

**IMAGENS DO POPULAR NO CARIRI:
algumas notas à luz das obras de Geraldo Sarno
e J. de Figueiredo Filho¹**

***IMAGES OF POPULAR CULTURE:
some notes on the works of Geraldo Sarno and J. de FigueiredoFilho***

Roberto Marques²

Resumo

O artigo propõe uma aproximação entre duas obras que tematizam o Cariri (CE) entre as décadas de 1960 e 1970: o curta-metragem *Os Imaginários*, do cineasta baiano Geraldo Sarno e o livro *O Folclore no Cariri*, do intelectual cratense J. de Figueiredo Filho. A partir da descrição e contextualização dos autores e das obras, busca-se perceber o lugar devotado em ambas aos personagens ali apresentados. Tenta-se demonstrar como entre as décadas de 1960 e 1970 a produção simbólica do Cariri como espaço distinto e particular, sob a inspiração do modelo estado-nação, foi conduzida a partir de processos de apagamento dos interlocutores e personagens apresentados nas obras analisadas. A partir daí, são propostas algumas sugestões metodológicas objetivando uma relação dialógica com os interlocutores das pesquisas em Ciências Sociais, a fim de se observar a produção narrativa da região incorporada em seus agentes.

Palavras-chave: Cultura Popular. Cariri. Narrativas. Espaço.

Abstract

This article approaches two works about the Cariri region (CE) between the 1960s and 1970s: the short film *Imaginários*, by the film maker from Bahia, Geraldo Sarno, and the book *O Folclore no Cariri*, written by the intellectual from Crato, J. de FigueiredoFilho. After the description and contextualization of the authors and their works, we seek to realize the place devoted to the characters presented there. We try to demonstrate how between the 1960s and 1970s the symbolic production of Cariri as a distinct and particular space, under the inspiration of the nation-state model, was conducted by erasing the characters

1 Texto desenvolvido durante a pesquisa *Imagens e sons na produção contemporânea do Cariri: um experimento etnobiográfico*, realizada ao longo do pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ), financiada pelo CNPq.

2 Doutor em Antropologia Cultural pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professor do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Regional do Cariri (Urca), Ceará, Brasil. Email: r-marques01@uol.com.br

presented in the analyzed works. Since then, some methodological suggestions are proposed aiming a dialogical relationship with the interlocutors of research in social sciences in order to observe the production of the region embodied in its agents.

Keywords: Popular Culture. Cariri. Narratives. Space.

Introdução: o Cariri, sua produção e circunstâncias

O que se segue é um conjunto de notas sobre o curta-metragem *Os Imaginários*, do cineasta baiano Geraldo Sarno, e sobre o livro *O Folclore no Cariri*, do intelectual cratense J. de Figueiredo Filho. Essas obras retrataram, produziram e atualizaram, em diferentes momentos, o Cariri, essa região ao Sul do Ceará ordenada simbolicamente a partir das ideias de tradição, cultura popular e Nordeste³.

Para refletir sobre essas produções, utilizarei majoritariamente a noção de textualização como produção de imaginários sobre espaços e culturas (SAID, 1990; CLIFFORD, 2002). Conforme desenvolverei adiante, essas textualizações implicam agências complexas, dentre as quais uma relação entre o autor que descreve e os mundos nele presentes em sua relação com os personagens descritos.

Podemos pensar, portanto, que a relevância das obras aqui tematizadas são decorrentes de sua formação estratégica (SAID, 1990, p. 31) em relação a outros conjuntos de textos sobre o Nordeste e sobre o Cariri, especificamente. Relação intertextual que, quando articulada com a cultura mais geral, adquire massa e poder referencial, de modo a despertar sensibilidades, ações políticas e tratamentos alegóricos comunicáveis e efetivos⁴ na cultura.

Com a noção de localização estratégica, Said nos chama atenção para a necessidade de explorar relações explícitas e implícitas de poder que caracterizam a posição espaço-temporal do autor em relação aos textos por ele articulados⁵.

A partir dessas ferramentas metodológicas, torna-se possível pensar autoridade e efetividade como instâncias mediadas na relação autor/texto, em que escritores individuais estão marcados (SAID, 1990, p. 34).

Relacionando as noções de formação e localização estratégicas, acima mencionadas, e este texto em particular, deixo claro que, como efeito de localizações estratégicas encarnadas por mim, por Geraldo Sarno e por J. de Figueiredo Filho,

3 Sobre a produção simbólica de espaços, ver Said (1990). Sobre a invenção do Nordeste e do Cariri: Albuquerque (1999); Marques (2004, 2011).

4 Sobre a ideia de verdade, ver Castro(2009b) Foucault (1979).

5 Parafraseando Said (1990, p. 34-35), poderíamos dizer que a formação discursiva que confere materialidade e poder referencial aos espaços seria “um sistema feito para citar obras e autores”.

as produções aqui analisadas se impuseram a partir de percursos particulares de pesquisas, interesses, vínculos e escolhas encarnados, sendo algumas dessas escolhas mais conscientes que outras⁶.

Paralelamente a isso, a permanência, por quatro ou cinco décadas, do curta-metragem e do livro analisados parece falar também da força com que eles⁷ se impõem aos interessados sobre o Cariri como região e espaço de produção de imagens e expressões.

Como o leitor verá a seguir, inicio as anotações sobre as obras com sua data de produção. Essas datas, bem como a brevidade da descrição, são propositais: lembram que a emergência das narrativas sobre esse espaço são acontecimentos (FOUCAULT, 2000; CASTRO, 2009a). Como “conjunto de generalizações históricas” (SAID, 1990, p. 16) bem menos lógico e encadeado do que nos fazem crer as descrições de cunho objetivista, as políticas governamentais e a geografia descritiva, a emergência desses novos objetos são datadas, embotadas ou inflacionadas de acordo com relações diversas de confluência de poder, políticas, micropolíticas e agências.

A escolha pela suspensão de uma sequência cronológica serve para lembrar que os vínculos entre os símbolos aqui acessados não são fruto de uma racionalidade uníssona e externa a eles que os organizaria. Não são também relações causais encadeadas, mas articulações que produzem vínculos, criam proximidades, definem forclusões e insinua uma coerência ao modo de um “dentro”, ou seja, algo supostamente inerente a um profundo e atávico Cariri⁸.

Portanto, a aparente incoerência das notas intenciona expressar a construção tateante da região; reavivada a pulso quando parece evanescer e se perder como sertão, prene de picadas e veredas, quando se quer fazer dela Nordeste, lócus de identidade.

6 Sobre os registros conscientes e inconscientes na formação da autoridade intelectual, vide Clifford (2002).

7 Quando falamos, aqui, das obras que se impõem aos interessados sobre o Cariri, estamos obviamente sinalizando para uma operação complexa entre as circunstâncias de produção, os mediadores e a capacidade de agência dos mediadores e das próprias obras. Não há uma formulação geral que permita prever o lugar de cada um desses itens na formulação de uma visibilidade específica e suas implicações nos processos de identificação locais. Resta aos interessados levantar essa confluência de fatores caso a caso, a fim de não cristalizar uma ideia de Cariri, sob o risco de perpetuação de determinadas relações de poder expressas em dizibilidades específicas, muitas vezes assumidas como verdadeiras, a despeito do (re) conhecimento das circunstância que produziram tais dizibilidades.

