



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

GLAUCO VIEIRA FERNANDES

O ESPELHO PARTIDO DA METRÓPOLE: PAISAGENS OPACAS/LUMINOSAS
DA CICERÓPOLIS

FORTALEZA

2021

GLAUCO VIEIRA FERNANDES

*O ESPELHO PARTIDO DA METRÓPOLE: PAISAGENS OPACAS/LUMINOSAS DA
CICERÓPOLIS*

Tese apresentada a Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Geografia. Área de concentração: Dinâmica Territorial e Ambiental.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria Clélia Lustosa Costa.

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

F399e Fernandes, Glauco Vieira.

O espelho partido da metrópole: paisagens opacas/luminosas da Cicerópolis / Glauco Vieira Fernandes. – 2021.

129 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Ciências, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Fortaleza, 2021.

Orientação: Profa. Dra. Maria Clélia Lustosa Costa.

1. Juazeiro do Norte. 2. Paisagem urbana. 3. Cinema. 4. Metrópole. I. Título.

CDD 910

GLAUCO VIEIRA FERNANDES

O *ESPELHO PARTIDO* DA METRÓPOLE: PAISAGENS OPACAS/LUMINOSAS DA
CICERÓPOLIS

Tese apresentada a Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Geografia. Área de concentração: Dinâmica Territorial e Ambiental.

Aprovada em 07/05/2021.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Clélia Lustosa Costa (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Christian Dennys Monteiro de Oliveira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Tiago Vieira Cavalcante
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Otavio Jose Lemos Costa
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dr. Emerson Ribeiro
Universidade Regional do Cariri (URCA)

Ao meu pai,

Antônio Fernandes de Almeida,

In memoriam.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal do Ceará pelo apoio institucional, como egresso da Licenciatura em Geografia e no período atual complementando a qualificação no Programa de Pós-Graduação em Geografia.

Meu maior agradecimento à minha orientadora, Clélia Lustosa, cuja presença marcou minha trajetória inicialmente no Programa de Iniciação Científica, e por fim na concretização dos estudos de doutoramento.

Aos queridos professores que me ajudaram em todo o processo de composição desta monografia: Alexandre Queiroz Pereira, Christian Dennys Monteiro de Oliveira, Otávio José Lemos Costa, Ruy Moreira e Jorge Luiz Barbosa.

Em especial, aos meus amigos, sábios e encorajadores, Ivan da Silva Queiroz e Maria Soares da Cunha.

Aos amigos e colegas com os quais pude compartilhar muitos diálogos pertinentes às ideias dessa pesquisa, Emerson Ribeiro, Cássio Expedito, Valdir Estrela, Danyele Guerra, Pedro Maia Filho, Caio Amorim, Darlan Reis e Amanda Teixeira.

Aos cineastas Rosemberg Cariry e Eduardo Escorel, pelas dignas notas sobre a representação do Cariri nos filmes.

À minha turma de doutorado que proporcionou trocas ricas de ideias, além do convívio e amizade.

À minha família: pela amorosidade e apoio de sempre. Especialmente à minha mãe, Maria Creuza, cuja sabedoria transcende a fórmula acadêmica.

Aos sujeitos simples, “invisibilizados”, mas grandes e notórios no saber e na resistência, que também partilham da experiência da cidade de Juazeiro do Norte.

RESUMO

Juazeiro do Norte apresenta características de práticas sociais, econômicas, culturais metropolitanas em crescente complexidade e incremento de elementos em que a modernidade pontua hibridizações com o pós-moderno. A expressiva filmografia resultante de uma larga produção audiovisual realizada sobre a cidade acumula uma representação fílmica exemplar sobre sua paisagem, desde o início do século XX até os dias atuais. Esta pesquisa tem como objetivo analisar Juazeiro do Norte enquanto cidade fílmica, no contexto de sua representação atual, em ruptura para uma metrópole quando traz novos personagens e uma dinâmica que não depende só da tradição das romarias, da figura do Padre Cícero, e do crescimento desordenado; que vai se distinguindo com um olhar diferenciado, partindo de construções de personagens diversificados. Isto corresponde a uma paisagem/imagem da cidade ressignificada pela nova representação fílmica que possui um rebatimento na cidade real, da mesma forma em que uma nova cidade vai se pronunciando enquanto capital regional assimilando um crescente processo de metropolização. As ações e objetos técnicos assimilam a fusão do tempo-espço na metrópole emergente em áreas *luminosas*, e ao mesmo tempo a nova produção de documentários sobre a cidade evocam uma fricção entre representação-experiência de paisagens que optam por escolhas estéticas que resultam em evidenciar áreas opacas, aquelas em que a “força” é dos lentos. Para seguir este caminho de investigação, foi realizado um levantamento da filmografia sobre Juazeiro do Norte. O repertório de filmes é significativo, que está em apêndice deste trabalho pela importância como base de referência para pesquisas futuras que não se limitam somente ao campo geográfico. Trata-se, portanto, não somente como fonte para esta pesquisa, mas se confunde com a empiria. Os filmes sobre Juazeiro do Norte e a própria cidade constituem o substrato empírico para a discussão proposta. A realização desta pesquisa demonstra que há uma força na representação fílmica que deva ser utilizada como instrumentação política de resistência ao jogo bruto de homogeneização ou espetacularização dos espaços da vida que sofrem a todo instante ameaças por parte das representações hegemônicas do grande capital.

Palavras-chave: Juazeiro do Norte; paisagem urbana; cinema; metrópole.

ABSTRACT

Juazeiro do Norte presents characteristics of metropolitan social, economic and cultural practices in increasing complexity and increasing elements in which modernity punctuates hybridizations with the postmodern. The expressive filmography resulting from a large audiovisual production carried out on the city accumulates an exemplary filmic representation of its landscape, from the beginning of the 20th century to the present day. This research aims to analyze Juazeiro do Norte as a filmic city, in the context of its current representation, in rupture to a metropolis when it brings new characters and a dynamic that does not depend only on the tradition of pilgrimages, the figure of Father Cícero, and the growth disordered; that distinguishes itself with a different look, starting from the constructions of diversified characters. This corresponds to a landscape/image of the city resignified by the new filmic representation that has a repercussion in the real city, in the same way that a new city is pronounced as a regional capital assimilating a growing process of metropolization. The actions and technical objects assimilate the fusion of time-space in the emerging metropolis in luminous areas, and at the same time the new production of documentaries about the city evoke a friction between representation-experience of landscapes that opt for aesthetic choices that result in highlighting areas opaque, those in which the “strength” is of the slow. To follow this path of investigation, a survey of the filmography about Juazeiro do Norte was carried out. The film repertoire is significant, which is in the appendix of this work due to its importance as a reference base for future research that is not limited only to the geographic field. It is, therefore, not only a source for this research, but is confused with empiricism. The films about Juazeiro do Norte and the city itself constitute the empirical substrate for the proposed discussion. The accomplishment of this research demonstrates that there is a force in the filmic representation that must be used as a political instrument of resistance to the crude game of homogenization or spectacularization of the spaces of life that are constantly threatened by the hegemonic representations of big capital.

