

QUESTÕES SOBRE ESTÉTICA E POLÍTICA NA PRODUÇÃO DE TRÊS REALIZADORES NO CINEMA

Alice Fátima Martins

Universidade Federal de Goiás/CNPq, Brasil
profalice2fm@gmail.com

Paulo Passos de Oliveira

Universidade Federal de Goiás, Brasil
paulopassosdeoliveira@gmail.com

Renato Cirino

Universidade Federal de Goiás, Brasil
renatocirino@gmail.com

RESUMO

Este artigo apresenta a narrativa de vida e o trabalho desenvolvido por três fazedores de cinema fora do eixo comercial e institucionalizado: Dona Maria José, do Porto, em Portugal, e os brasileiros Josafá Duarte, morador do município de Forquilha, no estado do Ceará, e Martins Muniz, realizador de Goiânia, em Goiás. À margem dos vetores oficiais, os três apresentam em sua filmografia elementos culturais específicos de suas realidades. O objetivo deste trabalho é apresentar uma reflexão sobre estética e política como catalisadores em um eixo comum de realização. Suas formas de realização podem ser compreendidas no âmbito do que pode ser definido no campo das Pedagogias Culturais.

Palavras-chave: cinema, pedagogias culturais, política, estética.

1. APRESENTAÇÃO

Sertão do Ceará.

Um militante de movimentos sociais, no sertão nordestino, vislumbra, na produção fílmica, a possibilidade de viabilizar seu projeto político pedagógico, ao articular histórias que tratem de questões relevantes do ponto de vista do exercício da cidadania, em seus vários aspectos. E o faz de modo humorado, exercitando uma linguagem eficiente do ponto de vista da comunicação, junto a pessoas que não têm o hábito de frequentar salas de cinema – até mesmo porque na sua região não há salas de cinema. Assim, os aspectos formais da linguagem, as narrativas, os modos como são contadas e como são veiculadas junto ao seu público constituem estratégias políticas tanto do ponto de vista do exercício de realização fílmica, quanto das tomadas de posição cidadã. Ao mesmo tempo, definem uma estética própria, que não se submete a modelos hegemônicos.

“Inda cheguei a fazer uma maquinazinha pequena – eu me lembro – de papelão, né? E consegui algumas fitas, né, que cortava lá no Cine, e eu e passava em casa. Né?! Eu botava uma luz – essas luzes incandescentes – e passava na parede projetando o filme. Aí eu gostava muito, eu gostei muito de cinema”. Josafá Duarte (2017)

No centro de Goiás.

Um artífice das artes de contar histórias, montar cenários, fazer animação, reúne uma trupe de amigos dispostos a colaborativamente realizar cinema. E, ao fazê-lo, pretendem aprender. O coletivo – que está longe de se assemelhar aos coletivos que operam no âmbito da arte contemporânea – é flutuante, instável, mas capaz de agregar curiosos, especialistas, gentes apaixonadas pelo cinema, que embarcam nas aventuras de contar histórias sob a batuta do artífice. Fazem uma espécie de cinema de guerrilha: sem recursos, sem infraestrutura, como quem se agarra ao pouco que resta para reafirmar seu lugar no mundo, e resistir. Nada é mais político e subversivo do que a amizade, num contexto crescentemente competitivo, pautado pelo capital. Emerge, desse cenário, uma estética que responde à resistência que se assenta na precariedade, ao grito de guerra que não se submete à falta, ao projeto de um cinema-escola em devir.

“Fazemos um cinema de brincadeira, experimental, um cinema artesanal. Não tem nada de seriedade no nosso trabalho. Fazemos o nosso cinema sem compromisso com ninguém. Nós fazemos por fazer”. Martins Muniz (2017)

Em Portugal.

Uma mulher, mãe de família, cuida de casa, cuida dos filhos. Já trabalhou como doméstica cuidando da casa de outrem. Com a vida mais estabilizada, cuida de uma venda de queijos, no centro da cidade, e viaja pelo interior, para adquirir os produtos que disponibiliza aos fregueses. Depois de concluídas todas as jornadas diárias, nas noites, escreve histórias-roteiros, que transforma em filmes, cujas gravações acontecem entre uma pausa e outra de suas quantas jornadas. Os filhos, já adultos, a ajudam nas gravações, e na edição. Como é difícil para uma mulher rasgar espaços, entre as demandas a ela atribuídas, para

contar suas próprias histórias no cinema, para dedicar-se a uma produção-desvio do que lhe esteja traçado. Mas ela não abre mão do direito ao exercício criativo. Num campo da indústria cultural onde há um número muito reduzido de mulheres em postos de liderança, o cinema, essa senhora se impõe, eventualmente advertindo atores e demais curiosos que acompanham seu trabalho: "calem-se, que a realizadora está a falar!". Sua produção marca um lugar político, o lugar da mulher, dona de casa, que se faz ouvir. Esse lugar porta a natureza estética da insubordinação.