8 Vale lembrar a força produtiva de tal dizibilidade, seja entre militantes da identidade local, dentro e fora dos organismos do Estado, seja nas políticas governamentais.

Adicionada à referência metodológica acima, procuro também vislumbrar como narrativas localizadas temporal e espacialmente estabelecem uma equação tensa entre sujeito representado e sujeito que representa, produzindo um imaginário local como resultante desse jogo de forças. Para tanto, inspiro-me em Clifford (2002) e Rapport (1997, 2000).

É a expressão dessa tensão em níveis metodológicos e epistemológicos e sua fricção com o Cariri como espaço que pretendo iluminar com minha justaposição de notas.

O texto está organizado em duas grandes partes: na primeira, tento aproximar o filme de Geraldo Sarno e um livro de J. de Figueiredo Filho. Em cada um deles, a partir de uma breve descrição do contexto de suas produções, das questões e ideais que inspiraram os autores, tento problematizar o lugar e o modo de produção dos personagens ali presentes. Dessa forma, os gravadores Mestre Noza e Walderêdo Gonçalves, nem como os poetas Zé de Matos e Patativa do Assaré, personagens presentes nas obras aqui analisadas, são apontados como matérias-primas ocasionais do projeto que se impunha a cada um dos dois realizadores citados acima, em seu tempo e lugar.

Essa análise aponta para outra agenda na produção do(s) Cariri(s), desenvolvida na segunda parte do texto. Proponho, portanto, pensar o Cariri a partir de uma metodologia em que seja possível vislumbrar, a partir da criatividade dos agentes e de sua individualidade, novos arranjos e circuitos integrados na região. Tal metodologia permitiria a um só tempo falar do Cariri a partir de seus agentes e dos agentes a partir do Cariri, em uma tentativa de romper com a sobreposição entre espacialidade, cultura e portadores culturais. Assume-se, aqui, por conseguinte, a ideia de Cariri como invenção, invenção excessivamente marginal e complexa para ser apreendida a partir da polarização indivíduo-sociedade⁹.

Revisitemos, então, as obras de Geraldo Sarno e J. de Figueiredo Filho e, a partir delas, pensemos nas engrenagens que produzirão o Cariri que está por vir.

Quando, como e por que inventar Cariri é inventar Brasil: Alegorias do subdesenvolvimento¹⁰ no sertão de Geraldo Sarno

Imaginários de Geraldo Sarno

1970. O diretor baiano Geraldo Sarno inicia o documentário *Os imaginários* com os sons dos acordes de uma rabeca. O som persistente é logo acompanhado por

⁹ Sobre essa discussão, ver Rapport (1997); Overing e Rapport (2000) e Crapanzano (1984).

¹⁰ A esse respeito, ver Xavier(2012).

seis cartelas escritas com tipos rústicos em caixa alta, onde figuram os personagens presentes no documentário: “Com os imaginários José Ferreira, José Duarte, Manuel Lopes e o gravador Walderêdo Gonçalves” – diz a cartela de número dois. Seguem-se a ela o nome do narrador, o ator Othon Bastos, dos responsáveis pelo letreiro e pela produção e, finalmente, em destaque em numa última cartela, o nome do produtor, Thomaz Farkas, e do diretor, Geraldo Sarno.

Após a ambientação do espectador pelo som da rabeca e pela tipografia rústica, a voz em *off* de Othon Bastos inicia a seguinte narrativa:

Os romeiros que chegavam de todo o Nordeste ao Juazeiro do Padre Cícero encontrávamos primeiro imaginários. Cabia-lhes desde o início dar forma a personagens místicos ou violentos cuja vida e comportamento eram tidos por todos como exemplares. Os imaginários não escolhiam os seus modelos, aceitavam os modelos propostos pela coletividade. A eles cabia apenas materializar na madeira a imagem de personagens cujo comportamento humano era tido por todos como digno de imitação e admiração.

Curvavam-se não apenas aos temas que lhes eram propostos pela nova comunidade como deviam adequar sua habilidade manual ao gosto estético desse mercado. [...]

Os imaginários que sobraram atendem a uma demanda crescente do turismo. Dificilmente suas imagens são adquiridas pela população local ou pelos romeiros que preferem os produtos de gesso. (Os Imaginários, 1970).

Nesse momento, a narrativa dá espaço às imagens do interior da oficina de Mestre Noza, arrodado de peças de madeira, um gato, uma mulher e duas crianças¹¹. Mestre Noza, a mulher e as crianças esculpem na madeira, em uma produção conjunta e familiar. Ele mesmo trabalha com destreza e rapidez, uniformizando os traços da barba de uma peça masculina com o cinzel. No filme, as imagens são acompanhadas pelo som brejeiro e repetitivo de uma rabeca a entoar os mesmos acordes.

A voz em *off*, que até então direcionava o olhar do espectador, cala-separa dar espaço às imagens que, a partir desse momento, falam por si mesmas. Ou melhor, falam por si direcionadas, agora, pela cadência intermitente da rabeca, sugerindo que aquela cena de trabalho em família se repete há tempos e seguiria indefinidamente, legitimamente, não fosse pela introdução de novos atores na “comunidade local” pelo turismo.

As imagens de Mestre Noza aparecem, assim, como dado imagético da

¹¹ Melo (2013) chama atenção para o nome das ajudantes de Mestre Noza: Zefa (Josefa Francisca da Silva) e Loura (Íris Dália Medeiros). Nas imagens de Geraldo Sarno, o funcionamento da oficina do artesão é facilmente sobreposto a uma cena familiar, tendo o artesão o lugar central da cena.

narrativa que lhes antecede e também como antecipação da tensão retratada a partir desse ponto do filme: um novo tempo da produção de imagens em Juazeiro do Padre Cícero. Retorna a voz de Othon Bastos:

Com Mestre Noza, o mais conhecido dos imaginários, é fácil verificar sua pronta submissão ao mercado: não mais usará lixa, tingirá as imagens como era do gosto dos antigosromeiros. O talho a canivete, sem nenhum outro tratamento é exigência fundamental de turistas em busca do que julgam ser mais rústico.

Dedicados a uma tarefa quase mecânica e atendendo a seu novo mercado, os imaginários de hoje ainda trabalham com modelos e formas obsessivas do Nordeste tradicional. Porém hoje, muito mais que antes, sua tranquilidade esconde profunda contradição. Sua concepção individual do mundo nem sempre está de acordo com o significado real de sua própria ação: a imagem. (Os Imaginários, 1970).