Keywords: Juazeiro do Norte; urban landscape; cinema; metropolis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Cartela do filme <i>Padre Cícero, o patriarca de Juazeiro</i> (1955)	55
Imagem 2 – Cartela do filme <i>Padre Cícero, o patriarca de Juazeiro</i> (1955)	56
Imagem 3 – Cena do filme <i>Padre Cícero, o patriarca de Juazeiro</i> (A. Wulfes,1955) - Estação Ferroviária	57
Imagem 4 – Cena do filme <i>Padre Cícero, o patriarca de Juazeiro</i> (Wulfes,1955) – Pça Alm. Alexandrino e entorno	59
Imagem 5 – Cena do filme <i>Padre Cícero, o patriarca de Juazeiro</i> (Wulfes,1955) – Pe Cícero atendendo <i>romeiros</i>	60
Imagem 6 – Cena do filme <i>Visão de Juazeiro</i> (E. Escorel,1969) – Chegada dos romeiros na cidade e faixa com promoção comercial	63
Imagem 7 – Cena do filme <i>Visão de Juazeiro</i> (E. Escorel,1969) – Chegada dos romeiros na cidade no pau-de-arara	64
Imagem 8 – Cena do filme <i>Visão de Juazeiro</i> (E. Escorel,1969) – Romeiros e cenas miséria	65
Imagem 9 – Cena do filme <i>Visão de Juazeiro</i> (E. Escorel,1969) – Romeiros e cenas miséria	67
Imagem 10 – Cena do filme <i>Juazeiro, Nova Jerusalém</i> (R. Cariry,1969) – Plano de abertura	71
Imagem 11 – Cena do filme <i>Juazeiro, Nova Jerusalém</i> (R. Cariry,1969) – “Padre Cícero encantado I”	72
Imagem 12 – Cena do filme <i>Juazeiro, Nova Jerusalém</i> (R. Cariry,1969) – “Padre Cícero encantado II”	73
Imagem 13 – Cena do filme <i>Também sou teu povo</i> (Pereira e Lacerda, 2007) – “Plano inicial do filme”	78
Imagem 14 – Cena do filme <i>Também sou teu povo</i> (Pereira e Lacerda, 2007) – “Travesti na Praça Padre Cícero”	80
Imagem 15 – Cena do filme <i>Lampião</i> (Ythallo Rodrigues, 2010) – “Raul Lampião fazendo anúncios”	84
Imagem 16 – Cena do filme <i>Lampião</i> (Ythallo Rodrigues, 2010) – “Raul Lampião em performance”	85

Imagem 17 – Cena do filme Também sou teu povo	
(Pereira e Lacerda, 2007) – “Rua comercial sem movimentação”	90
Imagem 18 – Cena do filme Lampião	
(Ythallo Rodrigues, 2010) – “Raul Lampião em meio ao trânsito”	91

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 – Região Metropolitana do Cariri	22
Mapa 2 – Localização do CRAJUBAR no Ceará e na Região Nordeste	23
Mapa 3 – Localização: lugares/cenários recorrentes nos filmes sobre Juazeiro do Norte-CE, 1925-2018	52
Mapa 4 – Espaços luminosos/opacos em Juazeiro do Norte – CE, 2019	89

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Esboço Conceitual-Metodológico	18
Quadro 2 – Dados populacionais da RMC desde o censo de 1980	24

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	PAISAGENS EM MOVIMENTO DA <i>CICERÓPOLIS</i>	20
2.1	Juazeiro do Norte, uma metrópole em construção	20
2.2	Paisagens em fricção: pensando representações-experiências da cidade	29
2.3	Obra e produto de uma cidade filmada	43
3	O PENSAR/SER DAS PAISAGENS/CENÁRIOS EM MOVIMENTO DA CIDADE	48
3.1	<i>Padre Cícero, o patriarca de Juazeiro: paisagens consensuais do progresso</i> ...	53
3.2	<i>Visão de Juazeiro e o modelo sociológico: paisagens de miséria e fanatismo</i> ..	61
3.3	<i>Juazeiro, a Nova Jerusalém: cultura popular e paisagens insubmissas</i>	68
4	O ESPELHO PARTIDO: ESPAÇOS OPACOS/LUMINOSOS DA <i>CICERÓPOLIS</i>	76
4.1	Também sou teu povo: uma experiência de paisagem e corporeidade	78
4.2	Lampião: uma experiência de paisagem e espetáculo	82
4.3	O espelho partido da metrópole: paisagens opacas/luminosas	86
4.4	Paisagens dissensuais/insurgentes da cidade e seus <i>sujeitos estéticos</i>	92
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
	REFERÊNCIAS	98
	APÊNDICE A - FILMOGRAFIA CITADA	104
	APÊNDICE B – FILMOGRAFIA ENVOLVENDO A CIDADE DE JUAZEIRO DO NORTE-CE (PERÍODO 1925 A 2018)	105
	ANEXO A - PADRE CÍCERO, O PATRIARCA DE JUAZEIRO (1955, ALEXANDRE WULFES)	121
	ANEXO B - VISÃO DE JUAZEIRO (1970, EDUARDO ESCOREL)	125
	ANEXO C - JUAZEIRO, A NOVA JERUSALÉM (2001, ROSEMBERG CARIRY)	126
	ANEXO D - TAMBÉM SOU TEU POVO (2006, ORLANDO PEREIRA E FRANKLIN LACERDA)	128

1 INTRODUÇÃO

“Se há uma crise de representação do espaço e do tempo, têm de ser criadas novas maneiras de pensar e de sentir. Parte de toda trajetória para sair da condição da pós-modernidade tem de abarcar exatamente esse processo.”

David Harvey (2008, p.288)

O presente trabalho resulta de uma longa gestação que se iniciou desde os primeiros momentos da reflexão sobre a cidade de Juazeiro do Norte. Há quase vinte anos acompanhamos as transformações no espaço desta cidade em processo de metropolização (tema que retomaremos no primeiro capítulo), destacando trabalhos de pesquisa neste mesmo domínio temático: ARAGÃO (2012), QUEIROZ (2013) e PEREIRA (2018). Tais geógrafos imersos no espaço-tempo de Juazeiro do Norte suscitam reflexões sobre a reprodução do espaço da cidade, trazendo a importância das relações econômicas incrementadas com as práticas urbanas de uma Capital Regional – assim classificada recentemente pela pesquisa denominada *Regiões de Influência das Cidades* (IBGE, 2018) -, que apresenta características de práticas sociais, econômicas, culturais metropolitanas em crescente complexidade e incremento de elementos em que a modernidade pontua hibridizações com o pós-moderno (JAMESON, 2006).

