize de trechos de cenas e fotogramas de documentários, sendo alguns deles de autoria do próprio Rosemberg Cariry. Num certo sentido, essa oposição entre documentário/ficção é suspeita.

A indicação de que o filme é uma obra da imaginação e do engenho poético reforça a ideia da condensação do cordel com outros elementos da cultura, com outras características, como o simbolismo religioso, por exemplo, muito presente em cenas importantes da narrativa. Ao mesmo tempo, o diretor faz referências às filiações que fazem parte do seu cinema e das demais produções do diretor.

O próximo letreiro, apresenta a dedicatória do filme para Nelson Pereira dos Santos, José de Alencar, Humberto Mauro e Cego Aderaldo “que ajudaram na invenção da alma do povo brasileiro”. Acompanhando a mensagem, ouve-se a primeira trilha sonora, uma música do cancioneiro popular cearense, sobre a lenda do Uirapuru: “*O canto do Uirapuru – tava lá no rio*”, cantada por um coro de crianças, integrantes do “Coral Curumim Tapeba”.

Ao longo da apresentação dos letreiros, aparecem cinco fotos em branco e preto e uma colorida, com rostos alegres de meninos e meninas, que foram enfeitadas com desenhos sobrepostos, feitos com lápis coloridos, acrescentando pequenos cocais de penas na cabeça, brincos e pinturas indígenas nos rostos e nos pescoços.

Figuras: 5 e 6: Dois meninos curumins em imagem com desenhos da abertura de *Cine Tapúia* (2006).



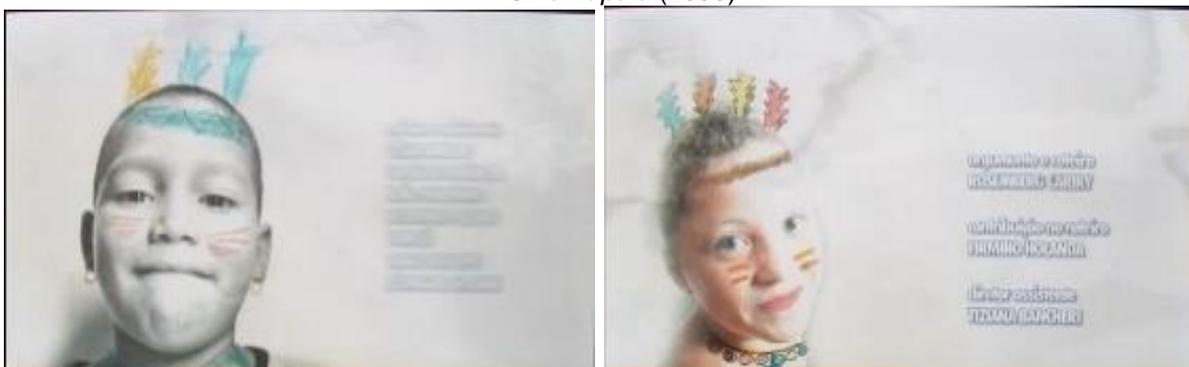
Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.¹¹⁰

Figuras: 7 e 8: Menina e menino curumins, em imagem com desenhos da abertura de *Cine Tapúia* (2006).



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Figuras: 9 e 10: Duas meninas curumins, em imagem com desenhos da abertura de *Cine Tapúia* (2006)



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.¹¹¹

O primeiro plano com movimentos, é rodado numa praia de Fortaleza-CE, uma idosa dança em estado de transe, com os olhos fechados,

¹¹⁰ Cena do DVD, em 01min32s.

¹¹¹ Idem.

acompanhada pelos sons de um batuque religioso, ao lado de homem jovem tocando tambor, enquanto ouve-se o som dos chocalhos. Eles estão num ritual sagrado do candomblé,¹¹² dirigido em direção ao oceano de águas verdes, que se chocam nas pedras da praia. Em seguida, ouvimos uma música incidental, instrumental, e um *close* mostra a anciã abrindo os olhos, parando, levantando os braços e olhando para o mar em atitude de devoção e reverência (corte).

No filme, essa rápida abertura com o rito africano, se faz como uma anunciação mística, como uma visão de mudanças nos destinos de cada um dos personagens, e de eventos que permanecerão/farão parte da história do Ceará. Ao longo da narrativa, elementos e aspectos religiosos surgem tanto em situações das vidas dos personagens, quanto em eventos religiosos ou em lugares místicos ou monumentos do sagrado.

Essa é a primeira representação da religiosidade originária dos grupos ancestrais africanos e praticada (principalmente) pelos afro-descendentes brasileiros, em todo o Nordeste, traduz a vontade de dar visibilidade às religiões desses grupos, que ainda hoje são tratadas com intolerância e discriminação.

Na imagem dessa figura mística, feminina e idosa para essa abertura do filme, há uma inversão na hierarquia das tradicionais representações religiosas do Cariri (nas produções). É no âmbito da religião católica oficial e no Catolicismo popular onde se encontram os lugares sagrados e os personagens icônicos correntemente representados no cinema nacional, e reverenciados pela população: o Padre Cícero, o Frei Damião, o beato Antonio Conselheiro e o beato José Lourenço. Em virtude do alcance mundial dessa religião, diversos santos, divindades e figuras da igreja católica também são representados em muitas produções estrangeiras, de vários continentes.

Na “*Abertura*”, e em outras cenas de religiosidade, “*Cine Tapuia*” é tributário de algumas produções nacionais que se utilizam das imagens e outras

¹¹² Nesta tese, somos tributários da definição de *Candomblé*, formulada pelo sociólogo francês Roger Bastide: “*Candomblé* - 1) lugar em que se celebram as festas religiosas africanas; 2) conjunto de cerimônias religiosas africanas; 3) no sul do Brasil, designa qualquer dança ou festa de negros” (Bastide, 1958, p. 354). Roger Bastide desenvolveu pesquisas relevantes no Nordeste brasileiro, sobre as religiões africanas praticadas no Brasil, que resultaram nas suas duas teses publicadas nos livros: “*O candomblé da Bahia*” (1961) e “*As religiões africanas no Brasil*” (1971).

representações do sincretismo religioso, ligados ao Candomblé no Brasil, como oportunas reflexões sobre as identidades, dentre elas estão: “*Tenda dos Milagres* (1977)”, “*O Amuleto de Ogum* (1974)” e “*Prova de Fogo* (1980)”; além das obras mais importantes do Cinema Novo, com destaque para a cinematografia do diretor baiano, Glauber Rocha. As referências abordadas nestes cinemas remetem às necessárias discussões que se proponham a enfrentar invisibilidades e discriminação que persistem desde a divisão social, no Brasil, iniciada no período da colonização portuguesa.

Um princípio básico de exclusão distinguia determinadas categorias sociais, pelo menos até a carta-lei de 1773. Era o princípio de pureza de sangue. Impuros eram os cristãos-novos, os negros, mesmo quando livres, os índios em certa medida e as várias espécies de mestiços. . . . o critério discriminatório se referia essencialmente a pessoas. Mais profundo do que ele era o corte que separava pessoas e não pessoas, ou seja, gente livre e escravos, considerados juridicamente coisa. (Fausto, 2015, p. 58-59).¹¹³

Consideramos que, pelo seu efeito metafórico,¹¹⁴ a cena de “Abertura” é uma anúncio mística, musical, que remete à configuração de um universo imaginado, povoado pelas identidades das infâncias e das velhices, e prioritariamente, pelos negros e indígenas historicamente marginalizados em nossa sociedade brasileira.

Nas sequências seguintes do filme, aparecem letreiros¹¹⁵ estilizados, anunciando cada cena com informação sobre as situações apresentadas nas imagens seguintes e nos sons.

¹¹³ FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. Colaboração de Sérgio Fausto. 14 ed. Atual. ampl. 2 reimpr. — São Paulo: Edusp, 2015. (Coleção Didática I).

¹¹⁴ Segundo Vanoyye e Galiot-Lété, “*No cinema, são as imagens que desfilam e não as palavras. O efeito metafórico pode ser gerado da sucessão de imagens que produzem um sentido que ‘ultrapassa’ o sentido literal. É a associação, mais ou menos, estreita, de imagens que rompem o estrito **continuum** narrativo, que cria uma configuração metafórica (mais do que uma metáfora ‘pura’)*” (Vanoyye e Galiot-Lété, 2012, p. 61)

¹¹⁵ Ao longo do filme aparecem 26 (vinte e seis) letreiros parados, com fundo manchado na cor preta, contendo frases emolduradas com borda *vintage* e letras brancas, anunciando os segmentos do filme ao longo da narrativa. Eles reproduzem o estilo dos letreiros de antigos filmes silenciosos, com os típicos tremidos, listras, manchas, falhas, e são acompanhados pelo som que remete à película/filme rodando nas engrenagens do projetor. Ao longo dos 3 (três) capítulos da tese, utilizamos esses letreiros para introduzir as descrições das cenas.

1.7. Cena: “A tenda de Araquém” – Os lugares de memórias, monumentos e de partidas –

O monumento não tem porta, a entrada é uma rua estreita e torta e no joelho uma criança sorridente, feia e morta estende a mão. Viva a mata, tá, tá Viva a mulata, tá, tá, tá, tá. Viva a mata, tá, tá. Viva a mulata, tá, tá, tá, tá. No pátio interno há uma piscina com água azul de Amaralina, coqueiro, brisa e fala nordestina e faróis. ... Viva Iracema, ma, ma, ma... Viva Ipanema ma, ma, ma, ma (Tropicália, Caetano Veloso, 1967).

Figura 11: Letreiro da cena “A tenda de Araquém”.



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Na “*A tenda de Araquém*”, somos apresentados aos personagens Iracema e Araquém, ao espaço e tempo histórico da trajetória seguida no desenrolar da narrativa. O primeiro cenário é repleto de belezas: o oceano, avistado de uma praia com rochedos; e a paisagem urbana da cidade de Fortaleza, com arranha-céus de beira-mar no horizonte mais distante.

O segmento do filme é anunciado no letreiro: *A tenda de Araquém*. Esta cena constitui uma motivação de partida, e as demais cenas do filme (até à cena “*Vês? Ninguém assistiu ao formidável enterro de tua última quimera. Augusto dos Anjos*”), são narrativas de paradas em diferentes lugares/culturas/povos/temporalidades. As cenas “*Moacir, um brasileiro*” e a cena final, são narrativas da volta, do fechamento do ciclo de eterno retorno do cego Araquém.

Figura 12: A primeira sequência, em movimento, do filme mostra a partida de Araquém e Iracema para o interior



Fonte: Imagem capturada do filme, pela autora.¹¹⁶

A viagem de Araquém e Iracema tem início num pequeno casebre de madeira envelhecida, construído em cima de um píer em ruínas, sobre um mar de águas verdes e rochas escuras. Ao fundo do cenário, a cidade de Fortaleza. Da cabana, saem Araquém e Iracema, que vai segurando uma bolsa preta e a mão do pai cego. Os artistas viajantes entram no carro, uma velha “Rural” vermelha e branca e partem para o interior. Iracema dirige o veículo, que passa por vários barcos, um caminhão, e navios ancorados no porto (corte).

A Rural trafega por uma rua movimentada de Fortaleza; passa na frente de um grande e antigo prédio de dois andares, com bandeiras na sacada do primeiro andar (corte). Na passagem, um monumento alto, em forma de três blocos, verticais, sobrepostos, com degraus na base, em homenagem ao centenário de nascimento do escritor José de Alencar, com uma estátua dele sentado, no topo. Na inscrição que identifica a homenagem, lê-se: “A José de Alencar, do povo cearense no primeiro centenário do seu nascimento”.

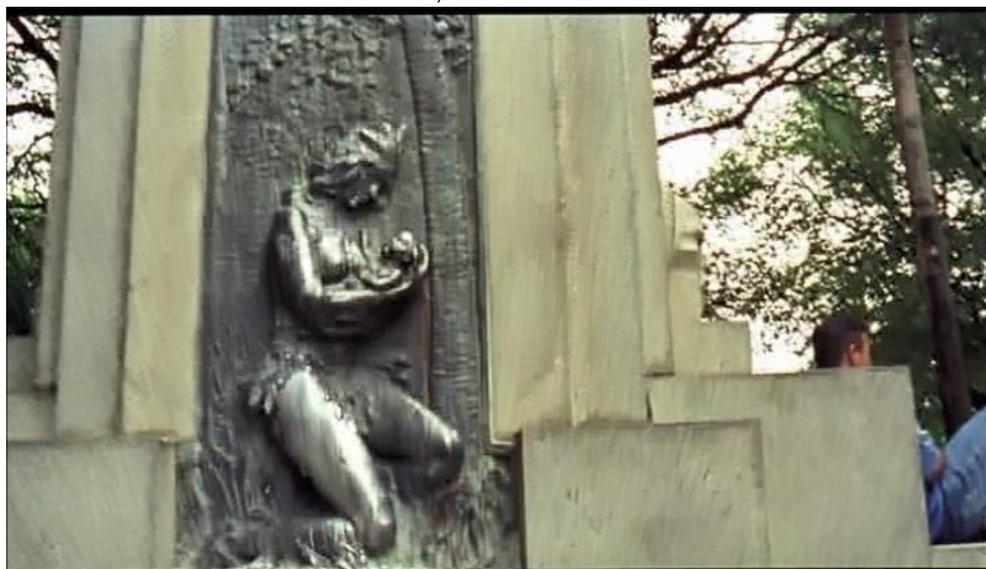
¹¹⁶ Cenas do DVD: em 4min13s e 4min59s.

Figura 13: Monumento em homenagem ao centenário de nascimento de José de Alencar, em Fortaleza-CE.



Fonte: Foto capturada do filme.

Figura 14: Iracema e Moacir, na base do monumento em homenagem a José de Alencar, em Fortaleza-CE.



Fonte: Foto capturada do filme.

A câmera vai baixando e mostrando uma faixa de bronze em alto relevo que compõe a forma de pedestal do monumento, adornado por uma imagem esculpida de Iracema com o seu filho com Moacir, nos braços. Nos degraus, vários homens e mulheres que parecem pessoas em situação de rua, estão sentados ou deitados nos degraus. (corte).

Figura 15: O monumento em homenagem a José de Alencar servindo de “abrigo” para pessoas que parecem em situação de rua, em Fortaleza-CE.



Fonte: Foto capturada do filme, pela autora.

Numa sequência de imagens repleta de aspectos metafóricos, esse monumento aparece deslocado da função, que usualmente é legitimada pelas instituições públicas, as construtoras e mantenedoras, como uma recusa à volta do mito fundacional, bem como uma crítica ao tipo de romance de final desastrado, para Iracema e seu filho, nascido órfão de mãe, abandonado pelo pai. Segundo Rodrigo Oliveira (2006),

Essa fonte cultural maior já aparece devidamente relativizada numa pequena sequência, logo no começo do filme, onde vemos vários mendigos dormindo aos pés de uma estátua de José de Alencar: atropelados pelo tempo, aquilo que um dia significou a representação legítima da formação do país hoje está completamente destituído de visibilidade (Oliveira, 2006, p. 1).¹¹⁷

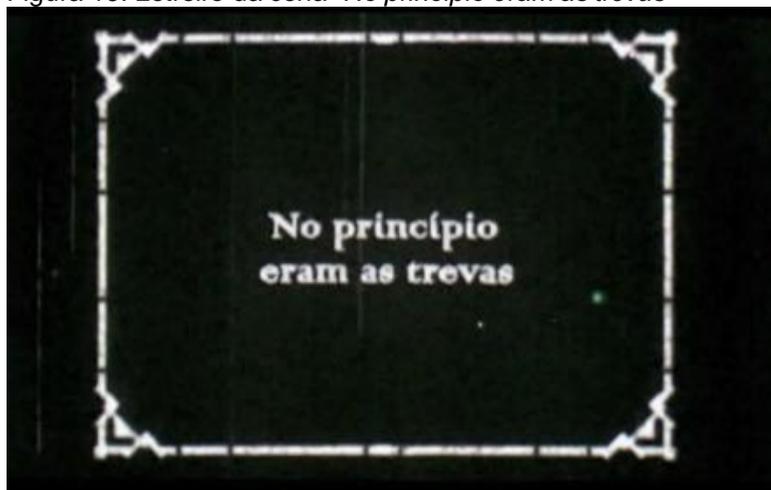
Nesse sentido, no filme, o monumento é parte das representações que constituem os interesses em preservar o passado e as memórias, por parte dos setores governamentais e da sociedade de Fortaleza-CE.

¹¹⁷ OLIVEIRA, Rodrigo de. Cine Tapuia, de Rosemberg Cariry (Brasil, 2006). *Contraponto* – Revista Eletrônica de Cinema. n. 84, 2006. Disponível em: de Cinema. n. 84, 2006. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/84/pgtiradentes10.htm>. Acesso em: 24 jul. 2018.

Na capital do Estado do Ceará, que é conhecida nacionalmente como a Miami brasileira, o autor de *“Iracema”* (1979)¹¹⁸ e sua principal personagem indígena, são homenageados de inúmeras formas e em vários lugares valorizados da cidade, e em subúrbios. Como exemplos, o principal ponto turístico e de lazer de Fortaleza é a praia de Iracema, onde está colocada uma estátua da referida figura feminina, com os símbolos que a caracterizam. Da mesma forma, o escritor do romance é homenageado na principal casa de espetáculo de Fortaleza: o *“Theatro José de Alencar”* (construído entre 1908 e 1910), prédio de arquitetura eclética e exuberante, tombado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional — SPHAN, como “patrimônio histórico e artístico nacional” (Oriá, 2015, p. 244).¹¹⁹

1.8. Cena: “No princípio eram as trevas”

Figura 16: Letreiro da cena *“No princípio eram as trevas”*



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Cenário: uma comunidade de Fortaleza - CE, chamada Favela Brasil.
 Personagens: a voz de Araquém no alto falante, anunciando a sessão de filme da noite, o carro segue numa rua de favela na periferia, ao entardecer, de onde se avistam os distantes arranha-céus da cidade. Pelo som do alto falante, Araquém

¹¹⁸ ALENCAR, José. *Iracema*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1979.

¹¹⁹ ORIÁ, Ricardo. Fortaleza: os lugares de memória. In: SOUZA, Simone de (Org.). *Uma nova História do Ceará*. 4. ed. Ver. e atual. – Fortaleza-CE: Edições Demócrito Rocha, 2015. p. 237-256.

convida o povo para assistir:

_ Hoje à noite: o filme de Adão e Eva. Alô, alô, povo da favela Brasil, hoje à noite, o filme Adão e Eva, um drama de amor, traição, vingança e morte.

_ Hoje, no Cine Tapuia, melhor do que farinha na cuia”.

Em uma van cheia de mercadorias penduradas, o camelô português Martim Soares Moreno vende cópias falsas e baratas de CDs e DVDs, em meio a um grupo de populares que se aproxima, pergunta sobre os preços e compra os produtos pirateados.

Martim anuncia os produtos com um microfone:

_ É comprar pessoal, é comprar. Liquidação total. Ora, aqui temos mais... esse CD, um CD, dois reais...

Na sequência dessa cena, identificada como uma clara referência autobiográfica, Rosemberg Cariry elabora a representação de uma das lembranças mais marcantes de sua infância, e de suas duas irmãs, na cidade de Farias Brito.

Quando ainda era bem pequeno, ele conheceu um “velho cinemeiro” chamado Inácio que lhe apresentou a primeira “caixinha mágica do cinema” da sua vida, e esse encontro aconteceu de forma tão lúdica quanto a cena do filme, quando as crianças aprendem como se fazem os truques de magias infantis (Cariry 2016, p. 86),¹²⁰ (Cariry, 2005, p.6).¹²¹

Nas suas memórias, ele considera que o modo como conheceu o cinema, ainda criança, na rua, foi o ponto de partida para a sua trajetória profissional, construída com poucos recursos, um “cinema a partir do zero”:

Houve um tempo de magia profunda. Na cidade de Farias Brito, quando eu tinha apenas cinco anos, o meu coração, pequeno e emocionado, tremeu com as imagens projetadas por um velho cinemeiro (exibidor ambulante de cinema), em um velho lençol, também muito trêmulo. Os cinemeiros do sertão, de tão pobres,

¹²⁰ CARIRY, Rosemberg. O cangaço que nos habita. DEBS, Sylvie (org.); CARIRY, Rosemberg (colaboração). *Corisco e Dadá: Apontamentos Sobre o Filme*. Fortaleza– CE: Interarte, 2016. p.83-91.

¹²¹ CARIRY, Rosemberg. Seu Doutor, sua Licença... In: CARIRY, Rosemberg. *30 Anos de Cinema*. Fortaleza: Interarte; 15º Cine Ceará, 2005. p.4-26.

jamais projetavam um filme inteiro, eram sempre fragmentos, trechos- sequências de diferentes filmes emendados, que saltavam de um assunto a outro, sem nenhum compromisso com a narrativa lógica, numa “cachoeira” de sombras e luzes que atiçavam a nossa imaginação (Cariry, 2005, p. 6)^{122.96}.

O primeiro diálogo do filme acontece entre o velho Araquém e uma criança: um menino pequeno, morador da “favela Brasil”. À noite, na mesma praça onde Martin está vendendo suas mercadorias, estão o cantador e Iracema sentados, ao lado do projetor. Ela canta e toca num tambor, ensinando a batida da música para uma criança e, ao mesmo tempo, Araquém inicia uma lição sobre a sedutora “caixa mágica do cinema”, para o garoto curioso:

Araquém negocia com um menino:

_ Quanto você trouxe?

Araquém coloca o dinheiro que o menino lhe entregou para comprar alguns pedaços de películas contendo cenas de filmes, no bolso da camisa. Em seguida, ele ensina ao menino, detalhadamente, como é possível fazer um projetor de filmes, utilizando apenas uma caixa de sapato, uma lâmpada comum e os pedaços de filmes, que ele está comprando.

Araquém explica calmamente ao menino:

_ Olhe, você pega uma lâmpada, aí faz um buraco aqui (aponta para o pedaço de alumínio do bocal).

_ Pega uma caixa de papelão, pode ser uma caixa de sapato, aí você fura um buraco e bota a lâmpada dentro, cheia de água.

_ Não esqueça de botar água, aí faz um buraco de um lado e do outro. De um lado, você bota o filme. Do outro, você ilumina com uma lanterna, e projeta na parede, o filme. Tá certo?

O menino responde: *_ Sim.*

Araquém entrega vários pedaços de filmes para o menino e recomenda:

_ Avise para os seus amigos, que eu estou vendendo também... qualquer coisa... (corte).

¹²² CARIRY, Rosemberg. Seu Doutor, sua Licença... In: CARIRY, Rosemberg. *30 Anos de Cinema*. Fortaleza: Interarte; 15º Cine Ceará, 2005. p.4-26.

Figuras 17 e 18: Araquém ensina ao menino sobre o cinema e Iracema sorri para Martin



Fonte: Fotogramas capturados do filme.

Martim continua expondo suas mercadorias na van, estacionada numa praça; anunciando os nomes dos CDs e DVDs num microfone; e vende alguns CDs para um casal. Iracema volta o olhar para a câmera, começando um flerte com Martim e sorri insinuante. Ele sorri de volta e solta um beijinho malicioso para Iracema.

Preparando a sessão que vai começar, Araquém liga o projetor e as crianças se levantam, agitam as mãos e gritam quando as sombras delas aparecem, através da luz refletida na tela branca. Araquém toca a viola e Iracema canta a música “Adão e Eva”.

Têm início os trabalhos de exibição do *Cine Tapuia*, para o público presente na praça, com o filme: “Adão e Eva”, filmado em preto e branco. Nas primeiras cenas, aparecem Deus e o paraíso celestial com frutas e animais tropicais. Em seguida, se vê o Diabo, o casal Eva e Adão tentados pela serpente, na cena da tentação do fruto proibido (apresentado como um enorme caju ao invés da maçã, da história original) e a conseqüente expulsão do casal, por um anjo negro. Expulso do paraíso, Adão pega caranguejos com as mãos, no lamaçal de um mangue, enquanto Eva sofre as dores do parto, sem a ajuda de Adão, deitada na mesma lama. A criança nasce, é um menino. Eva morre, Adão segura o filho e o ergue para alto.

Figura 19: Cena do filme “Adão e Eva”



Fonte: Foto capturada do filme.

No momento da última cena no paraíso celestial, vemos uma tomada em *close* de um caranguejo, movendo-se em direção à câmera. De repente, o filme começa a “queimar”, o retroprojetor apaga, a cena desaparece da tela e a plateia começa a reclamar gritando e assobiando.

Araquém usa de humor para acalmar o público, e fala:

_ Calma minha gente! Calma.

_ Esse é o filme sobre o começo do mundo. Nós estamos vendo agora as seis noites de escuridão.

A cena apresenta clara referência às histórias dos cordéis, e à estética das xilogravuras das capas destes folhetos. Nas feiras das cidades de Farias Brito, Cedro e Crato, Rosemberg Cariry, ainda criança, conheceu a literatura de cordel, que esteve constantemente presente em sua formação cultural, desde a convivência muito próxima com os poetas cordelistas, os cantadores e os violeiros, influenciando-o tanto nos conteúdos e ilustrações de seus livros de poesias, como nas composições de músicas cujas letras são os versos publicados nos folhetos.

1.9. Cena: ... “e fez-se a luz!”

Figura 20: Letreiro da cena “... e fez-se a luz!”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Cenário: Feira de rua. Personagem: vendedor de caranguejos. Numa feira de rua, um vendedor oferece duas cordas de caranguejos vivos. No alto de um casebre da favela Brasil vêm-se duas antenas de TV; no quintal da moradia, um varal cheio de roupas penduradas, um velocípede de brinquedo, e uma menina sentada com um bebê no colo.

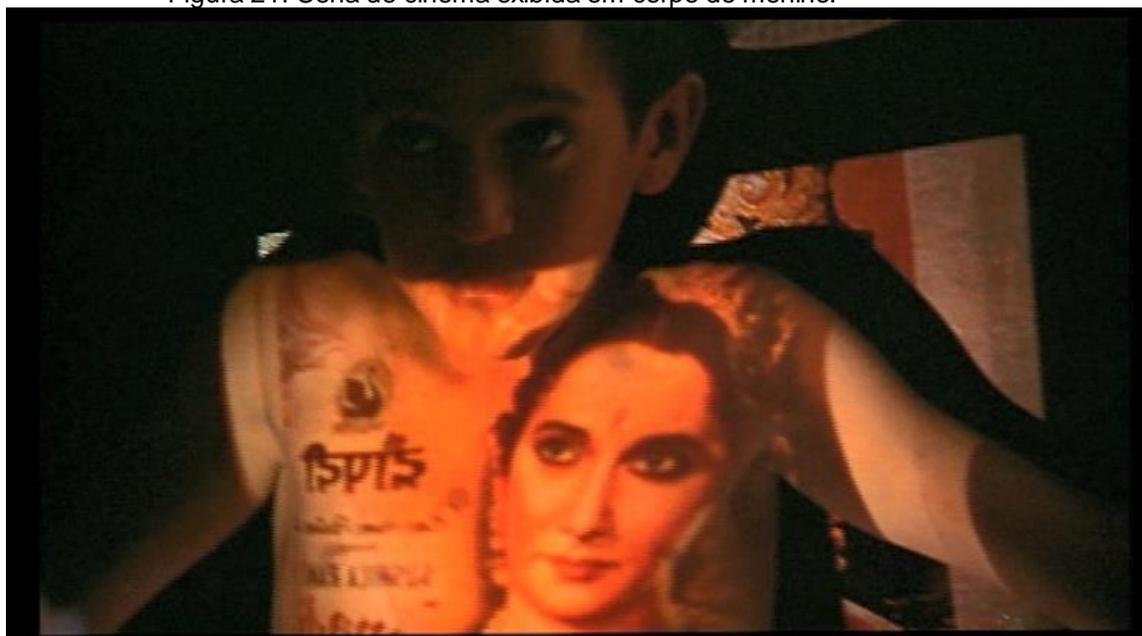
Dentro da casa na favela, estão duas meninas, três meninos, um bebê, três adultos de uma mesma família,¹²³ que interpretam a cena. As crianças começam a exhibir os pedaços de filmes com a “caixa mágica” feita por Araquém, que imita um projetor de cinema. Uma menina assiste do lado de fora, encostada na metade fechada de baixo da porta, às cenas que são projetadas sobre o peito (sem camisa) de um menino sorridente. Aparecem: cena de um filme antigo em preto e branco; cena de um beijo; o rosto de uma mulher oriental (com traços, maquiagem e adereços semelhantes a uma indiana); a Torre Eiffel, de Paris; a Catedral de Brasília-DF; e outras imagens.

Na rua da favela, dois meninos, irmãos, brincam de empinar pipas de papel colorido. Nesta cena, das crianças na rua, não se remete à rua como

¹²³ Nos créditos do filme, os sobrenomes de várias crianças e adultos que participam desta cena, são iguais.

espaço de violências contra meninos e meninas, e das infâncias desvalidas, mas a um lugar onde as crianças aprendem, produzem cultura, brincas e se divertem com seus pares e com os adultos.

Figura 21: Cena de cinema exibida em corpo de menino.



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Cenário: Uma avenida de cidade; uma estrada de terra; um sítio habitado por indígenas. Trilha sonora: a música “Cego com cego”. Personagens: pai, filha e um grupo de indígenas de várias idades, moradores do sítio.

No anoitecer, a velha Rural segue por uma avenida da cidade, com o para-brisa enfeitado com franjas vermelhas na parte de cima. O painel do carro também enfeitado com pequenas estatuetas de Padre Cícero, de Santo Antônio e de um cacique sentado, além de dois terços de contas, usados pelos católicos, pendurados no espelho retrovisor, e outros pequenos adornos típicos de feiras do interior. O carro passa por um pequeno vilarejo popular e segue pela estrada de asfalto.

No trecho adiante, o carro para numa casa modesta, típica moradia de sítio, ao lado de um pequeno bar, onde o cacique Daniel, vestido com adereços indígenas e cocar na cabeça, vem receber os viajantes; Iracema e o seu pai se aproximam do cacique:

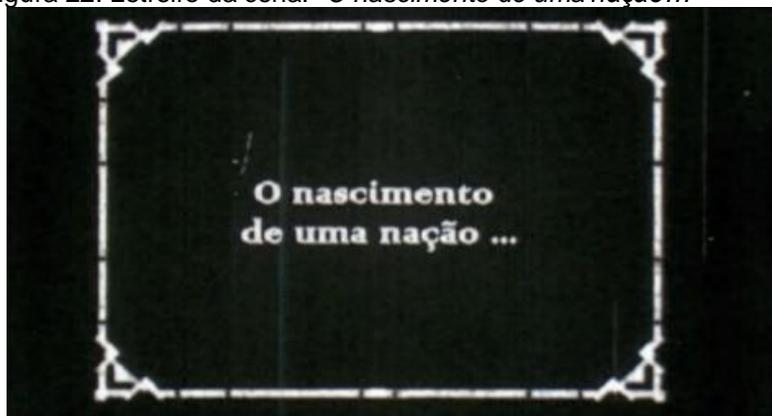
Araquém cumprimenta o indígena:

_ *Cacique Daniel, boa noite.*

Cacique Daniel responde: _ *Boa noite.*

1.10. Cena: “O nascimento de uma nação...”

Figura 22: Letreiro da cena: “O nascimento de uma nação...”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Cenário: um Sítio onde vive uma comunidade indígena. Trilha sonora: a música “Água de Mani”. Personagens: Araquém, Iracema e um grupo de indígenas habitantes do lugar. O *Cine Tapuia* inicia mais uma sessão para o público de indígenas, exibindo o filme “*O descobrimento do Brasil*” (1936), do diretor Humberto Mauro.

Aparecem cenas em preto e branco das 3 (três) caravelas portuguesas chegando ao litoral do Brasil; vários indígenas estão encontrando os navegantes na praia e recebem várias bugigangas de presente, dos colonizadores portugueses. Um padre de batina oferece uma cruz para que os indígenas a beijem, em reverência ao símbolo do cristianismo católico.

Araquém toca a viola, Iracema toca o tambor e canta a música “Água de Mani” e os indígenas também cantam, enquanto assistem ao filme.

Figura 23: Iracema e Araquém cantam com os indígenas, durante exibição de uma sessão de cinema

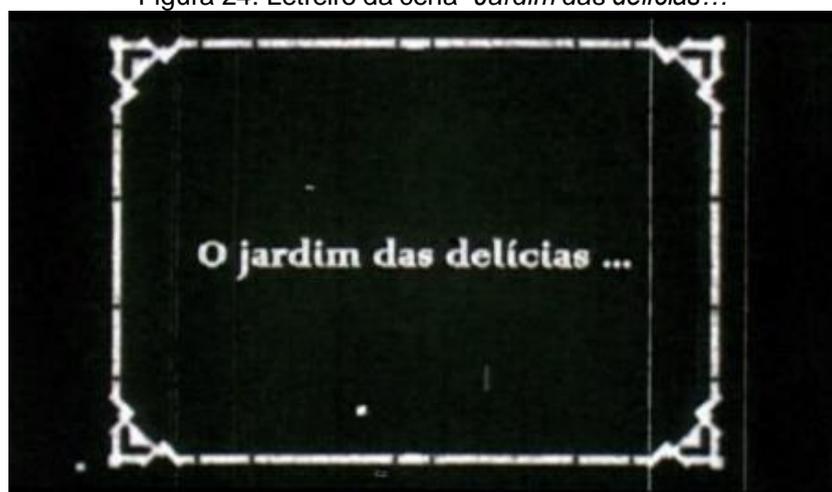


Fonte: Fotograma capturado do filme, pela autora.

Araquém e Iracema visitam uma cachoeira com lajedo de pedras; ela se banha vestida e ele espera sentado. Numa das pedras, um caramujo grande se arrasta. A Rural do *Cine Tapuia* e a van de Martim continuam as viagens, em diferentes estradas.

1.11. Cena: “O jardim das delícias”

Figura 24: Letreiro da cena “Jardim das delícias...”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Cenário: A festa de rua e o Cine Tapuia na praça. Trilha sonora: a música: “*Waldemar dos Passarinhos*”. Personagens: Araquém, Iracema e

Martim. Numa festa de praça, uma barraca de jogo de roleta; uma barraca de jogo de argolas, com brinquedos pendurados, à venda.

O projetor exhibe o filme “*Waldemar dos passarinhos*” (1992),¹²⁴ Araquém toca uma viola, Iracema toca um triângulo e eles cantam a música com o mesmo título (as duas obras são criações de Rosemberg Cariry). No filme, Waldemar se apresenta para populares na feira, imitando o canto de pássaros, os gestos e sons de um macaco, de um carro velho — que ele chama carro de pobre. Em seguida, ele imita um padre rezando, como se falasse em “latim” na primeira missa do Nordeste, mostrando uma pequena estatueta de padre na mão. No final da “missa”, ele faz gracinhas com boneco articulado, de apelo erótico, e todos na plateia riem muito.

O filme do *Cine Tapuia* termina e Iracema finalmente se encontra frente a frente com Martim, ao lado da van, enquanto Araquém guarda o rolo do filme exibido na noite. Escutamos uma música instrumental, o casal conversa animadamente, mas não escutamos o diálogo entre os dois, pois a cena é silenciosa. Martim inicia um jogo de sedução com Iracema, enquanto vai mostrando diversas mercadorias que estão expostas, para ela: um cosmético, uns óculos que coloca no rosto da jovem; um chapéu de palha que põe na cabeça.

Na loja improvisada, sobre a lateral da van de Martim, também estão exibidas diversas revistas pornográficas junto às demais mercadorias baratas. Iracema se deixa seduzir pela conversa do malandro e o casal se afasta para debaixo de uma árvore, num local mais escuro, onde se beijam e iniciam um romance apressado.

Na manhã do dia seguinte, Araquém está guardando os equipamentos de projeção no carro quando Iracema se aproxima descalça, caminhando na

¹²⁴ A ficha técnica desse documentário não consta nas Referências desta tese (deviria constar no item Filmografia). Tanto essa ficha como a de outros tantos curtas-metragens de Rosemberg Cariry não foram localizadas no Banco de Dados da Cinemateca Brasileira, nem no acervo da *Cariri Filmes*. O próprio diretor comenta sobre a falta de muitos materiais relativos aos curtas-metragens do seu catálogo, bem como o estado de estrago em que encontram alguns deles: “Ficam faltando neste catálogo (adiadas para uma próxima oportunidade) as sinopses, descrições, datas e fichas técnicas de cada um desses filmes de curta-metragem, bem como o estado em que se encontram (alguns, em vídeo, estragaram-se, e outros, em cinema, tiveram negativos estragados ou extraviados). A maior parte da obra, no entanto, foi preservada em condições razoáveis”. (Cariry, 2005, p. 114).

ponta dos pés, segurando a sandália, tentando chegar silenciosamente para não ser notada pelo seu pai, mas não consegue. Araquém de imediato percebe a sua presença e pergunta:

_ *Iracema?*

Iracema não responde, e ele diz:

_ *Minha filha, você demorou, não é? Chegou tarde.*

_ *Você esteve com quem?*

Iracema passa a mão na cabeça e diz:

_ *Ninguém não pai, só desaparecendo no forró (sic).*

Araquém adverte:

_ *Minha filha Iracema, tenha cuidado! Tenha cuidado!*

_ *Não vá entregar seu coração para o primeiro malandro que aparecer na sua frente.*

Iracema e o pai entram no carro e os dois seguem a viagem, numa estrada de terra, percorrendo uma paisagem muito verdejante; passando ao lado de um açude cheio de água.