A partir desse ponto do filme, o tom da narrativa se modifica substancialmente. O tom linear que, até então, dava espaço a imagens que objetivavam particularizar e dar materialidade à tese do documentário dá agora espaço a uma colagem entre cenas, trilha sonora e o relato pessoal de Walderêdo Gonçalves que não mais organizam o mundo, apenas permitem visualizar o real¹², anteriormente explicado ao espectador pela voz cadenciada, com pronúncia perfeita e sem sotaque do narrador em *off*:

Dessa forma, um solene canto gregoriano acompanha imagens em madeira de temas religiosos, cangaceiros e muitos, muitos Padre Cícero.

Em seguida, o xilógrafo Walderêdo Gonçalves explica seu método de trabalho: ler a bíblia, conceber com imagens o texto lido e talhar a madeira para que essa imagem possa ser multiplicada em xilogravuras.

O espectador pode ver, então, os gestos cotidianos do gravador em seu trabalho enquanto ele assume a narração e explica a passagem bíblica de São João, que retrata no papel, às vistas da câmara de filmagem.

O canto gregoriano dá lugar a um canto sacro em italiano: “Santo! Santo! Santo!”, enquanto o artista toma novamente a palavra, dizendo:

Não creio na existência da alma, nesse negócio de Deus, céu, inferno, purgatório, não. Religião, política e futebol é igual a analgésico: um se dá com um, outro com outro, outro

¹² Para uma discussão sobre a influência do cinema verdade nas obras produzidas por Thomas Farkas nas décadas de 1960 e 70, ver Lucas (2012). A ideia das imagens que documentariam o real ganha significado particular no contexto da época. É a esse contexto específico que nos referimos aqui.

com outro. É assim. Eu só creio na matéria e na natureza. Meu Deus único é a natureza, um faz e outro desfaz e tudo tem transformação de uma coisa na outra. Os corpos se transformam em outros corpos. Depois quem sustenta nossos corpos é esse átomo. O átomo que é composto de milhares de megatons. (Os Imaginários, 1970).

Cinzel na mão, a voz de Walderêdo Gonçalves é sobreposta pelos acordes da guitarra elétrica de uma canção da jovem guarda: “Eu me enganei com ela. Inventou me amar e mentiu!”.

O xilógrafo retoma a palavra para dizer que seu ofício é um comércio: mediante a encomenda de um quadro com imagens bíblicas, seu interesse é fazer a matriz e receber o dinheiro. “Não é com aquela finalidade de propagar cada vez mais a religião não!” – arremata.

O diretor cria, assim, uma dissociação entre os gestos de Walderêdo; a obra de inspiração no texto bíblico que realiza e o iê-iê-iê, como que a contextualizar um avanço do mercado de bens mundiais, e as crenças pessoais do gravador.

Está, portanto, materializada imagetivamente a situação citada antes pela voz em *off* do narrador de uma “profunda contradição” entre a “concepção individual de mundo” e as imagens que criam esses artesãos.

Compõe ainda a banda sonora um xote de Luiz Gonzaga falando sobre a modernização do Nordeste. Ao longo da canção, Luiz Gonzaga cita alguns polos de desenvolvimento da região: “Caruaru tem sua universidade, Campinas Grande tem até televisão, Jaboatão fabrica jipe à vontade...”. Em dissonância à intensão exortativa de Luiz Gonzaga, a inclusão da música na banda sonora do filme intenciona criar um contraponto à precariedade da situação em que vive Walderêdo, como que a ironizar as palavras de Luiz Gonzaga, reiterando a contradição anteriormente denunciada pelo narrador.

Walderêdo fala também dos outros trabalhos que realiza para sustentar sua família: a venda de matrizes, peças de madeira talhada que permitiriam a multiplicação da imagem em papel diversas vezes, e a exposição de suas obras no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, na Universidade Federal da Bahia e em outras instituições, sem que ele ganhe com isso direitos autorais ou qualquer outro benefício.

À venda das matrizes de seu trabalho e à exposição em museus e universidades, Walderêdo justapõe trabalhos com pagamento e vínculo precários que usa para complementar a renda: fundição, caiamento e pintura de prédios, por exemplo. “Se fosse viver só de xilogravura, ia morrer de fome” – Arremata Walderêdo Gonçalves.

Ouvem-se, então, algumas frases musicais do canto gregoriano, logo superpostas pela voz de Luiz Gonzaga, enaltecendo a mudança do Nordeste, e pela

leitura da Bíblia por Walderêdo Gonçalves. Enquanto ouve essa profusão sonora, o espectador assiste imagens xilogravadas. Santos, demônios, dragões e outras figuras bíblicas polarizam o bem e o mal, adensando as linhas organizadoras presentes em todo o documentário: passado-rabeca-família-tradição em oposição ao presente-jovem guarda-mercado-modernização. Por fim, uma cartela com a palavra FIM justaposta a uma xilogravura aparece, fazendo-nos temer pelo futuro de Walderêdo Gonçalves, suas imagens e pelo Cariri.

Imaginários da condição brasileira¹³

Os imaginários é um dos 23 documentários produzidos por Thomas Farkas durante as décadas de 1960 e 1970¹⁴, dirigidos por um conjunto variado de diretores, entre os quais se destacam Eduardo Escorel, Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares, Mauricio Capovilla, Manuel Horácio Gimenez e Sérgio Muniz.

Em entrevista a Walter Lima Júnior no documentário *Thomas Farkas, brasileiro* (2004), Farkas nos diz:

A primeira ideia era fazer interferência no Nordeste. Aquela coisa toda das ligas camponesas, que o [Eduardo] Coutinho fez. O Coutinho levou na cabeça! Porque a repressão caiu em cima dele. Eu disse: Ah! Em cima de nós... essa repressão é muito chata! A gente pode perder os equipamentos todos! [...] Vamos tentar fazer de outra maneira. Ai a gente pensou, pensou, pensou em inverter, em fazer a coisa por dentro. De mostrar, de mostrar pra população o que é o Brasil.

Da intenção de mostrar a realidade social de um país que não conhecia a si mesmo, provavelmente surgira o primeiro nome desse conjunto de filmes: “A condição brasileira”.

De acordo com Meize Lucas (2012), entre as décadas de 1930 e 1950, a força crescente da experiência dos cineclubes, da crítica escrita e das revistas especializadas teria possibilitado a definição de um conjunto de interlocutores preocupados com o “estabelecimento de suas filiações, filmes e diretores precursores (LUCAS, 2012, p. 24)”.

¹³ O contexto sobre documentário brasileiro na década de 1960 foi realizado a partir das leituras de Lucas (2012), Ramos (2004), Xavier (2012) e Bernadet (1985).

¹⁴ No documentário *Thomas Farkas, brasileiro*, dirigido por Walter Lima Jr. (2004), ouve-se o seguinte diálogo: “- Vocês levaram quanto tempo fazendo? –pergunta Walter Lima jr.” “Nós levamos três, quatro anos”, responde Farkas. WLJ: “Três, quatro anos! E nesses três, quatro anos vocês tiraram o quê? Uns trinta filmes !!?” TF: “30 filmes”.