Além disso, sempre se apresentou como dado enfático, a expressiva filmografia resultante de uma larga produção audiovisual realizada sobre a cidade. Juazeiro do Norte acumula uma representação fílmica exemplar sobre sua paisagem, acumulada desde o início do século XX até os dias atuais. São quatro períodos identificados, os quais serão discutidos no segundo capítulo, porém sendo essencial o último pois caracteriza uma ruptura do ponto de vista dessa representação da cidade, e que enseja a tese de investigação. O peso da representação cinematográfica sobre a cidade não exclui a importância de outras representações estéticas. Entretanto, o Cinema traz uma condição específica de filmar o urbano na realidade juazeirense. Ou seja, a discussão da representação fílmica de Juazeiro se constitui como aspecto essencial para as demais representações de sua paisagem e/ou território urbano.

Pensar a construção de uma geografia da cidade no diálogo com o cinema não é uma tarefa simples. Advertimos que o escopo deste trabalho não atinge tamanha abrangência de intenção. Mas, refletir sobre a geografia de uma cidade amplamente

representada nos filmes abre uma perspectiva importante de análise. Cientistas sociais, e notadamente geógrafos vêm se debruçando nesta agenda de pesquisa, pois o mundo contemporâneo, sobretudo dos anos 1970 em diante, apresenta uma nova configuração de estetização das práticas sociais e econômicas.

Neste sentido, David Harvey (2008) chama atenção para a ideia de que a experiência recente de compressão do tempo-espaço gera uma crise de representação nas formas culturais (o que caracteriza um foco de preocupação estética), e Gilles Lipovetsky (2015) lança o paradoxo de que quanto mais se impõe a exigência de racionalidade monetária do capitalismo, mais este conduz ao primeiro plano as dimensões criativas, intuitivas, emocionais. Frederic Jameson (2006) recompõe uma teoria da sociedade atual cujo modelo pressupõe interconexões complexas entre modos de subjetividade e experiência, formas culturais, condições sociais e históricas e estágios de desenvolvimento econômico. O desenvolvimento do capitalismo financeiro contemporâneo não exclui a potencialização de uma estetização do consumo, e daí também dos espaços de consumo, de como uma metrópole emergente assimila o novo ciclo da *hipermodernidade* – no dizer de Lipovetsky (2004; 2015).

O cinema que nasce no contexto do crescente processo de urbanização das grandes cidades, na passagem dos séculos XIX para o XX, prenuncia um mercado e uma arte que estão em comum acordo para a produção e difusão de produtos estéticos que canalizem não só o prazer estético e experiencial do consumidor como também do lucro para as empresas. E em perspectiva complementar o cinema, enquanto arte urbana por excelência, (re)apresenta as cidades como paisagens expressivas no consenso da modernidade ou no dissenso da pós-modernidade; como paisagens que não permitem representá-las através do aparato da mídia, mas ao mesmo tempo aporta um conjunto de possibilidades para uma experiência diferenciada das mesmas cidades.

Esta pesquisa aglutina a questão da imagem, da metropolização, e da representação-experiência da cidade; o espaço-tempo da cidade em sua relação com o cinema, enquanto paisagem friccionada entre sua representação-experiência nos filmes documentais. Juazeiro do Norte é a protagonista de uma análise possível, cuja paisagem construída pelas imagens nos documentários dialoga com a paisagem corpórea dos sujeitos que nela participam com suas vivências e experiências no/do espaço-tempo da cidade a partir dos filmes. A filmografia existente sobre Juazeiro orienta-se em quatro períodos ou formas de pensar/ser a cidade. Esta periodização é resultado do levantamento da filmografia

realizada para o período 1925 a 2020, desde os primeiros filmes sobre Juazeiro do Norte até o momento atual.

Evocamos a noção de estética além de sua acepção puramente mimética, orientando o foco para uma estética da paisagem que é construída socialmente na imbricação entre o simbólico cultural, as práticas sociais e a corporeidade. A contribuição das imagens cinematográficas, em sua forma documental (filmes documentários ou *não-ficcional*) propiciam um encontro com a realidade e o cotidiano dos sujeitos da/na sociedade urbana.

Então quais *geografias de cinema* são possíveis para pensar/compreender a cidade no contexto urbano (pós)(hiper)moderno? Como a cidade dialoga com o cinema e a indústria do entretenimento? Situar Juazeiro do Norte nesta discussão é uma possibilidade para rever a cidade real e ao mesmo tempo representada. A cena atual da produção de filmes sobre esta cidade aponta para o que Jameson (2006) pressupõe uma correspondência entre a produção cultural e as experiências e modos de subjetividade nas sociedades capitalistas contemporâneas, tendo a fragmentação e a falta de profundidade, o caráter de dispersão, a dissolução e esquizofrenia, a instabilidade, a descontinuidade e o descentramento, a experiência do tempo como um presente perpétuo e, portanto, espacial.

Em seu ensaio *Transformações da imagem na pós-modernidade*, Jameson (2006: p.129-162) defende a existência de três momentos em uma teoria da visão: o *momento colonial*, tematizado pelas formulações sobre visualidade de Jean Paul Sartre, que se organiza no contexto da objetivação como ato de dominação; o *momento burocrático*, influenciado pelas teorizações de Foucault, em que o olhar é conjunto ao do saber e se torna instrumento de medição, negando a possibilidade de alteridade, ou diferença de visibilidade, cabendo aqui entender os meios de comunicação e a tecnologia como veículos de função epistemológica; e o *momento pós-moderno*, em que essa distância desaparece, e a sociedade submerge em imagens, “ocorrendo uma estetização e visualização mais completas da realidade, bem como uma substituição do conceito estético pelo de intensificação” (JAMESON, 2006, p.23). De forma que, podemos falar de uma cidade que se localiza em uma época em que a noção de espacialidade substitui a de temporalidade.

E esta questão do tempo-espaco na cidade é possível ser recuperada pelo cinema em outra velocidade, aquela em que não necessariamente todos os tempos são globais, hegemônicos, mas aquela em que se visualizada em parte o tempo não-hegemônico da ação dos atores não-hegemônicos na cidade.

Partimos então da tese de que Juazeiro do Norte enquanto cidade fílmica, no contexto de sua representação atual, está sofrendo uma ruptura para uma metrópole quando traz novos personagens e uma dinâmica que não depende só da tradição das romarias, da figura do Padre Cícero, e do crescimento desordenado; que vai se distinguindo com um olhar diferenciado, partindo de construções de personagens diversificados. Isto corresponde a uma paisagem/imagem da cidade ressignificada pela nova representação fílmica que possui um rebatimento na cidade real, da mesma forma em que uma nova cidade vai se pronunciando enquanto capital regional assimilando um crescente processo de metropolização.