Eu nunca fui ao cinema! Ora, deu-me isso na cabeça, que eu gostava de fazer filmes! Fiquem calados, a realizadora está a falar, vocês escutem! Maria José Silva (*Maria José Silva realizadora*, 2014)

São três trabalhos realizados em lugares distintos do ponto de vista geográfico, cultural, econômico, estético e político. Em comum, partilham do inusitado na forma da realização, no perfil dos realizadores, e no modo de articulação desse fazer.

De que modo as noções de política e estética podem ser evocadas nesta discussão? Quais as noções de política e de estética em pauta?

Afinal, que atributos estéticos podem ser qualificáveis como relevantes? Em que circunstâncias? É na tradição europeia, mais especificamente na portuguesa, que se encontram os versos de Alberto Caeiro, um dos heterônomos de Fernando Pessoa, a abordar a temática:

Uma flor acaso tem beleza?
Tem beleza acaso um fruto?
Não: têm cor e forma
E existência apenas.
A beleza é o nome de qualquer coisa que não existe
Que eu dou às coisas em troca do agrado que me dão.
Não significa nada.
Então por que digo eu das coisas: são belas?

Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos* (2006)

2. OS OUTROS FAZEDORES DE CINEMA

São muitos os quilômetros que constituem a distância entre os artistas multifacetados apresentados. *Artistas?! Talvez a certeza possível de se trabalhar é a de que a noção de arte dominante passa ao largo de trabalhos como esses, e assemelhados. Talvez a adjetivação artista não seja imprescindível para o aprofundamento das questões aqui propostas. A necessidade de definir tal nomenclatura atende mais às demandas dos que residem entre esses espaços de realização cinematográfica e os espaços de exercício acadêmico, bem como do sistema da arte propriamente dito. Destarte, o desafio está em "ver/enxergar/refletir" sobre a esfera política e estética que constitui as narrativas cinematográficas e de vida desses três artesãos, artífices, senhores e senhora de suas narrativas.*

Assim, a reflexão parte do elemento básico que faz confluir as obras de Dona Maria, Josafá Duarte e Martins Muniz, a saber: a vontade de "fazer cinema" (Duarte, 2017; Muniz, 2017). Em cada qual, esse interesse em materializar narrativas cotidianas em narrativas cinematográficas está sujeito às condições e espaços culturais às quais pertencem os cineastas. A urgência de realização emerge do cotidiano ao mesmo tempo em que se distancia dos espaços hegemônicos de exibição e realização cinematográfica.

O recorte espaço-temporal escolhido para análise do trabalho desses sujeitos, os outros fazedores de cinema (A. F. Martins, 2011), é definido pelos respectivos circuitos de atuação. Para além do espaço, a narrativa de vida, mesmo que breve, é incorporada a reflexão nesse texto já que não há como separar as suas narrativas cinematográficas de suas histórias e caminhos trilhados.

Ao número 190 da Rua Santo Ildefonso, bem próxima à Igreja de Santo Ildefonso, no centro histórico da cidade, está localizada a Queijaria Amaral, a mais antiga do Porto, fundada em 1928. Seu fundador foi um tio do senhor Sílvio da Costa, a quem loja foi repassada no final dos anos 1960. Desde então, este assumiu a administração do estabelecimento, juntamente à sua esposa, a Dona Maria José Silva. Na queijaria, além do queijo da Serra da Estrela, podem ser encontrados diversos produtos típicos da região do Norte e das Beiras de Portugal: chouriços, mouras, alheiras, salpicão, mel, doces, bolos, vinhos, entre outras delícias.

Mas, além de todos esses itens, até há pouco tempo, outros produtos inusitados eram comercializados ali: filmes, discos e livros de poesia, todos de autoria de Dona Maria José Silva, por alguns de seus conhecidos referida como a mulher dos sete ofícios. Isto em razão das quantas responsabilidades pelas quais respondia, como mãe, dona de casa, responsável pela loja e ainda atuando como realizadora de filmes, cantora, escritora, realizadora de eventos, entre outras atividades.