Posteriormente, no final dos anos 1960, o surgimento dos equipamentos em 16 mm e do som sincrônico (gravador portátil) serviu como base técnica para a renovação das expressões documentárias na França, Canadá e Estados Unidos, chamadas de cinema direto (LUCAS, 2012, p.27).

É essa confluência política, cultural, técnica e cinematográfica que possibilitou, então, que a expressão da realidade brasileira se desse também através das imagens do cinema¹⁵, como revelações do real documentadas em ato e em movimento.

Se considerarmos a quantidade de documentários rodados no Cariri, percebe-se que a região era colocada na pauta do dia pelo produtor e pelos diretores interessados na “realidade nacional¹⁶”.

Meize Lucas (2012) esclarece as relações entre essa escolha e o neorealismo italiano, difundido na América Latina pela exibição de filmes em circuitos comerciais, cinematecas e festivais, bem como pela formação do argentino Fernando Birri e do brasileiro Rudá Andrade na Itália da década de 1950.

[...] Mais do que uma estética, o cinema italiano propunha um engajamento moral com a sociedade. Cada sociedade deveria construir um cinema próprio, autêntico, e o caminho para esse cinema necessariamente passava pelo realismo e pela aproximação dos autores das experiências compartilhadas pelos sujeitos de seus filmes (LUCAS, 2012, p. 110).

Ramos (2004) adiciona a isso a formação de um núcleo de criadores vinculados ao Cinema Novo no Rio de Janeiro, alguns deles com trânsito em instituições como a Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura (Unesco), Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

A partir da formação de diretores, técnicos e dessa vontade de aproximação

15 Vale a pena lembrar que a consolidação da ideia de nação e de uma identidade nacional já era uma questão para a literatura e as artes plásticas mesmo antes do século XIX. A partir da década de 1920, tais questões tornaram-se importante tema para compositores, poetas, romancistas e pintores. Somente décadas mais tarde o cinema passa a ser considerado fonte de reflexão sobre a nação. Percebe-se daí, portanto, a importância dos documentários *Viramundo* (1965), *Aruanda* (1960), *Arraiá do Cabo* (1955) e *Garrincha, a alegria do povo* (1962), todos produzidos por Tomas Farkas.

16 Ramos (2004) nos ensina que a busca da verdade no cinema se estabelece nos anos 1960, a partir das experiências do Cinema Direto americano e da tradição canadense francesa do Cinema Verdade. De acordo com o autor: “Cinema Direto queria ser ‘a mosca na parede’, mostrando sem ser mostrado, construindo assim uma ética da não-intervenção” (RAMOS, 2004, p. 82).

com uma nova linguagem fílmica, diretores técnicos e produtores embarcaram em uma viagem ao Nordeste em uma Rural Willis e, imbuídos de influências fílmicas e ideais políticos, deslocam-se para captar a diversidade social e cultural do País¹⁷.

Por ora, esse contexto é suficiente para se refletir sobre o local do Cariri em meio à produção de imagens da década de 1960. Esse Outro da nação é reapresentado a partir da noção de desafio para a consolidação do nacional, lócus identitário tradicional pelo estabelecimento de uma relação fora-dentro, todo homogêneo e sintético do Nordeste.

O Cariri aparece, assim, como materialização da denúncia dos limites da modernização do País. Outro porque fora do Brasil¹⁸.

Sob essa ótica, é fácil perceber a importância dos documentários *Viramundo* (1965), *Aruanda* (1960), *Arraial do Cabo* (1955) e *Garrincha, alegria do povo* (1962) para o estabelecimento de uma imagética do povo e da nação, fortalecendo filiações políticas e influências fílmicas a partir da tematização de temas marginais como festa, etnia, consolidação do capitalismo entre outros.

Para a discussão aqui travada, vale perceber, a partir do relato sobre a Caravana Farkas, como a colagem entre Cariri e a Cultura Popular esteve agenciada por confluências históricas, políticas e tecnológicas nem sempre imanentes, como pode parecer para alguns desde então.

E se essa percepção se desse não pelas escolas paulista e carioca de cinema e os ideais do neorealismo italiano, como emergiriam as imagens sobre o Cariri pelos seus próprios personagens? Voltemos um pouco no tempo e revisitemos algumas obras de J. de Figueiredo Filho.

Nordeste demais, longe das capitais

Um dos principais articuladores do Instituto Cultural do Cariri (ICC) na década de 1950, J. de Figueiredo Filho possui uma obra relativamente extensa e variada. Nela, pontuo: *Engenhos de Rapadura do Cariri* (1958), editada pelo

17 Situação que inspira um novo nome ao conjunto de filmes produzidos por Tomas Farkas: Caravana Farkas. De acordo com Lucas (2012), o nome aparece pela primeira vez no texto escrito por Eduardo Escorel para o catálogo da exposição *Nação Farkas: A aventura documental de Thomas Farkas*, no Centro Cultural Banco do Brasil, em 1997.

18 Vale pensar que esse Outro se impõe também porque visível, porque perceptível pelo público que Geraldo Sarno adivinha, ainda que por confluir Cariri com um tempo que ficou para trás (FABIAN, 2013) – passado conjugado pelo avanço do capitalismo, pelo abandono do Estado, e ainda pela permanência de uma mentalidade excessivamente afeita aos simbolismos religiosos.

Ministério da Agricultura; os 4 volumes de *História do Cariri* (1966), editados pela Faculdade de Filosofia do Crato; *O Folclore no Cariri* (1962); *Patativa do Assaré: novos poemas comentados* (1970); o livro editado pelo Ministério da Educação e Cultura, *A Cidade do Crato* (1955), em coautoria com Irineu Pinheiro, em meados de 1950, com o intuito de imortalizar os festejos do centenário da cidade de Crato em 1953¹⁹, e o livro de memórias *Meu mundo é uma farmácia* (1996 [1948]).

Como pontuei anteriormente (MARQUES, 2004), sua produção está pautada em três objetivos revisitados continuamente:

1. Estabelecer um panorama do vasto campo de pesquisa oferecido pelo folclore “neste vale prodigioso de encantos e de mil motivos”;
2. Apresentar tais achados como algo particular, inalienável a qualquer outra cultura;
3. E, por fim, esclarecer a função da “gente que lê e escreve” diante dessa riqueza natural da região, de modo a não tomar folclore e progresso como aspectos contraditórios da cidade, na experiência do Crato e do Cariri.

Para o autor, a identidade do Cariri é revelada a partir da distância, diferença em relação aos festejos folclóricos em Fortaleza e de conhecimento das manifestações vistas no Cariri pelos visitantes vindos daquela cidade, durante as festividades de 100 anos de emancipação do município de Crato (FIGUEIREDO FILHO, 1962).