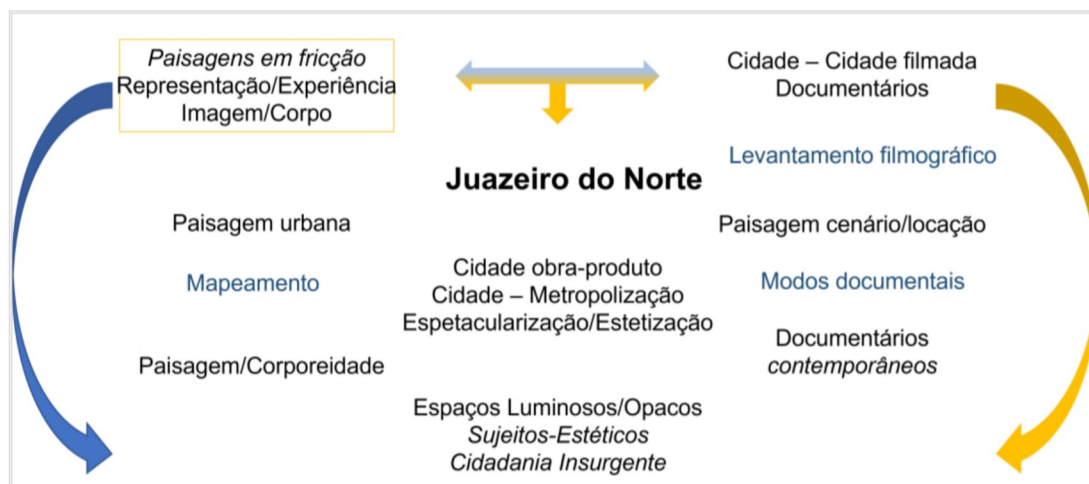
Esta nova produção midiática sobre a dinâmica de Juazeiro do Norte se distingue quase completamente da produção de filmes anterior. Se desde as primeiras produções, de 1925 até os anos 1990, nos deparamos com uma produção audiovisual alinhada ao magnetismo da figura do Padre Cícero, enquanto “cidade da fé e do trabalho”, “terra da promessa”; agora, dos anos 2000 em diante um outro regime de paisagens/imagens são evocadas, possibilitando se justapor à ordem anterior de representação. Uma nova (des)ordem de paisagens/imagens são anunciadas sobre a cidade; o consenso do espelhamento magnetizado pela figuração do religioso, do “progresso”, abre e comunga de espaços para anunciar outras “Juazeiros”. Como um “espelho partido”, a cidade é re(a)presentada sob uma dinâmica profusa de atores/sujeitos que se antes eram meros figurantes da história de produção do espaço da cidade agora são tomados como protagonistas. Nesta composição, a paisagem da cidade filmada é tomada em fricção entre representação e experiência. A necessidade em desenvolver esta idéia de “paisagem em fricção ou friccionada” possibilita redimensionar o que a amplitude da nova produção de filmes chama para a cena: a cidade não é apenas a representação de uma forma cujo conteúdo é somente o da “fé” e do “trabalho”, dos espaços *luminosos*, mas também é a da experiência dos espaços *opacos*. Aqui seguindo a formulação de Milton Santos (1994), a de que os espaços adaptados às exigências das ações características da globalização (espaços luminosos) convivem as áreas não dotadas das virtualidades necessárias ao atual momento (espaços opacos).

No esboço conceitual-metodológico, a seguir, traçamos o roteiro dos conceitos norteadores que utilizamos para analisar nosso objeto de pesquisa. Avançamos na idéia de “paisagens em fricção” como primeira aproximação para percorrer o espaço-tempo de Juazeiro do Norte que dialoga na paisagem representada nos filmes com a paisagem da

cidade real. Para tanto, buscamos apoio nas ideias de BARBOSA (2000; 2002), AZEVEDO (2009b;2012); FERNANDES (2016). Principalmente estes autores ampliam esta imbricação de uma paisagem urbana que se fricciona entre representação/experiência, entre paisagem/corporeidade. Ou seja, Juazeiro do Norte se constitui como uma cidade-produto cuja ordem hegemônica é representada em sua paisagem, mas que ao mesmo tempo expressa distintas experiências como cidade-obra cujas marcações simbólicas de seus sujeitos expressam uma experiência de paisagem amplificada tanto pela vivência direta do espaço da cidade real como na experimentação dos filmes que adotaram representá-la.

A ideia de cidade obra/produto é referendada aqui principalmente em LEFEBVRE (1999; 2008). O construto material/simbólico da paisagem urbana de Juazeiro possui uma relação direta enquanto cidade-produto, que se emancipa enquanto reprodutora de uma sociedade de consumo e do espetáculo; mas que também possui relação com uma cidade-obra que ousa recuperar o sentido não só de centralidade da vida social, de acumulação de riquezas e política, ainda sim um espaço de produção de conhecimentos, técnicas e obras.

Quadro 1 – Esboço conceitual-metodológico



Fonte: Autoria própria (2020).

Para seguir este caminho de investigação, inicialmente, foi realizado um levantamento da filmografia sobre Juazeiro do Norte. O repertório de filmes é significativo, que está em apêndice deste trabalho pela importância como base de referência para pesquisas futuras que não se limitam somente ao campo geográfico. Trata-se, portanto, não somente como fonte para esta pesquisa, mas se confunde com a empiria. Os filmes sobre

Juazeiro do Norte e a própria cidade constituem o substrato empírico para a discussão proposta.

Ao longo dos capítulos diluímos as ideias essenciais dos autores com os quais dialogamos para a discussão dos tópicos específicos. O texto está dividido em três partes principais: no Capítulo 2 situamos Juazeiro do Norte enquanto metrópole em construção, quando não mais funciona somente enquanto centro regional comercial, mas que já se impulsiona com práticas metropolitanas; além de apresentar como uma cidade cuja representação em produção audiovisual traz uma importância para a cena contemporânea da cidade real e ao mesmo tempo da cidade re(a)presentada nos filmes (ARAGÃO, 2012; QUEIRÓZ, 2013; PEREIRA, 2018).

No Capítulo 3 nos debruçamos nas três primeiras fases de produção dos filmes, situando os aspectos da paisagem da cidade em que cada modo documental adotou como opção estética de representação da cidade. Elas se constituem como fases de paisagens consensuais do progresso; paisagens de miséria e fanatismo; e paisagens potencializadas pela visualidade da cultura popular. Para cada um destes momentos de produção de representação fílmica foi selecionado um documentário representativo do período. COSGROVE, 1984; AITKEN e ZONN, 2009; BERNARDET, 2009, são autores que conversamos neste momento para uma análise crítica desta etapa de representação da cidade.