Realizou mais de uma dezena de filmes. Tratam-se de histórias de amor, que misturam humor com dramaticidade. Seus roteiros, também escritos por ela, tomam como referência sua própria vida e os relatos de fregueses da Queijaria.

Assim, seus filmes têm a sua marca digital em vários níveis: assinava os roteiros, dirigia, atuava. Os primeiros trabalhos contaram com a ajuda do filho mais velho, para a operação da câmera e outras funções mais técnicas. Mais tarde, o filho mais novo também assumiu essa função. A mais, contava, no elenco, com pessoas da família, e amigos.

Nascida no final dos anos 1930, numa família pobre, estudou apenas até o quarto ano. E já aos 14 anos começou a trabalhar numa fábrica. Poucos anos depois, já casada, deixou a freguesia onde nascera, mudando-se para Lisboa, com o marido, onde teve seus dois filhos. A mudança para o Porto deu-se quando o marido herdou a Queijaria.

Os custos de realização dos filmes eram arcados com festas que ela mesma organizava. É de se esperar, portanto, que os sets de filmagem fossem improvisados, ocupando uma casa em sua quinta, bem como na própria Queijaria, muitas vezes. Ou seja: histórias vividas, ou ouvidas de pessoas de suas relações, contadas em seus territórios familiares.

Além dos filmes, que lhe deram notoriedade em Portugal, publicou livros de poesia, compôs letras de música e gravou fitas cassete e CD's nos quais ela mesma interpreta suas composições, com voz vibrante, muito afinada, plena de carisma. Como cantora, chegou a fazer muitas apresentações para públicos entusiasmados com sua atuação.

No filme *Mulheres traídas [making of]*, de Miguel Marques (2007), ela ressalta seu esforço para responder por todas as exigências que recaem sobre si, como mulher, sem abrir mão de seu projeto maior, como poeta, cantora, mas principalmente como realizadora de filmes. Seu desafio está em abrir espaços para assegurar o direito a esse exercício, em contextos avessos à inserção da mulher. Ressalte-se o insipiente número de mulheres atuando à frente da produção de filmes na grande indústria cinematográfica, bem como o pouco ou nenhum reconhecimento ao importante papel cumprido por algumas mulheres no decurso da história do cinema. Um exemplo importante pode ser encontrado em Alice Guy-Blaché (Simon, 2009), que só mais recentemente vem tendo seu trabalho reconhecido, apontado como pioneiro não só como produção feminina, mas no contexto geral do cinema como linguagem e técnica.

O agricultor Josafá Ferreira Duarte narra sua paixão, que vem desde a infância, pelo cinema. Aos 57 anos, o morador de Salgado dos Mendes, distrito rural de Forquilha, cidadezinha localizada na zona norte do estado do Ceará, no Brasil, faz filmes. Ele diz: “eu vou fazer o cinema porque eu vou questionar, e mais gente vai ver o que eu tô questionando, sobre a questão política, né?! Aí nós começamos, então, a fazer. [...] E eu comecei a mostrar as falcatruas que os políticos faziam...” (Duarte, 2017).

Forquilha não tem salas de cinema. As memórias resgatadas por Josafá remontam às suas meninices em Sobral, cidade vizinha a Forquilha, onde morou durante parte da infância. Lá, frequentou o Cine Alvorada e o Cine Rangel entre 1968 e 1977. Ele explica: “eu tinha que ter um *realzinho*, um cruzeiro, né, pra mim assistir o filme” (Duarte, 2017). Depois, mudou-se com a família para Fortaleza, capital do Ceará, onde seus pais foram batalhar por emprego (Duarte, 2017).

Como acontece com a maioria dos migrantes, a família de Josafá foi viver em uma comunidade pobre: a Baixa da Jumenta, encravada no bairro da Parangaba. Entre 1977 e 1997, período em que viveu em Fortaleza, Josafá militou em movimentos sociais. O contato com a realidade de sua localidade revelou ao agora líder comunitário Josafá Duarte que havia famílias que viviam em condições subumanas, mergulhadas na miséria.

Foi quando, com o apoio do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), Josafá cadastrou 40 famílias com a intenção de inseri-las no Programa Nacional de Reforma Agrária. Encontrou, no município de Pentecoste – a 80 km de Fortaleza – a fazenda Lagoa Grande, de 1.600 hectares, com perfil de desapropriação definido pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra). O latifúndio improdutivo foi ocupado pelo grupo do líder forquilhense. Porém, ameaças de morte perpetradas por ex-capatazes da fazenda fizeram com que ele decidisse retornar a Salgado dos Mendes, terra em que nasceu. Era o ano de 2002. Estava casado com Noélia Duarte e era pai de dois filhos.