A articulação política dessa identidade dependeria, no entanto, da divulgação desses “tesouros escondidos a sete chaves” (FIGUEIREDO FILHO, 1962, p. 20), dessa “contribuição segura para o enriquecimento da própria cultura superior” (FIGUEIREDO FILHO, 1962, p. 112) pelos intelectuais locais. Como diz o autor:

Desde outubro de 1953, por ocasião das empolgantes festividades em comemoração ao centenário de elevação do Crato à categoria de cidade, que o folclore caririense apareceu com toda sua pujança [...]. Ainda existia certo ranço de prevenção contra os folguedos que nasceram da vida anônima do povo simples, dos brejos e pés-de-serra. Mas, tudo foi contornado e vencido pela gente que lia e escrevia, na tradicional e progressista cidade de Crato (FIGUEIREDO FILHO, 1962, p. 7).

19 Para uma contextualização da obra de J. de Figueiredo Filho, ver Cortez (2000), Silva (2011), Viana (2011) e Marques (2004).

Aqui, empenhamo-nos em uma discussão que articula a produção de uma identidade local, um projeto político-intelectual e um modo de valorização da cultura popular.

A utilização das fontes populares, bem como a presença de intelectuais como componentes necessários para a articulação de uma identidade local sob o modelo estado-nação já fora reconhecida por autores tão diversos quanto Burke (1989) e Hobsbawn (1990).

Em um contexto local, no Ceará de então, essa discussão confluía para a oposição contínua entre elites agrárias intelectualizadas no Cariri e as forças políticas situadas na capital do estado. Oposição bastante acirrada nas primeiras décadas do século XX²⁰, e que, por vezes, tomava forma na tentativa de articulação de um novo estado ao sul do Ceará, a partir do desmembramento de municípios que compõem a região do Cariri.

Articuladores devotados desse projeto, os intelectuais do Instituto Cultural do Cariri mantinham, então, relações políticas diversas com entidades nacionais, como os ministérios da agricultura e cultura, e estaduais, como a Academia Cearense de Letras. Em suas publicações, empenhavam-se continuamente em diferenciar-se da capital cearense e em desqualificar a crescente cidade de Juazeiro do Norte²¹, caracterizada por eles como local de afluência de bárbaros, que deveriam ser controlados e conduzidos à civilização, pelo fortalecimento da progressista cidade de Crato.

No presente artigo, gostaria de aproximar a fala do cratense J. de Figueiredo Filho e do diretor baiano Geraldo Sarno ao forjar, a partir da figuração do “povo simples, dos brejos e pés-de-serra” (FIGUEIREDO FILHO, 1962, p. 7) ou pela análise das “formas obsessivas do Nordeste tradicional”, como pontua Sarno em *Os Imaginários* (1970), um lugar para o povo em diálogo com suas atuações como intelectuais letrados.

Ambos, portanto, a partir de filiações intelectuais e projetos políticos distintos, assumirão uma espécie de ar de época comum ao vincular suas atuações políticas, produções literárias e fílmicas à relação entre cultura intelectual e cultura popular. Relação hierarquizada, em ambos, por um controle do narrador (cultura intelectual) sobre o narrado (cultura popular).

Caberia aos intelectuais, portanto, na expressão cunhada por Jean Claude Bernadet (1985), o papel de “voz do dono”, ou seja: organizar, inflacionar, aproximar, realizar montagem das fontes, narrativas e falas para que sua tese ou seu “modelo

20 A este respeito, ver sobretudo Lima (1994), Cava (2014) e Cortez (2000).

21 Sobre o tema, ver Lima (1994).

sociológico” possa se expressar com raciocínio, prosódia e referências perfeitas.

Assim, o povo torna-se categoria exemplar e vivente quando e somente quando se adequa ao horizonte sociológico do intelectual. O povo é, assim, editado, decupado, montado como fonte não dialógica de uma ideia problemática de nação, no caso das obras da Caravana Farkas, ou de um engenho de Cariri articulado pelo Instituto Cultural do Cariri, em Crato.

Não desejo com isso retomar a visão romântica de que o povo deveria falar por si mesmo, mas apontar momentaneamente que a relação entre ação individual e coletividade pode e tem sido articulada a partir de projetos bastante diversos, com intenções e confluências políticas díspares. Nessas produções específicas, a voz em *off* é ressaltada a despeito de uma relação dialógica com o existente (CLIFFORD, 2002). Percebamos a seguir como J. de Figueiredo Filho faz isso.

A pejeja de Zé de Matos contra J. de Figueiredo Filho

1962. Em seu livro *O Folclore no Cariri*, J. de Figueiredo Filho segue à risca os motivos citados na sessão anterior: a particularidade do Cariri, distante das tradições no litoral do Ceará; a difusão no sul do Ceará dos folguedos encontrados em Alagoas, Sergipe, Pernambuco e Bahia (FIGUEIREDO FILHO, 1962, p. 14-16) a autenticidade do folclore caririense, “conservado quase puro ainda, apesar dos abrolhos surgidos em seu caminho” (FIGUEIREDO FILHO, 1962, p. 15).

Em meio a essa tese, surgem temas gerais, tais como: as lendas do vale caririense, as lapinhas e pastoris, o aboio em versos, as danças e as bandas cabaçais. Ao longo do texto, são citados os inspiradores do intelectual do Instituto Cultural do Cariri²², demonstrando sua atividade e erudição em relação a outros meios acadêmicos do País. Aparecem também personagens, tais como o poeta José de Matos, que, de acordo com J. de Figueiredo Filho, nunca perdia a inspiração, por mais que bebesse.

No capítulo 6º, é através dos versos de José de Matos que o intelectual do ICC fala sobre sua terra:

22 A lista de referências intelectuais de J. de Figueiredo Filho passa por Thales de Azevedo, Malinowski, Capistrano de Abreu, Silvio Romero, Pinto do Carmo, F.S. Nascimento, Martins Braunweiser, Gardner, Koster, Otacílio Anselmo, dentre outros (FIGUEIREDO FILHO, 1962).

I

O verso na minha boca
 Não há na terra quem conte:
 É água limpa que brota
 em borbotões de uma fonte!

II

A minha serra Araripe
 E eu vivemos cantado:
 Ela cantando nas fontes
 E Zé de Matos rimando!

A partir desse mote, o poema parece seguir com a queixa de Zé de Matos ao comparar o destino desigual entre ele, o poeta de sua terra, e a Serra do Araripe: enquanto a serra era cantada, o poeta se encontrava sem camisa, esquecido, sem amor ou amante. Vejamos o poema:

III

A serra, rica princesa,
 De manto azul revestida
 O pobre de Zé de Matos
 Nem tem camisa na vida!

V

A serra brota do seio
 Cascata de diamante;
 Zé de Matos, pobre e feio,
 Não tem amor nem amante

IV

A serra eterna, imortal,
 A glória do Ceará
 E o pobre de Zé de Matos
 Quem dele se lembrará?

VI

A serra do Araripe,
 Serra minha predileta,
 Manda tuas fontes cantar
 O nome de teu poeta.

No poema, impõe-se o contraste entre a Serra do Araripe – rica princesa, eterna, imortal, gloriosa – e Zé de Matos: sem camisa, pobre, esquecido, mal-amado.