No Capítulo 4 discutimos a fase contemporânea de produção audiovisual sobre Juazeiro do Norte, propondo a experiência da paisagem a partir do sentido da corporeidade para discutir a dobradura opacidade/luminosidade dos espaços da cidade que têm relação com as representações fílmicas; por fim, discutimos as *paisagens dissensuais* através da idéia de cidadania insurgente para propor o conceito de *sujeito estético* com elemento de reflexão nesse jogo polissêmico da paisagem dos filmes/da cidade, e a possibilidade de repensar os espaço de opacidade da cidade como exercício da corporeidade, dialogando principalmente com os autores SANTOS, 1999; JACQUES, 2007; BUCK-MORS, 1999; e HOLSTON, 1996.

2 PAISAGENS EM MOVIMENTO DA *CICERÓPOLIS*

“(...) a natureza que fala à câmara é completamente diversa da que fala aos olhos, mormente porque ela substitui o espaço onde o homem age conscientemente por um outro onde sua ação é inconsciente (...); nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente visual, assim como a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente instintivo.”

W. Benjamin (1994, p.62)

Uma cidade que dialoga com a câmara cinematográfica traz uma série de possibilidades que amplificam nossa forma de experienciá-la. Nossos olhos são substituídos pela lente da máquina, aparentemente imparcial e isenta de qualquer julgamento ou falsa impressão. Mesmo assim, cada um poderá experimentar a paisagem desta mesma cidade de forma distinta, recuperando possivelmente um sentido *áurico* dela, se aproveitamos aqui a idéia de *aura* de Benjamin (1994) para falar do aspecto de unicidade e singularidade de uma representação. E esta experiência carrega consigo o conjunto de todos os sentidos humanos, incluindo a “experiência do inconsciente visual”, supramencionada por Benjamin na epígrafe.

Esta cidade que temos em tela é Juazeiro do Norte. Sua representação realizada com a lente do cinema traz uma série de possibilidades de novos olhares para se debruçar sobre a experiência de sua paisagem. A paisagem urbana, afinal, traz uma polifonia de camadas de interpretação que se justapõem e se interpõem. São imbricações múltiplas, mas que devemos acolher no ambiente de reflexão da espaço-tempo geográfico algumas apreensões. A primeira delas é a de que Juazeiro do Norte se caracteriza como uma metrópole em construção.

2.1 Juazeiro do Norte, uma metrópole em construção

Juazeiro do Norte¹ está localizada ao extremo sul do Ceará, na região do Cariri; é uma cidade média de expressivo dinamismo urbano cearense, abrigando mais de 250.000

¹ A toponímia *Juazeiro* é uma alusão à árvore homônima, típica do Nordeste, que servia de abrigo aos viajantes e boiadeiros. A designação “do Norte” faz diferenciá-la de outra cidade intitulada *Juazeiro da Bahia*. Outros registros (IPECE, 2017) relacionam a toponímia proveniente da denominação do sítio, onde, sobre a fronde de um juazeiro, acontecia feira-livre.

habitantes². Juazeiro é uma cidade *religiosa e progressista* ao mesmo tempo. Desde o início de seu processo de formação territorial a cidade vai abraçando uma lógica da modernidade tendo a figura do Padre Cícero Romão Batista, ou simplesmente Padre Cícero, como referencial principal e permanente na construção de uma organização de sociedade urbana.

Padre Cícero, em uma só pessoa une várias atribuições: o homem, o orientador espiritual, o mentor político, o santo, o taumaturgo, o primeiro *ensor* de imagens sobre a cidade, o ícone da fé e do progresso. Por esse conjunto de atributos ligados à sua figura, a paisagem de Juazeiro ganha um estatuto de *cidade sagrada*, tendo a fé e o trabalho como fórmula de progresso. Dito de outra forma, em sua produção sócio-espacial o consenso de *cidade sagrada* atribui a Juazeiro *do Padre Cícero* o sinônimo de sociedade, cultura, política, e economia baseada na religiosidade. A isto se deve ao fato de ser atribuído ao Padre o caráter de milagreiro, especialmente a partir do fenômeno da hóstia que virou sangue quando ele, celebrando uma missa, deu a comunhão à beata Maria de Araújo. Tal fenômeno, ocorrido em 1889³, promove em parte a cidade, até hoje, como um dos principais centros do catolicismo popular do Brasil, pois além de ser o maior centro do catolicismo popular da América Latina é o segundo maior centro de romarias do Brasil, depois de Aparecida, no interior de São Paulo. Nos dias atuais, Juazeiro recebe quatro romarias principais, propiciando um ciclo anual de peregrinações, atraindo levadas de romeiros que chegam de todos os lugares do país, sobretudo das cidades do Norte e Nordeste. Tal mobilidade espacial faz adensar, a cada ano, o número de habitantes de Juazeiro, tornando-a cidade mais populosa da emergente Região Metropolitana do Cariri.

Entretanto, tal poder atrativo da cidade não se prende unicamente ao fenômeno das romarias anuais, conflui também para sua crescente metropolização com todas as características que ela carrega consigo, que assimila os fatores estruturadores das metrópoles contemporâneas. Como nos lembra Queiróz (2013, p.30), “(...) é lícito afirmar que o caráter imprescritível das metrópoles de qualquer época e sob qualquer ponto de vista é a

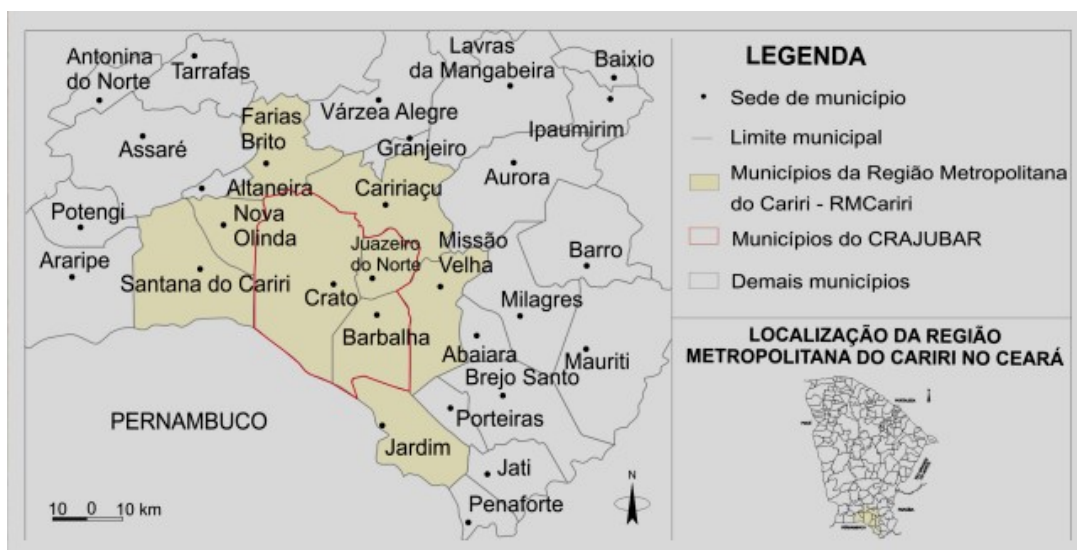
² Conforme o *Perfil Municipal de Juazeiro do Norte* (IPECE, 2017), em 2010 a população absoluta do município resultava em 249.939 habitantes, sendo 96,07% de população urbana e apenas 3,93% da população reside na área rural – 9.811 pessoas. Segundo IBGE (2021), a população estimada para 2020 é de 276.264 pessoas.