Diante dos desmandos dos políticos locais Josafá retomou a militância em 2006. Assim, decidiu fazer cinema com o objetivo de conscientizar a população. Com o tempo, o cineasta de Salgado dos Mendes foi conquistando conhecimento acerca dos mecanismos de produção e das tecnologias necessárias para gravar, editar e postar filmes na Internet.

A urgência em gravar e as limitações técnicas permitem que negligencie alguns detalhes, como continuidade, alguns movimentos de câmera e iluminação. Em 2017 já possui 25 filmes em seu currículo. Josafá milita na/pela realização do que ele define como “Cinema Popular” (Duarte, 2013b, 2016, 2017). Seus filmes são, majoritariamente, constituídos pelo gênero comédia regional, com temas de questionamento social.

O grupo que trabalha com Josafá compõe o Cinecordel, misto de coletivo de cinema, e de produtora informal. No blog Forquilha Cinecordel (Roger, 2013) – que não é atualizado desde maio de 2015 – criado por um colaborador para divulgar a produção de Josafá, a palavra Cinecordel aparece escrita de várias formas: Cinecordel (a forma mais repetida), CineCordel e Cine Cordel.

Os roteiros – esboços feitos a caneta em uma folha avulsa – surgem a partir dos títulos dos filmes, que por sua vez sofrem influência da literatura de cordel: “Então, eu descrevo o tema, e depois do nome eu escrevo a história. Comigo funciona assim: A sogra e o lobisomem (Duarte, 2013a)... Primeiro eu pensei na sogra e o lobisomem... ah, eu vou criar a história. [...] Antes do menino nascer eu já boto o nome” (Duarte, 2013b).

O cordel, aqui, é definido sob dois prismas: “a) literatura popular, em geral apresentada em livretos e brochuras de impressão barata, vendidos em feiras, mercados e bancas de jornais, onde ficam expostos em cordéis; cordel; b) livreto ou outro tipo de material impresso que contém as obras dessa modalidade de literatura” (“Literatura”, [s.d.]). De origem portuguesa, a literatura de cordel é muito presente em certas localidades da Região Nordeste do Brasil.

A inspiração dos personagens dos filmes de Josafá está na cultura de sua comunidade, tipos populares também presentes na literatura de cordel: “do trabalhador rural, do homem que trabalha na roça, da mulher que faz chapéu, do reisado, do cantador, entendeu, do caba que compra e não paga, né, do caba que é traído pela mulher, entendeu, os apelidos, essas coisas da minha terra” (Duarte, 2013b).

O cinema de Josafá absorve temáticas populares expressas na literatura de cordel e, em contrapartida, as histórias transformam-se em cordéis. “[...] eu também tenho um projeto de todo o filme meu fazer um cordel, né?! Eu já fiz “A sogra e o lobisomem” [...] Já fiz também [...] “O homem que queria enganar a morte”. [...] Ai, a minha ideia é a seguinte: que cada filme que fizer eu faria o cordel” (Duarte, 2017). Em seguida, Josafá revela um desejo: sair pelo Ceará com sua família, parando em pequenas cidades, para vender seus filmes e seus cordéis.

Entre filmes, política e cordéis, Josafá constrói sua história com a intenção de modificar a história de sua comunidade. O “ato de fazer” é mais importante que o “saber” ou “ter como” fazer. Diz ele: “Cinecordel é aquele cinema feito sem a formação acadêmica. É aquele filme feito como nós, feito por popular, né?! [...] É o cinema que você faz sem saber fazer. Então, esse que é o cordel. [...] porque é o cine popular. É o cinema sem aquela coisa formal, né?! [...] O importante é você fazer as pessoas rir, ou você fazer as pessoas pensar. Entendeu?” (Duarte, 2017).

O conjunto de experiências que constituem a jornada de vida de Martins Muniz se assemelha à estrutura de uma narrativa clássica ocidental pensada por Aristóteles (2015). Em 1958, aos dez anos de idade, após uma sessão do filme norte-americano *Da Terra Nascem os Homens* (1958) em um cinema de Goiânia, decidiu que viveria *para* e *pelo* cinema. O conflito da narrativa cotidiana começou quando Muniz, de família pobre e ainda criança, teve que realizar a escolha entre a escola formal ou o ofício de se envolver com imagens em movimento. O trabalho dignificava o homem e matava a fome.