Não pretendo me deter na análise do poema de Zé de Matos. Pensemos, antes, no lugar devotado ao poeta por J. de Figueiredo Filho em seus comentários:

O vate saiu, por completo, de seu ritmo de boêmia. Sua alma extasiou-se diante do sortilégio de belezas da serra e das riquezas que dela brotam. [...] Não se contentou somente em exaltá-la, diante da majestade prenhe de atrativos, humilhou-se (FIGUEIREDO FILHO, 1962, p. 60).

A despeito do tom ácido do poeta, o intelectual caririense apreende apenas a louvação feita à chapada.

J. de Figueiredo Filho reitera o viés de seu olhar sobre os poemas de Zé de Matos em outra passagem do livro; comentando o poema *Boa terra é o Cariri*, o intelectual do ICC acrescenta: “Zé de Matos, sempre truviscado pela cana, irreverente Bocage, transmudava-se quando tinha de decantar o Cariri. Revestia-se então de toda a espontaneidade poética que o caracterizou em sua trajetória sobre a terra” (FIGUEIREDO FILHO, 1962, p.61).

O autor parece, assim, mais que analisar a obra do poeta ou falar do folclore caririense, encarnar a relação denunciada por Zé de Matos. Ao mirar poema e poeta, fonte de inspiração e autor, Cariri e seu habitante, anula por completo o segundo para enaltecer o primeiro. Embota o poeta para compor o Cariri a partir da Serra do Araripe²³.

Quais as vantagens dessa aproximação entre Geraldo Sarno e J. de Figueiredo Filho, dois intelectuais com origem, formação, filiação política, linguagem tão dessemelhantes?

Advém dela a ideia de que consolidar o Cariri como região homogênea remontará sempre a um projeto civilizador sobre o Nordeste. Aqui, tais narrativas tomam corpo a partir de posições políticas distintas: no primeiro caso, como denúncia informada pela esquerda; no segundo, como projeto civilizador pelos intelectuais alinhados a sobrevivência de um Cariri agrícola cuja gestão deveria pertencer ao “povo que lê e escreve”, portanto, herdeiros de latifúndios rurais que se formaram na década de 1950, compondo a primeira geração de profissionais liberais da região (MARQUES, 2004).

Em ambos os casos, a narrativa é intermediada por agentes externos. No primeiro, a confluência entre intelectuais de esquerda, o Centro de Cultura Popular (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e o cinema italiano compõe, através do Cariri, uma alegoria do subdesenvolvimento, como bem demonstrou Xavier (2012). No segundo caso, Ministério da Agricultura, movimento folclórico, Universidade Federal do Ceará e Instituto do Ceará se fazem presentes, através de J. de Figueiredo Filho, para enredar as teias da região à luz da “progressista cidade de Crato”.

Tanto em caso quanto em outro compõe-se um modelo cristalizado de sociedade, por meio de narrativas pelas quais o Cariri é simultaneamente tematizado e apagado.

Inspirados em Bernadet (1985), poderíamos dizer que a narrativa tecida por Geraldo Sarno se caracteriza pela inflação do narrador, “a voz do dono”

23 Expediente semelhante é realizado em Patativa do Assaré novos poemas comentados, publicado em 1970, em que Patativa é analisado como “gênio da raça”. De acordo com J. de Figueiredo Filho: mostrou que o nordestino, pela sua inteligência inata, sabe penetrar o homem inspirado, criado e educado em pleno contato com o sertão áspero do Nordeste (FIGUEIREDO FILHO, 1970, p. 155).

(BERNADET, 1985, p. 11), e não dos personagens.

Para Bernadet (1985, p. 19, grifo nosso):

O *tipo* com o qual se trabalha condiciona a matéria-prima que se vai selecionar da pessoa. Mas o que ocorreu, é que o tratamento dado à pessoa foi determinado pelo tipo a construir, nele se dissolve a pessoa. Ficamos com a impressão de perfeita harmonia entre o tipo e a pessoa, quando o tipo- abstrato e geral- é todo-poderoso diante da pessoa singular que ele aniquila.

Ao aproximar a narrativa construída por Sarno, na década de 1970, e a de J. de Figueiredo Filho, em 1962, compreendo que a submissão dos personagens a uma dizibilidade sobre o Cariri não se restringe aos personagens fílmicos, mas a diversos gêneros e formas narrativas. Assinalo, assim, como o mesmo “tipo” pode dar vazão a diferentes projetos e, conseqüentemente, a diversas confluências políticas.

Não desejo com isso dizer que esse Cariri é uma mentira em oposição a um Cariri de verdade. Ao contrário, definitivamente, esse(s) Cariri(s) estão em pleno vigor! Agenciam falas, identificações, subjetivações e silêncios, e, é claro, deslocam recursos financeiros, inspiram políticas públicas, falas de intelectuais apaixonados e militâncias, promovem aproximações políticas, eliciam uma dizibilidade sobre o Ceará e sobre o Nordeste até hoje!

A despeito da articulação de tais dizibilidades, há um Cariri que vaza. De fato, esse espaço indizível, os desafios metodológicos para sua percepção, bem como os desafios políticos e poéticos para sua consolidação no que hoje chamamos Cariri, é o tema que me interessa. Avancemos, portanto, na discussão sobre algumas inspirações metodológicas que podem acordar essas novas dizibilidades.

Esboço de uma nova agenda de pesquisas

Até o presente momento, analisei uma obra do diretor Geraldo Sarno e do intelectual J. de Figueiredo Filho, tentando perceber o lugar devotado por ambos a seus personagens e como, a partir desses, são gestadas espacialidades. Para Geraldo Sarno, um projeto problemático de nação e seu desenvolvimento; para Figueiredo Filho, um projeto de região autônoma, promessa de Estado Nacional. Retomando as ideias de Bernadet, conclui que somente a partir do apagamento dos interlocutores e da inflação do “tipo”, tais espacialidades são solidificadas.

A despeito da homogeneidade na conduta de invisibilização dos agentes, aponte como ela se presta a projetos muito distintos, com filiações políticas polarizadas entre uma iniciativa de esquerda e um representante da elite agrária nas décadas de 1960 e 70.

Aprofundando a provocação, vale lembrar que ambos os projetos produzem dizibilidades em pleno vigor até hoje. Na verdade, a ideia de um Cariri Nacional-Popular e o projeto identitário de uma região telúrica parecem se alternar e se sobrepor sem contradições na fala de intelectuais, gestores e políticos das mais diversas filiações políticas. A partir delas, o Cariri parece existir como fato e não como processo cultural, espacial e sócio-histórico.

Se tudo parece opor os projetos de Figueiredo Filho e Geraldo Sarno, o modo como submetem seus personagens a suas narrativas e projetos revela uma aproximação. Afinal, não é só de alianças políticas que o modelo sociológico se compõe (ou se compôs). Há um ar de época na crença da descrição das espacialidades à luz da noção de nação e nacionalismo. Não à toa, os dois autores escrevem entre as décadas de 1950 e 1970, décadas em que o desafio de modernizar e homogeneizar todos os cantos da nação se impunha como base da narrativa sobre a nação brasileira (ORTIZ, 1991).