1.12. Cena: “Os sem-terra...”

Figura 25: Letreiro da cena “Os sem-terra...”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Cenário: uma estrada de terra, com uma paisagem muito verde; ao lado

de um açude cheio; um acampamento do movimento dos sem-terra, bastante movimentado. Trilha sonora: a música: “Terra sem fim”. Personagens: o cego Araquém, Iracema e os camponeses, membros do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MST.

Araquém, cercado de crianças alegres, conversa com homem jovem, camponês do acampamento, que usa um boné vermelho com o símbolo dos sem-terra.

Araquém pergunta ao camponês:

_ E a luta? Como é que tá a luta?

O camponês responde:

_ A nossa luta vem continuando do jeito que Deus nos ajuda, né?

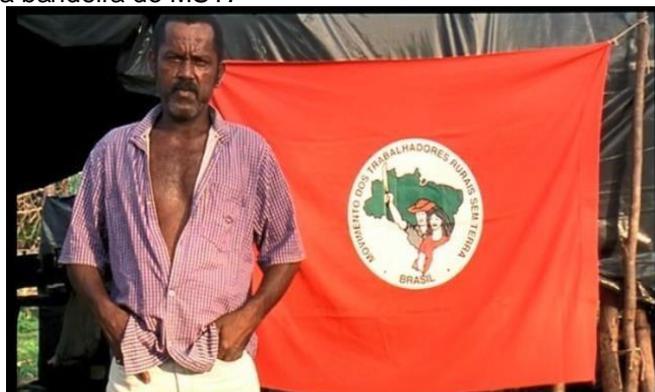
_ A nossa é uma luta que nós tem que sofrer muito, debaixo da lona, prá poder nós ter a liberdade de conquistar a terra, que é nossa terra prometida.

_ Muitos companheiros tombaram na luta, mas nós não podemos cruzar os braços diante de uma realidade dessas.

_ Nós tem mais é que continuar lutando.

Aparece um outro camponês em pé, calado, olhando para a câmara ao lado da bandeira vermelha do MST, estendida em frente ao acampamento.

Figuras 26: Grupo de camponeses canta com Iracema e Araquém. Figura 27: Um homem, camponês, ao lado da bandeira do MST.



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Araquém responde:

_ *Tá certo. É isso mesmo.*

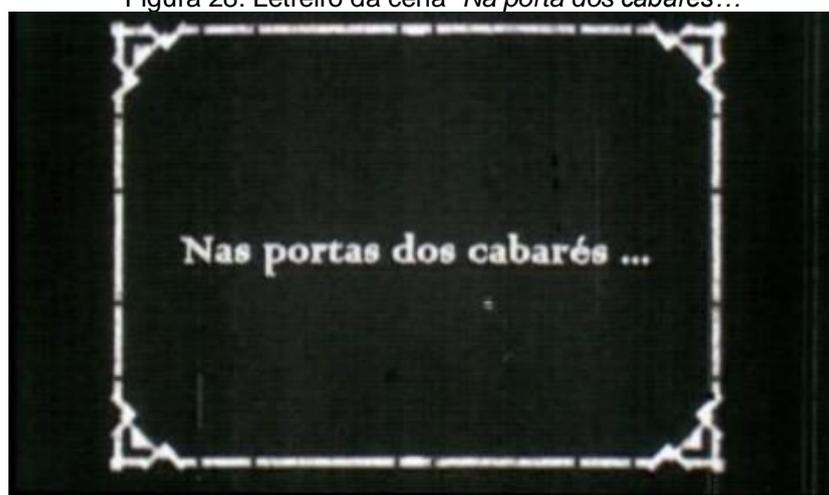
_ *A minha vida também é uma vida assim, sem-terra, sem teto.*

_ *Eu moro carregando esse cinema nas costas.*

Araquém, Iracema e os camponeses acampados tocam uma música e dançam alegremente: um rapaz com um triângulo canta a música “Terra sem fim”; acompanhados por Iracema tocando o tambor; e um homem tocando uma sanfona. Uma senhora, com uma criança no colo, assiste à apresentação musical, dos camponeses e dos artistas. Na saída do acampamento, o carro de Iracema segue a viagem pela estrada de asfalto; e no percurso passa pela pequena cidade de Maranguape.

1.13. Cena: “*Nas portas dos cabarés...*”

Figura 28: Letreiro da cena “*Na porta dos cabarés...*”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Cenário: Um bar/cabaré modesto de beira de estrada. Trilha sonora: a música “*Fuxicar*”. Personagens: Martim, um cantor popular, uma moça trabalhadora do cabaré.

A van de Martin está estacionada na frente de um modesto estabelecimento, o “Bar da Nenem”, onde casais bebem no salão e se divertem nos fundos, pois o local também é um cabaré. Na lateral do carro, tem um

desenho de uma caravela navegando em águas azuis, e por cima, está escrito o nome da loja ambulante: “*Dream of Martim*”. Martim joga sinuca e se envolve num jogo de sedução com uma jovem do salão. Um rapaz toca um violão e canta a música “Fuxicar”.

Martim beija o rosto da jovem e diz:

_ *Brasil é terra de mulher bonita.*

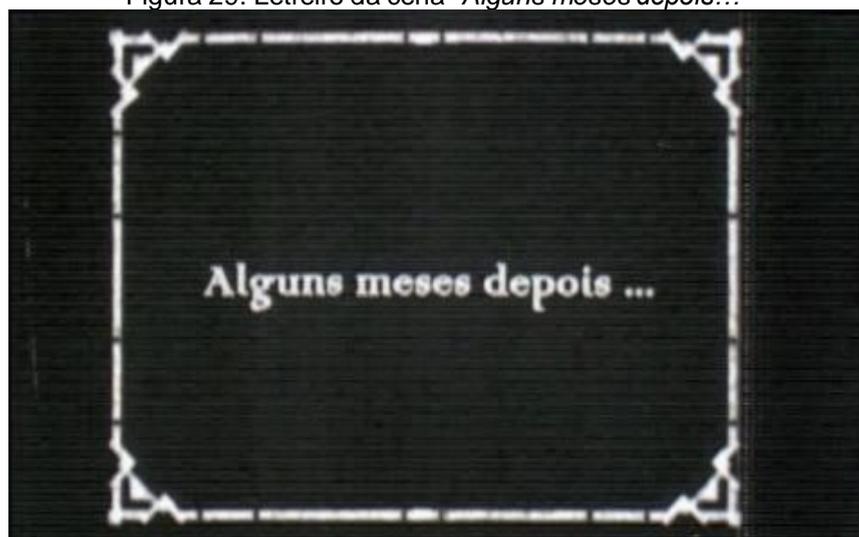
_ *Uma cachopa tão linda como você...*

_ *Se quisesse eu levava para Lisboa. Quer ir?*

A moça sorri e balança a cabeça num “sim”; Martim segue fazendo mais galanteios maliciosos.

1.14. Cena: “*Alguns meses depois...*”

Figura 29: Letreiro da cena “*Alguns meses depois...*”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Cenário: Uma procissão católica, noturna, com os fiéis seguindo numa rua da cidade. Personagens: o cego cantador, a filha grávida e os devotos do santo protetor, venerado na procissão.

À noite, Iracema caminha na rua com uma barriga de gravidez já adiantada ao lado do pai, acompanhando um grupo de populares, devotos

católicos, numa grande procissão, onde todos estão segurando velas acesas. A jovem Iracema começa a passar mal, e logo é socorrida na casa modesta de uma senhora rezadeira, que examina a barriga da grávida, apalpando o feto.

A rezadeira diz:

_ É um menino.

Araquém, que até então não tinha recebido nenhuma informação sobre a gravidez de vários meses, da filha, fica bastante surpreso e pergunta para a jovem:

_ Menino? Que história é essa Iracema? (corte).

1.15. Cena: “O mel da jati...”

Figura 30: Letreiro da cena “O mel da Jati...”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Cenário: Bar modesto, de beira de estrada, com o nome de “Biana Bar e Lanches”. Personagens: Martim e Francisco, o dono do bar.

Martim escreve uma carta de despedida para Iracema, sentado na mesa do bar, aparentando total insensibilidade para com a dolorosa desilusão que provocará nela, e quando termina, põe a folha de papel num envelope. Sem sequer hesitar, Martim pede a “seu” Francisco, o dono do bar, para entregar a carta que escreveu para a jovem apaixonada.

Na sequência, ele segue a sua viagem na estrada, em direção à próxima

cidade onde fará mais uma parada do seu turismo sexual, em procura das próximas jovens que também serão enganadas, pelas suas inconsequentes seduções “amorosas”.

CAPÍTULO 2: “Era uma vez o Cariri...” por Rosemberg Cariry: dos personagens míticos aos mestres das artes populares

Figura 31: Foto na capa do DVD, de “Cine Tapuia”



Fonte: Divulgação, Cariri Filmes.¹²⁵ Fotógrafo: Kin.

Há em Cine Tapuia uma imensa vontade de passado, e ela se manifesta para além do que possa sugerir o retorno ao mito de fundação da nacionalidade assumido pelo romance Iracema.

Rodrigo de Oliveira (2006).

¹²⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/CineTapuia/photos/>. Acesso em: 09 set. 2017

CAPÍTULO 2: “Era uma vez o Cariri...” por Rosemberg Cariry: dos personagens míticos aos mestres das artes populares

No filme *Cine Tapuia* (2006), Rosemberg Cariry constrói uma interligação entre a literatura, a música e o cinema, tal como uma conexão entre as memórias do passado e as narrativas do tempo presente, que não objetivam apenas ilustrar e tecer uma boa costura das tramas, além da configuração dos personagens. O propósito central do diretor é problematizar as narrativas históricas consagradas, repetidas por diversas vezes em diferentes produções culturais, e questionar as expressões artísticas submissas, que criam e/ou fortalecem representações afinadas com as ideologias hegemônicas.

Para tanto, tais conexões têm como fio condutor a poética da literatura de cordel, cujos temas e versos estão presentes nas letras de canções, nas referências à estética da xilogravura e na forte participação dos cantadores repentistas em toda a narrativa fílmica.

As imagens de poetas cordelistas e dos cantadores apresentadas nos filmes do diretor, em suas produções ficcionais ou nos documentários, não asseguram apenas as revelações de aspectos biográficos ou da importância das suas obras. Com efeito, é sua intenção transcender esses aspectos mais evidentes, com o objetivo de “...mergulhar no vasto oceano da cultura coletiva e tatear os caminhos onde a história individual se encontra com o destino histórico de toda uma coletividade” (Debs, 2014, p. 177).¹²⁶

O cordel foi um dos temas das pesquisas realizadas por Rosemberg Cariry sobre manifestações culturais dos sertanejos, e publicadas em co-produção com o jornalista Oswald Barroso, no livro “*Cultura Insubmissa: estudos e reportagens*” (1982).¹²⁷

Essa literatura poética se mistura com distintas e múltiplas referências culturais do diretor e, portanto, não é a única percebida em seus filmes, nem é tão intensamente representada como ele gostaria. O cineasta comenta sobre a

¹²⁶ DEBS, Sylvie. *Cinema e Cordel: Jogos de Espelhos*. Vol. I. Fortaleza: Interarte Editora; Lume Filmes, 2014.

¹²⁷ CARIRY, Rosemberg e BARROSO, Oswald (orgs.). *Cultura Insubmissa - Estudos e Reportagens*. Fortaleza: Ed. Nação Cariri, 1982.

literatura do cordel na sua trajetória:

(...) dou à literatura de cordel um lugar de influência fortíssima, desde a infância como já relatei, sobretudo quanto à formação do meu imaginário, em face do seu universo povoado de cavaleiros andantes, guerreiros heroicos, dragões, princesas, cangaceiros, beatos milagreiros, fatos extraordinários e muitos casos de amor intensos e trágicos. Para o cinema, eu levei um pouquinho, apenas um pouquinho, por conta do alto custo e da especificidade do cinema, desse universo mágico e extraordinário. (Debs, 2014, p. 164).¹²⁸

Com efeito, constatamos que a influência da poética, dos temas e da estética específicas do cordel persiste nas suas produções, impactando em toda a sua filmografia, de diversas formas. Rosemberg Cariry relata as diversas ocasiões nas quais levou o cordel para as suas produções, num depoimento feito à Sylvie Debs, publicado no livro “*Cinema e Cordel: jogo de espelhos*” (2014).¹²⁹ Nesse texto, a autora analisa os desdobramentos e os diversos aspectos dessa relação do cineasta (e de outros doze diretores brasileiros), com a literatura de cordel, no mesmo livro.

A historiadora Iza Luciene Mendes Regis (2003) também discute essa relação cordel/cinema, e seu impacto nos filmes do diretor.

No início da década de 2010, o cineasta dirigiu, roteirizou e produziu o longa-metragem de ficção “*Os Pobres Diabos*” (2013), cujo roteiro foi inspirado no famoso cordel “*A Chegada de Lampião no inferno*” (s. d.), de José Pacheco, e ao mesmo tempo, é uma homenagem ao poeta.

Desde os filmes precursores do Cinema Novo dos anos 1960, e ao longo das décadas seguintes, as formas tradicionais do cordel e do repente têm sido utilizadas pelos seus temas, e linguagem, que têm influenciado filmes de consagrados diretores do cinema nacional. Cineastas autorais como Lima Barreto, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, dentre outros, se apropriaram da linguagem poética do cordel nas suas obras, no que foram seguidos pelas gerações seguintes, pelos cineastas independentes que

¹²⁸ DEBS, Sylvie. *Cinema e Cordel: Jogos de Espelhos*. Vol. I. Fortaleza: Interarte Editora; Lume Filmes, 2014.

¹²⁹ Idem p. 161-190.

também produziram filmes autorais, desde a fase da Retomada até à fase atual, dentre eles, Geraldo Sarno, Vladimir Carvalho, Jorge Bodanzky e Tânia Quaresma (Melo, 2010, p. 101)¹³⁰; (Albuquerque Júnior, 2011, p. 324).¹³¹.

Nas consultas aos estudos sobre as relações entre o cinema e a literatura constatamos uma constante e frutífera troca entre estas duas artes, confirmando que há várias décadas, o cordel também faz uso criativo do cinema na elaboração de folhetos sobre as temáticas fílmicas, e vice e versa. Com efeito, os poetas cordelistas também têm utilizado ilustrações inspiradas no cinema, nas capas dos livretos, recorrendo às artes das xilogravuras, com imagens de personagens, cenas de filmes, de “astros” e “estrelas” famosos, hollywoodianos. (Debs, 2014, p. 17),¹³² (Melo, 2010, p. 109).¹³³.

Figura 32: Xilogravura de Iracema, em capa de cordel



Fonte: <https://acordacordel.blogspot.com/2014/02/romance-da-india-iracema.html>. Acesso em: 18 jun.2021.

A personagem Iracema foi tema recorrente no cordel e no cinema nacional, e foi representada pela arte de xilógrafos, de distintos estilos e épocas,

¹³⁰ MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

¹³¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. 5. ed. 4. reimp. São Paulo: Cortez, 2011.

¹³² DEBS, Sylvie. *Cinema e Cordel: Jogos de Espelhos*. Vol. I. Fortaleza: Interarte Editora; Lume Filmes, 2014

¹³³ Idem.

que ilustravam as capas dos folhetos; como por exemplo, observamos a xilogravura impressa na capa do cordel “*Romance de Iracema, a virgem de lábios de mel*” (s.d.).¹³⁴

No período mais recente do cinema brasileiro, foram lançadas produções inovadoras e engajadas, criadas a partir de transfigurações da poesia e da xilogravura para a linguagem cinematográfica, e montadas em filmes realizados por jovens cineastas. Dentre eles, encontram-se o curta-metragem do gênero animação, com imagens de xilogravuras, “*A moça que dançou depois de morta*” (2003), do diretor Ítalo Cajueiro, e o longa-metragem “*Cuíca de Santo Amaro*” (2012), dirigido por Josias Pires Neto e Joel de Almeida.

Se o cordel evoca a poética e a inspiração, é o cinema de *Cine Tapúia* que leva os artistas mambembes a percorrer uma jornada demorada, que parte de uma praia da capital e segue pelas estradas conduzindo ao interior. *Cine Tapúia* vai conduzindo o nosso olhar pelas artes que se encontram nas belas paisagens de campos verdes do inverno, prologando estas andanças até chegar às paisagens ressecadas e quentes do verão, terminando o percurso de volta para mesma praia de onde Araquém e Iracema partiram.

2.1. Iracema: o mito fundador do Ceará no cinema de Rosemberg Cariry

Iracema toca e interpreta canções com Araquém, e as letras das músicas vão relatando as cenas dos filmes silenciosos, durante as exhibições nas ruas e nas praças, para os públicos de todas as idades. Esse tipo de cena, na qual a exibição de filmes é acompanhada de cantos ao vivo, com músicas indígenas e do cancionário popular, com inspiração no cordel, resulta numa representação muito inventiva, que traz as poéticas musical e literárias, resultando num hibridismo, como não se vê em cenas semelhantes, de outros filmes que retratam a cultura popular ou o cinema.

¹³⁴ Segundo o *Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada* (Volume 2,) de Átila de Almeida e José Alves Sobrinho, a autoria do folheto *Romance de Iracema, a virgem de lábios de mel* é de Alfredo Pessoa de Lima (Almeida; Sobrinho, 1978, pág. 610).

Os populares espectadores que escutam o canto de Iracema e assistem às exhibições do *Cine Tapuia* são os moradores de comunidades periféricas, os das pequenas cidades, de sítios, assentamentos dos povos indígenas e demais comunidades camponesas nômades, que acompanham as romarias e procissões, os frequentadores das festas religiosas e das profanas; além dos acampados em assentamento do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra – MST.

Nas próximas sequências de cenas, Iracema envia uma carta comunicando ao português Martim que está gravida de um filho dele, e ele se mostra insensível com o fato de ser o pai da criança que a jovem espera, e nem a procura mais, desfazendo a relação entre os dois e despedindo-se dela com descaso, apenas por meio de uma carta.

O português irresponsável e despreocupado segue viagem pelas mesmas cidades dos sertões, com a sua “loja” improvisada no carro, continua a vender os DVDs e os CDs piratas, miudezas, maquiagens, acessórios baratos e revistas pornográficas. Na próxima parada, Martim vai tentar aplicar um golpe comercial contra o prefeito da cidade de Caridade.

O português está decidido a vender para o prefeito uma cabeça de estátua, esculpida com armações em vigas de ferro e revestida com camadas de cimento, para completar uma estátua de Santo Antônio, que está inacabada, e em troca pretende obter metade dos lucros advindos dos gastos feitos pelos devotos, frequentadores assíduos das procissões, e a exploração de turismo religioso, na cidade.

2.2. Cenas do Bloco narrativo nº 2

Quadro 2: Cenas do filme “*Cine Tapuia*” (2006), com representações de manifestações artísticas e referências culturais

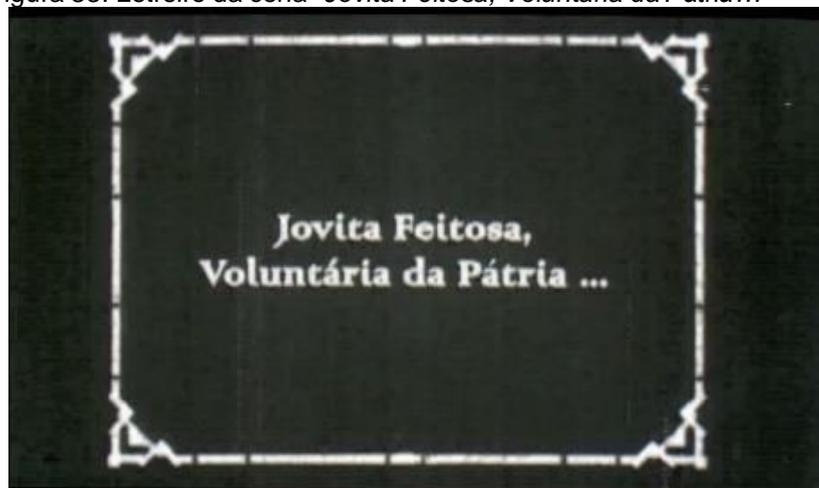
CENAS/itens	REPRESENTAÇÕES/REFERÊNCIAS CULTURAIS	PERSONAGENS/INTÉRPRETES/OBJETOS
1. Jovita Feitosa, Voluntária da Pátria...	Jovita Feitosa, em Apresentação de fotogramas; convite de Missa	Iracema, Araquém e populares
2. O amor de Araquém...	Projektor de cinema, artesanal	Iracema e Araquém
	Música do amor de Araquém	
	Canto de Iracema, música “Cego com cego” de Tom Zé e Zé Miguel Wisnik	Iracema e Araquém Intérprete: Myrlla Muniz
3. A paixão de Iracema e A Gargalhada do Cego Aderaldo	Cego Aderaldo	Estátua
	Música de cego violeiro	Iracema e Araquém
	Gramofone e disco de vinil, com músicas de Cego Aderaldo Latas com rolos de filmes	
4. Ceará – Terra da Luz	Filme: “Maracatu Fortaleza”	Grupo de Canto e dança do Maracatu
	Religiosidade, Oferenda de Macumba	Anciã devota
	Fotos de negros escravizados	Iracema, Araquém
	Canto de Iracema: música “Ceará Caboclo	Iracema e Araquém Intérprete: Myrlla Muniz
5. Enfeitada com raminhos, perfumada com fulô...	Carta de Iracema para Martim	Martim
6. Cabeças cortadas...	Cinema na praia, Filme “corisco e Dadá”	Iracema, Araquém, populares, Rosemberg Cariry, Cego cantador, Maria Bonita, grupo de Lampião
	Cabeça de estátua de santo, gigante	Martim e morador

CENAS/itens	REPRESENTAÇÕES/REFERÊNCIAS CULTURAIS	PERSONAGENS/INTÉRPRETES/OBJETOS
7. Nestas mal traçadas linhas...	Carta de despedida, de Martim para Iracema	Iracema, Araquém, dono de bar
	Religiosidade católica, Igreja de Santo Antônio, Altar com imagem do santo	Iracema, Araquém, Santo Antônio e o Menino Jesus
8. No templo da deusa-mãe	Religiosidade, Templo de devoção indígena	Iracema, Araquém Ex-votos
	Música “Choro ritual Bororó	Intérpretes: Indígenas da Nação Bororó
9. O Santo sem a cabeça	Religiosidade católica, Santo Antônio	Martim Estátua inacabada de Santo Antonio

Fonte: Levantamento produzido pela autora.

2.3. Cena: “*Jovita Feitosa, voluntária da pátria...*” – A ressignificação das artes populares no cinema: da resistência para agência

Figura 33: Letreiro da cena “*Jovita Feitosa, Voluntária da Pátria...*”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Cenário: Bar de estrada. Trilha sonora: a música “*Jovita Feitosa*”. Dessa vez, o Cine Tapuia chega na rua central da pequena cidade de Farias Brito, onde Rosenberg Cariry nasceu e viveu parte da infância. Araquém, entusiasmado,

anuncia o próximo filme que será exibido, pelo alto falante do *Cine Tapuia*:

_ *A história de Jovita Feitosa*.

Figura 34: Foto de Jovita Feitosa, fardada, ao lado de um militar.

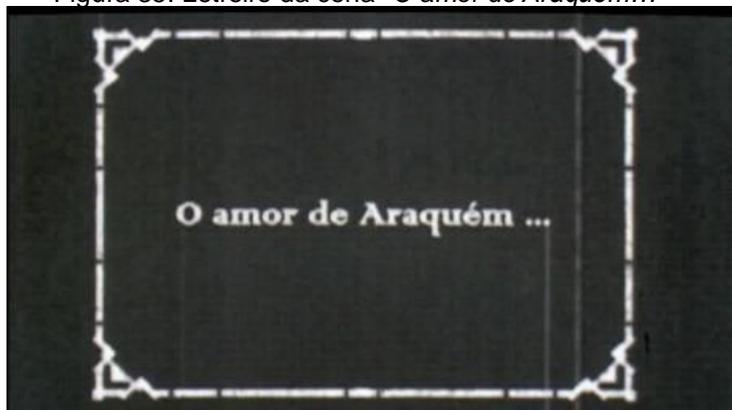


Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

À noite, acontece uma exibição diferente das demais, pois não é feita de imagens em movimento, mas de uma série de fotografias antigas, em preto e branco, de desenhos com frases e com reproduções de documentos sobre a vida da heroína de guerra, cearense. Iracema canta a música “*Jovita Feitosa*”. No final da sessão, aparece um convite de missa que foi celebrada em homenagem a Jovita.

2.4. Cena: “*O amor de Araquém...*”

Figura 35: Letreiro da cena “*O amor de Araquém...*”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Cenário: Uma mesa de lanchonete localizada ao lado de um posto de combustível, na cidade de Farias Brito.

Iracema desce do carro segurando uma caixa de sapato coberta com figuras coloridas de revistas e senta-se numa mesa de lanchonete, onde o pai está cortando pequenos pedaços de filmes. A jovem também começa a recortar e colar figuras de revistas na caixa, que será transformada em mais uma “caixa mágica de cinema” para diversão de crianças da cidade.

Araquém faz um pedido a Iracema:

_ Iracema, minha filha, cante aquela cantiga do “Cego com cego”, eu acho tão bonita, aquela modinha...

Iracema responde, desanimada:

_ já cantei tantas vezes ela pro senhor, pai. Não vejo graça.

Araquém insiste, apelando com jeitinho:

_ Ô minha filha, cante só um pouquinho, você canta tão bem.

Iracema continua a tarefa de recortar e colar figuras na próxima “caixa mágica”, sorrindo com o apelo manso do pai e começa a cantar a música “Cego com cego”. A canção faz Araquém lembrar-se do seu amor perdido, Iraci, que é a falecida mãe de Iracema.

Araquém confia lembranças de seu amor, à filha deles:

_ Essa canção me lembra Iraci, sua mãe, a cabocla mais bonita desse mundo.

_ Eu conheci a beleza quando Deus me permitiu tocar o seu rosto.

Araquém sorri enquanto relata a lembrança do casamento com Iraci, e o dia do seu desenlaço infeliz.

_ Aí, eu carreguei ela. Ela morreu em Assaré. Morreu dum passamento, assim, de repente.

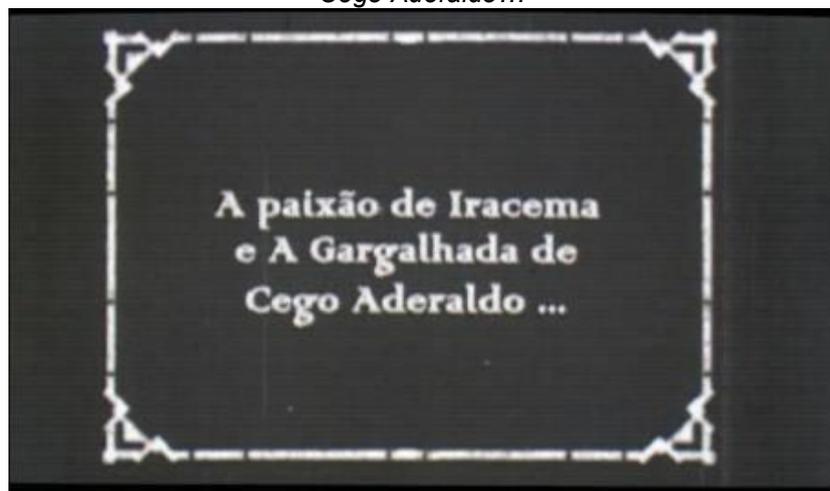
_ Aí, eu vi que a minha cegueira era cega, que nunca mais eu ia poder ver a beleza desse mundo.

_ Mas, ela deixou uma meninazinha, pequenininha. Há, hoje, Iracema, você é a luz que me resta nesse mundo.

Toca a trilha sonora com a música “Cego com cego” e o carro segue a longa viagem pela estrada de asfalto.

2.5. Cena: “A paixão de Iracema e A Gargalhada do Cego Aderaldo...”

Figura 36: Letreiro da cena “A paixão de Iracema e A Gargalhada do Cego Aderaldo...”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Cenário: Mesa de bar, na estrada; a “Rural”, uma estátua de cantador Cego Aderaldo, mesa, cadeiras e um gramofone. Trilha sonora: a música “A Gargalhada”. Personagens: O cantador e a filha.

Figura 37: Iracema e Araquém, na sequência da cena “A paixão de Iracema e A Gargalhada do Cego Aderaldo...”



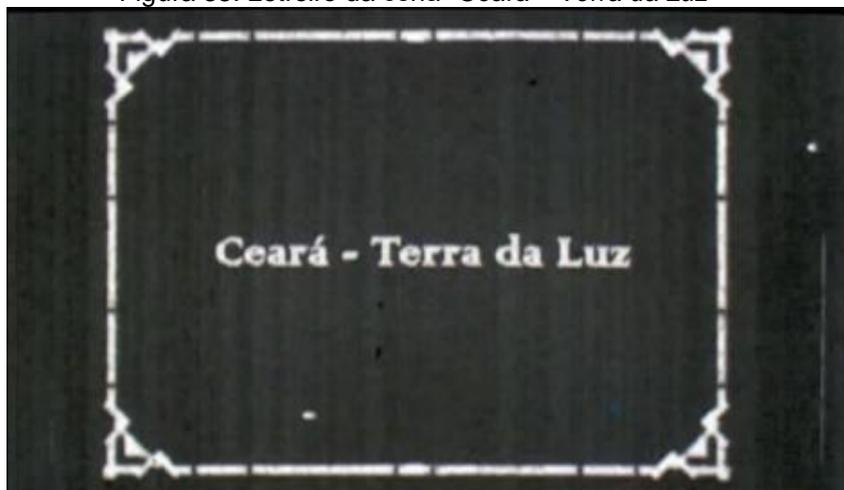
Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

O cego cantador e a filha estão com um gramofone numa mesa de bar, disposta em cima de um gramado e ao lado de uma estátua de Cego Aderaldo, e o violão encostado na mesa. Iracema escreve uma carta para Martim, na qual comunica a gravidez e Araquém enrola várias fitas de filmes e as guarda nas latas redondas.

Depois, Iracema coloca um disco do cantador Cego Aderaldo, e começa a música “A Gargalhada”. A rural dos viajantes trafega devagar pela larga faixa de areia de uma bela praia.

2.6. Cena: *Ceará – Terra da Luz*

Figura 38: Letreiro da cena “*Ceará – Terra da Luz*”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Os últimos momentos em que o sol se põe... Cenário: uma praça onde é exibido um filme sobre a apresentação de um Grupo de Maracatu, em Fortaleza – CE. Trilha sonora: a música “Ceará caboclo”. Araquém liga o velho projetor e começa a exibir o filme “*Maracatu Fortaleza*”, do diretor e produtor Petrus Cariry.

Na tomada seguinte, vemos uma anciã numa praia, com chapéu, cachimbo, fazendo um ritual de oferendas para as entidades sagradas, conforme os movimentos dos ritos de Candomblés.

Na sequência, diversas fotos em branco e preto, de negros escravizados; e os narradores leem anúncios de escravizados fugidos e dos que estão à venda.

Os anúncios do comércio de escravos aparecem na tela e, na plateia, várias pessoas negras assistem.

Figura 39: Mulher negra, com roupas africanas, na cena de filme exibido por “Cine Tapuia”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Em seguida, aparecem imagens coloridas, numa apresentação de um grupo de dança do Maracatu, com muitos participantes, adultos e jovens sorridentes, usando fantasias à caráter, cantando e dançando. Araquém e Iracema cantam a música “Ceará Caboclo”.

Figura 40: Menina negra, com fantasia, dançando em grupo de Maracatu, na cena *Cine Tapuia*



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Há uma crítica preconceituosa contra a imagem do Brasil e a sua população negra, nas ocasiões em que foram levadas às telas de cinema, promotora de constante discriminação, desde a emergência do cinema nacional, em 1896, nos variados ciclos documentários regionais (1912-1930), nos ciclos posteriores e, em menor volume e com maior oposição, ainda acontece nas fases mais recentes do cinema nacional.

Segundo Kracauer (1957), os aspectos culturais específicos e historicamente relevantes de determinados lugares e povos, são configurados pelo cinema mundial, desde a década de 1930 (especialmente pelos grandes estúdios de Hollywood). Nesse sentido, os filmes nacionais são importantes fontes a serem investigadas

Se quisermos estudar as imagens nacionais como são representadas em filmes, logo nos veremos diante de duas amplas áreas de pesquisa. De que maneira os filmes de qualquer nação representam a sua nação? E de que maneira representam as outras? (Kracauer, 1957, p. 301).¹³⁵

Em 28 de abril de 1926, quando a produção cinematográfica estava iniciando no Brasil, a revista carioca “*Cinearte*” publica um editorial assinado por Jack Birck, sobre o filme “*O Brasil Pitoresco: as viagens de Cornélio Pires*” (1925) obra de Cornélio Pires, intitulado “*Cartas para o operador*” (Birck, 1926),¹³⁶ que ficou conhecido como um exemplo vergonhoso desse tipo de crítica sem nenhum critério ético, totalmente baseada em preconceito racial:

Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras “avis-rara” desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um destes filmes vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver técnica nele, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra igual, ou pior, a Angola, ao Congo (Birck, 1926, p. 2).

Em tempos de crescentes incentivos às transgressões aos diretos

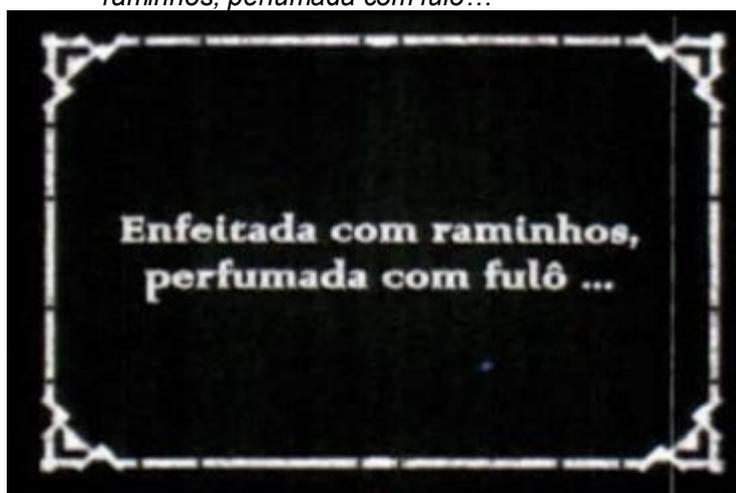
¹³⁵ KRACAUER, Siegfried. National types as Hollywood presents them. In: ROSENBERG, Bernard e WHITE, David Manning. (Orgs.). **Mass Culture: The Popular Arts in America**. New York: The Free Press, 1957. 301-325.

¹³⁶ BIRCK, Jack. Cartas para o Operador. *Cinearte*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 9, 28 abril 1926. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/cinearte/162531>. Acesso em: 14 nov. 18.

humanos por parte da sociedade brasileira, particularmente, na forma de repetidas atitudes de racismo, ainda persistem discriminações dirigidas a esses grupos, por vezes de forma violenta. Nesse sentido, consideramos imprescindível colocar-mos-nos na contramão desse tipo de visão estigmatizante sobre a real composição social do povo brasileiro, formado pela miscigenação de 3 (três) etnias, notadamente quando somos representados nas imagens e nos sons do cinema nacional.¹³⁷

2.7. Cena: *Enfeitada com raminhos, perfumada com fulô...*

Figura 41: Letreiro da cena “*Enfeitada com raminhos, perfumada com fulô...*”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Cenário: um bar na beira da estrada. Trilha sonora: a música “Azulão”.
Personagens: Iracema, Araquém e Martim.