Devido à natureza e a forma de adesão aos trabalhos no decorrer da vida, Muniz não consegue traçar uma linha fidedigna de sua trajetória para “aprender a fazer cinema” (Muniz, 2016). Entretanto, registros fotográficos, filmicos, maquinarias e peças cenográficas constituem um acervo de memória que permite conceber uma linha cronológica a medida que ele se envolvia com atividades ligadas direta ou indiretamente com a realização cinematográfica. “É necessário observar as imagens antes de fazê-las” (Muniz, 2016), reflete o artífice. O seu primeiro trabalho: projetorista.

Para o cineasta goiano, esse período foi marcado pela dificuldade no processo de aprendizagem, já que não havia escolas formais para o ensino da sétima arte. E mesmo que existissem, sempre restou a dúvida que se um menino pobre, interiorano, sem formação escolar básica conseguiria ter acesso a esses espaços. Muniz afirma categoricamente que “[...] não era possível estudar cinema em uma escola, pois não havia escola de cinema em Goiás. O jeito era se aproximar de pessoas que trabalhavam com isso. Ficar no pé delas e aprender o máximo de coisas que elas poderiam ensinar. Eu enchi o saco de muita gente”. (Muniz, 2016)

Nesse sentido, restava a Muniz substituir os projetoristas que estariam ausentes ou de férias nas salas de projeção em Goiânia. Ele trabalhou nos principais cinemas da cidade, incluindo Cine Ouro, Cine Capri, Cine Campinas e Cine Goiânia. Com o tempo adquiriu habilidades que o permitiu assumir efetivamente o cargo de operador de cinema, outra nomenclatura para projetorista, e assim se fixar nesses locais como o funcionário principal.

Uma das funções dos projetoristas, além da projeção em si, é montar a fita filmica antes de utilizá-la na máquina de projeção. Essa atividade permitiu a aquisição de algumas experiências que o lançariam para outra esfera de atuação no cinema, sem ter consciência de que era um dos processos básicos da realização cinematográfica. Muniz começou a realizar a montagem de filmes.

Os rolos de película possuíam uma determinada dimensão máxima em extensão da fita métrica. Essa limitação era condicionada pela capacidade técnica das câmeras em acondicionar adequadamente uma certa quantidade de fotogramas para a filmagem. O tempo do filme era indicado pela metragem da fita filmica. Quando esse material chegava finalizado às salas de cinema, exigia do operador de projeção uma específica habilidade manual para montar os filmes.

Os filmes eram armazenados em caixas e separados por rolos de película. O profissional responsável deveria “colar” as fitas com a finalidade de dar sentido à ordem da narrativa. Os métodos utilizados por Muniz para unir a película fotográfica remontam às técnicas utilizadas por George Méliès no clássico cinematográfico *Viagem à Lua* (Méliès, 1902). A sequência da narrativa e em consequente a estruturação de seu sentido, depende da forma em que são “encaixadas” as imagens. Muniz relembra que, “[...] o filme chegava em várias caixas, enrolado em papel e até jornal. Nós tínhamos a indicação da sequência, mas poderíamos montar o filme do jeito que queríamos. Na época, a cola para isso (emendar uma tira filmica a outra) era muito cara, então preparávamos nossa cola à base de acetona. No fim dava certo”. (Muniz, 2016)

Após ter certeza que o trabalho enquanto projetorista não lhe acrescentaria mais conhecimento no processo de realização cinematográfica, Muniz resolveu se dedicar à atividade de captura de imagens por meio da fotografia. Para isso, começou a

se relacionar com os fotógrafos ambulantes espalhados por Goiânia, os lambe-lambe, com a intenção de aprender o ofício. Dessa forma, ele pôde aprender as técnicas básicas relacionadas ao processo fotográfico como construção do plano imagético, realização de enquadramento e trabalho com a luz. Ele também iniciou um trabalho com os processos químicos típicos da ampliação e revelação do material fotográfico utilizado na época.

O trabalho que conclui a caminhada de Muniz no processo de aprender a “fazer cinema” (Muniz, 2016) perpassa pela experiência com imagens em movimento na condição de animação quadro a quadro. Ele trabalhou em algumas empresas do ramo de publicidade em Goiânia, podendo assim, experimentar a construção de narrativas cinematográficas utilizando as peças publicitárias como “produtos de testes” para a linguagem do cinema.