³ O milagre da hóstia aconteceu em 1 de março de 1889. Ao receber a hóstia, em uma comunhão oficiada por Padre Cícero, na capela de Nossa Senhora das Dores, a *beata* não pôde degluti-la, pois a hóstia transformara-se em sangue. O fato repetiu-se, e o povo achou que se tratava do sangue de Jesus Cristo e, portanto, era um milagre.

hegemonia exercida sobre um determinado conjunto de cidades que, por sua vez, é cada vez mais fluido e multiterritorial”. Daí que Juazeiro se impõe hoje enquanto força metropolitana que emana, especialmente das capacidades de abertura, fluidez e articulação de certas formações socioespaciais. Complementa Queiróz (2013) que tais capacidades conservam o potencial de concentração (de população, atividades e fluxos) e centralização de poder, decorrendo daí o efetivo comando e controle de atividades e fluxos que operam em rede e em múltiplas escalas.

Juazeiro constitui-se uma cidade aberta, porosa, um ímã, no sentido que vai atraindo e adensando uma população crescente a cada novo ciclo de romarias, ao mesmo que se impõe com todas essas variáveis estruturadoras das metrópoles. Distintos grupos sociais disputam os lugares da cidade sagrada-profana. Não à toa, a atenção sobre sua paisagem geográfica atrai a ela diversos sentidos (representações) por parte dos sujeitos que a vivenciam.

Mapa 1 – Região Metropolitana do Cariri



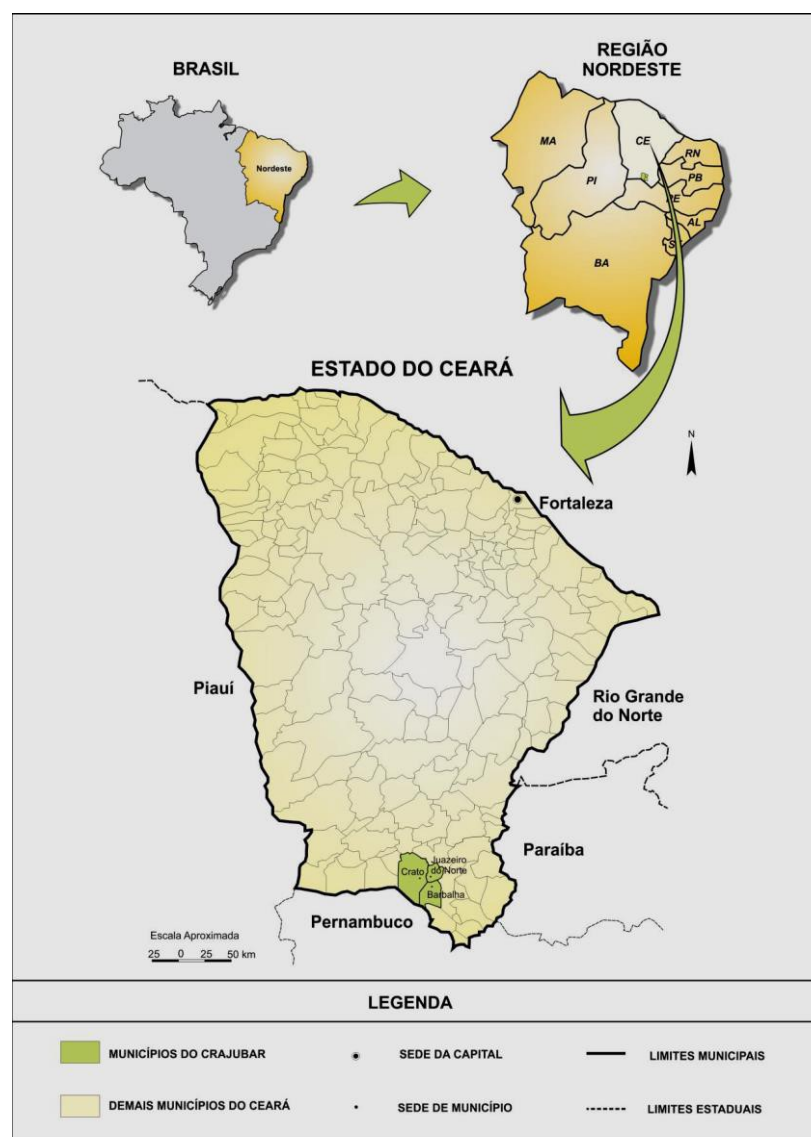
Fonte: QUEIRÓZ, 2014

Uma cidade tensionada entre o progressismo e a religiosidade popular, é uma das questões essenciais a nos convocar à leitura e à investigação da realidade espaço-temporal de Juazeiro do Norte em seu processo de construção material e simbólica. A recente tomada de estruturação da chamada Região Metropolitana do Cariri – RMCariiri⁴.

⁴ A Região Metropolitana do Cariri (RMC) está localizada no estado do Ceará. Foi criada por uma Lei Complementar Estadual nº 78 sancionada em 29 de junho de 2009. A região metropolitana surgiu a partir

A RMCariri, tem a cidade de Juazeiro como centralidade urbana. Não poderíamos, portanto, deixar de situá-la neste novo contexto espacial no qual ela se insere no processo de mudanças em curso no espaço urbano do Cariri, cujas feições mais evidentes podem ser facilmente notadas no complexo urbano-regional do CRAJUBAR⁵.

Mapa 2 – Localização do CRAJUBAR no Ceará e na Região Nordeste



Fonte: QUEIRÓZ (2013, p.53).

da conurbação entre os municípios de Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha, denominada Crajubar. Somando-se a eles, foram incluídas as cidades limítrofes situadas no Cariri cearense: Caririaçu, Farias Brito, Jardim, Missão Velha, Nova Olinda e Santana do Cariri. Tem como área de influência a região sul do Ceará e a região da divisa entre o Ceará e Pernambuco.

⁵ Denominação abreviada e recorrentemente empregada, relacionada à conurbação das três principais cidades do Cariri: Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha.

Ressalte-se a atração de novos investimentos públicos (Trem do Cariri, Hospital Regional, Centro de convenções, Ceasa etc) e privados (Faculdades, Carrefour, Lojas Americanas etc) nas cidades da região; a emergência de novos atores sociais (públicos e privados), novas espacialidades (decorrente de mudanças nos padrões de assentamento e requalificação de espaços e paisagens), institucionalidades e novas relações de poder); e o incremento demográfico e expansão do tecido urbano (intra e inter-urbano). O quadro abaixo é ilustrativo do dinamismo das principais cidades da região e a expressividade do contingente populacional, especialmente se observados o conjunto formado pela recentemente institucionalizada Região Metropolitana do Cariri.