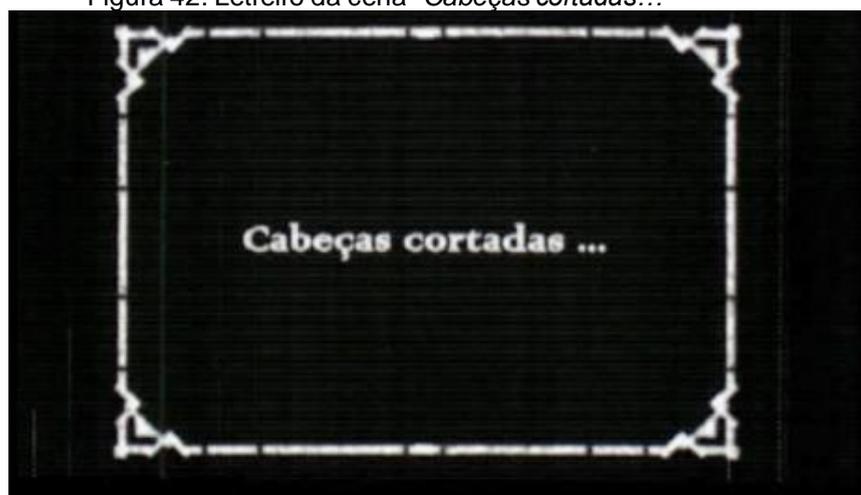
Iracema dirige a Rural por uma praia, cantando a música “Azulão”. A van de Martim viaja por uma estrada de asfalto; ele entra num caminho de terra, para na frente de um bar, pede uma dose de cachaça e recebe a carta enviada por

¹³⁷ Considero que essa minha reflexão sobre essa cena pode ser, no mínimo, imperfeita, mas prefiro fazê-la a me omitir diante da representação muito significativa, mesmo nesta cena tão rápida de *Cine Tapuia*. Certamente, as melhores reflexões sobre a presença do racismo no cinema, e no Brasil, são produzidas pelo(a)s estudioso(a)s que estão no lugar de fala ideal, para argumentar sobre o racismo: o(a)s pensadore(a)s, pesquisadore(a)s e escritore(a)s negro(a)s, indígenas e de demais etnias não-brancas, conforme defende a filósofa brasileira Djamila Ribeiro, em seu livro “*Lugar de fala*” (2019), e com quem eu concordo.

Iracema com a notícia do seu estado de gravidez. Lê a carta, sorri despreocupado e bebe o copo de cachaça.

2.8. Cena: *Cabeças cortadas...*

Figura 42: Letreiro da cena “*Cabeças cortadas...*”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Cenário: exibição de um filme do “*Cine Tapuia*”, com plateia na praia; terreno externo, com cabeça de estátua inacabada, no chão. Trilha sonora: a música: “Ai, Lampião cadê tua muié”.

Exibição de um filme numa praia, utilizando a vela de um barco como tela. Aparecem cenas de grupo de cangaceiros, trechos do filme “*Corisco e Dadá*” e imagens do Cego Oliveira. Numa feira, aparece uma barraca com muitos monóculos fotográficos à venda, e as antigas caixinhas de plásticos coloridos, usadas para guardar e ver pequenos fotogramas, estão pendurados em barbantes de amarrar embrulhos.

A seguir, numa tomada semelhante às cenas típica dos filmes de suspense do diretor britânico Alfred Hitchcock, Rosemberg Cariry aparece no próprio filme, rapidamente, olhando a imagem de um dos monóculos, na barraca da feira. O cego cantador toca uma rabeça e canta a música “Ai, Lampião, cadê a tua muié”, junto com um outro rabequeiro.

Figura 43: Monóculos pendurados em cordões, para venda em feira de rua, na cena de *Cine Tapuia*. Figura 44: Rosemberg Cariry espia monóculo exposto à venda em feira de rua, na cena de *Cine Tapuia*.



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Aparecem cenas com o lendário cangaceiro Lampião; cena com Maria Bonita (a esposa de Lampião) e Dadá, do filme “Corisco e Dadá” (1996), de Rosemberg Cariry. Uma criança assiste o filme batendo palma, no mesmo ritmo da música. Cena de Maria Bonita sorridente, caminhando e apontando um revólver, em direção à câmera. Foto em preto e branco das cabeças decepadas, de Lampião, de Maria Bonita e de homens do seu bando, focalizando na cabeça do chefe dos cangaceiros.

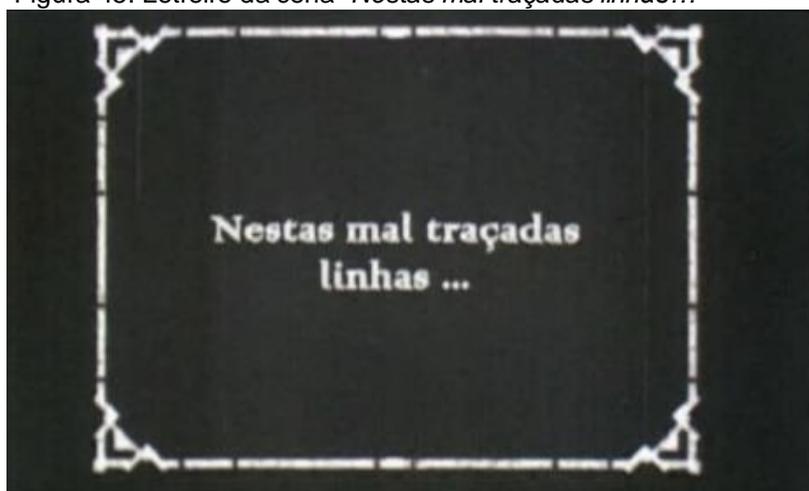
A cabeça Araquém aparece na mesma posição e com a cabeça no mesmo tamanho da cabeça de Lampião, em preto e branco, parada. A câmera se afasta, a imagem vai ficando colorida e acontece uma sobreposição de imagens, fazendo desaparecer Lampião e aparecer Iracema cortando os cabelos do pai.

A van de Martim está estacionada num terreno grande e afastado da cidade, enquanto ele propõe a um comerciante, a “compra” da cabeça para a estátua de um santo, enorme e inacabada. Essa parte superior da estátua já está com várias falhas nas camadas externas de cimento e deixando o ferro da armação parcialmente exposto.

A proposta feita por Martim é típica de um trapaceiro e sem garantias de acerto, pois ele propõe uma negociata com o pagamento com um cheque de 10 (dez) mil reais e a mercadoria do carro, como entrada; e faz a promessa de pagar os 15 (quinze) mil reais restantes com o lucro obtido na primeira romaria, para a devoção ao Santo Antônio.

2.9. Cena: *Nestas mal traçadas linhas...*

Figura 45: Letreiro da cena “*Nestas mal traçadas linhas...*”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Cenário: Bar de estrada; igreja católica na praça da cidade. Personagens: pai, filha e Martim. A Rural para num bar, pai e filha se sentam à mesa, bebem água e o dono do bar entrega a carta remetida de Martim para Iracema, com uma mensagem de adeus, sem nenhuma esperança de retorno para a jovem seduzida e o filho que ela carrega sozinha.

Iracema se levanta, lê a carta na qual Martim comunica-lhe que está partindo e se despede sem dar esperança de reencontrá-la. Ela segura a carta com tristeza, junto à barriga de grávida. Em seguida, dirige na estrada e olha o pai, que está sério, silencioso e triste. A Rural segue num trecho que passa por cima do sangradouro de uma grande barragem, que está cheia.

Ao chegar na cidade, a jovem estaciona o carro numa praça que fica em frente a uma igreja católica e Araquém caminha, conduzido pela mão de Iracema até a porta, mas ela não entra. Com uma expressão envergonhada, ela fica parada, encostada na porta, e espera o pai rezar com um olhar triste, mantendo-se do lado de fora. No altar do templo, há uma imagem de Santo Antônio com o Menino Jesus nos braços; Iracema olha para o santo e abaixa a cabeça afagando o filho que está na sua barriga, com um semblante que mistura atitudes cristãs de culpa perante o local sagrado e as imagens dos santos.

2.10. Cena: “No templo da deusa-mãe”

Figura 46: Letreiro da cena “No templo da deusa-mãe”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Cenário: Local indígena, sagrado, que é visitado por moradores para deixar oferendas. Trilha sonora: a música indígena cantada por indígenas, da Nação Bororó, “*Choro ritual Bororó*”. Personagens: Iracema e o pai. Os viajantes seguem na estrada de terra até parar numa porteira fechada. Eles descem, entram e passam por um lajedado até chegar numa caverna, um local de adoração.

Figura 47: Iracema oferece ex-votos de coração, à deusa-mãe, em cena de “*Cine Tapuia*”

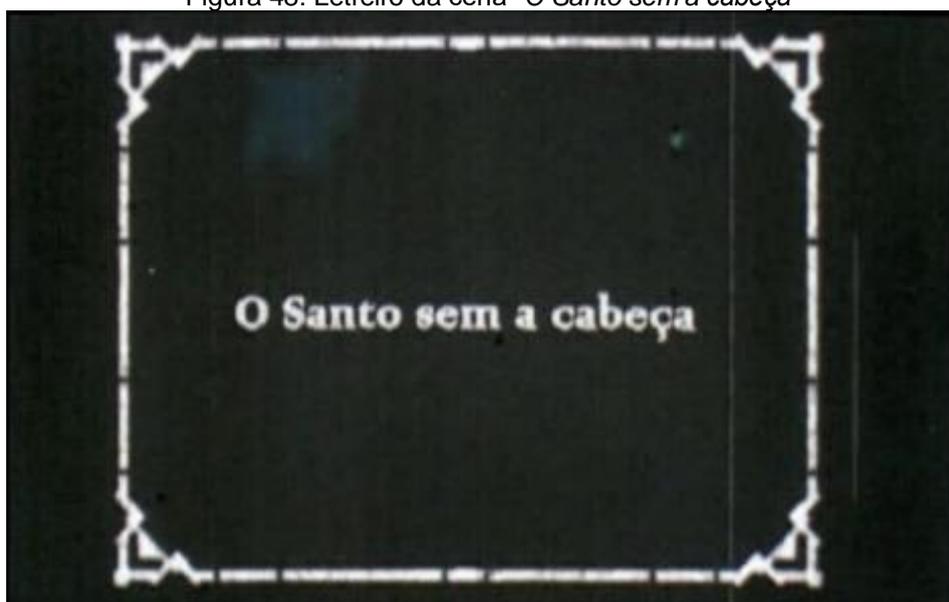


Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Araquém está sentado e a filha faz oferenda de um ex-voto de madeira, esculpida em forma de coração, colocando-o no tronco de uma árvore muito antiga e sagrada para os indígenas. Iracema finaliza o gesto de devoção com um abraço no tronco da árvore. No local, aparecem muitos ex-votos de diversas formas, ofertados às divindades indígenas. A Rural segue a viagem na hora do por do sol.

2.11. Cena: “*O santo sem a cabeça*”

Figura 48: Letreiro da cena “*O Santo sem a cabeça*”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Cenário: A cidade de Caridade. Trilha sonora: a música: “Rala Coco”.
Personagens: Martim e o prefeito da cidade de Caridade. No alto de uma colina, Martim tenta enganar o prefeito da cidade de Caridade, com a proposta de colocar uma cabeça numa estátua de Santo Antônio, feita de ferro e cimento com 15 metros, que está inacabada, faltando a superior. O prefeito argumenta que aquela cabeça é muito grande, e que ficaria desproporcional ao tamanho do corpo da estátua. Martim tenta se aproveitar do político pedindo dinheiro “emprestado” para as primeiras despesas de conclusão da estátua. A van segue viagem; ao som da música “Rala coco”

Iracema continua na direção do carro e com expressão séria fala da sua preocupação com a gravidez, para o pai:

_ Eu penso em nós, o que vai ser dessa criança nesse meio de mundo. O pai sumiu, não dá notícias.

Araquém comenta, em tom de indignação:

_ Eu soube assim, por ouvir dizer, que ele passou lá por Caridade, querendo fazer negócio com o prefeito, lá.

_ Sabe aquela estátua de 15 metros, Santo Antônio que não tem cabeça?

Eu soube que ele tá querendo botar cabeça no santo e...

_ O negócio que ele quer fazer com o prefeito é ganhar cinquenta por cento de tudo que a romaria der... Quando ele... quando ele ajeitar a estátua lá...

_ Aquilo é cabra safado, viu?

Os dois carros seguem pelas estradas, em diferentes sentidos, e a Rural de Iracema chega num sítio.

Dentre os homenageados e os personagens representados no filme, o grupo social que tem maior participação nas sequências, compondo todas as cenas rodadas, é o da classe popular. As mulheres, os homens, os idosos e as crianças sertanejos, historicamente menos favorecidos, são capturados pelas lentes de Rosemberg Cariry, em seus aspectos culturais mais significativos.

Eles aparecem com um mínimo de artificialidades próprias dos estúdios de gravação, mostrando-se um tanto despojados dos habituais artifícios de cena, mais usados pelos atores e atrizes profissionais. A câmara os filma com suas estéticas consideradas dissonantes dos padrões das regiões Centro Oeste, Sul e Sudeste do país, nos cenários, clima e contextos desafiadores em que (sobre)vivem.

Neste filme, sem direção de arte, sem figurino especial e quase sem nenhuma maquiagem, a grande estrela é o povo, que se revela em suas festas, suas feiras, em seus rituais, em suas esperanças e em suas dores." (Cariry, 2005, p. 20).¹³⁸

¹³⁸ CARIRY, Rosemberg. *30 Anos de Cinema*. Fortaleza: Interarte; 15º Cine Ceará, 2005.

Como em outros filmes de Rosemberg Cariry, a maior parte do elenco é composta por artistas populares, membros de grupos e festas religiosas, de indígenas, de sem terras, de romeiros, idosos, adultos, jovens e crianças, negros, moradores de cidade e comunidades do Estado do Ceará, que participam do filme atuando como atrizes e atores, por vezes amadores, sem fazer uso de figurinos especiais, adereços, penteados ou maquiagens feitas pela equipe da produtora. Alguns professores e estudantes da Universidade Regional do Cariri – URCA também já atuaram como figurantes, em alguns desses filmes.

Nas cenas em que atuam, muitos deles improvisam, por vezes, representando a partir da memorização de diálogos e movimentos não determinados no roteiro. Nessas atuações, o que eles fazem é adequar situações comuns nas suas vidas aos episódios da narrativa, ou dar depoimentos sobre as suas lutas coletivas e as demais experiências individuais, nos lugares e condições em que vivem de fato.

Em *Cine Tapuia*, o cinema é homenageado tanto pelo título, quanto pelas cenas do filme nas quais o personagem Cego Araquém e dois grupos de crianças, da favela e do sertão, exibem imagens congeladas de produções que se tornaram referências nas várias fases dos cinemas nacional e mundial, desde a criação da linguagem cinematográfica pelos primeiros cineastas.

Dentre os filmes realizados pelos pioneiros da arte cinematográfica, exibidos pelo projetor de *Cine Tapuia* e pelas *caixas mágicas* das crianças, aparecem imagens de produções dos diretores que foram referências do cinema soviético, e que foram identificados nos créditos finais do filme. São eles: Sergei Eisenstein (1898-1948); Vsevolod Illarionovich Pudovkin (1893- 1953); Dziga Vertov (1896-1954); Lev Vladimirovitch Kulechov (1899-1970); e Aleksander Dovjenco (1894-1956). Também aparece o diretor do cinema expressionista alemão, Friedrich Wilhelm Murnau (1889-1931). Nesses segmentos do filme, também são exibidas fotografias e fotogramas de algumas produções, documentários e ficções de Rosemberg Cariry.

Com o mesmo espírito de homenagem, a atividade dos cineastas é revivida pelas representações e narrativas acerca das memórias de projetionistas, pioneiros e cegos, reconstituindo as formas como eles exerciam essa atividade inovadora nas suas épocas, como o cantador/exibidor/educador

Cego Aderaldo (1878 — 1967) nos sertões Central do Ceará e o Cego Inácio, cinemeiro ambulante, atuante na região do Cariri.

Numa condição atípica dos primeiros homens dedicados às atividades profissionais de cinema, no Ceará, ocorreu que outros 2 (dois) cineastas e exibidores também adquiriram a cegueira, como o pioneiro produtor e exibidor Vítor di Maio¹³⁹, um italiano naturalizado brasileiro, que residiu em Fortaleza-CE, falecido em no ano de 1926; bem como um documentarista, igualmente dedicado às manifestações da cultura popular, conhecido pelos moradores da referida cidade como Siqueira (Cariry, 2005, p. 110).¹⁴⁰

2.12. Histórias e filmes exibidos nas sessões de cinema, no enredo de *Cine Tapuia*

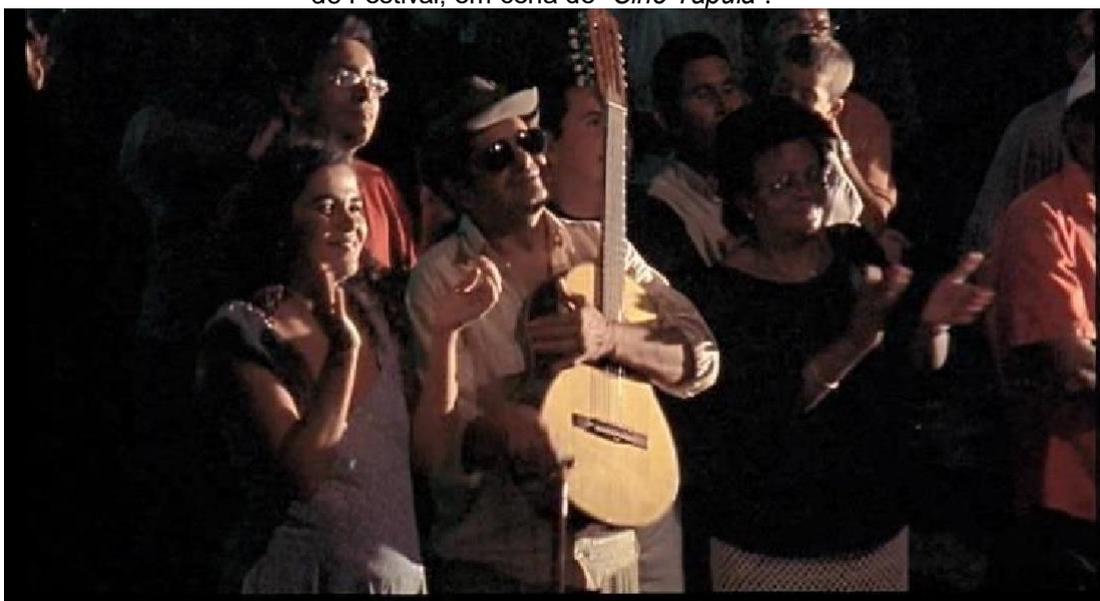
- *Adão e Eva* (2003), direção de Rosemberg Cariry e Flávio Alves;
- *Descobrimento do Brasil* (1937), direção de Humberto Mauro;
- *Waldemar dos Passarinhos* (1992), direção de Rosemberg Cariry;
- *Maracatu Fortaleza* (2001), direção de Petrus Cariry.
- *A História de Jovita Feitosa*. Nessa sessão do *Cine Tapuia* não foi exibido um filme com imagens em movimento, mas a sua vida de heroína foi narrada através de fotografias, desenhos, documentos, letreiros com mensagens sobre Jovita Feitosa; ao som da música feita em sua homenagem.

¹³⁹ Vítor di Maio foi produtor e diretor do filme “*Maxixe*”, em 1897.

¹⁴⁰ CARIRY, Rosemberg. *30 Anos de Cinema*. Fortaleza: Interarte; 15º Cine Ceará, 2005.

CAPÍTULO 3: Como são feitas as representações das manifestações artísticas populares no cinema

Figura 49: Iracema e Araquém assistem e aplaudem apresentação de cantores de Festival, em cena de “*Cine Tapuia*”.



Fonte: Foto capturada do filme, pela autora.

Em período recente, o dito cinema da retomada tem vivido o imperativo de lidar e valorizar uma memória cultural em distintas chaves, tendo em vista que, desde o Cinema Novo, se colocou com toda força a problemática da autenticidade. Do embate atual do cinema com o sertão, Sylvie destaca **a visão épica de Rosemberg Cariry**, a contemplativa de José Araújo, a melodramática de Walter Sales Jr. e a litero-antropológica de Bia Lessa (Xavier, 2010, p. 14-15 — grifos nossos)¹⁴¹.

¹⁴¹ XAVIER, Ismail. Prefácio. In: DEBS, Sylvie. *Cinema e Literatura no Brasil: os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional*. Tradução Sylvia Nemer. 2. ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2010. p. 11-16.

CAPÍTULO 3: Como são feitas as representações das manifestações artísticas populares no cinema

No começo da década de 1980, Rosemberg Cariry e um grupo de amigo(a)s, dedicados aos estudos e produtos da cultura nordestina, reuniram-se em torno de uma iniciativa ousada, voltada para a divulgação das culturas populares do Cariri: a criação de um jornal/revista intitulado *Nação Cariri*. A publicação é configurada como um informativo exclusivamente voltado para as pautas das culturas, contemplando editoriais, poesias, gravuras, fotos e ensaios. O cineasta era o editor do jornal, que foi publicado de 1981 até 1987, na cidade de Fortaleza CE.

A intenção do diretor/editor também era conectar o jornal *Nação Cariri* com um projeto mais amplo, centrado numa arte-educação não escolar, considerando os estudos sobre as práticas culturais, mas também sobre os saberes das artes, e do cinema, locais e mundiais. Havia uma frutífera abordagem pedagógica do cinema, especialmente daqueles filmes que são preferidos pelas plateias formadas por professore(a)s e estudantes de universidades e de escolas públicas.

Podemos nos deparar com um problema acerca dessa capacidade pedagógica do cinema, quando por exemplo vemos filmes cujas temáticas tratam da história e da cultura de um povo e da sua região. Quando assistimos a esses filmes, corremos o risco de constatar uma defesa dos interesses dos poderes constituídos, glorificando as práticas e ideias dos poderosos ao invés da valorização das populações e seus legítimos problemas.

3.1. O cinema entre um produto, uma arte e uma instância pedagógica

Os filmes podem nos ensinar sobre qualquer pensamento, sentimento, eventos ou demais experiências humanas, em qualquer época, a partir de pontos

de vista diferentes, a depender das escolhas que o autor faz, das imagens que elabora para as suas obras e dos sons que acompanham estas imagens.

Todo filme sempre ensina algo. Se ele pertence ao gênero “ficção”, ensina a beleza da narração e poesia através de seus conteúdos e seus procedimentos de linguagem artística, ajuda a ver mais aspectos desses conteúdos a partir da razão sensível, anuncia, através do que não existe ainda, um mundo em transformação. Se ele é “documentário”, permite o acesso a informações e análises sobre um tema via procedimentos jornalísticos ou ensaísticos, aproximando-se mais da razão explicativa sem que isso impeça diálogos com o universo da Arte. (Silva; Ramos, 2011, p. 11)¹⁴².

Desde 2017, Rosemberg Cariry criou e assumiu a presidência, de 4 (quatro) instituições de cultura e educação não escolar (para o primeiro mandato de 2 [dois] anos), que funcionam como ONGs, sem fins lucrativos, e promovem a democratização do acesso da população às Artes, à cultura e ao cinema.

Figura 50: Rosemberg Cariry e os pequenos guerreiros e rainhas do Reisado.



Fonte: Acervo da Cariri Filmes. Foto: Carlos Bastos.

¹⁴² SILVA, Marcos; RAMOS, Alcides Freire (Orgs.). *Ver História: o Ensino vai aos Filmes*. São Paulo: Hucitec, 2011.

São Casas de Saberes, cuja missão é oferecerem formação e atividades culturais gratuitas, feiras, eventos em parcerias com as Universidades locais e palestras, para pessoas de todas as gerações, em cidades de interior, localizadas no Cariri cearense. São as seguintes instituições:

- _ A “Escola de Saberes de Barbalha”, localizada em Barbalha;
- _ a “Escola de Saberes Ave Poesia”, localizada em Assaré;
- _ a “Casa de Cultura e Saberes Cego Aderaldo”, localizada em Quixadá;
- _ a “Casa de Cultura e Saberes Rosemberg Cariry”, localizada em Farias Brito.

As instituições funcionam como espaços de educação, de apresentações artísticas e culturais, galerias de exposições permanentes e periódicas, com bibliotecas e espaços para feiras de artesanato e de agricultura familiar, dentre outras atividades.

O público que mais tem se beneficiado com projeto educativo das Escolas e Casas de Saberes é o infantojuvenil, particularmente os grupos de crianças e adolescentes que se apresentam em festas populares, com os grupos de Reisado, de Pastoril, os “anjos” das procissões, em espetáculos de coral, de teatro e outras ocasiões ligadas às culturas populares.

3.2. O que faz um cinema marcado pela história cultural do Ceará profundo

As narrativas e imagens elaboradas pelo diretor são situadas no passado e/ou no presente, vivenciadas nos espaços imaginários, nos espaços pouco visitados ou naqueles apresentados em poucos filmes brasileiros, mas sempre apresentam um pano de fundo em comum e singular: o Sertão nordestino (Debs, 2014;¹⁴³ Regis, 2003¹⁴⁴).

¹⁴³ DEBS, Sylvie. *Cinema e Cordel: Jogos de Espelhos*. Vol. I. Fortaleza: Interarte Editora; Lume Filmes, 2014

¹⁴⁴ REGIS, Iza Luciene Mendes. *Luz, Câmara, Sertão: Bravura e Fé na Cinematografia de Rosemberg Cariry – 1986-1996*. 2003. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Ceará - UFC. Fortaleza – CE: 2003

Outra característica da cinematografia do diretor é que seus temas têm claras ressonâncias no universal, e são apresentados nas imagens e sons dos filmes como formas de valorização da população, de atualização das representações da cultura local, mas também como forma de resistência e de agência, no enfrentamento das graves e persistentes questões históricas e sociais brasileiras.

Segundo o sociólogo Oswald Barroso,¹⁴⁵ estudioso das manifestações culturais cearenses, o cinema de Rosemberg Cariry escapa às convenções quando, por exemplo, retrata imagens de caráter autoral e que não se enquadram nos padrões estéticos predominantes das últimas décadas. Pelas suas características, não pretende ser um espelho fiel nem das antigas fórmulas do cinema brasileiro, como a Estética da Fome no Cinema Novo, e nem do atual padrão hegemônico *hollywoodiano*, que se mantém atraente ao grande público frequentador das salas de cinema.

Seus filmes são híbridos, como a cultura cabocla da qual nasceram, contraditórios e cheios de conflitos insolúveis. Daí a inquietação que passam, o mal-estar talvez, o não lugar nas estantes das cinematecas convencionais ou nas salas de cinema multiplex. (Barroso, 2005, p. 28¹⁴⁶).

O sobrenome artístico “Cariry” que Antonio Rosemberg de Moura adotou é uma forma duradoura de ligação simbólica e afetiva ao povo, à cultura e aos artistas populares da referida Região, que muito proporcionaram a sua produção, e em especial, a sua arte cinematográfica. (Cariry, 2005).

A esses homens e mulheres, eu devo a minha arte mais profunda — o sonho. Devo também o nome pelo qual eu me anuncio ao mundo: Cariry. (Cariry, 2005, p. 24¹⁴⁷).

¹⁴⁵ Raimundo Oswald Cavalcante Barroso é um poeta, dramaturgo, folclorista e jornalista, é coautor com Rosemberg Cariry, do livro *Cultura Insubmissa: Estudos e Reportagens* (1982).

¹⁴⁶ BARROSO, Oswald. O Cinema Cariri e as imagens de um Brasil profundo. In: Rosemberg Cariry. *30 Anos de Cinema*. Fortaleza: Instituto Internacional de Intercâmbio Artístico e Cultural – Interarte; 15º Cine Ceará, 2005. p. 27-29.

¹⁴⁷ CARIRY, Rosemberg. Seu Doutor, sua Licença... In: CARIRY, Rosemberg. *30 Anos de Cinema*. Fortaleza: Interarte; 15º Cine Ceará, 2005. p.4-26.

Ele sempre se refere aos modos como faz uso dos aprendizados que adquiriu, através do convívio com o conjunto de culturas, mitos e arquétipos da região sertaneja, e que continuou adquirindo por meio da sua formação e de suas pesquisas acadêmicas.

As abordagens sobre cultura popular que Rosemberg Cariry traz para os filmes são fruto de um cabedal de conhecimentos sobre seu povo, sua cultura e sua história, adquiridos em sua formação nos Seminários Católicos, e em pesquisas solo ou realizadas em parceria com estudiosos de várias áreas, como a pesquisadora francesa Sylvie Debs, o pesquisador e professor Gilmar de Carvalho, o historiador e professor Firmino Holanda, o sociólogo Oswald Barroso, a socióloga e professora Maria Juraci Maia Cavalcante, sua esposa, e diversos outros estudiosos da cultura popular e do cinema.

Outras formas de aproximação com os estudiosos e produções especializadas acerca de suas áreas de atuação, são buscadas nos debates em associações de cinema que dirige e/ou de que participa; e em constantes intercâmbios acadêmico na França e na cidade de Porto, em Portugal, onde concluiu o doutorado em Educação Artística (com dupla titulação), com a tese “*Juazeiro do Padre Cícero: o sagrado, a arte e a utopia da terceira era do Espírito Santo*” (2021¹⁴⁸).

3.3. O cinema e as memórias

Michèle Lagny¹⁴⁹ chama a atenção para um aspecto fundamental das pesquisas historiográficas recentes: a inter-relação entre o cinema e a memória. A sua discussão está fortemente pautada no entendimento de que a memória não é a História propriamente dita, mas ela também tem a sua função para as

¹⁴⁸ CARIRY, Rosemberg (MOURA, Antonio Rosemberg de). *Juazeiro do Padre Cícero: o sagrado, a arte e a utopia da terceira era do Espírito Santo*. 2021. Tese (Doutorado em Educação Artística) – Universidade do Porto e Universidade de Lisboa. Portugal, 2021. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/139364/2/527420.pdf>. Acesso em: 08 jan.2023.

¹⁴⁹ Michèle Lagny (1937-2018) foi Professora de História da Cultura no Departamento de mediações culturais na Universidade Paris III, Sorbonne Nouvelle.

interpretações e análises dos filmes que descrevem diferentes grupos sociais.

(...) a história tem frequentemente como função — e de maneira cada vez mais afirmada num mundo contemporâneo do qual se tem medo que não seja consagrado à amnésia — de reconstruir “lugares de memória”, para assegurar a identidade de grupos em vias de deslocação, ou aquela dos sobreviventes dos massacres da história (...). Entre os “monumentos memoriais”, doravante analisados com frequência o cinema desempenha um papel ainda mais essencial que acontece de ele próprio se encarregar de traduzir para a ficção aquilo que a memória oficial procurou ocultar (...) e às vezes de investigar ele mesmo, como poderia fazer um historiador na sua fase de pesquisa, não somente testemunhos, mas também hipóteses, análises, explicações. (Lagny, 2009, p. 106¹⁵⁰).

O cinema é uma das expressões culturais que, com suas imagens animadas e os sons, organizam algumas estruturas psicológicas dos espectadores, dentre as emoções, e outra, mais diretamente ligada à história: a constituição de memória. Segundo o historiador Jaques Le Goff (2013), é importante que o conceito crucial de memória seja descrito no “campo científico global”. Portanto,

Fenômeno individual e psicológico ..., a memória liga-se também à vida social ... esta varia em função da presença ou da ausência da *escrita* ... e é objeto da atenção do Estado que, para conservar traços de qualquer acontecimento do passado ..., produz diversos tipos de *documento/monumento*, faz escrever a história ..., acumular objetos ... a apreensão da memória depende desse modo do ambiente social ... e político ...: trata-se da aquisição de regras de retórica e também da posse de imagens e textos ... que falam do passado, em suma, de um certo modo de apropriação do tempo. As direções atuais da memória estão, pois, profundamente ligadas às novas técnicas de *cálculo*, de manipulação da *informação*, do uso de máquinas e instrumentos cada vez mais complexos. (Le Goff, 2013, p. 387¹⁵¹)¹¹⁷.

Graças a suas capacidades, a memória atua, em primeiro lugar, como um

¹⁵⁰ LAGNY, Michèle. O Cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscoito; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). *Cinematógrafo: Um Olhar Sobre a História*. Salvador – BA: EDUFBA; São Paulo: UNESP: 2009. p. 99-131

¹⁵¹ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 7. ed. rev. Tradução: Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Ferreira Borges. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2013

processo mental, que em etapas posteriores, se transfigura em diversos processos sociais que são objetos de estudos científicos, historiográficos, pelo modo como ela é instrumentalizada pelos poderes instituídos e pelos seres humanos, nas práticas e estratégias do mundo social e dos mundos particulares.

Os mesmos processos acontecem em relação às narrativas do cinema: “A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa”. (Le Goff, 2013, p. 387¹⁵²).

Finalmente, os psicanalistas e os psicólogos insistiram, quer a propósito da recordação, quer a propósito do esquecimento (...), nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual. Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (Le Goff, 2013, p. 390¹⁵³).

Com efeito, recentemente, várias áreas do conhecimento se debruçaram sobre a memória, desde a linguística, a psicanálise a psicologia da aprendizagem infantil, até às ciências da Cibernética e da Biologia, impulsionaram os aspectos que relacionam a memória humana consciente com a memória central dos computadores e a memória hereditária do código genético.

¹⁵² LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 7. ed. rev. Tradução: Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Ferreira Borges. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2013.

¹⁵³ Idem.

3.4. Cenas do Bloco narrativo nº 3

Quadro 3: Cenas do filme “*Cine Tapuia*” (2006), com representações de manifestações artísticas e referências culturais

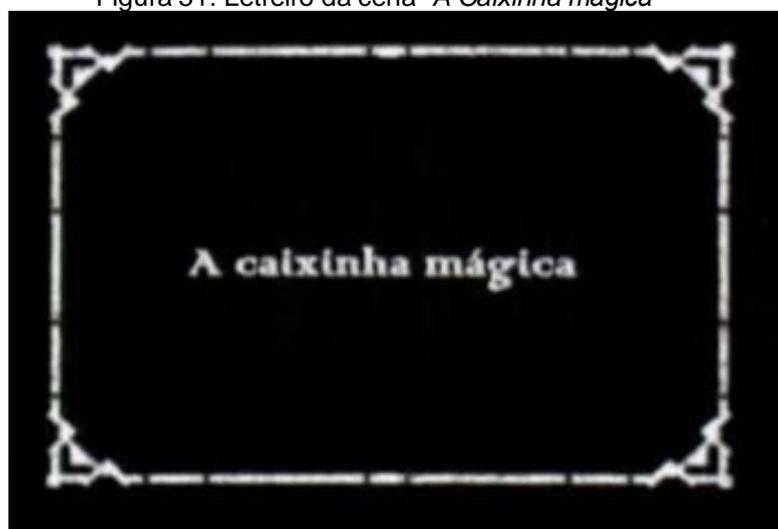
CENAS/itens	REPRESENTAÇÕES/REFERÊNCIAS CULTURAIS	PERSONAGENS/ INTERPRETES/OBJETOS
1. A caixinha mágica	Cinemeiro ambulante, cego e Cinema na rua	Iracema e Araquém, três meninos e uma menina, “projektor” de filmes
	Projektor artesanal de fotogramas	
	Cinema e artistas brasileiros	Crianças, fotogramas e “projektor” de filmes
	Cinema e infância	
	Cinema mundial e artistas internacionais	
	Vaqueiros	Iracema e Araquém, e vaqueiros
2. Forró, vaquejada e mulher	Competição e festa de Vaquejada	Martim, uma moça bonita, público de vaquejada
3. O sagrado e o profano	Procissão de São Francisco de Assis, em Juazeiro do Norte	Iracema, Araquém, populares e Devotos católicos
	Festa de Santo Antonio de Barbalha	
4. Saiu no jornal, deu na televisão...	Aparelho de CD, antigo, tipo <i>Walk Talk</i> .	Iracema e Araquém
	Turismo sexual no Ceará	Iracema e Araquém, repórter televisivo, Martim
5. A canção do lenço roxo...	I Festival Internacional de Trovadores e Repentistas do Alto Sertão, Quixadá	Iracema, Araquém, Cantore(a)s, músicos, orquestra e populares
	Música portuguesa	
	Música chinesa	
6. O sonho...	Xilogravura animada do Pavão Misterioso	
	Canto de Iracema: música “Tema de Iracema”	
7. Vês! Ninguém assistiu ao formidável enterro da tua última quimera. (Augusto dos Anjos)	Cinema e religiosidade: Exibição de filme, no Santuário de Nossa Senhora do Sertão	Iracema, Araquém e projektor de filmes
	Filme de parto natural	
	Nasce o filho de Iracema e Martim	
	A morte de Iracema	

CENAS/itens	REPRESENTAÇÕES/REFERÊNCIAS CULTURAIS	PERSONAGENS/ INTERPRETES/OBJETOS
8. Moacir, um brasileiro...	Ritual, oferendas, batuque e danças de Macumba, na praia	Araquém, Mulher e menino desconhecido
9. Final do filme	Final do filme, com a frase: “A jandaia canta ainda no olho do coqueiro, mas não repete mais o nome mavioso de Iracema. Tudo passa sobre a terra.” (José de Alencar). FIM	

Fonte: produzido pela autora.