Em 1999, na ânsia de realizar cinema no Estado de Goiás, Muniz articula um grupo de técnicos e atores de cinema para inscrever um filme (Satler, 2016, p. 180) “number-of-pages”:265”, “genre”:Tese”, “source”:repositorio.bc.ufg.br”, “event-place”:Goiânia”, “abstract”:The present research analyses a web of relationships involving my teaching \npractice on audiovisual in higher education, the students’ learning in this \ncontext and some experiments at movie sets of Sistema CooperAÇÃO – \nAmigos do Cinema and at workshops of Correspondências, the later a \nmultimedia project by Garapa. Thereby, this inquiry is oriented by the \nquestion: how join ethical and cultural knowlegdes with technical and \nprofessional practices in my teaching action on audiovisual field? The \nresearch aimed to articulate ethics and cultural knowlegdes with technical and \nprofessional practices in my teaching action with movies, considering the \nscenario which involves higher education where I act. And, it specifically \naimed: to reflect on my teaching action with movies, searching theories and \nmethods to understand this activity, concerning its scope and limits; to \ndevelop a process of research-action on my teaching contexts by means of \ncyclical investigating, acting and thinking in collaboration with the students; \nand finally, to quest audiovisual know-how at Sistema CooperAÇÃO and \nGarapa in order to articulate it with my teaching practice. In this sense, this \nresearch has become formative firstly for myself because as a teacherresearcher \nI think about my teaching activity, reflecting on a series of \ninquietudes I lived in my path. However, it has also become formative for the \nstudents and Pezinho de Jatobá Project participants with whom I developed \nthe first part of the field research, which happened in two NL’s disciplines \n(“free nucleus” no I Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental – FICA (Estado de Goiás, 1999). Essa articulação permitiu a criação do grupo Sistema CooperAÇÃO Amigos do Cinema (2011) estrutura utilizada pelo cineasta para seus processos de realização cinematográfica que conta com mais de 20 filmes em seu acervo fílmico.

Os três realizadores reportados neste trabalho enfrentam circunstâncias pouco favoráveis à sua produção cinematográfica, e à sua inserção nos circuitos hegemônicos. As estratégias adotadas por eles, cada qual em seu contexto e tempo, para lidar com as adversidades estabelecem embates sem os quais não seria possível assegurar seus processos de criação e veiculação das narrativas audiovisuais produzidas. Produzir arte, fazer cinema é sempre muito difícil, pode-se dizer. Ora, se, no âmbito do sistema das artes, ou nos circuitos de produção audiovisual, essas são atividades por si só desafiadoras, para pessoas que tampouco têm inserção nesses circuitos, e também têm baixa escolarização, os desafios agrandam-se sobremaneira. De toda sorte, a questão não está nas dimensões das dificuldades, mas nas assimetrias nas relações de poder que obstruem ou asseguram o direito de expressar-se, na esfera pública. Em seus projetos, fazendo uso de recursos técnicos disponíveis, cada qual destes realizadores compartilha suas visões de mundo com seus pares, e demais membros da comunidade.

Para Arendt (1998), liberdade e ação política são sinônimas. A liberdade existe na pluralidade das manifestações humanas, e as pessoas só são livres quando são capazes de ação. Por outro lado, a ação política só pode ser entendida como liberdade desde que não seja instrumentalizada, colocada a serviço de interesses outros, com vistas a resultados, como nos processos produtivos. A ação política implica negociação, reflexão, expressão entre os demais, na esfera pública. É nesses termos que as ações desenvolvidas por Martins Muniz, Josafá Ferreira Duarte e Maria José Silva têm uma dimensão política: por responderem a um projeto que reivindica o direito à manifestação de seus pontos de vista, por meio do cinema, trazendo-os à esfera pública, sem se sujeitar às condições adversas, ou aos protocolos excludentes.

Considerando-se que a palavra *política* tem origem no termo grego *polis*, onde os homens livres se reuniam para discutir suas ideias, negociar seus pontos de vista, a ação de Dona Maria José Silva é duplamente política, na medida em que leva sua voz feminina, e suas narrativas, a esse território hegemonicamente masculino.