Quadro 2 – Dados populacionais da RMC desde o censo de 1980

Município/Cidade	Censo 1980		Censo 1991		Censo 2000		Estimativa
	Total	Urbana	Total	Urbana	Total	Urbana	Set/2009
Barbalha	30.966	15.065	38.430	24.302	47.031	30.669	53.111
Caririaçu			23.318	7.237	25.733	10.618	27.380
Crato	80.677	58.273	90.519	70.280	104.646	83.917	116.756
Farias Brito			17.625	6.871	20.315	8.726	19.605
Jardim			23.964	5.226	26.414	7.358	26.578
Juazeiro do Norte	135.616	126.035	173.566	164.922	212.133	202.227	249.829
Missão Velha			29.228	10.944	32.586	12.785	35.135
Nova Olinda			11.354	4.802	12.077	6.393	13.659
Santana do Cariri			15.403	5.699	16.847	8.178	18.369
Total					497.782	370.871	560.425

Fonte: Dados da pesquisa, 2015

Segundo Queiróz (2013) a área da RMCariri começou a desenhar como novo quadro, com ênfase em Juazeiro do Norte, a partir de meados dos anos 2000, evidenciando um novo estágio do processo de urbanização desta cidade, não correspondendo à dinâmica urbana anterior, de forma que não se vincula diretamente ao processo de industrialização, o que corresponde à lógica contemporânea de produção do espaço. Queiróz (2014, p.101) ressalta que “esta característica coincide com a lógica contemporânea de produção do espaço metropolitano (...) uma espécie de tradução urbana da manifestação socioespacial da globalização”.

Neste sentido, Juazeiro do Norte vai se deslocando para uma condição de metrópole que pode ser considerada uma espécie de tradução urbana da manifestação socioespacial do processo de globalização. Neste mesmo entendimento, Lencioni afirma que a metrópole contemporânea

(...) apresenta uma forma territorial nova, que pode ser descrita como uma ampliação da metrópole moderna, herdada do processo de urbanização e industrialização. Ela é produto do processo de metropolização, que nada mais é do que uma metamorfose do processo de urbanização. (LENCIONI, 2006, p.71-72)

No cenário contemporâneo Juazeiro do Norte não se caracteriza simplesmente como centro de varejo popular regulado pelas empresas locais e regionais. Juazeiro agora se impõe no conjunto do complexo dinamismo que envolve a diversidade cultural peculiar do Cariri, somado à diversificação do seu mercado e do perfil socioeconômico e que por sua vez implica na reestruturação do arranjo urbano-regional do Cariri. Nesta compreensão, enfatiza Queiróz que

Dentre as mudanças que resultaram no que convencionamos chamar de nova condição urbana de Juazeiro do Norte – mudanças estas que, por sua vez, repercutem na sua representação interna a região e na rede de fluxos globais – identificamos aquelas relativas à ampliação e diversificação da função comercial, notadamente com a expansão do Cariri Shopping, na prestação de serviços mais especializados, com destaque para o ensino superior e transporte aéreo; e a promoção imobiliária. (QUEIROZ, 2013, p.163)

Pereira (2018, p.11), analisando Juazeiro do Norte, acrescenta que

as práticas espaciais de consumo estão articuladas com os processos de segregação e fragmentação socioespaciais. Estas práticas espaciais contribuem para a produção de uma nova condição urbana que expressa a dinâmica de um urbanismo neoliberal. O resultado é um empobrecimento da experiência urbana fundada na diversidade, no encontro, no espontâneo, no inesperado que é o cerne do que é a cidade em sua essência.

Nesta mesma direção, ARAGÃO (2012, p.439), analisando Juazeiro do Norte como cidade-espetáculo, focando a prática do turismo religioso, em uma de suas conclusões constata que

A nova sociedade urbana é rica em mercadorias e pobre de experiências, pelo fato de que a difusão e a massificação de objetos técnicos, de bens de consumo, de tecnologias de comunicação e da mobilidade, ter incentivado um isolamento cada vez maior, no sentido de se permanecer entre aqueles que são semelhantes e não diferentes.

Pelas conclusões dos autores acima, podemos entender que Juazeiro apresenta um dinamismo urbano que se apropria de práticas espaciais de consumo, trazendo todas as

consequências para o distanciamento de uma experiência urbana que se alinhe ao valor de uso da cidade. Ou seja, a nova condição urbana de Juazeiro aponta para a desumanização e a aceleração das estratégias aliadas ao sentido de valor de troca que tais práticas espaciais de consumo adotam.

Entretanto, podemos contestar parcialmente as constatações desses autores, não deixando de admiti-las como análises acertadas, embora não suprimindo o entendimento de que há estratégias alinhadas ao encontro, à diversidade e à visibilidade dos indivíduos quando se utilizam da experiência do cinema, ou seja, dos filmes que trazem novas experimentações urbanas. Não somente do cinema, mas de qualquer outra linguagem estética, mesmo que, em grande parte, o sentido estético também passa a ser recuperado pelo capitalismo na contemporaneidade. O espetáculo é uma realidade para o viver na era do capitalismo artista (LIPOVETSKY; SERROY, 2015).

A seguir, expomos algumas de nossas constatações desenvolvidas em pesquisas anteriores, especialmente em FERNANDES (2016).

No contexto da representação de Juazeiro do Norte, nos filmes atuais, a cidade real/filmica, ressona as características de uma ruptura do regime anterior para uma de metropolização. São novos personagens e novas dinâmicas que ressignificam ou não dependem da tradição ou do turismo religioso cadenciado pelas romarias; a figura simbólica do Padre Cícero passa a concorrer com outros protagonistas, com insurgências de pessoas comuns que se apresentam nos novos filmes, ou trazem a diferenciação e os distintos códigos simbólicos culturais em camadas. Um centro urbano regional que vai se metamorfoseando e experimentando uma fluidez própria da metrópole: do crescimento desordenado; do acúmulo de investimentos voltados ao mercado e especulação em área de grande concentração de renda, manchas expressivas de verticalização na malha urbana, de uma gama de serviços especializados, e que ao mesmo tempo vai se diferenciando com um olhar distinto, elaborando construções e apresentação de personagens diversificados. Isto corresponde a uma paisagem/imagem da cidade ressignificada pela nova representação filmica que possui um rebatimento na cidade real, da mesma forma em que uma nova cidade vai se pronunciando enquanto capital regional assimilando um crescente processo de metropolização.