3.5. Cena: “A caixinha mágica” – As crianças protagonistas que aprendem com o cinema

Figura 51: Letreiro da cena “A Caixinha mágica”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Cenário: Casa de sítio, no sertão. Trilha sonora: a música: “O Diogo quer brincar”. Personagens: 1 (uma) menina e 3 (três) meninos com cerca de 8 (oito) a 10 (dez) anos. Um grupo de crianças cerca a Rural de Araquém e Iracema, até o carro estacionar na rua.

Araquém abre a porta do carro, e diz:

– *O que é isso? Galinha? Ô Iracema, olhe o presente.*

Iracema pega a galinha e diz:

_ Cadê a menina? Ah! Tá todo mundo aí?

Um menino dá uma galinha para o cantador, Araquém segura o animal e pergunta:

_ Tá gorda.

Araquém sorri e diz:

_ Pois nós vai passar bem, tu faz daquele jeito.

Araquém fala para as crianças:

_ Olhe o que eu prometi para vocês, a caixa mágica do cinema. E vocês fazem do jeito que eu ensinei.

_ Trouxe a lanterna?

O menino responde: *_ Não.*

Araquém comenta:

_ Pois é, parecia que eu estava adivinhando. Tá aqui, olhe. Eu trouxe esse espelhim.

_ Vocês botam a luz do sol, para a luz do sol entrar na caixinha. Aí, ... trouxe umas fitas também, olhe.

_ É cinema para o ano todo. Tome, para vocês brincarem, tá certo? Até logo...

Araquém entrega um pequeno espelho redondo e várias tiras de trechos de filmes. Dentro da casa onde as crianças moram, é tudo muito simples. A menina segura o espelho e aponta a luz do sol para a caixa de cinema. Toca a música: "O Diogo quer brincar".

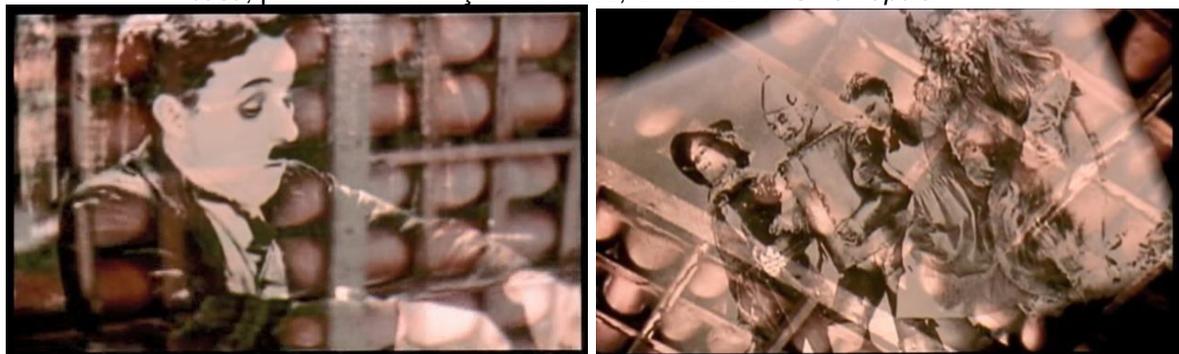
Nesta cena, as crianças nos apresentam não apenas os fotogramas e a ludicidade que ele provoca nas infâncias, mas também o modo de Rosemberg Cariry demonstrar como fazer cinema ao alcance de todos.

Figura 52: Criança exhibe pedaços de filmes, nas paredes e tetos de uma casa, para outras crianças e adultos, em cena de “Cine Tapuia”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Figura 53: Cenas de filmes, são exibidas por criança, nas paredes e tetos de uma casa, para outras crianças e adultos, em cena de “Cine Tapuia”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

As crianças estão muito animadas e exibem os pedaços de filmes nas paredes e no teto da casa, divertindo-se muito. Os moradores adultos e um bebê também olham as imagens com curiosidade, sorridentes. Algumas imagens cinematográficas, que aparecem nas fotos projetadas pelas crianças, são:

a) Imagens de cenas dos filmes:

A atriz Marieta Severo em cena do filme, *Carlota Joaquina: princesa do Brasil* (1995), direção Carla Camurati;

A atriz e cantora Zezé Mota, em cena do filme *Xica da Silva* (1976), direção de Cacá Diegues;

A atriz Dina Staf e o ator Grande Otelo, em cena do filme *Macunaíma* (1969), direção de Joaquim Pedro de Andrade;

Cena do filme “*Corisco e Dadá*” (1996) de Rosemberg Cariry;

A famosa cena do carrinho de bebê descendo as escadarias do filme “*O encouraçado Potemkin*” (1925), direção de Serguei Eisenstein;

Cena do filme “*A Saga do Guerreiro Alumioso*” (1993), direção de Rosemberg Cariry;

Cena do filme “*O Pagador de Promessa*” (1962), direção de Anselmo Duarte;

Cena do filme “*O Mágico de Oz*” (1939), direção de Victor Fleming;

Cena do filme “*Vidas secas*” (1963), direção de Nelson Pereira dos Santos;

Cena do filme “*Cabra Marcado para morrer*” (1984), direção de Eduardo Coutinho;

Cena do filme “*O Ébrio*” (1946), direção de Gilda Abreu;

Cena do filme “*Pixote: a lei do mais fraco*” (1980), direção de Hector Babenco;

A capa de DVD do filme “*Amarelo Manga*” (2002), direção de Cláudio Assis; “*Orfeu*”, (1950), direção de Jean Cocteau.

b) Imagens de personalidades das Artes:

A atriz Carmem Miranda;

O cineasta Glauber Rocha;

Os atores Oscarito e Grande Otelo;

O poeta Patativa do Assaré;

O cantador Cego Oliveira;

O cineasta Zé do Caixão;

O poeta Thiago de Mello beijando o rosto do compositor e cantor Pixinguinha, em 1958;

O ator e diretor de cinema Charles Chaplin/Carlitos;

O ator Kirk Douglas;

E a atriz Marilyn Monroe.¹⁵⁴

A dupla segue viagem, o carro enguiça, e não consegue mais prosseguir na estrada de terra, Iracema fica muito contrariada e reclama das condições ruins em que eles viajam, num carro tão velho e o pai pede que ela tenha paciência.

Logo, chega um grupo de vaqueiros que vão passando na estrada, e atendem ao pedido de ajuda, empurrando até colocarem o carro em movimento. O líder do grupo é Seu Raimundo, um velho conhecido do cantador, a quem Araquém agradece pela ajuda, e logo seguem a viagem.

3.6. O que fazem as infâncias no cinema

As crianças recebem à atenção de Rosemberg em seus filmes, nas quais elas são representadas como cidadãs, artistas, produtoras de cultura, que nos tocam também pela sensibilidade, pelo “... que há de mais belo na vida humana: a infância” (Cariry, 2016).¹⁵⁵ Elas atuam no cinema como um grupo a ser valorizados pela configuração de suas identidades infantis, pelo muito que elas têm a contribuir. (Teixeira; Larrosa; Lopes, 2006).¹⁵⁶

O trabalho com atores e atrizes crianças no cinema não é fácil, mas alguns cineastas notórios que colocam crianças em cena têm nos proporcionado filmes inesquecíveis, no cinema mundial, desde “O Garoto” (1921), de Charles Chaplin, “O Cinema Paradiso”, de Giuseppe Tornatore, “Pequena Miss Sunshine” (2006), de Jonathan Dayton e Valerie Faris, “A invenção de Hugo Cabret”, (2011), de Martin Scorsese, e “Onde Fica a Casa do Meu Amigo?” (1987), de Abbas Kiarostami.

Como obras exemplares do cinema nacional temos: “Pixote, a lei do mais fraco”, de Hector Babenco, “Cidade de Deus” (2002) de Fernando Meirelles e

¹⁵⁴ Essas imagens são de filmes e de personalidades das Artes, que não foram identificados nos créditos do filme. Portanto, essa lista é resultado do meu reconhecimento das fotos e das cenas que eu já conhecia.

¹⁵⁵ CARIRY, Rosemberg. Incor – um coração criança. O povo. Fortaleza, 11 mai. 2016.

¹⁵⁶ TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LARROSA, Jorge; LOPES, José de S. Miguel (Org.). A Infância Vai Ao Cinema. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

Katia Lund, “*O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias*”¹⁵⁷ (2006), de Cao Hamburger e Galperin, Cláudio, e “*Central do Brasil*” (1998), de Walter Salles, dentre outros.

Estes filmes citados são exemplos de produções clássicas, consideradas de arte e com boa aceitação pela crítica especializada, bem como de produções bem-sucedidas consideradas comerciais, sucesso de público, integrantes de um conjunto de narrativas fílmicas, cujas representações centrais são as diferentes crianças, como atores sociais, e as infâncias como uma alegoria (Teixeira; Larrosa; Lopes, 2006, p.7¹⁵⁸).

O trabalho com as crianças atores/atrizes de *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006), foi uma experiência de mão dupla, na qual diretor e elenco infantis aprenderam juntos. Depois de realizar várias produções com crianças, Cao Hamburger comenta sobre o trabalho com elenco do filme: “Gosto muito! Já faço esse trabalho há algum tempo e acho muito legal. Esse trabalho foi o mais bem realizado, no sentido de trabalhar com crianças”. (Costa; Ivo, 2007, p. 71¹⁵⁹).

As narrativas que colocam as infâncias e as crianças em foco também estão presentes em filmes do diretor iraniano Abbas Kiarostami, que ressaltou o protagonismo de crianças através dos personagens principais de vários filmes, de maneira semelhante ao que percebemos nas obras de Rosemberg Cariry e Cao Hamburger.

Se tenho um pouco de lucidez, eu as devo aos vinte anos ao longo dos quais trabalhei com crianças. Eles me ensinaram coisas ao mesmo tempo complexas e extremamente simples. Simplicidade que nada tem a ver com mediocridade. (Kiarostami, 2007, p. 1).¹⁶⁰

¹⁵⁷ Sobre a reflexão que faço acerca das infâncias e da ditadura no cinema, a partir do referido filme, ver MELO, Rosemary Alves. Cinema, infância e ditadura brasileira – 1964/1985 (O ano em que meus pais saíram de férias). In: SILVA, Marcos Antonio da; LIMA, Marinalva Vilar de (Orgs.). *Narrar a História na Contemporaneidade: o Cinema e a Experiência Histórica*. São Paulo: Hucitec, 2019. p. 213-222.

¹⁵⁸ TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LARROSA, Jorge; LOPES, José de S. Miguel (Org.). *A Infância Vai Ao Cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006

¹⁵⁹ COSTA, Maria Cristina Castilho; IVO, Consuelo. Um filme com muitas portas. *Comunicação & Educação*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 69-77, ago. 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37641>. Acesso em: 21 dez. 2016.

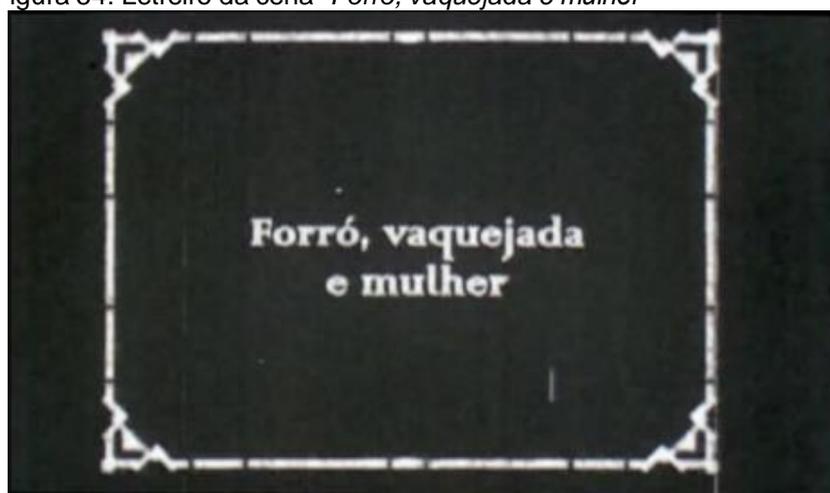
¹⁶⁰ KIAROSTAMI, Abbas. As crianças me ensinaram. *Le Monde*. Disponível em: <http://www.diplomatique.org.br/acervo.php?id=2030>. Acesso em: 19 set. 2007.

O cinema tem sido uma forte instância pedagógica para as infâncias contemporâneas, em níveis globais, que são o público favorito de grandes estúdios de cinema, como a Disney, (Steinberg, 2001¹⁶¹) e (Dorfman; Mattelart, 1978¹⁶²), mas também de produtores nacionais, como o humorista cearense Renato Aragão, cujos filmes foram/são sucesso de público.

Todavia, as cenas das crianças que exibem filmes nas “caixinhas mágicas” de “*Cine Tapuia*” remetem a questionamento sobre quando acontece a participação das crianças em filmes, elas se deslocam, saem da condição de plateia e alcançam a condição de construtoras das suas identidades culturais, pois estão “brincando” de remontar as cenas, treinando para a tarefa de ressignificar as histórias, ao invés de apenas incorporá-las como expressão do outro, do autor dos filmes.

3.7. Cena: “*Forró, vaquejada e mulher*”

Figura 54: Letreiro da cena “*Forró, vaquejada e mulher*”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Letreiro. Cenário: uma competição de vaquejada. Personagens: Martim, uma moça, jovem, o público e os participantes do espetáculo. Durante um torneio de vaquejada, Martim paquera uma jovem bonita, competidora, montada num

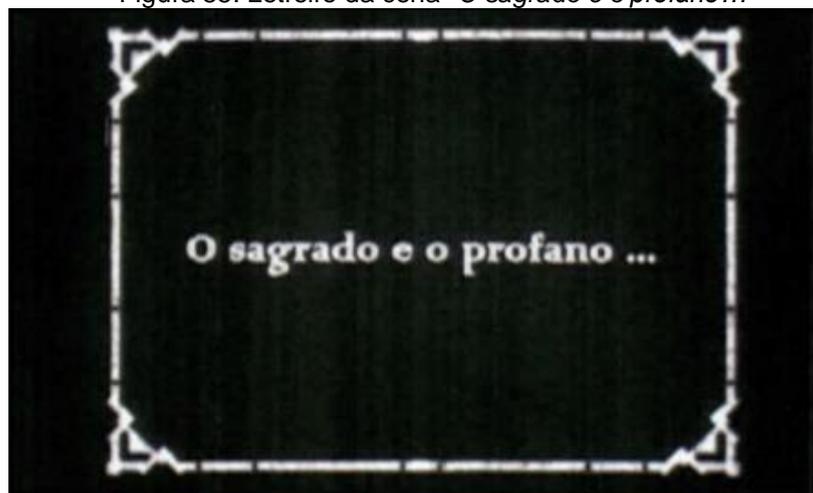
¹⁶¹ STEINBERG, Shirley R.; KINCHELOE, Joe L. (orgs.). *Cultura infantil: a construção corporativa da infância*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

¹⁶² DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. *Para ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo*. Tradução de Álvaro de Moya. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978

cavalo, aparentando pertencer á classe média. Ele beija a mão da moça e depois, os dois aparecem juntos, assistindo às competições na arquibancada.

3.8. Cena: “*O sagrado e o profano*”

Figura 55: Letreiro da cena “*O sagrado e o profano...*”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

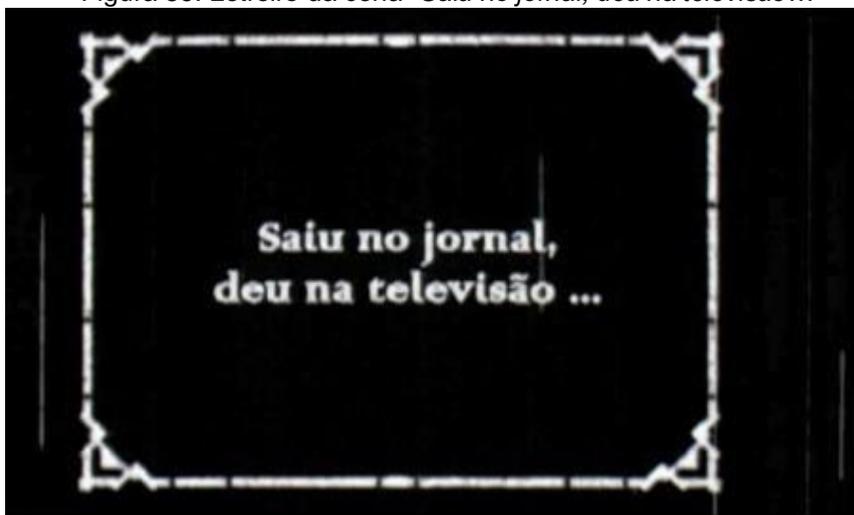
Cenário: devotos em uma Procissão de São Francisco de Assis; praça com cine Tapuia. Trilha sonora: as músicas: “Hino de São Francisco”; “Ó mulé, mulé”. Personagens: Romeiros; participantes de Grupo de Reisado; frequentadores da festa de Santo Antônio, na cidade de Barbalha-CE;

Durante o dia, Araquém e Iracema caminham acompanhando o trajeto da Procissão, em homenagem ao santo São Francisco de Assis, em meio a uma multidão de devotos católicos que canta o “Hino de São Francisco”, na cidade de Juazeiro do Norte-CE.

Logo mais à noite, Iracema canta uma música que fala dos filmes que o *Cine Tapuia* traz, enquanto o projetor exhibe um filme com a festa de Santo Antônio, de Barbalha-CE.

3.9. Cena: “*Saiu no jornal, deu na televisão ...*”

Figura 56: Letreiro da cena “*Saiu no jornal, deu na televisão ...*”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Cenário: Uma lanchonete na cidade, com o nome “JV Lanches”.
 Personagens: Iracema, Araquém e o repórter da TV.

Iracema continua dirigindo pela estrada asfaltada e começa a sentir os primeiros desconfortos do final da gravidez, que já está avançada. Ela se preocupa com o risco de a criança nascer nas próximas horas, antes de ela e o pai conseguirem chegarem na próxima cidade, Quixadá.

Iracema tem ansiedade para chegar na cidade:

– *Eita, daqui prá Quixadá tem muito chão. Tô sentindo um desconforto...*

Araquém fala, em tom amoroso, para acalmá-la.

– *Se segure minha filha, se segure. Vai dar tempo de tudo.*

– *Logo, logo a gente chega.*

A Rural segue a viagem por um lugar que está muito seco, e passa ao lado de um açude vazio. Os artistas chegam na cidade de Quixadá, param numa lanchonete e bebem água. Iracema escuta música num aparelho portátil, do tipo *CD Player*, com fones de ouvido.

Numa pequena televisão colocada no balcão da lanchonete, aparece um repórter de notícias policiais, apresentando uma matéria sobre a frequência dos

crimes de turismo sexual e do tráfico de mulheres no Ceará, praticados por estrangeiros que também cometem a pirataria e a lavagem de dinheiro. Logo, o repórter começa a falar de várias denúncias prestadas contra Martim, vulgo “Zé bonitinho”, vendedor de CDs. Araquém e Iracema escutam a notícia, enquanto na TV aparecem fotos do malandro.

Araquém, admirado, fala para Iracema;

_ Você tá vendo?

Iracema responde: *_ Tô, pai.*

O noticiário narra os detalhes dos diversos golpes aplicados por Martim, e exhibe cenas do português em situações de diversão para adultos, navegando a bordo de um iate de luxo em alto mar, no qual o golpista embarcou, fugindo para a cidade de Lisboa, capital de Portugal, e abandonando mais de vinte moças grávidas, espalhadas por várias cidades do Estado do Ceará.

O repórter comenta:

_ E assim, com a vigorosa contribuição portuguesa, cresce a nação brasileira, dos filhos de mãe solteira.

Araquém se espanta com o relato e fala:

_ Você tá vendo, minha filha?

_ Você viu aonde está se metendo? Ah, minha Nossa senhora.

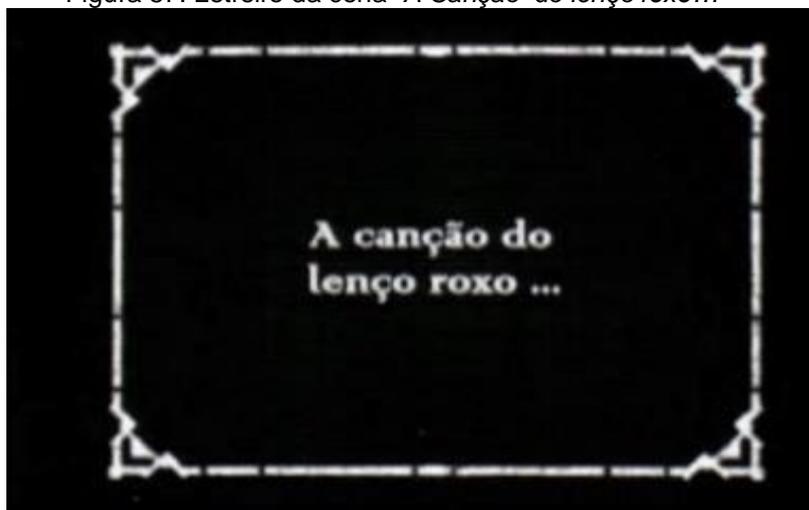
_ Ainda bem que esse desgraçado foi se embora. E você ficou...

_ Falta de conselho não foi, minha filha.

3.10. Cena: “A canção do lenço roxo”

Cenário: I Festival Internacional de Trovadores e Repentistas do Alto Sertão, em praça da cidade de Quixadá. Trilha sonora: as músicas: “As três lágrimas de Cego Aderaldo”; “Quero ir para Altinho”.

Figura 57: Letreiro da cena “A Canção do lenço roxo...”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

O Cine Tapuia exhibe mais um filme na praça. O Cego Aderaldo toca e canta no filme exibido e Araquém toca outra música, na praça. Iracema segura o chapéu do pai, e passa na posição virada, recolhendo algum dinheiro doado pelos espectadores. Ao final, a jovem conta o apurado da noite: apenas umas poucas moedas que cabem na palma da mão, e ouvimos a música: “As três lágrimas de Cego Aderaldo”.

3.11. Cena: “O Sonho...”

Cenário: I Festival Internacional de Trovadores e Repentistas do Alto Sertão, na cidade de Quixadá. Numa praça de Quixadá, acontece um evento de música: é o “I Festival Internacional de Trovadores e Repentistas do Sertão Central”. O público assiste à apresentação de uma canção portuguesa, interpretada por Pedro Mestre: “Quero ir para Altinho”, seguida de um artista chinês, que toca uma música num exótico instrumento oriental.

Figura 58: Letreiro da cena “O sonho...”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Numa das cenas mais poéticas do filme *Cine Tapuia*, Iracema e Araquém assistem ao espetáculo de uma orquestra sinfônica, e numa tela do palco, aparecem imagens coloridas: uma xilogravura de um casal carregado pelo Pavão Misterioso ganha movimentos de voo, pelo meio de efeitos especiais, numa referência a atual reinvenção do cordel por meio de filmes de animação e da internet.

Iracema fica encantada com o espetáculo e sonha que é uma cantora profissional. No sonho, ela está apresentando-se no palco do Festival, maquiada, com um vestido bonito de festa, e acompanhada pela orquestra sinfônica, canta a música “*Tema de Iracema*”.

Figura 59: No sonho de Iracema, a xilogravura do Pavão Misterioso, em movimento, voa deixando um rastro de luzes



Fonte: Fotograma capturado de cena do filme, pela autora.

Esta cena foi realizada durante o Festival homônimo, que de fato aconteceu em 2014, nas cidades de Quixadá e Quixeramobim, com a participação de Rosemberg Cariry na realização do evento, através de suas produtoras *Interarte e Cariri Produções* (conforme o cartaz do evento). O sonho de Iracema foi, ao mesmo tempo, encenado e alcançado pela atriz e cantora Myrlla Muniz, durante a sua apresentação no palco do festival.

Figura 60: Cartaz do “I Festival Internacional de Trovadores e Repentistas do Sertão Central”

I Festival Internacional de Trovadores e Repentistas
Sertão Central
Quixadá - Quixeramobim
30 de outubro a 02 de Novembro 2004

Patrocínio

Chesf **BR TRANSPETRO** **Banco do Nordeste** **CORREIOS 100% BRASIL** **CAIXA** **SESC CEARÁ** **NACIONALGÁS**

Apoio Institucional

Promoção

Prefeitura Municipal de Quixadá
Prefeitura Municipal de Quixeramobim
Casa do Cantador e Clube da Viola

TV DIÁRIO
SDLR e SETUR

CEARÁ
GOVERNO DO ESTADO
SECRETARIA DA CULTURA

LEI DE INCENTIVO À CULTURA
MINISTÉRIO DA CULTURA

Ministério do Desenvolvimento Agrário

BRASIL
UM PAÍS DE TODOS
GOVERNO FEDERAL

Parceria

Realização

Produção

Operadora Oficial

SEBRAE CE **INTERARTE** **CARIRI** **WVA DE COMUNICAÇÃO** **TBM VIAGENS**

Fonte: <https://www.bahia.ws/cariri-e-chapada-do-araripe-ceara/>.

Voltando do belo sonho de Iracema, a Rural e seus passageiros retornam à realidade, seguindo a viagem pela estrada de terra.

Iracema comenta com o pai:

_ Pai, mas o senhor viu que orquestra bonita, tocando pros cantador? Meu sonho é cantar com uma orquestra daquelas.

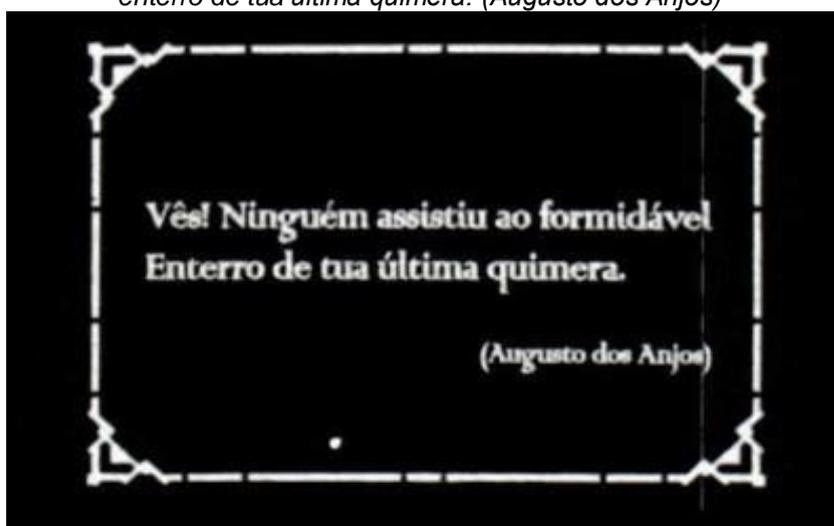
Araquém diz:

_ Ô minha filha, você cantando com aquela orquestra, ia ser uma coisa muito maravilhosa demais.

_ Mas, um dia a gente vai fazer isso, viu? Um dia, Deus ajuda, ora... vão descobrir você.

3.12. Cena: “Vês? Ninguém assistiu ao formidável enterro de tua última quimera. (Augusto dos Anjos)”

Figura 61: Letreiro da cena: “Vês? Ninguém assistiu ao formidável enterro de tua última quimera. (Augusto dos Anjos)”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Cenário: o Santuário de Nossa Senhora do Sertão. Trilha sonora: a música “Água de Mani”.

Araquém e Iracema estão sozinhos, sentados em frente à Rural com a tela branca levantada, ao lado do projetor de filmes, prontos para mais uma

exibição de filme de *Cine Tapuia*, cercados por uma nuvem de mariposas brancas que voam e pousam neles dois. Eles esperam o público da noite para iniciarem mais uma sessão de cinema de rua, mas não aparece ninguém para assistir.

Figura 62: A “trindade” reunida em cena: o Cego Aderaldo/ Araquém, o Cinema/projetor e José de Alencar/Iracema



Fonte: Fotografia capturado do filme, pela autora¹⁶³¹²⁵.

Araquém comenta:

_ Estamos aqui minha filha, no Santuário de Nossa senhora do Sertão, e não veio ninguém.

_ Tá difícil, tá ficando difícil. Cada dia, vem menos gente para o nosso cinema. Ah, meu Deus do céu.

Iracema começa a sentir as contrações doloridas do parto e o pai tenta ajudar e acalmá-la, aconselhando-a a respirar num ritmo alternado com as contrações. De repente, o projetor liga sozinho e começa a projetar um filme com imagens em preto e branco, de um parto natural explícito, mostrando o momento exato do nascimento de uma criança, e em seguida, as mãos de uma pessoa fazem os primeiros cuidados no corpo do bebê.

Ao mesmo tempo, abaixo da tela, Iracema continua em trabalho de parto,

¹⁶³ Cena do DVD, em 1h23min.

até que finalmente a criança nasce, no chão do Santuário. Quando o filme da tela para, aparece um tambor no chão, e escuta-se o choro de um bebê. É um menino que está embrulhado em uma camisa de adulto, masculina, nos braços do avô e, ao lado, o corpo de Iracema já está imóvel, sem vida.

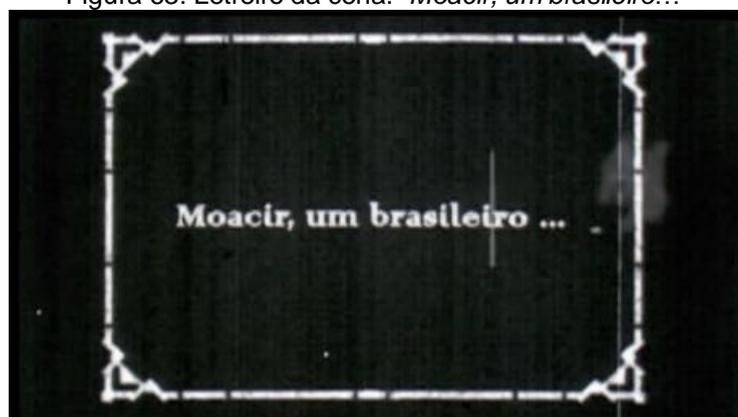
Araquém com um sentimento de tristeza, experimentando, mais uma vez, a dor do luto, embala a criança no colo, e começa a cantar um trecho da música “Água de Mani”.

Araquém anuncia ao mundo, o nome do seu neto, recém-nascido, já órfão de mãe e abandonado pelo pai:

_ Moacir, o nome dele é Moacir, o filho do sofrimento.

3.13. Cena: “*Moacir, um brasileiro ...*”

Figura 63: Letreiro da cena: “*Moacir, um brasileiro...*”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

Cenário: um ritual de religião de origem africana, numa praia de Fortaleza_CE. Personagens: devotos e um menino. Trilha sonora: batuque com ritmos do Candomblé e a música “Cego com cego”.

Na praia, acontece um ritual sagrado de oferendas, danças e batuque de Candomblé e um menino toca o tambor (ele parece ser Moacir, anos depois). A mesma anciã da primeira cena aparece em transe e rodopia no ritmo das batidas do batuque. Várias pessoas vestidas de branco, em reverência ao ritual, participam também da dança e do batuque; uma mulher de chapéu, canta ao lado do menino.

Algumas pessoas bebem, fazem passes, levam oferendas para as águas e uma mulher está vestida com trajes típicos de uma cangaceira; uma outra mulher fuma cachimbo. Aparece a velha cabana/casebre de onde partiram Araquém e Iracema, no píer da mesma praia com rochas.

Araquém caminha devagar pelas areias, na beira da praia, segurando uma bengala e as suas sandálias, ao som da música “Cego com cego”. Ele para de frente para o mar, tira os óculos e o chapéu, e o seu corpo se movimenta como se estivesse com sua visão perfeita, apreciando a brisa e enxergando as belezas do mar de águas verdes.

Na cena final do filme, uma frase aparece no último letreiro, deixando um clima de saudade: “*A jandaia canta ainda no olho do coqueiro, mas não repete mais o nome mavioso de Iracema. Tudo passa sobre a terra.*” (José de Alencar).

FIM.

3.14. A filmografia de Rosemberg Cariry: os longas-metragens (de 1986 até 2022)

Nas 4 (quatro) décadas de atividades cinematográficas, Rosemberg Cariry produziu, redigiu roteiros (por vezes, em parcerias com outros autores) e dirigiu 13 (treze) filmes longas-metragens, do gênero ficção ou documentário:

O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto, (1986 – documentário);

A Saga do Guerreiro Alumioso, (1993 – ficção);

Corisco e Dadá (1996 – ficção);

Juazeiro – A Nova Jerusalém, (2001 – documentário);

Lua Cambará – nas Escadarias do Palácio, (2002 – ficção);

Cine Tapuia, (2006 – ficção);

Patativa do Assaré – Ave poesia (2008 – documentário);

Siri-Ará – Cinema Figural Brasileiro, (2008 – ficção);

Cego Aderaldo – O Cantador e o Mito, (2012 – documentário);

Os Pobres Diabos, (2013 – ficção);

Folia de Reis - Figural Farcesco e Popular, (2016 – Ficção);

Notícias do fim do mundo, (2019 – Ficção);

Escravos de Jó, (2022 – Ficção).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Ceará existe de fato. O que foi no início uma mera convenção para atender a uma questão geopolítica — a definição de capitâneas hereditárias no quadro de um “descobrimento” deste continente por parte de portugueses e espanhóis — ganhou, ao longo do tempo, um caráter que possibilita uma discussão sob o ponto de vista da construção, reforço e desmontagem dos estereótipos como guarda-chuva como base para uma definição identitária, tão difícil quanto complicada de ser resolvida (...) (Carvalho, 2014, p 264).¹⁶⁴

Nos últimos 48 (quarenta e oito) anos, o cineasta cearense Rosemberg Cariry estudou com constância e aprendeu o ofício da arte do cinema, idealizou e realizou uma cinematografia autoral que, desde o início, se manteve concentrada nas questões artísticas, culturais e histórico-sociais mais impactantes, da cearensidade, na contemporaneidade. Dessa maneira, o seu cinema vem se contrapondo às visões ideológicas e, por vezes, estereotipadas, sobre as culturas e artes cearense e do Brasil, recorrentemente representadas em filmes de períodos anteriores do cinema nacional.

Figura 64: Cena “Corisco e Dadá”, em filme exibido por “Cine Tapuia”



Fonte: Fotogramas capturados do filme, pela autora.

¹⁶⁴ CARVALHO, Gilmar de. Questões culturais no Ceará. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 45, n. 1, 2014, p. 263-275.

A filmografia produzida pelo cineasta contempla as histórias, os espaços e as memórias de populações periféricas brasileiras, nos proporcionando as reflexões, minimamente necessárias para uma compreensão da complexidade das sociedades do passado e do presente, com ênfase naquelas regiões que foram e são constantemente penalizadas pelas desigualdades econômicas e sociais.

No filme *“Cine Tapuia”*, são atualizados os mundos que sempre influenciam as obras de Rosemberg Cariry e estiveram presentes na sua vida. São os mundos povoados pelas rezadeiras, tecelãs, costureiras, artesãos do barro e de palha, rendeiras, bordadeiras, pintoras, cantoras, dançarinas de quadrilhas, guerreiras, humoristas, poetisas, cordelistas, mães e pais de santo, doceiras; e pelas crianças que inventam brincadeiras, imaginam e fazem centenas de artes.

São mundos onde também vivem os violeiros, rabequeiros, batuqueiros, cegos cantadores, repentistas, emboladores, poetas e líderes camponeses, músicos das tribos e dos quilombos; dos reisados, do bumba meu-boi, circenses, bandas de pífano, cangaceiros, coronéis, matadores de aluguel, vaqueiros, beatos, profetas, penitentes, romeiros, pajés, xamãs, escultores de ex-votos, artesãos do couro, pedintes, retirantes, pagadores de promessas, padres milagreiros, santeiros de madeira, xilógrafos, fotógrafos, os cegos exibidores de filmes, jangadeiros, dragões do mar...

A escolhas de Rosemberg Cariry, na realização dos seus filmes, podem nos revelar muito das suas visões sobre o sertanejo e as problemáticas do sertão, enquanto propagadores de um certo ponto de vista, através de imagens sobre a cultura e a história desse universo particular, que ficarão na memória dos que assistem esses a filmes.

Nos filmes de Rosemberg Cariry, percebemos uma contínua rejeição dos estereótipos nas representações e simbolismos das culturas do Ceará, utilizados de maneira repetida em imagens de várias produções cinematográficas, nacionais e estrangeiras, situação que também ocorre nos filmes sobre temas e personagens do Nordeste brasileiro inteiro.

Seus filmes são produções, por vezes, artesanais pois são realizadas

distante do eixo Sul-Sudeste, trabalhadas com recursos financeiros escassos, mas alcançaram elevadas dimensões criativas e os levaram a ser reconhecidos como filmes épicos, poéticos, históricos ou memorialistas.