De fato, o que aqui nos incomoda é que enquanto outras formas de identificação caracterizam outros espaços, o modelo sociológico identitário (HALL, 1997) continua ocupando a textualização do Nordeste, em geral, e do Cariri, em particular. Não raro, acompanhado de uma romantização mística sobre um espaço mágico, particular, seja novamente por intelectuais ou gestores de esquerda ou de direita.

Possivelmente, a partir de avanços metodológicos recentes, seja possível contribuir com um novo projeto de textualização da região. Afinal, em época de pós-desenvolvimentismo, qual a possibilidade de acionar identificações, hoje, à luz da noção de Cariri como invenção? Agora que não se trata mais a cultura como fruto da particularidade de um povo, como totalidade cristalizada, isolada e completa (GEERTZ, 2002, p. 190), que restou para se pensar essa região, que restou para tensionar a dizibilidade do Estado?

Ao eleger como fio condutor desse artigo a produção narrativa da região, em grande parte antecipo o que acredito ser um princípio metodológico fundamental para pensar diferentes potências do Cariri hoje.

Permitindo-me um pouco de anacronismo, mas, sobretudo utilizando Sarno e Figueiredo Filho para pensar, arrisco-me a dizer que caso as diferenças enfeixadas em Walderêdo Gonçalves tivessem sido tomadas não como uma “profunda contradição” entre a “concepção individual de mundo” e “as imagens que criam esses artesãos” (SARNO, 1970), mas como relações em suspensão a formar o Cariri precipitadas em Walderêdo, o artista popular poderia servir não como sintoma de um modelo sociológico que antecede sua existência, mas como artefato de relações que emergem na região.

Do mesmo modo, se a poesia de Zé de Matos e a de Patativa do Assaré fosse

tomada de forma dialógica (CLIFFORD, 2002) e não domesticadas pela caneta de J. de Figueiredo Filho, poderíamos ver mais dos poetas e, pelo poetas, relações neles encarnadas.

Alguns me dirão: não é isso que fazem Geraldo Sarno e J. de Figueiredo Filho, ao vislumbrarem a partir de narradores o Cariri? Respondo: não! Não, porque o engenho espacial não permite a expansão dos imaginários senão como sintoma de um todo unificado anterior a eles, seja a nação problemática de Sarno, seja do povir de estado por J. de Figueiredo Filho. Sob suas batutas, o modelo sociológico esmaece a(s) fonte(s), embota e domestica o dizível.

Em artigo recente, Gonçalves, Cardoso e Marques(2012) advogam por uma antropologia que perceba o indivíduo e a sociedade a um só tempo, em que a antinomia indivíduo-sociedade não seja perpetuada²⁴, mas apreendida como uma poética de si a produzir imagens metonímicas (GONÇALVES, CARDOSO, MARQUES, 2012; GONÇALVES, 2012).

A partir de experiências individuais de cada um dos atores ancorados em suas percepções culturais, estrutura-se uma narrativa que procura dar conta desses dois aspectos na simultaneidade, propondo de uma só vez e a um só momento a não mais antagonica relação entre subjetividade e objetividade, cultura e personalidade (GONÇALVES; CARDOSO; MARQUES, 2012, p. 09).

Não à toa, tais formulações vieram à tona a partir do trabalho de campo do antropólogo no Cariri. Fruto não apenas do confronto entre diferenças, mas do tensionamento constante entre trânsitos, como já caracterizado, por exemplo, por Joaryvar Macedo (1985), a atenção aos personagens, a atenção aos mundos culturais mobilizados e expressos a partir de um corpo nos parece, hoje, uma opção metodológica acertada para visualizar tensões entre diferenças, para perceber como tais fricções são agenciadas de forma criativa a partir de locais culturais específicos e, ao mesmo tempo, para romper com a suposta descrição de um Cariri como local dado, descrito na imobilidade da natureza, da raça, das políticas regionais, das margens do capital, dentre tantos outros projetos e dizibilidades pouco criativas e carentes de afeto.

Assim, quando Orlando Pereira e o coletivo Bando justapõem imagens de

24 Perceba-se que tal projeto é bastante distinto do projeto da história oral que julga conferir ao sujeito a fala. De fato, a operação concebida por Gonçalves é bem mais complexa, já que implica uma escrita dos sujeitos como narradores, articulando um lugar para si a partir da escrita do antropólogo. Por isso, referimo-nos, acima, à dialogicidade, tal como explicada por Clifford (2002).

Padre Cícero com batom e unhas vermelhas na obra *Cícero Romão Batista*, o artista plástico e militante aproxima mundos em convívio, causando tensão política e estética ao metonimizá-los em um mesmo objeto.



Fonte: Miradas LGBT do Cariri da diversidade, 2009, Juazeiro do Norte. [Catálogo].

Ao etnografar o processo de criação de peças em madeira pelo artista Índio, Melo (2013) desloca a discussão da arte popular, em Juazeiro do Norte, das noções de povo, tradição, autenticidade, cultura popular para as de criação, mimese, rede e hierarquia a partir de processos precipitados em ato, ancorados em relações sociais, mas deslocados por uma trajetória específica do artesão e da peça etnografados e as narrativas a seu respeito.

Ao tentar deslocar a ideia de festa no Cariri de uma reinvenção do social para a de instauração de modo de funcionamento (BAKHTIN, 2008) e de uma tomada de espaço (DUVIGNAUD, 1983) perceptíveis através de jogos de invenção de si ao longo da festa, Marques (2012) não intenciona caracterizar ou descrever mundos, mas multiplica-los a partir de agências diversas, em ato.

Algo semelhante é realizado por Gonçalves (2007), em sua descrição do cordel como híbrido, contemporâneo e cosmopolita.

Tomando o projeto de consolidação de um Cariri homogêneo como um

projeto datado, inspirado pelo desenvolvimentismo, daremos vazão à riqueza da região: seu trânsito, suas imagens múltiplas, caleidoscópios com lantejoulas e vidrilhos refletindo diferenças, maravilhas banais encarnadas em formas diversas de diferenças em carne e osso. Para isso, é preciso abandonar o projeto de devir-nação²⁵. Para que haja nação, é preciso que haja domesticação, é preciso que se clame por Estado.

Talvez seja possível multiplicar dizibilidades ao acompanhar a forma da criatividade dos agentes e objetos no Cariri. Dar lugar à invenção de Walderêdo Gonçalves, Zé de Matos e Patativa do Assaré, conferindo a suas criações o mesmo estatuto intelectual que o de seus narradores, ainda que tecidas por diferentes confluências de poder. Afinal, a despeito do tom de crítica de Geraldo Sarno, não haverá sempre um descompasso entre a criação e o lugar social do artista? Não teria sido esse descompasso o responsável pela perpetuação da importância da obra de J. de Figueiredo Filho, Geraldo Sarno e de Thomaz Farkas, prenes de projetos, linhagens, referências e agência? Que o mesmo descompasso seja permitido para Walderêdo Gonçalves, Zé de Matos e Patativa do Assaré! Para que possamos dizer “Viva Cariri!”, teremos, assim, que estilhá-lo, cartografando as trajetórias do porvir que já se agenciam, e não fazer de nossos escritos o carpinejar de um estado natimorto, de um Cariri que se quis nação.

Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Masangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. 6. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. da UnB, [1965] 2008. [1965].
- BERNADET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CASTRO, Edgardo. Acontecimento. In: **Volcubário de Foucault**- Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 24-28.
- CAVA, Ralph Della. **Milagre em Joazeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: GONÇALVES, José Reginaldo (org.). **A Experiência etnográfica**: Antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2002. p. 17-62.

²⁵ A intenção de apresentar o Cariri como espaço particular, conjugando tal particularidade com uma narrativa sobre seu passado indígena fora, em diferentes gerações de intelectuais da região, expressa pela formulação sintética de “Nação Cariri”. Sobre isso, vide Marques (2004).

- CORTEZ, Antonia Otonite de Oliveira. **A construção da “Cidade da Cultura”**: Crato (1889- 1960). 2000. 210 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.
- CRAPANZANO, Vincent. Life-histories. **American Anthropologist**, v. 86, n.4, p. 953-960, dec. 1984. Disponível em: <www.jstor.org/stable/679192>. Acesso em: 25 dez. 2008.
- DUVIGNAUD, Jean. **Festas e civilizações**. Fortaleza: EDUFC; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, [1973] 1983.
- FABIAN, Johannes. **O Tempo e o outro**. Como a antropologia estabelece seu objeto. Petropolis, RJ: Vozes, 2013.
- FIGUEIREDO FILHO, José de; PINHEIRO, Irineu. **Cidade do Crato**. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1955.
- _____. **Engenheiros de rapadura do Cariri**. Rio de Janeiro: Serviço de Informação Agrícola, 1958. (Série Documentário da Vida Rural, v. 13).
- _____. **O Folclore no Cariri**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.
- _____. **História do Cariri**. Crato: Faculdade de Filosofia do Crato, 1966. (Coleção Estudos e Pesquisas, v. 1 a 4).
- _____. **Patativa do Assaré: novos poemas comentados**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1970.
- _____. **Meu mundo é uma farmácia**. Fortaleza: Casa José de Alencar, [1948] 1996.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a Genealogia, a História. In: **Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento**. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. p. 260-282. (Coleção Ditos e Escritos, v. 2).
- GEERTZ, Clifford. Estar aqui: de quem é a vida, afinal? In: **Obras e vidas**. O antropólogo como autor. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2002. p.169-193.
- GONÇALVES, Marco Antônio. Cordel híbrido, contemporâneo e cosmopolita. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.4, n. 1, p. 21-38, 2007.
- _____. Sensorial thought: cinema, perspective and Anthropology. **Vibrant**, Florianópolis, v. 9, p. 160-182, 2012.
- GONÇALVES, Marco Antônio; CARDOSO, Vânia; MARQUES, Roberto. Etnobiografia: esboço de um conceito. In: **Etnobiografia: subjetivação e etnografia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- HALL, Stuart. **Identidades Culturais na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP& A, 1997.
- HOBBSBAWN, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LIMA, Marcelo Ayres Camurça. Marretas, molambos e rabelistas: a revolta de 1914 no Juazeiro. São Paulo: Maltese, 1994.
- LUCAS, Meize. **Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2012.
- MACEDO, Joaryvar. **Povoamento e Povoadores do Cariri cearense**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1985.
- MARQUES, Roberto. **Contracultura, tradição e oralidade: (re)inventando o sertão nordestino na década**

de 70. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. **O Cariri do forró eletrônico**: Festa, gênero e criação no Nordeste contemporâneo. 2011. Tese (Doutorado em Ciências Humanas: Antropologia Cultural) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

MELO, Rosilene Alves de. **Imagens condensadas**: arte, memória e imaginação em Juazeiro do Norte. 2013. Tese (Doutorado em Ciências Humanas: Antropologia Cultural) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Miradas LGBT do Cariri da Diversidade, 2009, Juazeiro do Norte. [Catálogo]. Juazeiro do Norte: [s.n.], 2009.

ORTIZ, Renato. **A Moderna tradição brasileira**. Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PAZ, Renata Marinho; MARQUES, Roberto. Quem é o povo da cultura popular? Algumas reflexões a partir das noções de Cariri, religiosidade e festas. In: CORDEIRO, Domingos Sávio (org.). **Temas contemporâneos em sociologia**. Fortaleza: Íris, 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaudo. **Documentário no Brasil**. Tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004. p. 82-96.

RAPPORT, Nigel. **Transcendent individual**: towards a literary and liberal anthropology. New York: Routledge, 1997.

_____. Individuality. In: RAPPORT, Nigel; OVERING, Joanna. *Social and cultural Anthropology: the key concepts*. London: Routledge, 2000. p. 185-195.

SAID, Edward. **Orientalismo**. O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SILVA, Jane Semeão. Revista “Itaytera”, natureza e Cariri cearense: a (re)invenção de uma identidade (1955-1980). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, XXVI., São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2011.

VIANA, José Ítalo Bezerra. **O Instituto Cultural do Cariri e o centenário do Crato**: Memória, escrita da história e representações da cidade. 2011. 183 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Filmografia

OS IMAGINÁRIOS. Documentário produzido para a série *Condição Brasileira*. Roteiro e Direção: Geraldo Sarno. Fotografia: Affonso Beato, Lauro Escorel, Leonardo Bartucci. Montagem: Eduardo Escorel. Produção: Saruê filmes, Thomas Farkas. 1970.

VIRAMUNDO. Documentário produzido para a série *Condição Brasileira*. Roteiro e Direção: Geraldo Sarno. Fotografia: Affonso Beato, Thomas Farkas. Montagem: Sylvio Renoldi. Música: Capinam e Caetano

Veloso. Intérprete: Gilberto Gil. Produção: Saruê filmes, Thomas Farkas. 1965.

ARUANDA. Roteiro e direção: Linduarte Noronha. Assistente de direção: Vladimir Carvalho. Fotografia e montagem: Rucker Vieira. 1960.

ARRAIAL do Cabo. Direção: Mário Carneiro, Paulo César Saraceni. Roteiro: Claudio Melo Souza. Fotografia: Mário Carneiro. Música: Villa Lobos. Produção: Saga filmes. 1955.

GARRINCHA, alegria do povo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Armando Nogueira, Mário Carneiro, Luís Carlos Barreto, Joaquim Pedro de Andrade, David Neves. Fotografia: Mário Carneiro. Montagem: NelloMelli; Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.; Produções Cinematográficas Luiz Carlos Barreto. 1962.

THOMAS Farkas, brasileiro. Roteiro e direção: Walter Lima Júnior. *Direção* de fotografia: Pedro Farkas e Walter Carvalho. Produtor: Leonardo Edde. 2004.

Recebido em 16/07/2014

Aprovado em 25/05/2015