Esse projeto político, no âmbito da realização fílmica, reverbera em aspectos formais que implicam em certas maneiras de operar com a percepção, de impactar os sentidos. Nesses termos, é preciso também alargar os conjuntos normativos do que se possa entender como *o belo*, no campo artístico, que inclui o cinema. Flusser (1971) argumenta que a arte é possível quando as experiências do artista transbordam, transpassam os modelos pré-existentes, de modo que ele precisa inventar outras referências para viabilizar seus projetos. Nesse sentido, os modelos que pautam as experiências humanas, culturalmente ancoradas, são modelos estéticos. Enquanto tal, devem ser problematizados, e transbordados pelos projetos artísticos. Esta posição é também política. E é isto o que fazem, cada qual em seu tempo e espaço, os protagonistas de que trata esta comunicação.

Martins Muniz opera num embate com as estruturas hierárquicas dentro do próprio campo do cinema, desafiando os protocolos hegemônicos de realização e circulação cinematográfica. Por assim dizer, trabalha no avesso, revelando as estruturas que compõem a ludicidade e a arbitrariedade das narrativas. Dona Maria José Silva conta histórias de amor, de traição, de sonhos, todas assentadas nas malhas das relações sociais mais nucleares, particularmente familiares. Em sua condição de cineasta mulher, ela força a abertura de espaços na relação de domínio masculino, sem sujeitar-se a suas regras e preceitos. Josafá Ferreira Duarte vislumbra no cinema o potencial para articular discursos com potência para problematizar questões sociais importantes, caras às suas próprias experiências como cidadão ativo e crítico. Como sujeito político. Um pouco mais além, ele

explicita de modo mais enfático a dimensão pedagógica da experiência com o cinema, e também a natureza política implícita nessa pedagogia.

Seguindo nessa direção, o político e o estético entrecruzam-se em um projeto pedagógico inserido nas malhas próprias da cultura, que independe da instituição escolar formal, mas estende-se às práticas culturais, e à vida em comunidade. Se o cinema pode ser pensado como um dos dispositivos por meio do qual aprendizagens diversas são propiciadas, então é possível afirmar que se oportunizam, nele, estratégias de uma pedagogia cultural. No caso específico destes três realizadores, os processos de aprender e ensinar compõem-se como basilares de seus projetos. Assim, a pedagogia cultural pode ser pensada enquanto formação de uma discursividade em vista do que os artistas consideram o que seja o cinema, como relacionam-se com ele, e como, a partir dele, estabelecem suas relações com o meio em que atuam.

3. PROVISORIAMENTE, A TÍTULO DE CONCLUSÃO

São muitos os quilômetros que constituem a distância entre os artistas multifacetados apresentados. Com esta frase começamos o tópico anterior, e a estendemos às nossas considerações finais. Porque, se há enorme espaço separando estes fazedores de cinema, há laços que os aproximam. Uma forma de manifestação de linguagem, como o cinema, institui autênticas formas de representações simbólicas que surgem como novos paradigmas complexos. Fenômeno da modernidade no século XX, o cinema populariza-se como elemento da cultura. Autores como Jameson (1997) e Hall (1997) destacam a centralidade da cultura, sua expansão, bem como tudo o que está associado a ela.

No contexto contemporâneo, a cultura aparece como elemento catalizador de narrativas: “Como uma forma de capital político, a cultura também ganha espaço como meio de produção, circulação e divulgação de informações, ideias, imagens e artefatos capazes de influenciar e transformar as práticas sociais e institucionais redesenhando nossa noção de futuro” (R. Martins & Tourinho, 2014, p. 11). Neste sentido, o cinema reconfigura as formas como nos relacionamos com o mundo, a política, a educação, e também conosco. Dona Maria, Josafá Duarte e Martins Muniz encontraram no cinema um campo de (in)formação. Inseridos no domínio da cultura, vislumbraram a sua experiência singular, como nos ensina Dewey (2010) pelos atos de ver e de fazer filmes. O filósofo estadunidense nos revela que estas experiências “em sua significação final [...] são intelectuais. Mas, em sua ocorrência efetiva, também foram emocionais; tiveram um propósito e foram volitivas” (Dewey, 2010, p. 112) ressaltando que as experiências singulares não são o produto desses traços. São, antes, fluxos de ideias em desenvolvimento. Dewey explica a experiência singular como sendo aquela estabelecida na relação entre “eu” e o “mundo” (Dewey, 2010).

O aprendizado do ato de fazer filmes, bem como as aprendizagens compartilhadas no momento de exibí-los, apontam para o que pode ser definido como um campo pedagógico, em que imbricam os sentidos do olhar, escutar, mover-se, onde se manifestam as subjetividades. Um campo que pode ser definido como o da pedagogia cultural (R. Martins & Tourinho, 2014). A ação desses artífices pode ser caracterizada enquanto uma tradução no contexto dessas pedagogias culturais, demarcando o espaço de suas respectivas atuações no mundo. É a maneira como eles acessam e constroem as condições para transformar as narrativas do cotidiano, o próprio cotidiano, seu mundo, afinal.