O diretor elabora e dirige suas narrativas para um público que tem experiências e/ou simpatia com as culturas do Ceará, e assim, ele assume um modo de endereçamento que tem funcionado, no sentido que seu público de festivais e de exibições em universidades e cineclubes, está cativo de seus filmes, e embora seja um grupo restrito, todavia é um público engajado nas causas das artes populares e que valoriza esse tipo de cinema.

O conceito de modo de endereçamento está baseado no seguinte argumento: para que um filme funcione para um determinado público, para que ele chegue a fazer sentido para uma espectadora, ou para que ele a faça rir, para que a faça torcer por um personagem, para que um filme a faça suspender sua descrença [na “realidade” do filme], chorar, gritar, sentir-se feliz ao final — a espectadora deve entrar em uma relação particular com a história e o sistema de imagem do filme (Ellsworth, 2001, p. 15).¹⁶⁵

Nesse cinema militante e sensível, ao mesmo tempo, conhecemos mais sobre as lutas do povo por melhores condições de vida, cujas partes das reivindicações estão presentes na filmografia. Nas imagens dos filmes, são criticamente narrados os temas sociais ligados às questões políticas, étnicas, geracionais, da distribuição das terras, das violências, das secas e tantas outras faces da vida, como ela realmente é, nos sertões do Brasil.

Observa-se que os filmes de Rosemberg Cariry não fazem uso apelativo das recorrentes formas de abordagens das tradicionais “marcas do Nordeste”, já tão desgastadas, como: as tragédias das secas recorrentes, a violência encarnada na figura do cangaço e a afirmação icônica de que o sertanejo “é antes de tudo, um forte”, dentre tantas outras exploradas pela produção cinematográfica nacional.

Nesse sentido, cada filme longa-metragem do diretor cearense tem uma

¹⁶⁵ ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (organização e tradução). *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2001. pp 7-76

perspectiva renovada das manifestações artísticas, do Sertão do Cariri contemporâneo, resultando em ressignificações de impacto, capazes de atuarem, continuamente, como parte de um projeto cinematográfico autoral, artístico, educativo e original.

Acreditamos que seus filmes têm uma outra lição sobre o Ceará e o nordeste brasileiro, de tal forma diferente das imagens cristalizadas, que não se define apenas com palavras, mas que também ganham significados com o reforço das imagens em movimento, advindas também de elementos históricos desses lugares, e de seu povo.

Com efeito, se por um lado, esses elementos representados nos filmes do cineasta estão sintonizados com o(a) artistas, as singulares artes e manifestações populares, encontradas nos diferentes espaços, do Sertão caririense, por outro lado, também estão lá inúmeras referências às experiências de outros povos e culturas das outras terras brasileiras, das culturas africanas ou das ibéricas.

No conjunto, eles são engrandecidos nas imagens dos filmes, como elementos identitários das “culturas de resistência”, ou de uma “cultura insubmissa” (Cariry; Barroso, 1982),¹⁶⁶ ressignificadas cinematograficamente, e mantidas vivas pela persistência das mulheres e dos homens oprimidos que habitam o Sertão do Cariri.

Muitos aspectos dessa relação estão presentes em “*Cine Tapuia*” (2006), nos quais os roteiros, as cenas e demais elementos são elaborados como ressignificação da imagem do sertão e do Nordeste já cristalizada pela literatura, pelas diversas linguagens artísticas, bem como pela cinematografia brasileira, desde o surgimento do cinema no Brasil.

No referido filme, é possível vislumbrar representações das manifestações culturais e do povo cearense/nordestino, que são construídas a contrapelo¹⁶⁷, e de características contrárias das representações estereotipadas correntes.

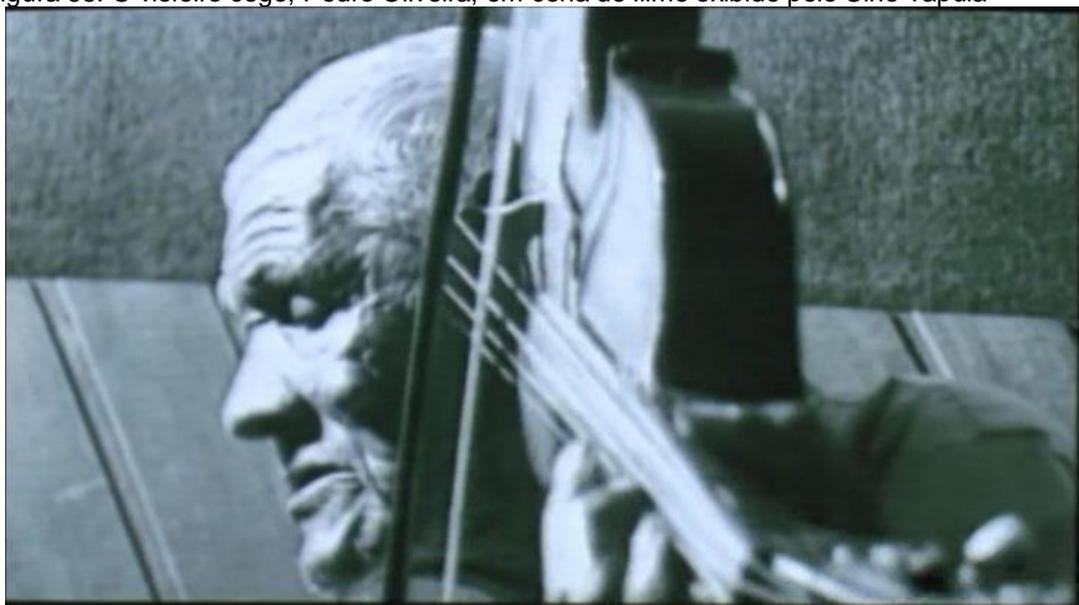
¹⁶⁶ CARIRY, Rosemberg e BARROSO, Oswald (orgs.). *Cultura Insubmissa: Estudos e Reportagens*. Fortaleza-CE: Ed. Nação Cariri, 1982.

¹⁶⁷ Segundo Walter Benjamin: “*A história deve ser escovada a contrapelo. A história da cultura como tal é abandonada: ela deve ser integrada à história da luta de classes*” (Benjamin apud Löwy, 2011, p 21).

Consideramos esse aspecto como indício do processo de hibridismo, assumido pelo diretor, pelos artistas populares e pelo povo, e mantido reiteradamente, fortalecendo as disputas pelas representações que são/serão legitimadas por meio não apenas pela atitude de resistência, mas pela prática de agência.

As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio (Chartier, 2002, p. 17¹⁶⁸).

Figura 65: O violeiro cego, Pedro Oliveira, em cena de filme exibido pelo Cine Tapuia



Fonte: fotograma capturado do filme, pela autora.

Nesse sentido, as diversas manifestações da cultura brasileira são continuamente condensadas na construção das estruturas narrativas dos filmes, compondo as marcas originais do seu projeto cinematográfico, bem como dos demais projetos educacionais, sociais, culturais e midiáticos criado por Rosemberg Cariry, ou nos quais ele tem contribuído com recursos e com sua efetiva participação.

As narrativas das imagens cinematográficas revelam as belezas e os

¹⁶⁸ CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. (Col. "Memória e Sociedade", coord. p/ Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto. v. 1). Lisboa: Difusão Editorial, 2002.

encantos dessa cultura e desse lugar, mas por outro lado, não escondem as condições de precariedade laboral, as lutas pelos seus direitos às condições de vida dignas. Do mesmo modo, transparece a condição de inconformação frente ao baixo reconhecimento que se faz presente nas vidas desses artistas interioranos/sertanejos, e de maneira mais abrangente, na grande parte daqueles que fazem as artes e culturas brasileiras.

Nas cenas do cinema, eles expressam suas produções de significados pelas artes que para além de profissão, podem servir de elos que conectam esses artistas a suas vizinhanças, nos espaços onde acontece o enfrentamento diário contra todas as dificuldades: os espaços das artes, dos saberes e da educação. É nesses espaços de convívio que são criadas, também as possibilidades para conseguir (sobre)viver num Estado com clima adverso, em um país injusto, forjado numa desigualdade sem fim, com políticas excludentes, neoliberais, capitalistas e globalizadas.

Nesse sentido, a narrativa do filme consegue hibridizar e/ou condensar um grande conjunto de imagens e sons das culturas, das artes, dos fazeres e festejos populares, do cinema, das memórias, dos mitos, dos símbolos profanos e sagrados, das histórias, dos diversos tipos de personagens brasileiros e dos grupos que vivem no Sertão. Com efeito, “*Cine Tapuia*” constrói um caleidoscópio de imagens, remetendo a questões históricas e de construção de sentidos, ainda por serem resolvidas.

Gosto de trabalhar com mitos e arquétipos porque eles são atemporais e universais, pertencem à alma profunda do homem. Os modismos terminam envelhecendo muito rápido, muitos já nascem velhos. Gosto, sobretudo, de trabalhar com os elementos culturais do Brasil profundo. (Cariry, 2005, p. 100¹⁶⁹).

Com efeito, percebemos em sua obra a forte ligação do local com o universal como um dos motivos pelo reconhecimento nacional e internacional do diretor, alcançado pelo conjunto de treze longas-metragens produzidos a partir da década de 1980 — quando ocorreu o lançamento do seu primeiro filme, o

¹⁶⁹ CARIRY, ROSEMBERG. *30 Anos de Cinema*. Fortaleza: Instituto Internacional de Intercâmbio Artístico e Cultural – Interarte; 15º Cine Ceará, 2005

documentário “*O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*” (1986) – até o ano de 2006.

Na filmografia do diretor, há uma complexidade estrategicamente constituída pela multiplicidade de referências e pelo engenhoso mosaico de imagens, que exigem dos estudiosos da história uma análise paciente e cuidadosa, à semelhança do que ocorre com demais cineastas cativos das narrativas complexas sobre os temas nacionais, os militantes.

Nesse sentido, observa-se que as temáticas marcantes do cinema de Rosemberg Cariry têm origem nas narrativas que ressaltam as raízes culturais sertanejas, nas pesquisas, nas memórias do diretor, nas fortes influências do Cinema Novo e nos filmes de Glauber Rocha (1939-1981). “Resolvi fazer cinema quando vi “*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*” (1969), de Glauber. Temos em comum o sertão, o imaginário, os arquétipos e a mesma vertente épica” (Nagib, 2006, p. 50¹⁷⁰).

No filme que analisamos, há indícios de que Rosemberg Cariry tem criado produções cinematográficas com bases sensíveis aos preconceitos e as demais problemáticas atuais, apontadas como as maiores causadoras das rejeições e dos sofrimentos do povo brasileiro. Considera-se que tais questões, são passíveis de análises históricas através dos alternados níveis de escalas, desde o macro até o micro.

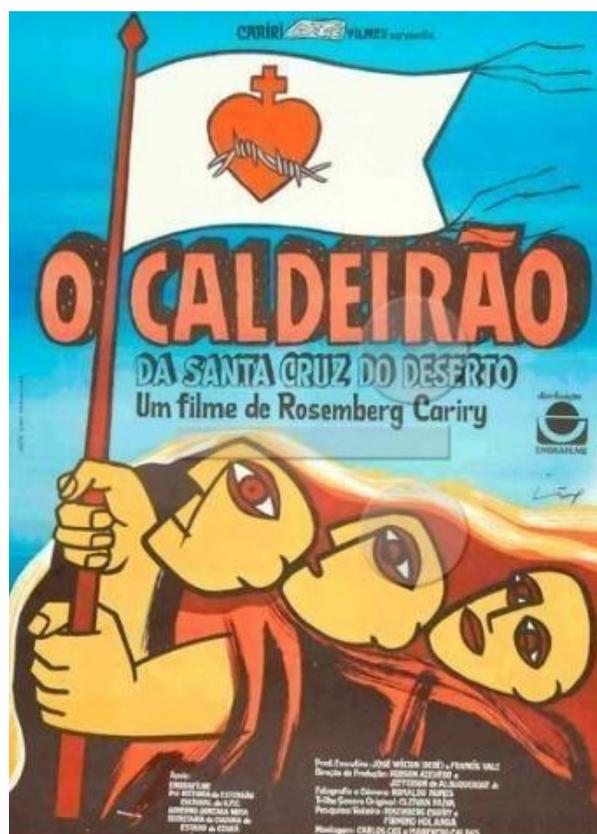
¹⁷⁰ NAGIB, Lúcia. *Imagens do Mar: Deus e o Diabo na Terra do Sol, Terra em Transe, Os Incompreendidos, Terra Estrangeira, Corisco e Dadá, Baile Perfumado e Abril Despedaçado*. In: NAGIB, Lúcia. *A Utopia no Cinema Brasileiro: Matrizes, Nostalgia, Distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 25-57.

PÓS-TEXTO

AS FICHAS TÉCNICAS E SINOPSES DOS FILMES LONGAS-METRAGENS

- **O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto, (1986)¹²⁹**

Figura 66: Cartaz do filme *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* (1986), autor Ciro Fernandes



Fonte: Acervo da Cinemateca Brasileira¹³⁰.

Categoria: Longa-metragem, documentário;

Companhia produtora: Cariry Produções Artísticas; Companhia co-produtora: R. N. Produções Ltda.

Material Original: Som mono / 35mm, COR e P&B, 78min;

Localização: Ceará / **Local de produção** - Estado: RJ; CE

¹²⁹ A Ficha Técnica completa conforme elaborada para o acervo online da “Cinemateca Brasileira”, da cidade de São Paulo, Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/>. Acesso em: 14 mar. 2018.

¹³⁰ Cartaz arquivado no acervo da Cinemateca Brasileira, disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=CARTAZES&lang=p&nextAction=search&exprSearch=l D=025553>. Acesso em: 14 mar. 2018.

Direção e produção: Cariry, Rosemberg;

Roteiro e Pesquisa: Cariry, Rosemberg; Holanda, Firmino;

Autoria do texto de locução: Holanda, Firmino; Barroso, Oswald; Cariry, Rosemberg.

Assistência de direção: Holanda, Firmino; Venâncio, Nirton.

Direção de produção: Maia, Teta; Azevedo, Robson Gomes de; Albuquerque Jr., Jefferson de.

Produção executiva: Wilton (Dedé), José; Vale, Francis Gomes; Maia, Teta.

Direção de fotografia e Câmara: Nunes, Ronaldo. **Som direto:** Sousa (Bororo), Francisco Pereira de. **Trilha sonora:** Paiva, Cleivan.

Montagem: Cox, Carlos; Caldas, Manfredo.

Arte: Audifax Rios.

Música-tema: Paiva, Cleivan; Cariry, Rosemberg.

Trilha musical: Paiva, Cleivan.

Depoimentos/Participação: Silva, Henrique Ferreira da; Maia, Luis; Hoornaert, Eduardo; Carvalho, Jäder de; Gurgel, Marina; Lobo, José Camilo; Farias Neto, Cordeiro de; Maio, Maria de; Barros, José Goes de Campos; Espínola, Hildebrando; Araripe, Antonio de Alencar; Limaverde, Mário; Bernardo, Maria das Dores.

Participação especial: Assaré, Patativa do; Braga, Eduardo; Rica, Pedro Boca; Néri, Fernando; Rocha, Omar; Oliveira, Cego; Banda Cabaçal dos Irmãos Anicetos; Grupo Folclórico de Farias (Barbalha); Grupo de Penitentes de Barbalha.

Narração: Ramos, Jorge

Sinopse¹⁷¹

"Resgate da memória e da história da comunidade religiosa do Caldeirão, liderado pelo beato José Lourenço, que se organizava em moldes socialistas primitivos. Depois de alcançar grande progresso, a comunidade foi destruída pela polícia cearense e pelo bombardeio de aviões, em 1936, deixando mais de mil camponeses mortos. A partir dos depoimentos dos remanescentes e dos símbolos da cultura popular, o filme faz uma reflexão sobre o poder, a liberdade e a luta pela terra."

¹⁷¹ Conforme Ficha Técnica arquivada no acervo da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/>. Acesso em: 14 mar. 2018.

- *A Saga do Guerreiro Alumioso*, (1993)

Figura 67: Cartaz do filme *A Saga do Guerreiro Alumioso* (1993)¹³².



Fonte: Divulgação, Cariri Filmes.

Categorias: Longa-metragem, ficção.

Companhia produtora: Cariry Produções Artísticas.

Coprodução: Cinequanon Audiovisual, Lisboa e o Instituto Português de Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA), Portugal;

Material Original: Som momo / 35mm / COR / 79min / 24q.

Direção/Argumento/roteiro: Cariry, Rosemberg. **Locação:** Santana do Acaraú — CE. **Financiamento/patrocínio:** Cinequanon.

Direção de produção: Albuquerque Jr., Jefferson; Cariry, Rosemberg.

Produção executiva: Cariry, Rosemberg; Maia, Teta; Albuquerque Jr., Jefferson.

Direção de fotografia e câmara: Nunes, Ronaldo.

Som direto: Câmara, Márcio.

¹³² A Ficha Técnica completa conforme elaborada para o acervo online da “*Cinemateca Brasileira*”, da cidade de São Paulo, Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/>. Acesso em: 14 mar. 2018.

Montagem: Dadá, Severino;

Montagem de som: Dadá, Severino.

Direção de arte: Albuquerque, Jefferson de; Paiva, Valmir.

Figurinos: Maia, Teta. *Cenografia:* Azevedo, Walmir de.

Trilha musical: Paiva, Cleivan.

Elenco: Cavalcanti, Emanuel; Alves, Joaquim Francisco; Castro, Majô de; Honório, Erotilde; Rogério, Rodger; Barroso, Oswaldo; Rodrigues, Guaracy; Rodrigues, Antonio; Maia, Teta; Albuquerque Jr., Jefferson; Noronha, Antonieta; Pereira, Fernando; Braga, Eduardo; Rocha, Omar; Maia, Bárbara; Piancó, Fernando; Falcão, Carlos César; Garcia, Silvana; Branco, Neidinha Castelo; Marsipe, Aída.

Prêmios: Melhor Filme pelo Júri popular; Melhor ator para Cavalcanti, Emanuel e Melhor ator coadjuvante para Alves, Joaquim Francisco no Festival de Brasília do Cinema brasileiro, 26, 1993, Brasília, DF.

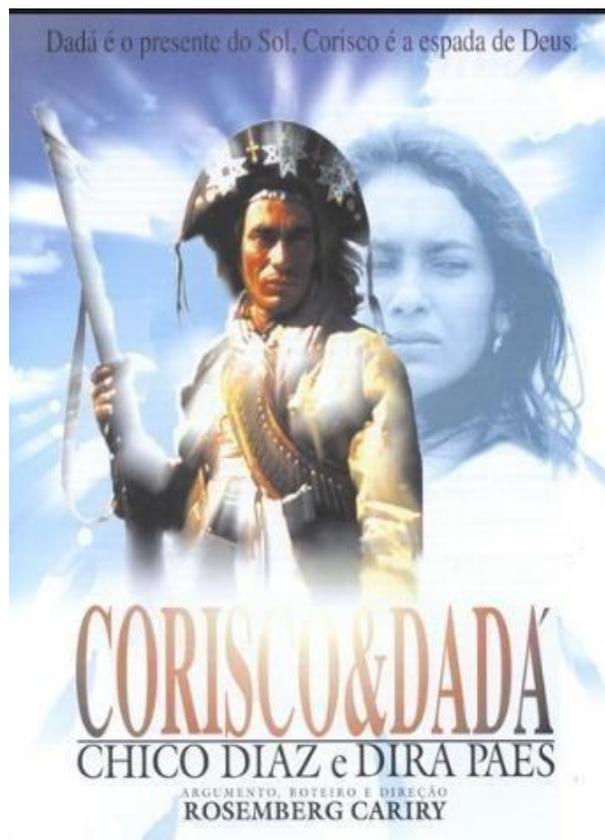
Sinopse¹⁷²¹³³

"Aroeiras é a cidade fictícia do interior nordestino, onde vive Genésio. Velho, viúvo, aposentado e sem filhos, ele preenche a solidão com goles de cachaça e conversas de botequim, onde discorre sobre os tempos de Lampião. Baltazar, colega de copo e líder camponês, não acredita em mitos do passado. Vê na luta política organizada o modo possível de se mudar as coisas. Na pequena cidade, as autoridades são alvo da crítica popular, em brincadeiras como o 'serra velho' e a malhação de Judas. Isto gera conflito com a polícia. Ao mesmo tempo a astúcia das elites tenta controlar a direção do sindicato rural. E, em meio a esta situação, surge e ressurge a figura estranha da louca Delfina, profetizando a vinda de um restaurador da ordem e da justiça. A vida de Genésio poderá mudar ao encontrar-se com Rosália, a moça que 'virara cobra' num espetáculo de feira. Enquanto sonha com o amor e com o heroísmo nostálgico, Aroeiras é palco de uma tragédia. Matilde, mulher de Baltazar, é levada a tomar uma posição. Genésio se vê diante de seu 'destino'."

¹⁷² Conforme Ficha Técnica arquivada no acervo da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/>. Acesso em: 14 mar. 2018

● *Corisco e Dadá* (1996)¹⁷³¹³⁴

Figura 68: O ator Chico Diaz e a atriz Dira Paes, no cartaz do filme *Corisco e Dadá* (1996).



Fonte: Acervo da Cariri Filmes.

Companhia produtora: Cariri Filmes;

Categoria: Longa-metragem / Ficção

Material Original: Som Dolby Stereo / 35mm, COR, 101min, 24q.

Companhias Produtoras Associadas: Corto Pacific Production, FR; Ar Production, US.

Direção, Roteiro e Produção: Cariry, Rosemberg.

Sinopse

"O capitão Corisco, cognominado de Diabo Loiro, é reputado por sua crueldade,

¹⁷³ A Ficha Técnica completa conforme elaborada para o acervo online da "Cinemateca Brasileira", da cidade de São Paulo, Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/>. Acesso em: 14 mar. 2018.

valentia e beleza. Corisco rapta Dadá quando esta tinha 12 anos, condenando-a à difícil vida do cangaço. A partir daí, a vida do cangaceiro transforma-se por completo. Ele é um condenado de Deus, cujo destino é lavar com sangue os pecados do mundo. Dadá, que a princípio o odiava, vê o companheirismo, entre lutas e dificuldades, transformar-se em amor. É o amor de Dadá que humaniza Corisco e determina sua nova história. A história de um amor impossível, uma visão trágica e fascinante do homem e do sertão."

Data/local de produção: Fortaleza; Rio de Janeiro.

Termos descritores: Nordeste; Cangaço; Crime; Amor.

Direção de produção: Albuquerque Jr., Jefferson de; Moura, Juruena.

Produção executiva: Cariry, Rosemberg; Moura, Juruena.

Assistência de produção: Germano, Almeri; Esmeraldo, Adriano José; Ribeiro, Clébio; Sabino, Carlos; Franklin, Lana; Bantim, Jackson; França, José Roberto; Ribeiro Neto, João; Cariry, Petrus.

Financiamento/patrocínio: Finep; BEC; BNB; Governo do Estado do Ceará.

Distribuição: Riofilmes.

Autoria do texto de locução: Barroso, Oswaldo; Cariry, Rosemberg.

Assistência de direção: Bauer, Érica; Venâncio, Nirton; Debs, Sylvie.

Câmera e Direção de fotografia: Nunes, Ronaldo.

Som direto, Direção e Engenharia de som: Câmara, Márcio.

Montagem: Dadá, Severino.

Direção de arte: Albuquerque, Jefferson; Cariry, Rosemberg.

Figurinos: Dantas, Renato; Azevedo, Walmir de.

Arranjos musicais: Alves, Toinho.

Identidades/Elenco: Diaz, Chico (Corisco); Paes, Dira (Dadá); Dourado, Regina (Perpétua); Leite, Antonio (Zé Rufino); Salatiel, Luiz Carlos (Gitirana); Cavendish, Virgínia (Lídia); Moura, Maíra Maia (Dadá menina); Cariry, Maira; Paiva, B. de; Alves, Chico; Milfont, Denise; Jacamaru, Abidoral; Cariry, Bárbara; Costa, Enrique; Piancó, Fernando; Andrada, Joca; Wilton; Alexandre, Luiz; Castro, Majô de; Salete, Maria; Barbosa, Nemésio; Rocha, Omar; Correia, Ricardo; Maia, Teta; Carmo, Alessandro José do; Rocha, Antonio Feitosa; Moreno, Beth; Alencar, Calé;

Wanderley, Cícero; Dantas, Cícero; Ferreira, Débora; Pinheiro, Dílson; Lucasd, Elivan Ferreira; Menezes, Ecila; Correa, Francisco; Santos, Fátima; Correia, José; Albuquerque Jr., Jefferson de; Simões, Luiz Alves; Correa, Lucion; Kazane; Freitas, Marcos; Alencar, Mano; Pinheiro, Sérgio; Ramalho, Vilmar; Chaves, Chico.

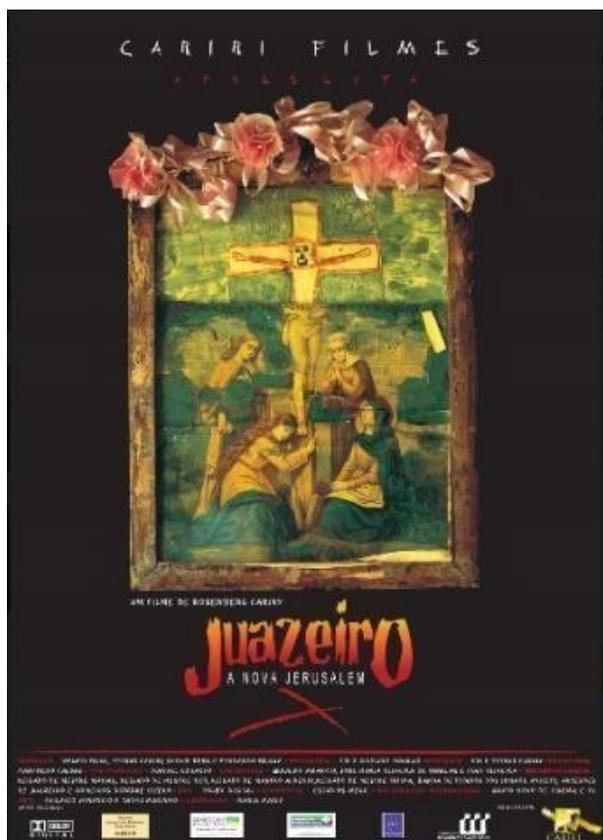
Participação especial: Banda de Pífanos dos Anicetos; Grupo de Penitentes de Barbalha.

Prêmios: Melhor Ator para Diaz, Chico Diaz no Festival de Gramado, Gramado, RS.

Observações: O filme participou do “Festival Cinematográfico Internacional Del Uruguay”.

● **Juazeiro – A Nova Jerusalém, (2001)**¹⁷⁴¹³⁶

Figura 69: Cartaz do filme *Juazeiro: a Nova Jerusalém* (2001).



Fonte: Acervo da Cariri Filmes.

Categoria: Longa-metragem / Documentário / Biografia;

Material Original: Som/ Cor e P&B 72min / 24q.

Direção e Roteiro: Cariry, Rosemberg.

Data e local: 2001, Estado do Ceará.

Sinopse¹⁷⁵

"Com um mergulho profundo nas maravilhas e misérias do cotidiano da Cidade Santa de Juazeiro do Norte, no Ceará, conta a história do Padre Cícero Romão

¹⁷⁴ A Ficha Técnica completa conforme elaborada para o acervo online da "Cinemateca Brasileira", da cidade de São Paulo, Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/>. Acesso em: 14 mar. 2018

¹⁷⁵ Sinopse elaborada por Rosemberg Cariry, In: Debs, (2016, p. 603).

Batista (1854-1934) e revela um universo desconhecido e fascinante para o espectador, onde o sonho se confunde com a própria realidade. O Espírito Santo, atendendo a um pedido de Nossa Senhora para salvar os homens das trevas e da destruição, desce ao Brasil e, no pequeno povoado de Juazeiro, encarna-se naquele que viria a ser o Pastor dos deserdados filhos da terra. Assim, inicia-se o mito do Padim Ciço na região do Cariri Cearense. À medida que os eventos de sua vida são contados (estudos, sonhos, milagres, viagem a Roma, lutas políticas, perseguições, etc.), eles se mesclam intimamente com a própria história do País, em uma tecedura complexa, em que a visão popular e a história oficial são universos paralelos. Beatos e romeiros falam do encanto e desencanto de Juazeiro como A nova Jerusalém, quando, por fim, o paraíso da liberdade, da igualdade e da fraternidade será instaurado na terra."

Termos descritores: Religião; Cícero, Padre; Batista, Cícero Romão; Igreja católica.

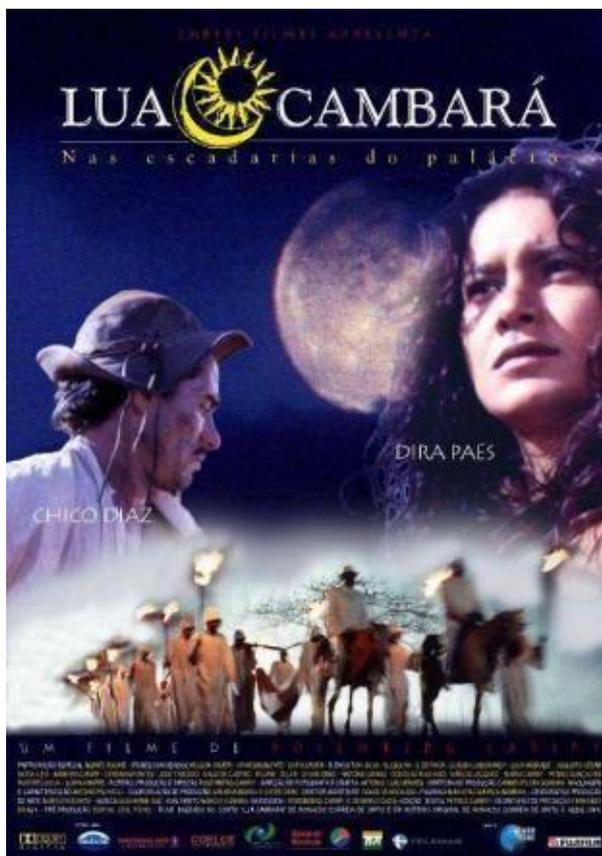
Termos geográficos: Juazeiro do Norte – CE.

Direção de fotografia: Kin; Mourão, Rivelino.

Montagem: Kin; Cariry, Petrus.

- *Lua Cambará: nas Escadarias do Palácio*, (2002).¹⁷⁶

Figura 70: O ator Chico Diaz e a atriz Dira Paes, no cartaz do filme *Lua Cambará: nas escadarias do palácio* (2002).



Fonte: Divulgação, Cariri Filmes.

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Ficção;

Material original: 35mm, COR, 94min, 2.250m, 24q;

Ano: 2002; **País:** BR; **Estado:** CE

Estória: Baseada no conto “Lua Cambará” de Brito, Ronaldo C. de e Lima, Assis.

Direção: Cariry, Rosemberg; **Roteiro:** Cariry, Rosemberg.

Sinopse

Lua Cambará é uma estória de assombração dos sertões dos Inhamuns. Inspirado em uma lenda brasileira com ressonâncias universais: a lua como representação simbólica e mítica da psique feminina. Na versão brasileira, um

¹⁷⁶ A Ficha Técnica completa conforme elaborada para o acervo online da “Cinemateca Brasileira”, da cidade de São Paulo, Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/>. Acesso em: 14 mar. 2018

poderoso coronel estupra uma negra escrava. Dessa violência, nasce, em uma noite de lua cheia, uma menina muito bela que é chamada de Lua. Negra, bastarda e mulher, em uma sociedade profundamente machista e violenta, Lua tem que lutar com as mesmas armas dos homens para conquistar seu espaço. A partir da morte do pai - ponto-chave dos acontecimentos - ela desencadeia e precipita o seu destino aventuroso, sangrento e diabólico, agindo como Lilith - a Eva Negra (o lado escuro da lua). Envergonhada da sua origem escrava e pobre, ela comporta-se como o pai: tortura os negros, mata os parentes e derruba tudo que se interpõe aos seus desejos, tornando-se a mulher mais rica e poderosa dos sertões do Ceará, no final do século XIX. Lua Cambará conquista o mundo dos homens e torna-se a rainha soberana da vida e da morte, mas, em troca do poder e da riqueza, termina por perder sua própria alma. A lenda revela aspectos da possessão da alma feminina pelas trevas do inconsciente e pelas forças opressivas da sociedade patriarcal. Lua Cambará é também um emblema do Brasil mestiço e envergonhado de si mesmo. (Baseado em FBR/35).

Gênero: Drama;

Prêmios: Melhor Trilha Sonora no Cine PE; 7º Festival do Audiovisual de Recife, PE, em 2003.

Companhia produtora: Cariri Filmes. **Companhias produtoras associadas:**

Iluminura Filmes; Quanta Recife; Magia Filmes; Andaluz Filmes;

Produção: Cariry, Rosemberg; **Direção de produção:** Schenini, Carmen Flora

Assistência de produção: Viana, Ana C.; Medeiros, Márcia; Salatiel, Luis Carlos; Mascarenhas, Iziane; Saldanha, Kennedy; Bantim, Jackson; Cláudia, Helena; Feitosa, Renato; Bilack, Olavo; Feitosa, Luiza; Feitosa, Cândido

Financiamento/patrocínio: Indaiá; Nacional Gás; Coelce – Companhia Energética do Ceará; Docas do Ceará; Banco do Nordeste; BR; Telemar; Programe Amérique Latine, Méditerranée, Europe, Cinemas — Almecin;

Coordenação de produção: Moura, Juruena; Debs, Sylvie;

Motorista: Jorge, Pedro; Hildebrando, José; Loiola, João; Ferreira, Carlos; Costa, Cláudio; Moura, José Evair de; Lima, Pedro Moreira de; Prata, Carlinhos; Cortez, Eric; Germano; Peixoto, Francisco Alves; Cortez, Daniel;

Assistência de direção: Praça, Armando;

Diretor assistente: Machado, Douglas;

Continuidade: Soares, Gláucia

Direção de fotografia: Mendes, Antônio Luis;

Câmera: Mendes, Antônio Luis

Assistência de câmera: Pavelak, Juares; Fraga, Evandro; Meira, Alex
Fotografia de cena: Kin; Jennifer, Daise; Salatiel, Luiz Carlos;

Trucagens: Movedoll;

Chefe eletricista: Almeida, Carlito;

Assistente de eletricista: Carneiro, Francisco; Jr. Bocão; Martins, Raimundo
Nonato da Silva; Pereira Neto, Severino;

Auxiliar de maquinista: Zezinho; Braga, Cláudio; Silva, Francisco Hélio Félix
da; França, José Nilton Felipe;

Som direto: Câmara, Márcio;

Mixagem: Carvalho, Roberto

Efeitos especiais de som: Jardim, Alexandre; Pimenta, Jorge

Operador de microfone: Ferreira,
Anderson;

Montagem: Cariry, Rosemberg; Dadá, Severino.

Assistente: Soares, Gláucia;

Montagem de som: Dadá, Severino; Cariry, Petrus;

Direção de arte: Cariry, Rosemberg;

Figurinos: Camurça, Albanita (Bambam);

Cenografia: Rodarte, Márcio;

Desenhos de letreiros de apresentação: Kin;

Assistencia de cenografia: Façanha, Jairo; Santiago, Nilsinho; Lemos, Tatiane;
Vale, Jeruza do; Ninja;

Cabelereiro: Ferrah, João;

Maquiagem: Pacheco, Antônio;

Assistência de maquiagem: Ferrah, João;

Produção de Figurinos: Pereira, Eudes;

Assistência de figurino: Lima, Jean Carlos Ferreira de; Alves, Ivanize Maria

Arranjos musicais: Chevallier, Christian George (and his Orchestra);

Música: Vaz, Guilherme;

Música-tema: Vaz, Guilherme;

Título da música: Marches du palais, Aux; **Intérprete(s):** Mouskouri, Nana;

Intérprete(s): Pereira, Cláudio - voz;

Instrumentista: Vaz, Guilherme - piano acústico; Alexandre - contrabaixo
acústico; Alisson - trombone e tuba; Paulinho - trombone baixo; Moisés -
trompete; Galvão, José Roberto - percussão; Silva, Paulo - trombone; Righini,
Sérgio - violino; Cunha, Antônio - viola; Henry, Bruce - contrabaixo acústico;
Maltos, Ricardo - sax soprano e flauta transversal; Silva, Márcio da - saxofone

tenor; Jullien, Francisco - contrabaixo elétrico; Correia, Afonso - bateria; Erismann, Walter - percussão geral;

Orquestra: Camerata de Cordas, Percussão e Sopros de Goiás;

Intérprete: Cintra, Laura - soprano;

Título da música: Bato y Daí, la muerte;

Música de: Negromonte, Via;

Intérprete: Negromonte, Via;

Título da música: Louvação a Oxum - Canto tradicional Afro-Brasileira;

Intérprete: Silva, Toni;

Título da música: Dança do Fogo;

Música de: Alves, Toinho;

Intérpretes: Quinteto Violado e a participação de Vaqueiros de Geraldo Sarno;

Título da música: Marches du palais, Aux;

Intérpretes: Racine, M., Paes, Dira **Localização:** Maranguape; Caridade; Parambu (Cococi); Aluaba; Tavá; Cratéus -; Quixadá, no Ceará;

Identidades/elenco: Paes, Dira (Lua Cambará); Diaz, Chico; Silva, Tony; Solha, W. J. (Pedro Cambará); Paiva, B. de; Jaborandy, Cláudio; Andrade, Joca; Mota, Augusto César — Levi; Cariry, Bárbara; Pontes, Ceronha; Tarcísio, José; Castro, Majô de Zilles, Rejane; Debs, Sylvie; Urano, Antônio; Machado, Douglas; Jacques, Márcio; Cariry, Maíra; Gonçalves, Pedro; Silva, Roberto; Matre, Soraia; Guedes, Michael Douglas Nascimento (João Indígena 4 anos); Sérgio, Paulo (João Indígena 14 anos); Holanda, Kélvia Kellen de Matos (Lua Cambará recém-nascida); Oliveira, Gabriela Almeida (Lua Cambará 2 anos); Souza, Matheus Mariano de (Filho de João Indígena 4 anos); Cariry, Bárbara (Lua Cambará 14 anos); Santiago, Nilsinho (João Francelino 16 anos); Marlene, Ana (Mucama); Monteiro, Katiana (Mucama); Santos, Ruth dos (Mucama); Machado, Valéria (Mucama); Vieira, Ticiania (Mucama); Lurdinha (Mucama); Black; Ricardo (Escravo); Arruda, Maria Eugênia (Escrava); Conceição, Lindalva da (Escrava); Tavares, Francisco de Assis (Escravo); Nascimento, Manoel do (Escravo); Nascimento, Francisco Cezanildo do (Escravo); Demétrio, Anastácio (Escravo); Lima, Jodevane (Escrava); Lima, Maria José (Escrava); Oliveira, Maria de (Escrava); Eugênio, Maria de Lurdes (Escrava); Feitosa, Marcelo Rodrigues (Escravo); Lima, Jodevane Silva (Escrava); Wellington, Francisco (Cigano); Ramos, Lua (Cigana); Azeredo, Jane (Cigana); Alencar, Calé (Cigano); Malveira, Sidney (Cigano); Duvall, Alan (Cigano); Nascimento, Maria Estela (Cigana);

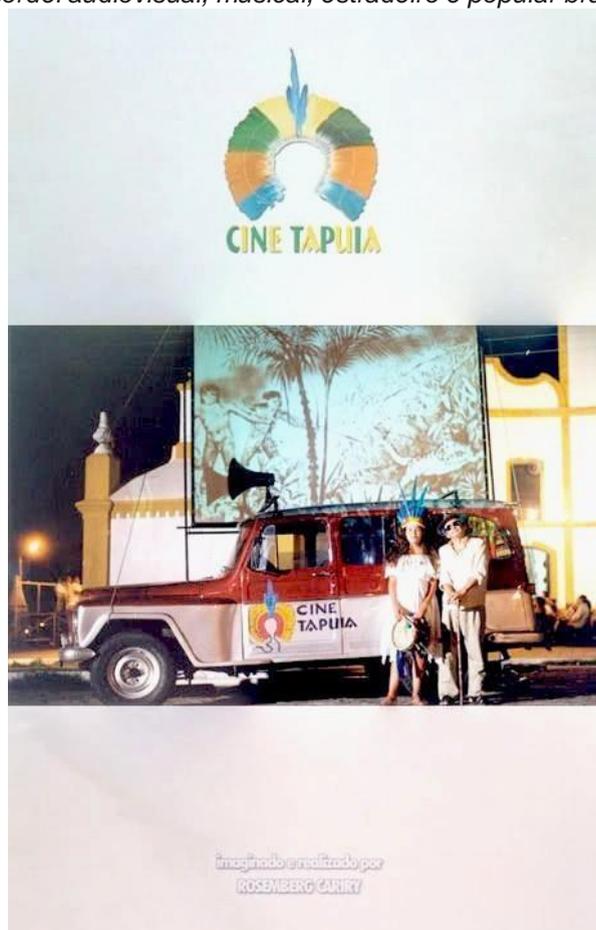
Quintela, Patricia (Cigana); Amorim, Kélvia (Cigana); Amorim, Kelyenne (Cigana); Brandão, Alissandra (Cigana); Tavares, Priscila (Cigana); Costa, Felipe (Cigano); Flávio Filho, Marcos (Cigano); Castro, Adriano de (Cigano); Costa, Sileide (Cigana); Paulino, Joélia (Cigana); Braga, Francisco Fabiano (Cigano); Gonçalves, Antônia Alcinéia (Cigana); Linhares, Michele (Cigana); Pinto, Tereza Cristina da Silva (Cigana); Souza, Humberto (Cigano); Feitosa, Alisson (Cigano); Nopp, Mariana (Cigana); Barros, Jessilana (Cigana); Adalberto Filho, Carlos (Cigano); Cândido, Clarissa (Cigana); Aragão, Nathália;

Atores Convidados: Xavier, Nelson (Sidônio); Negromonte, Via (Esmeralda); Xavier, Sofia.

Participação especial: Racine, Muriel (Catherine); Vaqueiros de Caridade e de Cachoeira; Grupo de Bacamarteiros do Sítio Santa Luzia de Triunfo — PE; Decurião Sebastião dos Santos; Ordem dos Penitentes de Barbalha; Barcamarteiros de Cachoeira; Crianças de Jubaia (Anjos).

- ***Cine Tapuia: cordel audiovisual, musical, estradeiro e popular brasileiro (2006)***¹⁷⁷

Figura 71: A atriz/cantora Myrlla Muniz e o ator/cantor Rodger de Rogério, no cartaz do Filme *Cine Tapuia cordel audiovisual, musical, estradeiro e popular brasileiro (2006)*.



Fonte: Divulgação, Cariri Filmes.

Direção: Cariry, Rosemberg;

Argumento: Cariry, Rosemberg

Roteirista: Cariry, Rosemberg;

Co-roteirista: Holanda, Firmino; Barroso, Oswaldo;

Companhia produtora: Cariri Filmes;

Co-produtora: Iluminura Filmes

Produção: Cariry, Rosemberg;

¹⁷⁷ A Ficha Técnica completa conforme elaborada para o acervo online da “Cinemateca Brasileira”, da cidade de São Paulo, Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/>. Acesso em: 14 mar. 2018.

Direção de produção: Maia, Teta; Cordeiro, Valéria

Produção executiva: Cariry, Rosemberg; Cariry, Petrus.

Sinopse

"O Cine Tapuia traz uma reflexão sobre a cultura do povo cearense a partir de fatos históricos, com referências na literatura de José de Alencar e na legendária figura do Cego Aderaldo, que, no filme, transforma-se no Cego Araquém, o pai de Iracema. O filme retoma o mito fundador do povo brasileiro imaginado pelo engenho poético de José de Alencar."

Observações: Material examinado informa: Obs.: antes dos letreiros finais: "A jandaia canta ainda no olho do coqueiro, mas não repete mais o mavioso nome de Iracema. Tudo passa sobre a Terra" (Alencar, José de). A Revista Paisà menciona tratar-se de uma "releitura de Iracema".

Assistência de produção: Amaral, Adriana; Bezerra, Andréa; Carrero, Leonardo; Salatiel, Luiz Carlos; Santos, Mariyjôse; Barbosa, Nemésio; Pierre, Steves;

Financiamento/patrocínio: Coelce - Companhia Energética do Ceará; Fábrica Fortaleza; Docas do Ceará Autoridade Portuária;

Motorista: Duarte, João; Hélder; Francisco; Eudes; Antônio; Irismar

Diretor assistente: Bancheri, Tiziana;

Continuidade: Cariry, Bárbara

Direção de fotografia: Iuri, Roberto;

Câmera: Iuri, Roberto; Kin;

Assistência de câmera: Meira, Alex

Fotografia de cena: Cariri, Barbara; Lima, Claudio; Lourenço, Fausta; Ferraro, Ivan.

Fotografia adicional: Firmino, Francisco; Teodoroski, Gerson; Kin; Mourão, Rivelino

Eletricista: Carneiro, Francisco; Batista, João;

Assistente de eletricista: Bahia Dublê; Cordeiro, Chico;

Maquinista: Chocolate, Geraldo Pereira

Som direto: Bororo, Chico; Oliveira, Léonio; Viana, Yures;

Mixagem: Mendonça, Ocelo;

Efeitos sonoros: Jardim, Alexandre;

Assistente de operador de microfone: Silveira, Eduardo;

Montagem: Cariry, Rosemberg; Kin;

Montagem de som: Kin;

Créditos: Ferreira, Ângela Mendes; Viana, Thiago.

Cabelereiro: Pires, Cristiano;

Maquiagem: Pires, Cristiano

Costureira: Castro, Marlúcia de

Título da música: Macumba;

Título da música: Esperando Guilherme Vaz;

Título da música: Tema de Cego Aderaldo;

Título da música: Sonho de Iracema, O;

Título da música: Forró de Quixada;

Título da música: Forró de Quixeramobim;

Título da música: Jovita Feitosa;

Música de: Acauã e Cariry, Rosemberg; **Intérprete:** Muniz, Myrlla;

Título da música: Canto Bizantino - música religiosa tradicional do séc. I;

Intérprete: Muniz, Myrlla;

Título da música: canção do ceguinho, A;

Música de: canto tradicional recolhido por Cariry, Rosemberg; **Intérprete:** Muniz, Myrlla;

Título da música: Adão e Eva; **Música de:** Rogério, Rodger de e Cariry, Rosemberg;

Título da música: Ceará caboclo; **Música de:** Amacio, Geraldo e Cariry, Rosemberg;

Título da música: Água de Mani; **Música de:** canto tradicional dos Indígenas Tremembé;

Título da música: Azulão; **Música de:** Lopes, Ronaldo e Cariry, Rosemberg;

Título da música: Antonio Conselheiro; **Música de:** canto tradicional recolhido por Cariry, Rosemberg; **Intérprete(s):** Holanda, Firmino;

Título da música: Separação, A;

Música de: Marinho, João e Cariry, Rosemberg; **Título da música:** Waldemar dos Passarinhos; **Música de:** Rogério, Rodger de; e Cariry, Rosemberg;

Título da música: Pau da bandeira;

Música de: Rogério, Rodger de e Cariry, Rosemberg;

Título da música: Ceará de Iracema; **Música de:** Rogério, Rodger de e Barroso, Oswald;

Título da música: Canção de Iracema; **Música de:** Anildo, César;

Orquestra: Orquestra Sinfônica Eleazar de Carvalho

Regente Maestro: Beatriz, Inês;

Título da música: Desejo / Fado, O; **Música de:** Marinho, João e Cariry, Rosemberg;

Instrumentistas: Lucineide e Adelson Viana: acordeon; Muniz, Myrlla: voz, percussão; Marinho, João: violão; Rogério, Rodger: voz, viola; Araújo, Aroldo: baixo acústico; Medonça, Ocello: violoncelo, violino, violão, viola de 12, flauta percussão; Rocha, Pantico e Júnior, Oto: percussão; Manasses: guitarra; **Título da música:** Diogo quer brincar, O;

Música de: Araripe, Tiago e Manassés; **Intérprete(s):** Araripe, Tiago;

Título da música: Cego com cego;

Música de: Zé, Tom e Wisnik, Zé Miguel; **Intérprete(s):** Silva, Gilvanete Rocha; Ozzetti, Ná; Luanda; Maria, Nilza; Zé, Tom e Wisnik, Zé Miguel;

Título da música: Batuque de macumba; **Música de:** Menino desconhecido;

Título da música: Xiquexique;

Música de: Zé, Tom e Wisnik, Zé Miguel; **Intérprete(s):** Nunes, Arnaldo; Ozzeti, Ná; Luanda; Maria, Nilza; Zé, Tom e Wisnik, Zé Miguel;

Título da música: Quero ir para Altinho;

Música de: adaptação de Mestre, Pedro; **Intérprete(s):** Mestre, Pedro;

Título da música: La Virgen / O Altar (fragmentos);

Música de: Vaz, Guilherme - Maestro;

Título da música: Música chinesa;

Música de: cancionero tradicional da China; **Intérprete:** Meng, Jiang Chuan;

Título da música: Rola coco;

Música de: Araripe, Tiago e Penna, José Luiz; **Intérpretes:** Araripe, Tiago; Penna, José Luiz e Banda Papa Poluição;

Título da música: Cantos Tupinanbá;

Música de: Léry, Jean de; **Intérpretes:** Grupo Anima;

Título da música: Fuxicar;

Música de: Ricart, Idson; **Intérprete:** Ricart, Idson;

Título da música: Canto do Uirapuru, O - Tava lá no rio;

Música de: Indígenas do Ceará; **Intérprete(s):** Coral Curumim Tapeba;

Título da música: Ai, Lampeão cadê tua muié;

Música de: Canto tradicional; **Intérprete(s):** Cego Oliveira;

Título da música: Sereia do mar; **Intérprete(s):** Castro, Afrânio de;

Título da música: três lágrimas, As;

Música de: Cego Aderaldo; **Intérprete(s):** Cego Aderaldo;

Título da música: Pobo Makudu; **Música de:** música tradicional indígena; **Título da música:** gargalhada, A;

Música de: Cego Aderaldo; **Intérprete(s):** Cego Aderaldo;

Título da música: Terra sem fim; **Música de:** canto do MST;

Título da música: Canção do lenço; **Música de:** Pelado, Severino; **Intérprete(s):** Cego Heleno;

Título da música: Hino de São Francisco; **Música de:** canto religioso tradicional de Canindé;

Título da música: Hino de São José; **Música de:** canto religioso tradicional do Ceará;

Título da música: Choro ritual Bororo (fragmento); **Intérprete(s):** Nação Bororo

Título da música: Ó mulé, mulé;

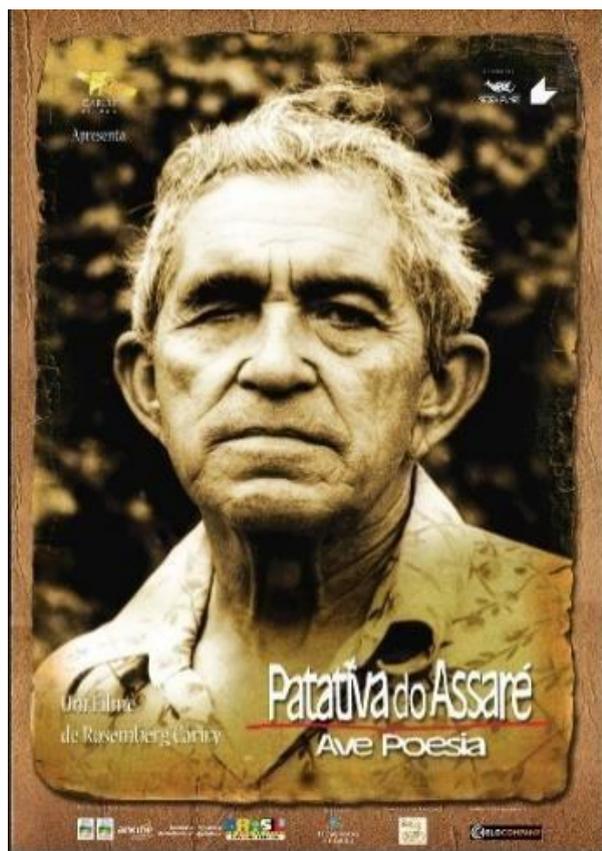
Música de: coco tradicional do Reisado do Cariri.

Identidades/Elenco: Muniz, Myrlla (Iracema); Rogério, Rodger de (Cego Araquém); Ramalho, José (Martim); Campos, Mariana Nopp; Salatiel, Luiz Carlos; Ricart, Idson; Aderaldo, Cego; Heleno, Cego; Oliveira, Cego; Waldemar dos Passarinhos; Leandro do Bar Bianca; Raimundo Vaqueiro; Vaqueiros de Caridade; Povo do Ceará; Garcia, José dos Santos (menino do cinema / sertão); Garcia, Francisco dos Santos (menino do cinema / sertão); Garcia, Antonio dos Santos, (menino do cinema / sertão); Garcia, Erivanda dos Santos, (menina do cinema / sertão); Garcia, Antonio Eudes dos Santos (menino do cinema / sertão); Mesquita, Bruno Santos (menino do cinema / favela).

Narração: Coreone, Ary.

- **Patativa do Assaré – Ave poesia (2008)**¹⁷⁸

Figura 72: O poeta Patativa do Assaré, no cartaz do filme *Cartaz do filme Patativa do Assaré – Ave Poesia (2008)*



Fonte: Divulgação, Cariri Filmes.

Categorias: / Sonoro / Não ficção;

Material original: 35mm, COR, 65min, 1.855m, 24q;

Ano: 2008 - **País:** BR - **Cidade:** Fortaleza - CE

Direção, Roteiro e Pesquisa: Cariry, Rosemberg

Companhias produtoras: Cariry Filmes; Iluminura Filmes

Produção: Cariry, Rosemberg. **Produção executiva:** Cariry, Petrus; Maia, Teta

Gênero: Documentário

Direção de fotografia: Bantim, Jackson; Nunes, Ronaldo; Bola, Beto; Kin

¹⁷⁸ A Ficha Técnica completa conforme elaborada para o acervo online da “*Cinemateca Brasileira*”, da cidade de São Paulo, Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/>. Acesso em: 14 mar. 2018

Animação: Rodrigues, Izaías; Vasconcelos, Joao Batista

Mixagem: Paiva, Érico

Montagem: Cariry, Rosemberg

Edição: Lima, Débora Fátima; Lobovsky, Felipe; Kin

Montagem de som: Kin

Música: Assaré, Patativa do; Fagner; Nilo, Fausto

Canção - Título: Triste Partida;

Autor da canção: Patativa do Assaré; **Intérprete:** Patativa e Pereira, Miceno;

Instrumentista: Santiago, Messias - acordeon

Título: Vaca Estrela e Boi Fubá; **Autor da canção:** Fagner, Raimundo;

Título: Casinha de Palha; **Autor:** Patativa do Assaré. **Intérprete:** Muniz, Myrlla;

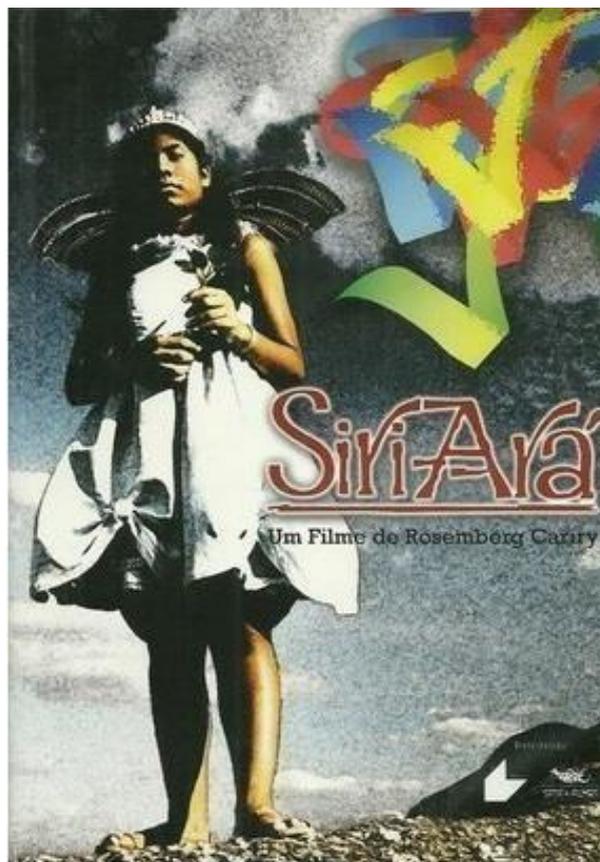
Sinopse

"Dono de um ritmo poético de musicalidade única, mestre maior da arte da versificação e com um vocabulário que vai do dialeto da língua nordestina aos clássicos da língua portuguesa, Patativa do Assaré consegue, com arte e beleza, unir a denúncia social com o lirismo". (Jornada/34).

Identidades/elenco: Pompeu, Antônio; Vicelmo, Antônio; Sidrão, Belarmina Paes; Daguet, Dominique; Vieira, Dr. José Flávio; Santana, Eudoro; Holanda, Firmino; Amâncio, Geraldo; Alencar, Geraldo Gonçalves de; Carvalho, Gilmar de; Alencar, Inês Cidrão; Pereira, Iranildo; Rosseau, Jean-Pierre; Leite, José Jesus; Mariano, Juvencio; Marzim; Silva, Miceno Pereira da; Barroso, Oswaldo; Patativa do Assaré; Nuvens, Plácido Cidade; Fagner, Raimundo; Debs, Sylvie; Pereira, Vanderley.

- ***Siri-Ará – cinema figural brasileiro, (2008).***¹⁷⁹

Figura 73: Cartaz do filme *Siri-Ará* (2008).



Fone: Divulgação, Cariri Filmes.

Categorias: Longa-metragem / Sonoro /

Ficção; **Material original:** 35mm, COR, 95min,

2.605m, 24q; **Ano:** 2008;

País: BR; **Cidade:** Fortaleza; **Estado:** CE;

Direção: Cariry, Rosemberg;

Roteiro: Cariry, Rosemberg;

Sinopse

"Cioran é um mestiço brasileiro que, depois do exílio, resolve voltar ao sertão,

¹⁷⁹ A Ficha Técnica completa conforme elaborada para o acervo online da "Cinemateca Brasileira", da cidade de São Paulo, Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/>. Acesso em: 14 mar. 2018

em busca da sua origem e da história do seu povo. Por guia, ele toma a figura misteriosa de uma velha índia. O destino de Cioran, que vive um novo exílio na nação real/imaginada, cruza com os guerreiros do reisado e os indígenas da banda de pífanos, grupos de folguedos dramáticos populares que vagam pelo sertão. Os conflitos entre o reisado e a banda de pífanos nos remetem à tragédia fundadora do Ceará; quando Dom Pero Coelho, no ano de 1603, em busca do Eldorado, encontra a guerra, a peste, a fome e a loucura. O filme Siri-Ará é uma 'visage' sobre os encontros e desencontros de 'mundos' que marcam a invenção da nação brasileira." (Extraído de Ancine/FTR)

Prêmios

Melhor Ator Coadjuvante, Melhor Atriz Principal e Melhor Atriz Coadjuvante no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 41, 2009, Brasília - DF.

Companhia(s) produtora(s): Illuminura Cinema e Multímida Ltda;

Direção de produção: Maia, Teta;

Produção executiva: Cariry, Petrus;

Direção de fotografia: Urano, Pedro;

Câmera: Urano, Pedro

Direção de som: Bororo, Chico;

Técnico de som: Bororo, Chico;

Edição: Cariry, Rosemberg;

Montagem de som: Paiva, Erico;

Direção de arte: Silveira, Sérgio;

Figurinos: Patrícia, Lana;

Cenografia: Silveira, Sérgio;

Música: Pitombeira, Liduino;

Trilha musical: Pitombeira, Liduino;

Identidades/elenco:

Maghá, Adilson (Cioran); Honório, Erotilde (Coraci); Pontes, Everaldo (Rei); Carvalho, Juliana (Rainha); Viana, Richele (India Cajuí).

- **Cego Aderaldo: o cantador e o mito (2012)**¹⁸⁰

Figura 74: Abelardo Ferreira de Araújo, o Cego Aderaldo, foto do filme *O Cego Aderaldo: o cantador e o mito* (2012)



Fonte: Site: cinemacomrapadura.com.br)

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Não ficção.

Data e local de produção: 2011

País: BR; **Cidade:** Fortaleza; **Estado:** CE

Direção e Roteiro: Cariry, Rosemberg.

Sinopse¹⁸¹

"Cego Aderaldo (1878 - 1967) foi não apenas o maior nome da poesia cantada e improvisada no Brasil, foi também um mito nacional. Cego Aderaldo adotou e

¹⁸⁰ A Ficha Técnica completa conforme elaborada para o acervo online da "Cinemateca Brasileira", da cidade de São Paulo, Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/>. Acesso em: 14 mar. 2018.

¹⁸¹ Elaborado pelo Site *Cinema Cearense*.

criou, como filhos, 26 crianças. A todos deu estudo e profissão. Inovador e criativo, foi exibidor de cinema na década de 30 e levou a cantoria para grandes capitais, onde era saudado como personagem da dimensão de Padre Cícero e Lampião. A sua obra influenciou a música popular e as artes brasileiras, nas décadas de 50 e 60. O filme conta a história deste artista extraordinário, revelando as suas lutas e as suas vitórias, mostrando as dimensões do homem que, superando todas as adversidades, voa até a glória e se encanta no mito." (Extraído de Site: *Cinema Cearense*).

Gênero: Documentário; Biografia

Termos descritores: Deficiente físico; Arte; Nordeste; Cegueira; Música popular

Termos geográficos: CE

Companhia(s) produtora(s): Cariri Produções Artísticas; EBC - Empresa Brasil de Comunicação

Produção: Cariry, Rosemberg

Direção de produção: Maia, Teta;

Produção executiva: Cariry, Bárbara

Direção de fotografia: Pustowka, Daniel

Câmera: Pustowka, Daniel

Som direto: Viana, Yures

Montagem: Cariry, Rosemberg; Holanda, Firmino

Identidades/elenco: Louro Branco Ferreira, Paulo

Observações: Esta obra foi incluída no projeto 914BRZ4013 da SAV - Unesco, que promoveu o levantamento de filmes fomentados pela Secretaria do Audiovisual, do Ministério da Cultura.

Roteirista: Cariry, Rosemberg;

Direção: Cariry, Rosemberg;

Direção de fotografia: Cariry, Petrus;

Direção de som: Viana, Yures;

Som direto: Viana, Yures;

Montagem: Cariry, Rosemberg; Cariry, Petrus;

Direção de arte: Silveira, Sérgio;

Música composta por: Herlon Robson; **Edição:** Rosemberg Cariry, Petrus
Cariry

Música de: Beethoven, Ludwig van; Bach, Johann Sebastian; Domínio Público;

Localização: Fortaleza - CE; Aracati – CE

Identidades/elenco: Diaz, Chico (Lazarino); Buarque, Sílvia (Creuza); Pontes,
Everaldo (Arnaldo); Camilo, Gero (Zeferino); Matos, Zezita (Zezivalda);

Bittencourt, Sâmia; Lira, Nanego; Castro, Georgina de; Ferro, Reginaldo
Batista;

Perna, Letícia Sousa; Ramos, Sávio Ygor.

Sinopse:

O Gran Circo Teatro Americano leva suas atrações ao sertão nordestino. Na cidade de Aracati, a trupe monta uma divertida peça sobre a crise no inferno. Com uma trama rocambolesca e inspirada na literatura de cordel, a atração mostra a chegada do bandido Lamparino ao inferno e como Lúcifer participa do capitalismo internacional. Enquanto isso, nos bastidores, amores e tragédias movimentam a vida dos artistas.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Luís Cláudio. **Caldeirão**: romance. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5 ed., 4 reimp. São Paulo, Cortez, 2011.

ALENCAR, José. **Iracema**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1979.

ALMEIDA, Átila de; SOBRINHO, José Alves. **Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada**, (Volume 2). João Pessoa-PB: Ed. Universitária; Campina Grande-PB: Centro de Ciência e Tecnologia, 1978.

ALMEIDA, Raija. **O mito Pocahontas na Disney renaissance**: das narrativas de um mito fundador aos dilemas identitários dos Estados Unidos na década de 1990. 2020. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2020.tde-07082020-195745>. Acesso em: 14 nov. 2021.

ARAÚJO, Aderaldo Ferreira de. **Eu sou o Cego Aderaldo**: minhas memórias, de menino e de velho. Fortaleza – CE: Imprensa Universitária, 1963.

AUTRAN, Arthur. O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje. In: MALEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2010. (Coleção Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira, Vol. 3), p. 15-35.

BARROS, José D'Assunção. A história cultural e a contribuição de Roger Chartier. **Diálogos**. DHI/PPH/UEM, v. 9. N. 1, p. 125-141, 2005.

BARROSO, Oswald. O Cinema Cariri e as imagens de um Brasil profundo. In: Rosemberg Cariry. **30 Anos de Cinema**. Fortaleza: Instituto Internacional de Intercâmbio Artístico e Cultural — Interarte; 15º Cine Ceará, 2005. p. 27-29.

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia**: rito nagô. Tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1961.

_____. **As religiões africanas no Brasil**. São Paulo: Pioneira, 1971.

BAZIN, André. **O Que é Cinema?** Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo:

Ebu, 2018.

BERNARDET, Jean-Claude. **O Autor no Cinema**: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Edusp / Brasiliense, 1994.

BIRCK, Jack. Cartas para o Operador. **Cinearte**. Rio de Janeiro, ano 1, n. 9, 28 abril 1926. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/cinearte/162531>. Acesso em: 14 nov. 18.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema**: Uma Introdução. Tradução Roberta Gregol. Campinas-SP: Editora da UNICAMP; São Paulo: Editora da USP, 2013.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CARDOSO, Maurício. **O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha**: política estética e revolução (1969-1974). Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas-FFLCH. Universidade de São Paulo-USP. São Paulo, 2007.

CARDOSO, Maurício. Desvendando Glauber Rocha: uma interpretação de Terra em Transe (1967). In: SILVA, Marcos; RAMOS, Alcides Freire (Orgs.). **Ver História**: o ensino vai aos filmes. São Paulo: Hucitec, p. 38-57.

CARIRY, Rosemberg (MOURA, Antonio Rosemberg de). **Juazeiro do Padre Cícero**: o sagrado, a arte e a utopia da terceira era do Espírito Santo. 2021. Tese (Doutorado em Educação Artística) — Universidade do Porto e Universidade de Lisboa. Portugal, 2021. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/139364/2/527420.pdf>. Acesso em: 08 jan.2023.

_____. Incor – um coração criança. **O povo**. Fortaleza, 11 mai. 2016. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/>. Acesso em: 09 jun. 2019.

_____. O cangaço que nos habita. DEBS, Sylvie (org.); CARIRY, Rosemberg (colaboração). **Corisco e Dadá**: Apontamentos Sobre o Filme. Fortaleza– CE: Interarte, 2016b. p.83-91.

_____. **30 Anos de Cinema**. Fortaleza: Instituto Internacional de Intercâmbio Artístico e Cultural — Interarte; 15º Cine Ceará, 2005.

_____. Seu Doutor, sua Licença... In: CARIRY, Rosemberg. **30 Anos de Cinema**. Fortaleza: Interarte; 15º Cine Ceará, 2005. p.4-26.

_____. **Ĩñaron**: ou na ponta da língua eu trago trezentos mil desaforos. Ilustração: Luis Karimai. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto; Nação Cariri Editora, 1985.

_____. **A Lenda das Estrelinhas Magras**. Ilustração: Audifax Rios. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto; Nação Cariri Editora, 1984.

CARIRY, Rosemberg; BARROSO, Oswald. **Cultura Insubmissa**: Estudos e Reportagens. Fortaleza: Nação Cariri, 1982.

CARIRY, Rosemberg; MAIA, Juraci. Os Sertões dos Saberes. **O povo**, Opinião. Fortaleza, 04 out. 2017. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/>. Acesso em: 09 jun. 2019.

CARVALHO, Anna Christina Farias de. **Sob o singo da fé e da mística**: um estudo das Irmandades de Penitentes no Cariri Cearense. Fortaleza: Editora IMEPH, 2011.

CARVALHO, Gilmar de. Questões culturais no Ceará. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 45, n. 1, 2014, p. 263-275.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. 5. ed. Tradução de Klaus Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

CEARÁ. **Guia Geográfico do Ceará**. Fortaleza, Ipece: 2020. Disponível em: <https://www.brasil-turismo.com/ceara/mapas/cariri.htm>. Acesso em: 03 nov. 2022.

CERTEAU, Michel de. **A Cultura no Plural**. Tradução: Enid Abreu Dobranszky. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012.

_____. **A Escrita da História**. 3. ed. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2017.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Trad. Maria Manuela Galhardo. (Col. "Memória e Sociedade", coord. p/Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto. v. 1). Lisboa: Difusão Editorial, 1988.

_____. "Cultura popular": revisitando um conceito historiográfico. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, p. 179-192, 1995.

CORTEZ, Antonia Otonite de Oliveira. **A construção da Cidade da Cultura**: Crato (1889-1960). Dissertação (Mestrado em História Social). Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2000.

COSTA, Maria Cristina Castilho; IVO, Consuelo. Um filme com muitas portas. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 69-77, ago. 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37641>. Acesso em: 21 dez. 2016.

DEBS, Sylvie (org.); CARIRY, Rosemberg (colaboração). **Corisco e Dadá**:

Apontamentos Sobre o Filme. Fortaleza – CE: Interarte, 2016.

DEBS, Sylvie. **Cinema e Cordel: Jogos de Espelhos**. Vol. I. Fortaleza: Interarte Editora; Lume Filmes, 2014.

_____. **Cinema e Literatura no Brasil: os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional**. Tradução Sylvia Nemer. 2. ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

_____. Rosemberg Cariry: defesa e ilustração da cultura nordestina. In: CARIRY, Rosemberg. **30 Anos de Cinema**. Fortaleza: Instituto Internacional de Intercâmbio Artístico e Cultural — Interarte; 15º Cine Ceará, 2005, p. 31-36.

DELLA CAVA, Ralph. **Milagre em Joazeiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. **Para ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo**. Tradução de Álvaro de Moya. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (organização e tradução). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2001. pp 7-76.

FARANI, Marco. Cinema e política: a política externa e a promoção do cinema brasileiro no mercado internacional. In: MALEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema e economia política**. São Paulo: Escrituras Editora, 2009. (Coleção Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira, Vol. 2), p. 17-37.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. Colaboração de Sérgio Fausto. 14 ed. Atual. E ampl. 2 reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo-EDUSP, 2015. (Coleção Didática I).

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FERRO, Marc. A quem pertence as imagens? In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Solini Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 19-20.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**. 41. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

FUNARO, Vânia Martins Bueno de Oliveira [et al.], Agência USP de Gestão de Informações Acadêmica. **Diretrizes para apresentação de Dissertações e Teses da USP**. 4. ed. São Paulo USP; AGUIA, 2020. (cadernos de Estudos; 9).

HOLANDA, Firmino. Cinema-Alumioso do sertão-mar. In: CARIRY, Rosemberg. **30 Anos de Cinema**. Fortaleza: Instituto Internacional de Intercâmbio Artístico e Cultural — Interarte; 15º Cine Ceará, 2005.

_____. (Org.). **Do Sertão a Saturno: O Ceará no Cinema (1900-1940)**. Fortaleza: Interarte, 2017.

HOLANDA, Firmino; CARIRY, Rosemberg. (Org.). **O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto: Apontamentos para a História**. Fortaleza-CE: Interarte, 2007.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Atlas Geográfico Escolar**. 8. Ed. Rio de Janeiro: IBGE, 2018.

IRACEMA. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3043/iracema>. Acesso em: 19 mai. 2021.

KIAROSTAMI, Abbas. As crianças me ensinaram. **Le Monde**. Disponível em: <http://www.diplomatique.org.br/acervo.php?id=2030>. Acesso em: 19 Set. 2007.

KRACAUER, Siegfried. National types as Hollywood presents them. In: ROSENBERG, Bernard e WHITE, David Manning. (Orgs.). **Mass Culture: The Popular Arts in America**. New York: The Free Press, 1957. 301-325.

KRACAUER, Siegfried. **Theory Of Film: The Redemption Of Physical Reality**. New York: Oxford University Press, 1960

LAGNY, Michèle. O Cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscoito; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). **Cinematógrafo: Um Olhar Sobre a História**. Salvador — BA: EDUFBA; São Paulo: UNESP: 2009. p. 99-131.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 7. ed. rev. Tradução: Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Ferreira Borges. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2013.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005. (Coleção História do Povo Brasileiro).

LIMA, Marinalva Lilar de. **Loas que Carpem: a morte na literatura de cordel**. João Pessoa-PB: Editora do CCTA/UFPB, 2020.

LÖWY, Michael. “A contrapelo”. A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). In: **Lutas Sociais**, São Paulo, n.25/26, p.20-28, 2º sem. de 2010 e 1º sem. de 2011. pp. 20-28.

MARQUES, Roberto. **Contracultura, tradição e oralidade: (re)inventando o sertão nordestino na década de 70**. São Paulo: Annablume, 2004.

MARTIN, Marcel. **A linguagem Cinematográfica**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à**

Ancine. São Paulo: Escrituras Editora, 2009 (Coleção Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira, Vol. 1).

MELO, Rosilene Alves de. **Arcanos do verso**: trajetórias da literatura de cordel. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

MENESES, Sônia (Org.). **Cariri, Cariris**: outros olhares sobre um lugar (in)comum. Recife-PE: Imprima; Crato-CE: URCA, 2016.