REFERÊNCIAS

- Arendt, H. (1998). *O que É Política?* Rio de Janeiro (RJ): Bertrand.
- Aristóteles. (2015). *Poética*. (P. Pinheiro, Trad.) (Edição: 1ª). Editora 34.
- Dewey, J. (2010). *Arte Como Experiência - Volume 1* (Edição: 1ª). São Paulo: Martins Fontes - Selo Martins.
- Duarte, J. (2013a). *A sogra e o lobisomem* [Vídeo digital]. Cinecordel. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=L-VB0StuABPg>
- Duarte, J. (2013b, agosto 23). Entrevista presencial gravada em áudio com Josafá Duarte [Gravador de áudio digital de telefone celular].
- Duarte, J. (2016, maio 2). Entrevista por telefone gravada em áudio com Josafá Duarte [Gravador de áudio digital].
- Duarte, J. (2017, janeiro 26). Entrevista presencial gravada em vídeo digital com Josafá Duarte [Vídeo digital].
- Estado de Goiás. (1999). FICA – Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental. Recuperado de <http://fica.art.br/>
- Flusser, V. (1971). O Espírito do Tempo nas Artes Plásticas. *Publicado originalmente em SL, OESP, 16(703), 4.*
- Hall, S. (1997). A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade, 22(2), 15–46.*
- Jameson, F. (1997). *Pós-Modernismo - A Lógica Cultural Do Capitalismo Tardio* (Edição: 2). São Paulo: Ática.
- Literatura. ([s.d.]). Recuperado 30 de junho de 2017, de <http://michaelis.uol.com.br/busca?palavra=literatura&expressao=literatura%20de%20cordel&r=0&f=0&t=0>
- Maria José Silva realizadora. (2014). Recuperado de <https://vimeo.com/95844727>
- Marques, M. (2007). *Mulheres Traídas [Making Of]* [Digital].
- Martins, A. F. (2011). Cinéfilos e fazedores de cinema a contrapelo. *Revista Z Cultural - Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, 8(2)*. Recuperado de <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/cinefilos-e-fazedores-de-cinema-a-contrapelo-de-alice-fatima-martins-2/>
- Martins, R., & Tourinho, I. (Orgs.). (2014). *Pedagogias Culturais - Coleção Cultura Visual e Educação*. Santa Maria, RS: Editora Ufsm.
- Méliès, G. (1902). *Viagem à Lua*.

- Muniz, M. (2016, outubro 5). Entrevista: quando tudo começou [Manuscrita].
- Muniz, M. (2017, julho 4). Entrevista: Martins Muniz e o Sistema CooperAção Amigos do Cinema - tecnologias e história [Vídeo digital].
- Pessoa, F. (2006). *O Guardador de Rebanhos e Outros Poemas - Coleção Novos Caminhos*. São Paulo: Landy.
- Roger, R. (2013, abril). FORQUILHA CINECORDEL. Recuperado 16 de junho de 2017, de <http://cinecordel.blogspot.com.br/>
- Satler, L. L. (2016, março 7). *Tramas formativas em audiovisual: a minha ação docente à luz de experiências audiovisuais coletivas* (Tese). Universidade Federal de Goiás, Goiânia. Recuperado de <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5578>
- Simon, J. (2009). *Alice Guy Blache: cinema pioneer*. New Haven: Yale University Press. Recuperado de <https://www.bertrand.pt/ficha/alice-guy-blache?id=2068533>
- Sistema CooperAÇÃO Amigos do Cinema. (2011). Sistema CooperAÇÃO Amigos do Cinema [Streaming de Vídeos]. Recuperado 3 de maio de 2017, de <http://www.youtube.com/playlist?list=PLDAA9A4D8B1B6C333>
- Wyler, W. (1958). *Da Terra Nascem os Homens*.

CURRÍCULO

Alice Fátima Martins

Professora no curso de Licenciatura em Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Faculdade de Artes Visuais/FAV/UFG. Bolsista de produtividade em pesquisa – PQ/CNPq.

Paulo Passos de Oliveira

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (PPGACV/UFG). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM/UFRJ). Tecnólogo em Cinema e bacharel em Comunicação Social/Jornalismo.

Renato Cirino

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (PPGACV/UFG). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (PPGACV/UFG). Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Goiás.