MORETTIN, Eduardo. **Humberto Mauro, Cinema, História**. São Paulo-SP: Alameda, 2013.

NAGIB, Lúcia. Imagens do Mar: Deus e o Diabo na Terra do Sol, Terra em Transe, Os incompreendidos, Terra Estrangeira, Corisco e Dadá, Baile Perfumado e Abril Despedaçado. In: NAGIB, Lúcia. **A Utopia no Cinema Brasileiro**: Matrizes, Nostalgia, Distopias. São Paulo - SP: Cosac Naify, 2006. p. 25- 57.

_____. **A Utopia no Cinema Brasileiro**: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo _ SP : Cosac Naify, 2006.

_____. Imagens do mar: visões do paraíso no cinema brasileiro atual. **Revista USP**, São Paulo, n.52, p. 148-158, dezembro/fevereiro 2001-2002

_____. Rosemberg Cariry – Depoimento. In: NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada**: Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90. São Paulo: Ed. 34, 2002. p. 151-156.

NÓBREGA, Geralda Medeiros. **O Nordeste como inventiva simbólica**: ensaios sobre o imaginário cultural e literário. Campina Grande - PB: Editora da Universidade Estadual da Paraíba – Eduepb, 2011.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Solini Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora UNESP, 2009.

NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Org.). **Cinema-História**: Teoria e Representações Sociais no Cinema. 3. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

OLIVEIRA, Giuseppe Roncali Ponce Leon de; LIMA; Marinalva Vilar de. Ditadura da Política, Ditadura do Cinema. **Projeto História**, *São Paulo*. n. 58, pp. 383-387, Jan.- Mar. 2017. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/32460/22472>>. Acesso em: 10.abr.2017.

OLIVEIRA, Rodrigo de. Cine Tapuia, de Rosemberg Cariry (Brasil, 2006). **Contraponto** — Revista de Cinema. n. 84, 2006. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/84/pgtiradentes10.htm>. Acesso em: 24 jul. 2018.

ORIÁ, Ricardo. Fortaleza: os lugares de memória. In: SOUZA, Simone de (Org.). **Uma nova História do Ceará**. 4. ed. Ver. e atual. – Fortaleza-CE: Edições Demócrito Rocha, 2015. p. 237-256.

PACHECO, José. **A chegada de Lampião no inferno**. [S.l., s.n.]. [19--]. (cordel) 8 p. Disponível em: <https://cordel.edel.univ-poitiers.fr/viewer/show/358>. Acesso em: 20. out. 2022.

PENNA, Maura. **O que faz ser nordestino**: identidades sociais, interesses e o “escândalo” Erundina. São Paulo: Cortez, 1992.

PILLAR, Analice Dutra. Leitura e Releitura. In: PILLAR, Analice Dutra (org.). **A educação do olhar no ensino das artes**. 3. ed. Porto Alegre: Mediação, 2003.

PORDEUS JR. Ismael de Andrade. Cearensidade. In: CARVALHO, Gilmar de (org.). **Bonito para chover**: ensaios sobre a cultura cearense. Fortaleza Edições Demócrito Rocha, 2003. p 11-20.

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

REGIS, Iza Luciene Mendes. **Luz, Câmara, Sertão**: Bravura e Fé na Cinematografia de Rosemberg Cariry – 1986-1996. 2003. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Ceará - UFC. Fortaleza – CE: 2003.

_____. O Sertão Iluminado: o Cine-Sertão de Rosemberg Cariry. In: DEBS, Sylvie (org.); CARIRY, Rosemberg (colab.). **Corisco e Dadá**: Apontamentos Sobre o Filme. Fortaleza— CE: Interarte, 2016. p. 159-179.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ROSENSTONE, Robert. **A História nos Filmes, os Filmes na História**. Tradução: Marcello Lino. 2. ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

SALEM, Helena. **Cinema brasileiro**: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional. Brasília: Ministério da Cultura; Secretaria de Audiovisual, 1999.

SECCO, Lincoln; SILVA, Marcos; BRITES, Olga (Orgs.). **Mulheres que interpretam o Brasil**. São Paulo: Contra Corrente, 2023.

SILVA, Marcos; RAMOS, Alcides Freire (Orgs.). **Ver História**: o Ensino vai aos Filmes. São Paulo: Hucitec, 2011.

SILVA, Marcos, CHAVES, Bené. O cinema do Brasil, o Brasil do cinema. In: _____. (Orgs.) **Cenas Brasileiras**: o cinema em perspectiva multidisciplinar (1928/1988). Natal-RN: EDUFRN, 2009. p. 13-16.

SILVA, Marcos (org.). **Ditaduras do cinema** (Brasil, 1964/1965-1965/2006). São Paulo: LCTE Editora, 2016.

SILVA, Marcos Antonio da; LIMA, Marinalva Vilar de (Orgs.). **Narrar a História na Contemporaneidade: o Cinema e a Experiência Histórica**. São Paulo: Hucitec, 2019.

SILVA, Marcos Antonio da. Pintura histórica: do museu à sala de aula. **Projeto História**. São Paulo, n. 20, abr. 2000, p. 253-267.

_____. **Sessões Descontínuas: lições de história no cinema brasileiro**. Vol. 1, São Paulo: Almedina, 2020a.

_____. **Sessões Descontínuas: lições de história no cinema brasileiro**. Vol. 2, São Paulo: Almedina, 2020b.

SILVA, Nadia Pinto da. **A poética popular de Patativa do Assaré: da oralidade escrita ao audiovisual**. (Mestrado em Estudos Literários) — Universidade Estadual de Feira de Santana. Feira de Santana-BA, 2022. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=11992118. Acesso em: 24 jan. 2023.

SILVA, Paulo Henrique (Org.) **100 Melhores Filmes Brasileiro**. Belo Horizonte: Letramento: Canal Brasil: Associação de Críticos de Cinema – Abraccine, 2016.

SOUZA, Antonio Clarindo Barbosa de Souza. **Lazeres permitidos, prazeres proibidos: sociedade e lazer em Campina Grande (1945-1965)**. (Doutorado em História do Brasil), Universidade Federal de Pernambuco – DH – UFPE. Recife-PE: 2002.

STEINBERG, Shirley R.; KINCHELOE, Joe L. (orgs.). **Cultura infantil: a construção corporativa da infância**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue vai-e-volta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LARROSA, Jorge; LOPES, José de S. Miguel (Org.). **A Infância Vai Ao Cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

THOMPSON, Edward Palmer. As peculiaridades dos Ingleses. In: _____. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Organizadores Antonio Luigi Negro e Sérgio Silva, 2. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2012. p. 75 — 173.

TROPICÁLIA, Caetano Veloso, 1967

TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**, Edição

Definitiva. Tradução: Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Org.). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier Editora Ltda., 2012, p. 283-300.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense: 1983.

_____. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. Prefácio. In: DEBS, Sylvie. **Cinema e Literatura no Brasil**: os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional. Tradução Sylvia Nemer. 2. ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2010. p. 11-16.

_____. **O Discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 8. ed. Rio de Janeiro/são Paulo: Paz e Terra, 2018.

ZAMBERLAN, Cesar Adolfo. **Iracema no Cinema**: nação e identidade na passagem do literário para o fílmico. Orientadora: Aparecida de Fátima Bueno. 2016. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-13122016-114325/pt-br.php>. Acesso em: 18 jun. 2018.

FILMOGRAFIA

A MOÇA que dançou depois de morta. Produção, Argumento e Direção: Ítalo Cajueiro, Roteiro e Autoria: J. Borges. Animação, baseada em uma história de cordel de J. Borges. Brasília: 2003 (11min.). Curta-metragem, Sonoro, Ficção.

A PROFANA comédia. Direção e Produção: Rosemberg Cariry. Curta-metragem; Ficção. Local de produção, País: BR; Cidade: Fortaleza; Estado: CE. Material original: S8, colorido, Sonoro, 1975. Filme inacabado, sem mais informações.

A SAGA do Guerreiro Alumioso. Roteiro, Direção e Produção: Rosemberg Cariry. Intérpretes: Emanuel Cavalcanti, Joaquim Francisco Alves, Majô de Castro, Erotilde Honório, Rodger Rogério, Oswaldo Barroso, Guaracy Rodrigues, Antonio Rodrigues, Teta Maia, Jefferson Albuquerque Jr. Longa-metragem; Ficção. Fortaleza-CE: Cariri Filmes; Ipaca - Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual, 1993. 1 DVD (79min.), sonoro; colorido.

ADÃO e Eva. Direção: Rosemberg Cariry e Flávio Alves, Roteiro e Produção: Rosemberg Cariry. Fortaleza-CE: Cariri Filmes; 2003. (Ficha Técnica não divulgada).

CINE Tapuia. Direção, e Produção: Rosemberg Cariry. Roteiro: Rosemberg Cariry, Firmino Holanda e Oswaldo Barroso. Intérpretes: Myrlla Muniz, Rodger de Rogério, José Ramalho, Mariana Nopp Campos, Luiz Carlos Salatiel, Idson Ricart, *et al.* Fortaleza-CE: Cariri Filmes; Iluminura Filmes, 2006. 1 DVD (83min.), sonoro, colorido.

CORISCO e Dadá. Direção, Roteiro e Produção: Cariry, Rosemberg. Intérpretes: Chico Diaz, (Corisco); Dira Paes, (Dadá); Regina Dourado, (Perpétua); Antonio Leite, (Zé Rufino); Luiz Carlos Salatiel, (Gitirana); Virgínia Cavendish, (Lídia); Maíra Maia Moura, (Dadá menina). Fortaleza-CE: Cariri Filmes; Corto Pacific Production - FR; Ar Production — US, 1996. 1 DVD (101min). Longa-metragem, Ficção, sonoro, colorido.

CUÍCA de Santo Amaro. Direção: Joel de Almeida e Josias Pires, Produção: Adler Paz, Bau Carvalho, Lula Oliveira, João Rodrigo Mattos e Marcos Povoas. Intérpretes: Cuíca de Santo Amaro. Salvador-BA: DOC Filmes Produções Audiovisuais Ltda., 2012. 1 DVD (70min.). Longa-metragem, Sonoro, Não ficção, Colorido.

ESCRAVOS de Jó. Direção, produção e roteiro: Rosemberg Cariry. Produção executiva: Bárbara Cariry. Intérpretes: Daniel Passi, Daniela Jesus, Antônio Pitanga, Romi Soares, Silvia Buarque, Everaldo Pontes, Bruna Chiaradia, Hadi Bakkour e Rocco Pitanga. Ouro Preto-MG: Cariri Filmes, 2020. Formato: Longa-metragem, Ficção, Sonoro, Colorido, Digital Duração: 95 minutos.

LUA Cambará: nas escadarias do palácio. Direção, Produção e Roteiro:

Cariry, Rosemberg Cariry. Intérpretes: Paes, Dira (Lua Cambará); Diaz, Chico; Silva, Tony; Solha, W. J. (Pedro Cambará); Paiva, B. de; Jaborandy, Cariry, Bárbara; Pontes, Ceronha; Tarcísio, José; Castro, Majô de; Debs, Sylvie; Urano, Cariry, Maíra; Guedes, Michael Douglas Nascimento (João, Indígena 4 anos); Sérgio, Paulo (João, Indígena 14 anos); Holanda, Kélvia Kellen de Matos (Lua Cambará recém-nascida); Oliveira, Gabriela Almeida (Lua Cambará 2 anos); Souza, Matheus Mariano de (Filho de João Indígena 4 anos); Cariry, Bárbara (Lua Cambará 14 anos); Fortaleza, CE: Cariri Filmes. Companhia(s) produtora(s) associada(s): Iluminura Filmes; Quanta Recife; Magia Filmes; Andaluz Filmes, 2002. Longa-metragem, Ficção. 1 DVD (94min.). Cor., sonoro.

NOTÍCIAS do fim do mundo. Direção, Roteiro e Produção: Rosemberg Cariry. Roteiro baseado no conto “Os doze guerreiros do reisado” (1996), de Rosemberg Cariry. Fortaleza-CE: Cariri Filmes. 2019. 1 DVD. Longa- metragem, Ficção. 1 DVD (94min.). Cor., sonoro

O CALDEIRÃO da Santa Cruz do Deserto. Direção e Produção: Rosemberg Cariry. Roteiro e Pesquisa: Rosemberg Cariry e Firmino Holanda. Participação Especial: Dona Ciça do Barro Cru e Maria do Barro Cru, Eduardo Braga, Fernando Neri, Cego Oliveira, *et all.* Fortaleza-CE: Cariri Filmes; R. N. Produções e Embrafilme, 1986. 1 DVD (78 min.), Preto e branco, sonoro.

O DESCOBRIMENTO do Brasil. Direção e Roteiro: Humberto Mauro. Argumento: Humberto Mauro; Afonso Taunay. Autoria: Pero Vaz de Caminha. Estória: Carta de Pero Vaz de Caminha. Intérpretes: Costa, Alvaro; Deus, João de; Rocha, Manoel; Silva, Alfredo; Calmon, Reginaldo; Oliveira, Arthur de; Silva, João; Castro, Arthur; Silveira, J.; Rios, De los; Duval, Armando; Mauro. Salvador- BA; Rio de Janeiro-DF: ICB - Instituto de Cacau da Bahia; Ministério da Educação e Saúde; INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo; Ministério da Educação e Cultura. 80min, 1937. Longa-metragem, Sonoro, Preto e Branco, Ficção.

O OMOLETO de Ogum. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos baseado no argumento original de Francisco Santos. Produção: Luiz Carlos Barreto; Lucy Barreto. Intérpretes: Ney Santanna; Anecy Rocha; Joffre Soares; Jards Macalé. Rio de Janeiro-RJ: Produtora: Regina Filmes Ltda. Embrafilme — Empresa Brasileira de Filmes. 1974. 1 DVD 112min., Drama, Longa-metragem, Sonoro, Ficção, colorido.

OS POBRES diabos. Produção, Direção e Roteiro: Rosemberg Cariry Intérpretes: Diaz, Chico (Lazarino); Buarque, Sílvia (Creuza); Pontes, Everaldo (Arnaldo); Camilo, Gero (Zeferino); Matos, Zezita (Zezivalda); Bittencourt, Sâmia; Lira, Nanego; Castro, Georgina de; Ferro, Reginaldo Batista; Perna, Letícia Sousa; Ramos. Fortaleza - CE; Aracati — CE: Cariri Produções Artísticas Ltda., 2013. 1 DVD (Duração: 1h 38min). Ficção, longa-metragem sonoro, colorido.

PROVA de fogo. Direção: Marco Antônio Altberg. Roteiristas: Aguinaldo Silva; Marco Antônio Altberg. Produção: Luiz Carlos Barreto; Lucy Barreto. Intérpretes: Proença, Maitê; Ramalho, Elba; Cleto, Roberto de; Reston, Thelma;

Castro, Cláudio Corrêa de; Amaral, Yara; Rangel, Pedro Paulo; Almeida, Ivan de; Diniz, Ligia. Rio de Janeiro-RJ: Produções Cinematográficas L.C. Barreto Ltda., 1990. 1 DVD 90min., Drama, Longa-metragem, Sonoro, Ficção, colorido.

PATATIVA do Assaré: ave poesia. Direção e Produção: Rosemberg Cariry. Roteiro e Pesquisa: Rosemberg Cariry. Intérpretes: Patativa do Assaré; Miceno Pereira; Antônio Pompeu; Antônio Vicelmo; Belarmina Paes Sidrão; Dominique Daguet; Dr. José Flávio Vieira; Eudoro Santana; Firmino Holanda; Geraldo Amâncio; Geraldo Gonçalves de Alencar; Gilmar de Carvalho. Fortaleza-CE: Cariry Filmes; Iluminura Filmes, 2007. 1 DVD, (65min.). Documentário, sonoro, colorido.

ROSEMBERG Cariry. Episódio dois, primeira temporada, da série “CINEASTAS”. Direção Roteiro e Produção: Hermes Leal. Entrevistados: Cariry, Rosemberg; Cariry, Petrus; Cariry, Bárbara; Diaz, Chico; Paes, Dira; Muniz, Myrlla; Maia, Juraci; Holanda, Firmino de. São Paulo: HL Produtora de Filmes LTDA, 2017. (45min.). Documentário, Curta-metragem, Sonoro, Colorido. Disponível no Streaming de documentários, “Curta On”.

TENDA dos milagres. Produção, Roteiro e Direção: Nelson Pereira dos Santos. Estória: Baseada no romance homônimo de Jorge Amado. Intérpretes: Carvana, Hugo; Rocha, Anecy; Dias, Sônia; Mello, Wilson; Freire, Geraldo; Wilson, Laurence R.; Dadá, Severino; Macalé, Jards; Paraíso, Juarez; Penna, Jurema; Fernades, Washington; Parente, Nildo. Rio de Janeiro-RJ: Regina Filmes, 1977. 1 DVD 148min., Drama, Longa-metragem, Sonoro, Ficção, colorido.

TERRA em transe. Direção e Roteiro: Glauber Rocha, Produção: Zelito Viana. Intérpretes: Jardel Filho; Autran, Paulo; Lewgoy, José; Rocha, Glauce; Gracindo, Paulo; Carvana, Hugo; Leão, Danuza; Soares, Jofre; Souza, Modesto de; Milani, Francisco; Reis, Echio; Lago, Mário; Migliaccio, Flavio; Valle, Maurício do; Pereio. Rio de Janeiro-RJ: Mapa Produções Cinematográficas Ltda., 1967. 1 DVD. (107min35seg). Ficção, preto e branco, sonoro.

WALDEMAR dos passarinhos. Direção, Produção e Roteiro: Rosemberg Cariry. 1992. (Ficha Técnica não divulgada).

APÊNDICE

AS SEQUÊNCIAS E CENAS DO FILME *CINE TAPUIA: CORDEL AUDIOVISUAL, MUSICAL, ESTRADEIRO E POPULAR BRASILEIRO*

Cena: Coral de curumins (abertura do filme):

Cenário: fotografias de crianças.

Música: música dos indígenas do Ceará “*O canto do Uirapuru – tava lá no rio*”, cantada por crianças do Coral Curumim Tapeba.

Personagens: seis crianças.

Início: 00min00s - Término: 03min07s.

- 00min00s - Letreiros com informações sobre patrocínio, financiamentos e apoios ao filme.

- 01min32s - Uma tela preta, com a mensagem:

Este filme cuja estória se passa no Brasil, em tempo impreciso, é uma obra da imaginação e do engenho poético. Qualquer semelhança com fatos ou pessoas reais terá sido mera coincidência... ou então a vida é um sonho.

- 01min43s - Uma tela preta, com a mensagem:

Para Nelson Pereira dos Santos.

- 01min47s - - Uma tela preta, com a mensagem:

In memoriam de José de Alencar, Humberto Mauro e Cego Aderaldo que ajudaram na invenção da alma do povo brasileiro.

- 01min55s — começa o som com a música dos indígenas do Ceará “*O canto do Uirapuru – tava lá no rio*”, cantada por crianças do Coral Curumim Tapeba; aparecem os letreiros do filme e seis fotos em P&B com rostos de meninos e meninas, enfeitados com desenhos sobreposto, de lápis coloridos, colocando penas na cabeça, brincos e pinturas indígenas nos rostos:

02min18s:

Cena – Batuque na praia

Cenário: Uma praia, em Fortaleza; uma cabana num velho píer; Música: batuque de Candomblé; som instrumental; Personagens: uma idosa; grupo de homens

batuqueiros

Início: 03min08s - Término: 4min09s.

Cena: ● 03min08s — Uma idosa dança, em transe, com os olhos fechados, ao som de batuque de macumba, com homens tocando tambores e chocalhos. Em seguida, levanta os braços, abre os olhos, para e olha para o mar (corte);

● 3min23s — aparece uma faixa de horizonte, metade céu e metade mar, de águas verdes, com um rochedo de recifes e parte da cidade ao fundo; som de uma música chinesa tocada com um instrumento único, que lembra apito de um navio (corte);

Cena: A tenda de Araquém...

Cenário: O mar com ruínas de um ancoradouro; um pequeno barco; um píer no porto; as ruas do centro da cidade.

Música: *Cego com cego*;

Personagens: 3 homens pescando na praia e 1 admirando; Iracema e Araquém

Início: 04min13s — Término: 06min01

● 04min13s – Slide: *A tenda de Araquém ...*

Cena: ● 04min16s — Uma Rural vermelha e branca, com o nome “Cine Tapuia”, um desenho de um cocar de penas, indígena, pintados nas portas do motorista e do passageiro. Tem uma tela branca enrolada em um cano e um alto falante, presos no teto do carro;

● 04min59s — (Música: *Cego com cego*). De uma barraca de madeira, muito pobre, saem Araquém e Iracema, que vai segurando uma bolsa preta com uma mão, e a mão do pai cego, que está pousada no seu ombro, com a outra. Ambos entram no carro e partem.

● 05min21s – Iracema dirige o veículo, que passa por vários barcos, um caminhão, e navios ancorados no porto (corte).

● 05min39s — A Rural trafega por uma rua movimentada de Fortaleza; passa na frente de um grande e antigo prédio de dois andares, com bandeiras na sacada o primeiro andar (corte).

● 05min48s — Um monumento alto, com uma estátua de José de Alencar, sentado, no topo, em homenagem ao centenário de nascimento do escritor; a câmera vai baixando e mostra uma imagem em alto relevo de Iracema com o filho nos braços. Nos degraus, vários moradores de rua estão sentados ou deitados. (corte).

Cena: No princípio eram as trevas.

Cenário: uma favela chamada Brasil.

Personagens: a Rural e a voz de Araquém no alto falante

Início: 06min02s — Término:

● 06min02s – slide: *No princípio eram as trevas.*

Cena: ● 06min07s — O carro segue por uma rua da periferia, ao entardecer, de onde se vê os prédios da cidade. Pelo som do alto falante Araquém convida o povo para assistir, *“Hoje à noite: o filme de Adão e Eva. Alô, alô, povo da favela Brasil, hoje à noite, o filme Adão e Eva, um drama de amor, traição, vingança e morte. Hoje, no Cine Tapuia, melhor do que farinha na cuia”.*

● 06min39s — Em uma van cheia de mercadorias penduradas, o camelô português Martim Soares Moreno vende CDs e DVDs piratas, em meio a um grupo de populares, e anuncia os produtos com um microfone: _ *“É comprar pessoal, é comprar. Liquidação total. Ora, aqui temos mais... esse CD, um CD, dois reais...”.*

● 06min52s (**o primeiro diálogo do filme é com uma criança da favela brasil**) — Na mesma praça, Iracema sentada, ao lado do projetor, toca um tambor e canta, ensinando a música para uma criança. Ouve-se a voz de Araquém: _ *“Quanto você trouxe?”*

● 06 min56s— Ao lado de Iracema, o cego Araquém coloca no bolso o dinheiro que um menino lhe deu, para compra de pedaços de películas com cenas de filmes. Em seguida, ensina a um menino pequeno como fazer um projetor de filmes, com uma caixa de sapato, uma lâmpada e os pedaços de filmes, que ele comprou. Araquém explica ao menino:

_ *“Olhe, você pega uma lâmpada, aí faz um buraco aqui (aponta para o pedaço de alumínio do bocal), pega uma caixa de papelão, pode ser uma caixa de sapato, aí você fura um buraco e bota a lâmpada dentro, cheia de água. Não esqueça de botar água, aí faz um buraco de um lado e do outro. De um lado, você bota o filme. Do outro, você ilumina com uma lanterna, e projeta na parede, o filme. Tá certo?”*

O menino responde:

_ *Sim.*

Araquém entrega vários pedaços de filmes para o menino e recomenda:

_ *“Avise para os seus amigos, que eu estou vendendo também... qualquer coisa...”*

(corte).

● 07min27s

Cena: Iracema vê Martin pela primeira vez.

Martim expõe mercadorias na van parada numa praça; anuncia os CDs e DVDs piratas em um microfone; vende CDs para um casal. Iracema volta o olhar para a câmera, olhando para Martin e sorri.

Martim sorri de volta e solta beijinho pra Iracema. Cena: 07min43s — Araquém liga o projetor e as crianças se levantam, agitam as mãos e gritam quando as sombras delas aparecem, com a luz refletida na tela branca. 07m:53S —

Araquém toca a viola e Iracema canta a música “Adão e Eva”. Tem início a **primeira exibição do cine tapuia**, com o filme: “Adão e Eva”, em P & B. Nas primeiras cenas aparecem Deus e o paraíso com frutas e animais tropicais; o Diabo, Eva, Adão e a serpente, na cena da tentação do fruto proibido — um enorme caju — e a conseqüente expulsão do casal, por um anjo negro. Adão pega caranguejo no lamaçal de um mangue, enquanto Eva sofre as dores do parto, deitada na lama. A criança nasce, é levantada por Adão e Eva morre.

Cena: 10min51s - Na última cena, vê-se um close de um caranguejo, movendo-se em direção à câmera. De repente, o filme “queima”, o retroprojeto apaga, a cena para, e a plateia começa a gritar e assobiar. Araquém usa de humor para acalmar o público:

_ *Calma minha gente! Calma. Esse é o filme sobre o começo do mundo. Nós estamos vendo agora as seis noites de escuridão.*

Cena: “...e fez-se a luz!”:

Cenário: **Feira de rua.**

Personagens: vendedor de caranguejos

Início: 11min00s - Término: 12min021s

Cena: 11min00s –slide: _ “e fez-se a luz!”.

Cena: 11min09s — numa feira, um vendedor oferece duas cordas de caranguejos vivos. No alto de um casebre da favela Brasil vê-se duas antenas de TV; no quintal, um varal cheio de roupas, um brinquedo, uma menina com um bebê no colo.

Cena: Crianças exibem pedaços de filmes com um projetor artesanal

Cenário: Uma casa pequena, onde mora uma família com várias crianças, numa rua de favela.

Personagens: duas meninas, três meninos, um bebê, adultos da família

Início: 11min40s — Término: 12min24s

Cena: 11min40s — Dentro da casa, as crianças começam a exibir os pedaços de filmes com a caixa mágica que funciona como se fosse um projetor; uma menina assiste do lado de fora, encostada na metade de baixo da porta; as cenas aparecem no peito de um menino: um filme antigo em preto e branco; cena de um beijo; um cartaz de filme, com rosto de uma mulher oriental (com traços, maquiagem e adereços de uma indiana); a Torre Eiffel; a Catedral de Brasília; e outras.

12m:21s – Na rua da favela, dois meninos soltam pipas.

Cena: Canto para O Nascimento de uma Nação...

Cenário: Uma avenida de cidade; uma estrada de terra; um sítio onde moram indígenas.

Música: “Cego com cego”

Personagens: pai, filha e indígenas

Início: 12min25s – Término: 13min47s

Cena: 12min25s — No anoitecer, a Rural segue por uma avenida da cidade, com o para brisa enfeitado com franjas vermelhas; o painel enfeitado com pequenas estatuetas de Padre Cícero, Santo Antônio e um cacique sentado, além de dois terços pendurados no espelho retrovisor. Passa por um vilarejo popular e segue na estrada de asfalto.

13min15s — O carro para numa casa simples, de sítio, ao lado de um pequeno bar, onde um cacique, vestido com adereços indígenas e cocar na cabeça, vem receber os viajantes. Iracema e o pai cumprimentam o índio:

_ *Cacique Daniel, boa noite.* E ele responde: _ *Boa noite.*

Cena: O nascimento de uma nação...

Cenário: Sítio onde moram os indígenas.

Música: “Água de Mani”

Personagens: pai, filha e indígenas do lugar.

Início: 13min48s — Término: 16: min46s

Cena: 13min48s – slide: _ “*O nascimento de uma nação...*”

13min52s — Exibição do filme “O Descobrimento do Brasil”. **A segunda exibição do Cine Tapuia:** sessão no sítio para o público de indígenas, com o filme “O descobrimento do Brasil” (1936), de Humberto Mauro. Cenas das caravelas portuguesas chegando ao Brasil; vários indígenas estão na praia e recebem bugigangas de presente dos portugueses. Um padre oferece a cruz cristã para que os indígenas a beijem; Araquém toca a viola, Iracema toca o tambor e canta a música “Água de Mani” e os indígenas também cantam, enquanto assistem o filme.

15min44s — Araquém e Iracema numa cachoeira com lajedo de pedras; ela se banha vestida e ele espera sentado. Numa das pedras, um caramujo grande se arrasta.

16min23s – A Rural e a van seguem nas estradas.

Cena: O jardim das delícias...

Cenário: A festa de rua e o Cine Tapuia na praça

Música: “*Waldemar dos Passarinhos*”.

Personagens: O cego, a filha e Martim

Início: 16min47s – Término: 22min12s

Cena: 16min47s – slide: _ “*O jardim das delícias*”.

16min51s — Numa festa de praça, uma barraca de jogo de roleta; uma barraca de jogo de argolas, com brinquedos pendurados, à venda.

17min04 — **terceira exibição do cine tapuia:** Araquém toca a viola, Iracema toca triângulo e eles cantam a música “*Waldemar dos Passarinhos*”; o projetor exhibe o filme “*Waldemar dos passarinhos*”, de Rosemberg Cariry. No filme, Waldemar imita o canto de pássaros, os gestos e sons de um macaco, de um carro velho — carro de pobre. Imite um padre rezando, em “latim”, a primeira missa do Nordeste, com uma pequena estatueta de padre na mão; no final ele faz aparecer um “pênis ereto” debaixo da batina do boneco, e todos riem muito.

19min34s — **o encontro de Iracema e Martin.** O filme termina e, enquanto Araquém guarda o rolo do filme, Iracema se encontra com Martin. Escutamos apenas uma música instrumental, enquanto eles conversam (em off); ele mostra mercadorias para ela: põe óculos no rosto da jovem; um chapéu de palha na cabeça. Na lateral da van de Martin, estão exibidas revistas pornográficas junto às mercadorias, para vendas. O casal se afasta para debaixo de uma árvore, no escuro, se beijam e iniciam um romance apressado.

21min05s — **(segundo diálogo do filme).** No outro dia, pela manhã, Araquém guarda os equipamentos no carro e Iracema chega descalça, caminhando na ponta dos pés, segurando a sandália, tentando chegar silenciosamente, para não ser notada. Mas, Araquém percebe sua presença e pergunta:

_ *Iracema?*

Ela não responde, e ele diz:

_ *Minha filha, você demorou, não é? Chegou tarde. Você esteve com quem?*

Ela passa a mão na cabeça e diz:

_ *Ninguém não pai, só desaparecendo no forró.*

Ele adverte:

_ *Minha filha Iracema, tenha cuidado! Tenha cuidado! Não vá entregar seu coração para o primeiro malandro que aparecer na sua frente”.*

21min41s — Iracema e o pai entram no carro e os dois seguem a viagem, numa estrada terra, numa paisagem muito verde; passa ao lado de um açude cheio.

Cena: O acampamento dos sem-terra.

Cenário: uma estrada terra, numa paisagem muito verde; um açude cheio; um acampamento dos sem terra

Música: “Terra sem fim”

Personagens: o cego, a filha e os camponeses do MST Início:

22min13s — Término: 24min35s

Cena: 22min13s – slide: “*Os sem-terra...*”.

22min30s – **(o terceiro diálogo do filme)**. Araquém, cercado de crianças, conversa com homem jovem do acampamento, que usa o boné dos sem-terra, e pergunta:

_ *E a luta? Como é que tá a luta?*

Ele responde:

_ *A nossa luta vem continuando do jeito que Deus nos ajuda, né? A nossa é uma luta que nós tem que sofrer muito, debaixo da lona, prá poder nós ter a liberdade de conquistar a terra, que é nossa terra prometida. Muitos companheiros tombaram na luta, mas nós não podemos cruzar os braços diante de uma realidade dessas. Nós tem mais é que continuar lutando.*

22min50s – Aparece um homem em pé, ao lado da bandeira do MST.

Cena: Nas portas dos cabarés...

Cenário: Um bar de beira de estrada.

Música: Fuxico.

Personagens: Martim, cantor, moça do cabaré.

Início: 24min36s — Término: 25min54s

Cena: 24min36s – slide: “*Nas portas dos cabarés...*”

24m42s — A van de Martin está parada na frente de um bar — “Bar da Nenem”. Na lateral do carro está escrito “Dream of Martin” por cima de um desenho de uma caravela navegando em águas azuis. Ele joga sinuca e se envolve com uma jovem, do cabaré. Um rapaz toca violão e canta a música “Fuxicar”. Martim beija o rosto da jovem e diz:

_ *Brasil é terra de mulher bonita. Continua com a sedução, e diz:*

_ *Uma cachopa tão linda como você... se quisesse eu levava para Lisboa. Quer ir?*

A moça sorri e balança a cabeça num “sim”; Martim faz mais galanteios.

Cena: Alguns meses depois...

Cenário: Uma procissão de rua, à noite.

Personagens: o cantador, a filha e os devotos da procissão.

Início: 25min55s — Término: 26min48s

Cena: 25min55s – slide: “*Alguns meses depois...*”

Cena — 25min59s — À noite, Iracema está com uma barriga de gravidez adiantada e caminha segurando uma vela, ao lado do pai uma procissão de rua, com muitas pessoas. Começa a passar mal e é acudida na casa de uma senhora rezadeira, que apalpa a barriga de Iracema e diz:

_ *É um menino.*

Araquém, que até o momento não sabia da gravidez, fica espantado ao receber a

notícia e pergunta:

_ *Menino? Que história é essa Iracema?*

Cena: O mel da jati...

Cenário: Bar “Biana Bar e Lanches”.

Personagens: Martim e dono do bar

Início: 26min49s – Término: 27min49s

Cena: 26min49s – slide: “*O mel da jati...*”.

26min55s – Martin escreve carta para Iracema, sentado numa mesa de bar. Pede a seu Francisco, dono do bar, para entregar a carta para Iracema. Segue viagem na estrada.

Cena: Jovita Feitosa, voluntária da pátria...

Cenário: Bar de estrada.

Música: “*Jovita Feitosa*”;

Personagens:

Início: 27min50s – Término: 30min25s

Cena: 27min50s – slide: “*Jovita Feitosa, voluntária da pátria...*”.

27min57s — O Cine Tapuia chega na cidade de Farias Brito (terra de Rosemberg Cariry) e Araquém anuncia: _ *A história de Jovita Feitosa*

28m:16s — Exibição de fotos, desenhos e documentos sobre a vida de Jovita Feitosa. Iracema canta a música “*Jovita Feitosa*”.

30min20s – Convite de missa em homenagem a Jovita

Cena: O amor de Araquém ...

Cenário: Uma mesa de lanchonete, num posto de combustível, na cidade de Farias Brito.

Música: “Cego com cego”

Personagens: Iracema e Araquém

Início: 30min26s – Término: 33min07s

Cena: 30min26s – slide: “*O amor de Araquém...*”.

30min26s – **(o quarto diálogo do filme)** Iracema desce do carro com uma caixa de sapato coberta com figuras de revista, e se senta numa mesa de lanchonete, onde o pai está cortando pequenos pedaços de filmes. Ele diz:

_ *Iracema, minha filha, cante aquela cantiga do cego do cego, eu acho tão bonita, aquela modinha...* a filha responde:

_ *já cantei tantas vezes ela pro senhor, pai. Não vejo graça.* E ele insiste:

_ *Ô minha filha, cante só um pouquinho, você canta tão bem.*

Iracema cola pedaços de figuras na caixa, sorri e começa a cantar a música “Cego com cego”.

31min35s –. A música faz Araquém lembrar-se da mãe de Iracema.

_ *Essa canção me lembra Iraci, sua mãe, a cabocla mais bonita desse mundo. Eu conheci a beleza quando Deus me permitiu tocar o seu rosto.* Sorri.

_ *Aí, eu carreguei ela. Ela morreu em Assaré. Morreu dum passamento, assim, de repente. Aí, eu vi que a minha cegueira era cega, que nunca mais eu ia poder ver a beleza desse mundo. Mas, ela deixou uma meninazinha, pequenininha. Há, hoje, Iracema, você é a luz que me resta nesse mundo.* Toca a música e o carro segue viagem na estrada de asfalto.

Cena: A paixão de Iracema e A Gargalhada do Cego Aderaldo...

Cenário: Mesa de bar, na estrada; estátua de Cego Aderaldo.

Música: “A Gargalhada”

Personagens: O catador e a filha.

Início: 33min08s – Término: 34min48s

Cena: 33min08s — slide: “*A paixão de Iracema e A Gargalhada do Cego Aderaldo...*”.

33min17s — O cantador e a filha estão numa mesa de bar, ao lado de uma estátua de Cego Aderaldo, com um gramofone na mesa e o violão encostado. Iracema escreve uma carta de amor para Martim e Araquém enrola fitas de filmes e guarda nas latas redondas. Depois, coloca um disco de Cego Aderaldo, com a música “A Gargalhada”

34min48s – A rural trafega nas areias de uma bela praia.

Cena: Ceará – Terra da Luz

Cenário: Praça onde é exibido um filme; filme sobre apresentação de Maracatu, em Fortaleza.

Música: Ceará caboclo.

Personagens:

Início: 34min48s –Término: 38min05s

Cena34min48s – slide: *Ceará – Terra da Luz.*

34min59s — O sol se põe... Araquém liga o projetor e começa a exibir o filme “Maracatu Fortaleza”. Uma anciã numa praia, com chapéu, cachimbo, faz um ritual

de oferendas para as entidades da macumba. Muitas fotos em preto e branco de negros; e os narradores leem anúncios de escravos fugidos e dos que estão à venda. Os anúncios aparecem na tela e várias pessoas negras assistem.

Em seguida, aparecem imagens coloridas, numa apresentação de Maracatu, com muitos participantes fantasiadas de nobres africanos, com coroas grandes e roupas de reis, enfeitadas com plumas, brilhos e bordados. Durante a exibição, Araquém e Iracema cantam a música “Ceará Cabaclo

Cena: Enfeitada com raminhos, perfumada com fulô...

Cenário: um bar na estrada.

Música: Azulão

Personagens: Iracema, Araquém e Martin.

Início: 38min06s – Término: 41mn07s

Cena: 38min06s - Slide: *Enfeitada com raminhos, perfumada com fulô...*

38min19s – Iracema continua dirigindo a Rural por uma praia, cantando a música “Azulão”.

39min19s – A van de Martin viaja por uma estrada de asfalto; ele entra num caminho de terra, para na frente de um bar, pede cachaça e recebe a carta de Iracema com a notícia da gravidez. Lê a carta, e apenas começa a rir e beber a cachaça.

Cena: Cabeças cortadas...

Cenário: exibição de filme na praia; praia; local externo, com cabeça de estátua inacabada.

Música: Ai, Lampião cadê tua muié.

Personagens: Iracema e o pai, Araquém

Início: 41min08s — Término: 44min30s

Cena: 41min08s - Slide: *Cabeças cortadas...*

41m:13s — Exibição de filme na praia, usando a vela de um barco como tela, com cenas do cangaço, do filme “Corisco e Dadá” e do Cego Oliveira; numa feira aparece uma barraca de vender monóculos fotográficos.

41min40s - Rosemberg aparece olhando um monóculo. O cego cantador toca a rabeça e canta a música “Ai, Lampião, cadê a tua muié”, junto com outro rabequeiro.

42min32s – Cena com Lampião

42min40s — Cena com Maria Bonita e Dadá, do filme “Corisco e Dadá. Criança assiste batendo palma, no ritmo da música. Cena de Maria Bonita apontando um revólver para a câmera. Foto das cabeças decepadas, de Lampião e dos cangaceiros do seu grupo.

43min07s — Araquém aparece com a cabeça na mesma posição da cabeça de Lampião e no mesmo tamanho, em P & B, parado. A câmera se afasta, a imagem

fica colorida e aparece Iracema cortando os cabelos do pai.

43min24s — A van de Martin está estacionada, enquanto ele “compra” uma cabeça de estátua de santo, enorme e inacabada, com falhas no cimento deixando o ferro exposto. A proposta é típica de um trapaceiro, pois ele propõe o pagamento com um cheque de 10 mil reais e a mercadoria do carro, como entrada; e faz a promessa de pagar os 15 mil restantes com o lucro da primeira romaria.

Cena: Nestas mal traçadas linhas...

Cenário: Bar, na estrada; igreja na praça da cidade.

Música:

Personagens: pai, filha e Martin.

Início: 44min31s – Término:

43min31s

Cena: 44m:31s - Slide: *Nestas mal traçadas linhas...*

44min43s — A Rural para num bar, pai e filha se sentam numa mesa, bebem água e dono do bar entrega a carta de Martin, se despedindo. Iracema se levanta, lê a carta, onde ele comunica que está partindo e se despede sem dar esperança de reencontrá-la. Ela segura a carta com uma expressão de tristeza, e a coloca junto à barriga.

46min18s — Iracema dirige na estrada e olha em direção ao pai, que está sério, com semblante triste. O carro segue por cima de um sangradouro, construído num extenso reservatório com grande volume de água. Depois, pai e filha param o carro numa praça, que fica em frente a uma igreja católica de portas abertas, e Araquém caminha pela entrada até o interior do templo, mas Iracema fica parada encostada na porta, e fica sozinha, do lado de fora. Em frente a um altar, adornado com uma imagem de Santo Antônio segurando o menino Jesus; a jovem com semblante triste, olha para o santo e abaixa a cabeça, segurando a barriga.

Cena: No templo da deusa-mãe

Cenário: Local indígena, sagrado, para oferendas.

Música: “Choro ritual Bororó”.

Personagens: Iracema e o pai.

Início: 43min32s – Término: 51min27s

Cena: 43min32s - Slide: *No templo da deusa-mãe*

48m:38s — A Rural segue na estrada de terra até parar numa porteira. Os dois viajantes descem, entram e passam por um lajedo até chegar numa caverna, um local de adoração. Araquém senta e a filha faz oferenda de um ex-voto em Iracema, no tronco de uma árvore muito antiga, sagrada para os indígenas e abraço o tronco em oração. No local, estão espalhados muitos ex-votos encostados na árvore. Ao

fundo, ouve-se uma música indígena cantada por indígenas da Nação Bororó: “Choro ritual Bororó”. A Rural segue a viagem ao por do sol.

Cena: O Santo sem a cabeça

Cenário: A cidade de Caridade (a cidade existe).

Música: Rola Coco.

Personagens: Martin e o prefeito de Caridade

Início: 51min28s — Término: 56min05s

Cena: 51min28s – Slide: *O Santo sem cabeça*.

51m:36s — **(diálogo)** Num alto de uma colina, na pequena cidade Caridade, Martin tenta enganar o prefeito da cidade de Caridade, com a proposta de colocar uma cabeça numa estátua de Santo Antônio, de 15 metros, que está inacabada, faltando a cabeça. O prefeito argumenta que a cabeça é muito grande, desproporcional ao tamanho do corpo da estátua. Martin pede dinheiro “emprestado” para as primeiras despesas.

54min40s – A Van segue viagem; ouve-se a música “Rola coco”

55min01s — **(diálogo)** Iracema dirige e fala para o pai:

_ Eu penso em nós, o que vai ser dessa criança nesse meio de mundo. O pai sumiu, não dá notícias.

Araquém comenta:

_ Eu soube assim, por ouvir dizer, que ele passou lá por Caridade, querendo fazer negócio com o prefeito, lá. Sabe aquela estátua de 15 metros, Santo Antônio que não tem cabeça? Eu soube que ele tá querendo botar cabeça no santo e... O negócio que ele quer fazer com o prefeito é ganhar cinquenta por cento de tudo que a romaria der... Quando ele... quando ele ajeitar a estátua lá... Aquilo é cabra safado, viu?

Os dois carros seguem na estrada e a Rural chega num sítio.

Ele mostra um pequeno espelho redondo e várias tiras pequenas, com películas, restos de pedaços de filme.

57min20s — A menina segura o espelho e mira a luz do sol na caixa de cinema. Música: “O Diogo quer brincar”. As crianças exibem os filmes nas paredes e no teto da casa e se divertem muito, os adultos e um bebê também olham as imagens com curiosidade. Aparecem nos fotogramas: cenas de “Carlota Joaquina”; “Xica da Silva”; “Macunaíma”; “Corisco e Dadá”; fotos de Glauber Rocha; Oscarito e Grande Otelo; Carlitos; Patativa do Assaré; Cego Oliveira; cenas de “O encouraçado Potenkim”; A saga do guerreiro Alumioso”; “O pagador de promessa”;

57min48s - “O mágico de Oz”; um filme japonês; um casal de ciganos; um jogo de futebol; “Vidas secas”; “Cabra marcado para morrer”; Kirk Douglas; Marilyn Monroe; Carmem Miranda; “O Ébrio”; “Amarelo Manga”; “Pixote”; Thiago de Mello beija

Pinxiguinha.

A dupla segue viagem e o carro velho enguiça na estrada de terra batida. Iracema fica muito contrariada com a parada do carro e reclama e o pai pede que ela tenha paciência. Um grupo de vaqueiros, vestidos com suas roupas e chapéus de couro, que vai passando na estrada, param e oferecem ajuda para tirar o carro do enguiço. O líder do grupo, é Seu Raimundo um antigo conhecido, do cego cantador.

Cena: Forró, vaquejada e mulher

Cenário: uma vaquejada.

Personagens: Martim, uma jovem bonita, o público e os participantes da vaquejada.

Início: 01h01m27s — Término: 01h02min21s

Cena: 01h01min27s - Slide: *Forró, vaquejada e mulher*

Martin paquera uma jovem e bonita competidora, de aparência elegante, que se apresenta montada num cavalo, durante uma vaquejada. Ele beija a mão dela e depois, os dois estão sentados bem próximos e sorridentes, assistindo as competições na arquibancada.

Cena: O sagrado e o profano.

Cenário: Procissão de São Francisco de Assis; praça com cine Tapuia.

Música: Hino de São Francisco; Ó mulé, mulé

Personagens: Romeiros; reisado; frequentadores da festa de Santo Antonio, em Barbalha;

Início: 01h02min22 s – Término: 1h05min53s

Cena: 01h02min22 s - Slide: O sagrado e o profano.

Durante certa hora do dia, Pai e filha caminham acompanhando os fiéis que participam de uma Procissão de fé, em louvação ao santo São Francisco de Assis, em Juazeiro do Norte e a multidão canta o Hino de São Francisco.

01h03min27s – à noite, Iracema canta uma música que fala dos filmes que o Cine Tapuia traz, enquanto o projetor exhibe um filme com a festa católica dedicada ao Santo Antonio, de Barbalha;

Cena: Saiu no jornal, deu na televisão ...

Cenário: Uma lanchonete na cidade, “JV Lanches”.

Personagens: Iracema, Araquém e o repórter da TV.

Início: 1h05min54s — Término: 01h08min36s

Cena: 1h05min54s - Slide: Saiu no jornal, deu na televisão ...

01h06min10s – **(diálogo)** Iracema continua dirigindo por uma estrada asfaltada e reclama de desconforto da gravidez, com medo que a criança nasça antes deles chagarem a Quixadá.

_ *Eita, daqui prá Quixadá tem muito chão. Tô sentindo um desconforto...*

O pai fala come ela para acalmá-la.

_ *Se segure minha filha, se segure. Vai dar tempo de tudo. Logo, logo a gente chega.*

A Rural segue a viagem por um lugar que está seco, e passa ao lado de um açude vazio. Os viajantes chegam na cidade de Quixadá, param numa lanchonete e bebem água. Iracema escuta música num aparelho portátil, do tipo *CD Player*, com fones de ouvido. Na televisão, um repórter de um programa de notícias policiais, apresenta uma matéria sobre os crimes de turismo sexual, o tráfico de mulheres no Ceará, praticados por estrangeiros que também cometem outros crimes como a pirataria e a lavagem de dinheiro. Desta vez, fala de Martin, vulgo “Zé bonitinho”, vendedor de CDs. Araquém escuta, enquanto na TV aparece fotos do malandro.

_ *Você tá vendo?* Ela responde: _ *Tô, pai.*

O repórter narra todos os golpes de Martin, diz que ele fugiu num navio de luxo, deixando mais de 20 moças grávidas.

_ *E assim, com a vigorosa contribuição portuguesa, cresce a nação brasileira, dos filhos de mãe solteira.* Araquém comenta:

_ *Você tá vendo, minha filha? Você viu aonde está se metendo? Ah, minha Nossa senhora. Ainda bem que esse desgraçado foi se embora. E você ficou... Falta de conselho não foi, minha filha.*

Cena: A canção do lenço roxo.

Cenário: I Festival Internacional de Trovadores e Repentistas do Alto Sertão, em Quixadá.

Músicas: “As três lágrimas de Cego Aderaldo”; “Quero ir para Altinho”.

Personagens: Iracema, o pai e populares de Quixadá.

Início: 01h08min36s – Término: 01h11min07s

Cena: 01h08min36s - Slide: *A canção do lenço roxo.*

01h08min40s — O Cine Tapuia exhibe um filme na praça. O Cego Aderaldo toca e canta no filme e Araquém toca na praça. Iracema pega o chapéu do pai e passa recolhendo moedas dos espectadores. Depois conta umas poucas moedas, que cabem na palma da mão. Música: “As três lágrimas de Cego Aderaldo”.

01h09min43s — Em Quixadá, acontece as apresentações de um Festival de música, numa praça central: é o I Festival Internacional de Trovadores e Repentistas do Sertão Central. É apresentada uma Música portuguesa, com Pedro Mestre: “Quero

ir para Altinho”. Um artista chinês toca uma música num exótico instrumento oriental.

Cena: O Sonho...

Cenário: I Festival Internacional de Trovadores e Repentistas do Alto Sertão, em Quixadá.

Música: “Tema de Iracema”.

Personagens: Iracema, o pai, cantores, músicos e populares de Quixadá

Início: 01h11min08s — Término: 01h13min14s

Cena: 01h11min08s - Slide: *O Sonho...*

01h11min14s — **(diálogo)** Iracema e o pai assistem ao espetáculo de uma orquestra, e numa tela grande ao fundo do palco, aparece uma cena, começando com uma xilogravura colorida do Pavão Misterioso levando um casal em cima das costas. Iracema fica encantada e a imagem começa a ganhar movimento de efeito especial: o pavão voa com o casal. Ela sonha que é uma cantora que se apresenta num palco, com um vestido bonito e acompanhada da orquestra canta a música “Tema de Iracema”.

01h12min27s – A Rural segue na estrada de terra e ela comenta com o pai:

_ *Pai, mas o senhor viu que orquestra bonita, tocando pros cantador? Meu sonho é cantar com uma orquestra daquelas.* O pai diz:

_ *Ô minha filha, você cantando com aquela orquestra, ia ser uma coisa muito maravilhosa demais. Mas, um dia a gente vai fazer isso, viu? Um dia, deus ajuda, ora... vão descobrir você.*

Cena: Vês? Ninguém assistiu ao formidável enterro de tua última quimera. Augusto dos Anjos

Cenário: Santuário de Nossa Senhora do Sertão.

Personagens:

Início: 01h13min15s – Término: 1h15min21s

Cena: 01h13min15s - Slide: *Vês? Ninguém assistiu ao formidável enterro de tua última quimera. Augusto dos Anjos.*

01h13min21s — Pai e filha estão sozinhos sentados em frente à Rural com a tela levantada, ao lado do projetor, cercados de mariposas e Araquém comenta:

_ *Estamos aqui minha filha, no Santuário de Nossa senhora do Sertão, e não veio ninguém. Tá difícil, tá ficando difícil. Cada dia, vem menos gente para o nosso cinema. Ah, meu Deus do céu.*

Iracema começa a sentir as contrações do parto e o pai ajuda a acalmá-la e

aconselha a respirar alternado com as dores. O projetor liga sozinho e começa um filme de um parto natural, no momento exato do nascimento, e ao mesmo tempo ela dá à luz a um menino. O filme para, aparece o tambor no chão, escuta-se o choro de um bebê, que está nos braços do avô e Iracema está morta, no chão. Araquém chama o menino de Moacir e canta a música “Água de Mani”.

_ *Moacir, o nome dele é Moacir, o filho do sofrimento.*

Cena: Moacir, um brasileiro ...

Cenário: um ritual de macumba, na praia de Fortaleza.

Personagens: devotas da macumba e Moacir.

Início: 1h15min22s – Término:

Cena: 1h15min22s - Slide: *Moacir, um brasileiro ...*

Na praia, acontece um ritual de oferendas, danças e batuque de macumba e um menino toda o tambor, provavelmente é Moacir. A mesma anciã da primeira cena aparece em transe e rodopia em meio a um batuque. Várias pessoas vestidas de branco participam também do ritual; uma mulher de chapéu, canta ao lado do menino. Algumas pessoas bebem, fazem passes, levam oferendas para as águas e uma mulher está vestida de cangaceira; uma outra mulher fuma cachimbo. Aparece uma cabana, tipo casebre, de onde partiram pai e filha, em cima de píer, numa praia com rochas.

Araquém caminha devagar, na beira da praia, segurando a bengala e as sandálias. Música: “Cego com cego”. Ele para de frente para o mar, tira os óculos e o chapéu, como se estivesse olhando o mar.

A última frase: “A jandaia canta ainda no olho do coqueiro, mas não repete mais o nome mavioso de Iracema. Tudo passa sobre a terra.” (José de Alencar).

FIM

Trechos de filmes exibidos pelo Cego Araquém, nas projeções do Cine Tapuia:

- Adão e Eva (2003), dirigido por Rosemberg Cariry e Flávio Alves (07min43s do DVD), Atores: Aldo Anísio; João Paulo e Uiara Batista. Câmara: Gerson Teodoroski;
- Descobrimento do Brasil (1936), dirigido por Humberto Mauro (13min52s do DVD);
- Waldemar dos Passarinhos (1992), dirigido por Rosemberg Cariry (17min04s do DVD);
- Maracatu Fortaleza (2001), dirigido por Petrus Cariry (34min59s do DVD)
- A Festa do Pau da Bandeira (1988). Dirigido por Rosemberg Cariry (1h02min22s do DVD).

O Cine Tapuia também exibiu a História de Jovita Feitosa, mas não teve uma sessão de filme com imagens em movimento. Foram apresentadas a música, com fotografias, além de desenhos, documentos e slides com mensagens sobre Jovita.

Fotogramas com atores, atrizes e cenas dos cinemas nacional e mundial, exibidos pelas crianças nas paredes e no teto da pequena casa, do sertão, na cena “*A Caixinha Mágica*”:

- Cena de filme do diretor Vsevolod I. Pudovkin;
- Cena de filme do diretor Verton;
- Cena de filme do diretor Kulechov;
- Cena de filme do diretor Alexander Douzhenko;
- Cena de filme do diretor Freidrich Wilhelm Murnau;
- A atriz Marieta Severo, em cena do filme “*Carlota Joaquina: princesa do Brasil*” (1995), direção de Carla Camurati;
- A atriz e cantora Zezé Mota, em cena do filme “*Xica da Silva*” (1976);
- A atriz Dina Staf e o ator Grande Otelo, em cena do filme “*Macunaíma*” (1969), direção de Joaquim Pedro de Andrade;

- Cena de “*Corisco e Dadá*”, do diretor Rosemberg Cariry;
- A famosa cena das escadarias do filme “*O encouraçado Potenkim*”, do diretor Sergei Eisenstein;
- Cena do filme “*A Saga do Guerreiro Alumioso*”, do diretor Rosemberg Cariry;
- Cena do filme “*O Pagador de Promessa*” (1962) do diretor Anselmo Duarte;
- Cena do filme “*O Mágico de Oz*” (1939), dirigido por Victor Fleming e King Vidor;
- Cena do filme “*Vidas secas*” (1963), dirigido por Nelson Pereira dos Santos;
- Cena do filme “*Cabra Marcado para morrer*” (1984), dirigido por Eduardo Coutinho;
- O ator Kirk Douglas;
- A atriz Marilyn Monroe;
- A atriz Carmem Miranda;
- Cena do filme “*O Ébrio*” (1946), dirigido por Gilda de Abreu;
- Cena do filme “*Amarelo Manga*” (2002), dirigido por Cláudio de Assis;
- Cena do filme “*Pixote: a Lei do mais fraco*” (1980), direção de Héctor Babenco;
- Cena do filme “*Orfeu*”, (1950), direção de Jean Cocteau;
- O diretor Glauber Rocha;
- O ator Oscarito;
- O ator Grande Otelo;
- O diretor e ator Charles Chaplin/Carlitos;
- O poeta Patativa do Assaré;
- O antador Cego Oliveira;
- O diretor e ator Zé do Caixão
- O poeta Thiago de Mello beija o compositor e cantor Pinxinguinha, em foto de 1958.

7. ANEXOS

A bibliografia produzida por Rosemberg Cariry

Tese

MOURA, Antonio Rosemberg de (Rosemberg Cariry). *Juazeiro do Padre Cícero: o sagrado, a arte e a utopia da terceira era do Espírito Santo*. 2021. Tese (Doutorado em Educação Artística) — Universidade do Porto e Universidade de Lisboa. Portugal, 2021. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/139364/2/527420.pdf>. Acesso em: 08 jan.2023.

Livros

Cariry, Rosemberg. **Dona Ciça**: o barro das maravilhas. Fortaleza: Interarte Editora, 2019.

_____. **Cego Aderaldo**: O Homem, O Poeta e O Mito. Fortaleza: Interarte, 2017.

_____. **30 Anos de Cinema**. Fortaleza: Instituto Internacional de Intercâmbio Artístico e Cultural — Interarte; 15º Cine Ceará, 2005.

_____. **Inãron**: ou na ponta da língua eu trago trezentos mil desaforos. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desportos. Nação Cariri Editora, 1985.

_____. **A Lenda das Estrelinhas Magras**. Ilustração: Audifax Rios. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto; Nação Cariri Editora, 1984.

_____. **S de seca - SS**. Fortaleza: Ed. Nação Cariri, 1983.

_____. **Semeadoro**: Poemas. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desportos, 1981.

CARIRY, Rosemberg; URANO, Geraldo. **Despretencionismo**: Poemas. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desportos, 1975.

CARIRY, Rosemberg e BARROSO, Oswald (Orgs.). **Cultura Insubmissa** (Estudos e Reportagens). Fortaleza: Ed. Nação Cariri, 1982.

CARIRY, Rosemberg; HOLANDA, Firmino (Orgs.). **O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto**: O Homem, apontamentos para uma história (Roteiro, memórias, ensaios e reportagens). Fortaleza: Interarte, 2007.

Artigos da revista “Nação Cariri”

CARIRY, Rosemberg. ABC do Nordeste: seca. In: **Revista Nação Cariri: cultura e ideias**. Fortaleza: Edições IOCE, Nº 09, nov.-dez./1983.

_____. Da Existência do Cinema nas Marcianas Caatingas. In: **Revista Nação Cariri: cultura e ideias**. Fortaleza: Edições IOCE, Nº 10, 1987.

_____. Literatura Africana: criando com olhos secos. In: **Revista Nação Cariri: cultura e ideias**. Fortaleza: Edições IOCE, Nº 09, nov./dez./1983.

_____. Patativa do Assaré: sua poesia – sua vida (Entrevista). **Revista Nação Cariri: cultura e ideias**. n. 5, Fortaleza, dez./Jan. 1981/1982.

Crônicas escritas para Jornais e Entrevistas

CARIRY, Rosemberg. Isolam-se os corpos, não a esperança. **Outras Palavras**. São Paulo, 09 abr. 2020. Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/isolam-se-os-corpos-nao-a-esperanca/>. Acesso em: 15 nov. 2019

_____. Quando nos empurram para a Zona Cinza. **Outras Palavras**. São Paulo, 18 out. 2019. Disponível em: <https://outraspalavras.net/blog/quando-nos-empurram-para-a-zona-cinza/>. Acesso em: 15 nov. 2019

_____. Lições para *não* se curvar – Entrevista. Caderno Vida & Arte. **O povo**. Fortaleza, 27 ago. 2019.

_____. O ódio, o voto e a pulsão de morte. **O povo**. Fortaleza, 10 out. 2018.

_____. O ódio, o voto e a pulsão de morte. **Outras Palavras**. São Paulo, 04 out. 2018. Disponível em: <https://outraspalavras.net/sem-categoria/o-odio-o-voto-e-a-pulsao-de-morte/>. Acesso em: 06 mar 2019.

_____. Brasil, as cinzas do golpe. **O povo**. Fortaleza, 12 set. 2018.

_____. Mar à vista. **O povo**, Opinião. Fortaleza, 20.ago.2018.

_____. Artes, culturas e saberes do sertão. **O povo**. Fortaleza, 01 ago. 2018.

_____. Cine Ceará: um patrimônio cultural do Ceará. **Portal Vermelho**. São Paulo, 04.jul.18. Disponível em: www.vermelho.org.br. Acesso em 21 ago. 2018.

_____. Pau da Bandeira: festa e transformação. **O povo**. Fortaleza, 06 jun. 2018.

_____. Antes que seja tarde demais. **O povo**. Fortaleza, 09 mai. 2018.

_____. Louro Branco: um gigante da cantoria. **O povo**. Fortaleza, 28 fev. 2018.

_____. Um manifesto sobre a Beata Maria de Araújo. **O povo**, Opinião. Fortaleza, 24 jan. 2018.

_____. Paula Geórgia e os peregrinos do deserto. **O povo**, Opinião. Fortaleza, 06 dez. 17.

_____. Canudos -a longa agonia. **O povo**. Fortaleza, 08 dez. 2017.

_____. Meu nome é Zumbi, Dandara e Galdino Pataxó-hã-hã-hã. **O povo**, Opinião. Fortaleza, 27 dez. 2017.

_____. Porto a leveza da pedra. **O povo**. Fortaleza, 08 nov. 2017.

_____. Os milagres de Delfina. **O povo**. Fortaleza, 22 nov. 2017.

_____. Em tempo de murici. **O povo**. Fortaleza, 18 out. 2017.

_____. Só deus” e o dilúvio da pedra da batateira. **O povo**, Opinião. Fortaleza, 25 out. 2017.

CARIRY, Rosemberg; MAIA, Juraci. Os Sertões dos Saberes. **O povo**, Opinião. Fortaleza, 04 out. 2017.

CARIRY, Rosemberg. O corpo humano e a angústia do ser. **O povo**. Fortaleza, 06 set. 2017.

_____. O corpo humano: a ilusão do ser. **O povo**. Fortaleza, 09 ago. 2017.

_____. Dois bicos de luz para Cego Aderaldo. **O povo**, Opinião. Fortaleza, 19 jul. 2017.

_____. Orson Welles e o Cego Aderaldo – um encontro à beira-mar. **O povo**, Opinião. Fortaleza, 05.jul.2017.

_____. Sobre o nascimento e a morte de uma nação. **O povo**, Opinião. Fortaleza, 21.jun.2017.

_____. As noivas de Santo Antônio de Barbalha. **O povo**, Opinião. Fortaleza, 08.jun.2017.

_____. O povo Xavante – um exemplo de luta. **O povo**, Opinião. Fortaleza, 24.mai.2017.

_____. Carta para Nelson Pereira dos Santos. **Portal Vermelho**. São Paulo. 24.abr.18. Disponível em: www.vermelho.org.br. Acesso em: 21 ago. 2018.

_____. A Terceira Era do Espírito Santo. **O povo**. Fortaleza, 26 abr. 2017.

_____. Ariano Suassuna – o riso a cavalo e o galope do sonho. **O povo**, Opinião. Fortaleza, 29 mar. 2017.

_____. Geraldo Amâncio – poeta e cantador. **O povo**, Opinião. Fortaleza, 15 mar. 2017.

_____. Do tempo e do Ano Novo. **O povo**. Fortaleza, 11 jan. 2017.

_____. Natal da gente brasileira. **O povo**. Fortaleza, 21 dez. 2016.

_____. Cego Aderaldo – o homem, o cantador e o mito. **O povo**, Opinião. Fortaleza, 08 dez. 2016.

_____. A terra queima. **O povo**, Opinião. Fortaleza, 23 nov. 2016.

_____. Vivam os estudantes! **O povo**. Fortaleza, 09 nov. 2016.

_____. CARIRY, Rosemberg. Reflexões sobre o tema sertão – II. **O povo**, Opinião. Fortaleza, 12 out. 2016.

_____. Entre o golpe e a palavra em suspenso. **Outras Palavras**. São Paulo, 24 set. 2016. Disponível em: <https://outraspalavras.net/sem-categoria/entre-o-golpe-e-a-palavra-em-suspenso/>. Acesso em: 06 mar 2019.

_____. Reflexões sobre o tema sertão – I. **O povo**. Fortaleza, 28 set. 2016.

_____. O coração de uma mulher. **O povo**. Fortaleza, 14 set. 2016.

_____. O coração árabe-andaluz do sertão. **O povo**, Opinião. Fortaleza, 03 ago. 2016.

_____. Memórias mais ou menos sentimentais da Secult Ceará. **O povo**, Opinião. Fortaleza, 12 ago. 2016.

_____. Um sentido para viver. **O povo**. Fortaleza, 17 ago. 2016.

_____. Antônio Maranhão – um filósofo brasileiro. **O povo**, Opinião. Fortaleza, 31 ago. 2016.

_____. O centenário de Dona Ciça do Barro cru. **O povo**, Opinião. Fortaleza, 20 jul. 2016.

- _____. Mas que tristeza, pá! **O povo**. Fortaleza, 15 jun. 2016.
- _____. Santiago de Compostela – O Apóstolo, o Cavaleiro e o Peregrino. **O povo**, Opinião. Fortaleza, 23 jun. 2016.
- _____. Santo Antonio de Lisboa. **O povo**. Fortaleza, 22 jun. 2016.
- _____. Barbalha em festa. **O povo**. Fortaleza, 22 mai. 2016.
- _____. Incor – um coração criança. **O povo**. Fortaleza, 11 mai. 2016.
- _____. O riso a cavalo e o galope do sonho. **Outras Palavras**. São Paulo, 24 jul. 2014. Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/o-riso-a-cavalo-e-o-galope-do-sonho/>. Acesso em: 06 mar 2019.
- _____. Sobre a faixa que levarei às ruas. **Outras Palavras**. São Paulo, 27 jun. 2013. Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/sobre-a-faixa-que-levarei-as-ruas/>. Acesso em: 06 mar 2019.
- _____. Entrevista a Sylvie Debs. In: **Caderno de Cinema**. 08 abr. 2013. Disponível em: <http://cadernodecinema.com.br/blog/roseberg-cariry/>. Acesso em 05 out de 2019.
- _____. Entrevista. In: Caderno Cultura – **Diário do Nordeste**. Fortaleza-CE, 06 jun. 1996.
- CARIRY, Roseberg; ALBUQUERQUE JÚNIOR, Jefferson de. Bandas Cabaçais: Irmãos Aniceto. **O povo**. Fortaleza, 30 mai. 1982.

Críticas Cinematográficas, Reportagens, Ensaios sobre a obra de Roseberg Cariry e o cinema no Ceará

- BARROSO, Oswald. Corisco e Dada – Uma Tragédia Brasileira – **Revista Pérola Negra**, Nº 17. Fortaleza-CE., mar/1997.
- _____. O Cinema Cariri e as imagens de um Brasil profundo. In: Roseberg Cariry. **30 Anos de Cinema**. Fortaleza: Instituto Internacional de Intercâmbio Artístico e Cultural — Interarte; 15º Cine Ceará, 2005. p. 27-29
- BERNARDET, Jean-Claude. O Caldeirão In **Revista Nação Cariri: cultura e ideias**. Fortaleza: Edições IOCE, Nº 10, 1987.
- CARVALHO, Vladimir. Caldeirão de Alquimia In **Revista Nação Cariri: cultura e ideias**. Fortaleza: Edições IOCE, Nº 10, 1987.
- COUTO, José Geraldo. Cinema Brasileiro Busca Imagens fora do eixo Rio-SP

– **Folha de São Paulo**. São Paulo-SP., 21.05.1997.

DANTAS, Marcelo. Uma História de Amor e de Sangue – **Folha da Bahia - Correio da Bahia**. Salvador-BA., 04.06.1996.

FESTIVAL DE GRAMADO. Duas Visões Distintas da Violência – **Jornal do Grupo Editorial Sinos**. Gramado-RS., 16.08.1996.

HOLANDA, Firmino. A Poesia do Cotidiano – **O Povo**. Fortaleza-CE., 15.08.1988.

_____. A Presença do Cinema Cearense – **O Povo**. Fortaleza-CE., 18.11.1989.

_____. Antigos Caminhos de Nosso Cinema – **O Povo**. Fortaleza-CE., 07.01.2000. 167

_____. Campo Branco – **O Povo**. Fortaleza-CE., 04.07.1997.

_____. Cearenses em Toulouse – **O Povo**. Fortaleza-CE., 08.04.1997.

_____. Chico do Barro, artista do Terceiro Mundo – Sinopse: **Revista de Cinema**. São Paulo: Edusp, Nº 06, jan/2001.

_____. “Cinema de Seca” – **O Povo**. Fortaleza-CE., 01.04.1997.

_____. Cinema em Revista Literária – **O Povo**. Fortaleza-CE., 17.09.1999.

_____. Cultura Popular e Cinema Cearense – **O Povo**. Fortaleza-CE., 20.05.1986.

_____. Curta-Metragem Cearense (a exceção e a regra) – Sinopse: **Revista de Cinema**. São Paulo: Edusp, Nº 06, jan/2001.

_____. Documentários e Cultura Popular – **O Povo**. Fortaleza-CE., 03.09.1999.

_____. E a Memória Filmográfica Cearense? – **O Povo**. Fortaleza-CE., 02.07.1998.

_____. Estética do Cinema Pé-rapado – **O Povo**. Fortaleza-CE., 01.10.1999.

_____. História sem Começo nem Fim: a saga do cinema cearense, marcada por dificuldades econômicas na periferia dos grandes centros – **O Povo**. Fortaleza-CE., 12.11.1994.

_____. Les Miserables – **O Povo**. Fortaleza-CE., 01.04.1997.

_____. Matar o Nordeste e Ir ao Cinema – **Jornal ‘Claro’**. Fortaleza-CE: Casa Amarela Eusélio de Oliveira/Proex - UFC, Nº 05, abr-mai/1996.

- _____. Milagre em Juazeiro – **O Povo**. Fortaleza-CE., 13.06.1999.
- _____. O Cinema Novo Seja Aqui – **Jornal da Jornada**. Salvador-BA., set/1993.
- _____. O Pólo de Cinema – **O Povo**. Fortaleza-CE., 31.12.1999.
- _____. O Predomínio na Produção Cearense – **O Povo**. Fortaleza-CE., 05.12.1998.
- _____. O Registro da Cultura Popular no Cinema Cearense – **Caderno de Cultura**. Fortaleza-CE: SECULT, Nº 02, jun/1987.
- _____. O Sertão das Memórias, de José de Araújo – **O Povo**. Fortaleza-CE., 04.07.1997.
- _____. O Sertão Pelos Olhos de Luzia – **O Povo**. Fortaleza-CE., 03.06.1988.
- _____. Padre Cícero a 24 Quadros – **O Povo**. Fortaleza-CE., 05.11.1999.
- _____. Padre Cícero e Juazeiro – **O Povo**. Fortaleza-CE., 24.02.2000.
- _____. Padre Cícero no Cinema – Memorial: **Revista Comemorativa dos 150 Anos de Nascimento do Padre Cícero Romão Batista**. Juazeiro do Norte-CE: Lions Club de Juazeiro do Norte-CE., 1994 (edição única).
- _____. Perspectivas para 1999 – **O Povo**. Fortaleza-CE., 04.01.1999.
- _____. Ritual do Poder em Berço Esplêndido – **Jornal 'Claro'**. Fortaleza-CE: Casa Amarela Eusélio de Oliveira/Proex - UFC, Nº 06, set-out/1996.
- _____. Saga Remete ao Cordel – **O Povo**. Fortaleza-CE., 19.06.1993.
- _____. Série: História do Nordeste e o Cinema – **O Povo**. Fortaleza-CE., de 21.01.2000 a 14.04.2000.
- _____. Um olho Cego Vagueia na Tela? – **O Povo**. Fortaleza-CE., 26.07.1998.
- _____. Uma História a 24 Quadros Por Segundo – **O Povo**. Fortaleza-CE., 03.04.1988.
- LINS, Daniel Soares. A Paixão Segundo Rosemberg Cariry – **O Povo**. Fortaleza-CE., 30.11.1996.
- O POVO. Corisco e Dadá Obtém 3º Lugar em Havana. Fortaleza-CE., 14.12.1996.
- OLIVEIRA, Andréa. Corisco e Dadá – **O Estado do Maranhão**. São Luís-MA.,

16.06.1996.

OLIVEIRA, Rodrigo de. Cine Tapuia, de Rosemberg Cariry (Brasil, 2006). **Contraponto** — Revista de Cinema. n. 84, 2006. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/84/pgtiradentes10.htm>. Acesso em: 24 jul. 2018.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Filme de Cangaço Agrada ao Público – **O Estado de São Paulo**. São Paulo-SP., 01.11.1996.

RODRIGUES, Karine. No Ceará Também Tem Disso Sim – **O Povo**. Fortaleza-CE., mai/1996.

ROSEMBERG FILHO, Luiz. O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto – Cinema e História. In **Revista Nação Cariri**: cultura e ideias. Fortaleza: Edições IOCE, Nº 10, 1987.

SALEM, Helena. Corisco e Dadá Deve Estrear Até Maio – **O Estado de São Paulo**. São Paulo-SP., 07.03.1996.

SALEM, Helena. Público De Toronto Aprova O Filme – **O Estado de São Paulo**. São Paulo-SP., 12.09.1996.