Dentre os atributos já citados do Padre Cícero, podemos acrescentar, por certo, sua função mais aparentemente contraditória, senão a que mais instiga à investigação: aquela que promove a um só tempo uma utopia e realização de uma sociedade urbana baseada na

fusão entre fé e trabalho, estendendo-se a uma possibilidade de convívio que, aparentemente contraditória, permite o encontro do sagrado e do profano, do material e do sobrenatural, da identidade e da diferença, e entre os sujeitos e seu espaço de vivência as diversas formas de representação e de experiência da paisagem da cidade. O trabalho como realização, longe de ser puramente uma predisposição da moral cristã católica, incorpora-se ao discurso pastoral de Cícero como principal ferramenta para a estruturação de Juazeiro que fora, ainda enquanto povoado submetido à dependência da cidade vizinha denominada Crato, emancipada a vila no ano de 1911⁶.

Ainda sobre a fé e trabalho, é necessário entender como o *modus operandi* de Cícero em sua atividade pastoral e ao mesmo tempo de planejador e mentor político da cidade veio a funcionar como instrumento para a defesa do progressismo à cidade. Para aqueles diversosromeiros que iam buscar sua orientação bem como para aquelas famílias inteiras que passava a se fixar em Juazeiro ele estimulava que a prática religiosa estivesse consorciada com a ocupação nalgum ofício. Desse modo, em cada casa, da maior parte dos habitantes da cidade constituída pelos moradores pobres e adventícios, havia um altar na sala de estar e uma oficina de trabalho aos fundos do terreno. Observamos que esta prática se perpetua até hoje depois de quase oitenta anos de falecimento de Padre Cícero. Juazeiro, portanto, destaca-se no cenário do Nordeste como *a cidade da fé e do trabalho*, fórmula traçada pela estratégia discursiva da representação hegemônica dessa cidade. Este progressismo, aparentemente contraditório, herdado da figura representativa de Padre Cícero, constitui uma espécie de conservadorismo católico moderado justificado pelo trabalho associado à religiosidade.

Diante do quadro exposto, pode-se admitir que as cidades da região experimentam um complexo e dinâmico processo de reestruturação tanto de suas bases produtivas (produção, circulação e troca) e da configuração sócio-política, territorial e simbólica *no e do* conjunto urbano-regional, além dos problemas e desafios nos âmbitos local e regional. E Juazeiro, portanto, apresenta-se protagonizando a estruturação da

⁶ Nesse ano de 1911, Juazeiro emancipa-se de Crato, passando de “povoado” a “vila”. Geraldo Barbosa em seu livro *História de Juazeiro ao alcance de todos* informa-nos o seguinte: *No ano de 1905, o povoado contava com mais de 12 mil habitantes, mais de 20 ruas, várias escolas, agência telegráfica, banda de música e um largo comércio que se estendia ao longo das ruas. Lojas de tecidos, miudezas, mercearias, armazéns de gêneros alimentícios e um intenso movimento artesanal de barro, couro, palha, flandres, ouro, prata, corda e ferragens (...). Observa-se, entretanto, que nenhum benefício público era prestado ao povoado ficando toda a renda do comércio de Juazeiro para os cofres da prefeitura do Crato. O povoado crescia graças ao prestígio e dedicação do Padre Cícero, com apoio total do povo que alargava as ruas, preparava as praças e construía casas (...).* (apud WALKER, 2010, p. 55-56)

RMCariari adventícia. Entretanto, a metropolização capitaneada por Juazeiro emerge como uma estratégia do Estado; como uma possibilidade da expansão do mercado, da reprodução do capital, e que seja, na verdade, uma estratégia de poder, de governar o território. Trata-se da experiência de criação de regiões metropolitanas em que a organização do território brasileiro e latino-americano se realizou enquanto espacialidades concentradoras, e que se estendem às pessoas: concentração de rendas, de recursos, de investimentos, e, sobretudo, de poder. Entretanto, antes de um entendimento sobre a região metropolitana cuja centralidade espacial é relacionada a Juazeiro, deve-se entender o sentido da metrópole, o sentido da metropolização, o que nos parece ser um investimento que desejamos fazer em termos de devir de uma metrópole que nasce imposta, sob a bandeira do projeto inacabado da Modernidade.

Tal condição moderna se desloca para uma condição pós-moderna com dominante cultural. Neste sentido, Jameson (2006) afirma que há uma correspondência entre a produção cultural e as experiências e modos de subjetividade nas sociedades capitalistas contemporâneas. Ele enfatiza que

a fragmentação e a falta de profundidade, o caráter de dispersão, dissolução e esquizofrenia, a instabilidade, a descontinuidade e o descentramento, a experiência do tempo como presente perpétuo e, portanto, espacial (...) em uma época em que a noção de espacialidade substitui a de temporalidade, e as próprias categorias teóricas tendem a se tornar espaciais, o conceito de mapeamento cognitivo – que expressa um desejo de totalidade – adquire importância crucial (...) (JAMESON, 2006, p.15)

Nesta perspectiva de análise, queremos nos debruçar sobre a imagem da cidade, ou seja, de como ela se vê e de como ela é vista, que passa a ser um dado importante de investigação para a compreensão da protagonista da nova metrópole em gestação. O poder da imagem e/ou da representação sobre Juazeiro como *cidade do progresso*, como vimos, é notório desde sua gênese histórica associada a um de seus principais ícones, o Padre Cícero. Se nos deparamos com uma sociedade urbana em vias de um projeto estratégico concentrador (de metropolização), argumentamos, então: os sujeitos que se fazem presentes ou dotados de visibilidade nos espaços de representação da cidade nem sempre participaram efetivamente de sua construção imagética nem das políticas de desenvolvimento urbano. Portanto, identificar os sujeitos que se insurgem⁷ no espaço da cidade ontem e hoje,

⁷ Aqui partilhamos da idéia de *espaços de cidadania insurgente* proposta por James Holston (1996). Segundo este autor, *a cidadania muda a medida em que novos membros emergem para fazer suas reivindicações*,

sobretudo nos espaços públicos ou de celebração é um desafio metodológico para se pensar a paisagem da cidade, o qual se constitui enquanto objeto de estudo desta pesquisa.

A paisagem de Juazeiro do Norte assume duas escalas de representação distintas, porém complementares, uma de ordem visual hegemônica e outra pela experiência enquanto vivência e corporeidade de seus sujeitos. A primeira é de natureza ocularcêntrica e totalizante da paisagem da cidade, justificada pelos discursos, textualidades e sentidos, ao mesmo tempo geográficos e ideológicos, que ordena e disciplina uma visualidade da cidade perspectivada e dimensionada pela sociedade urbana capitalista; A segunda é a da experiência da cidade, na qual o espaço se diferencia e se singulariza a partir de deslocamentos e de interações de seus sujeitos sociais, os quais trazem novos sentidos à cidade a partir de sua corporeidade.

2.2 Paisagens em fricção: pensando representações-experiências da cidade

O entendimento sobre a relação dos sujeitos com o espaço da cidade pode ter diversos olhares. Mas, dentre qualquer das perspectivas trabalhadas, uma cidade não pode deixar de ser compreendida fora de sua realidade singular. Os modos de como a cidade se vê e de como ela é vista constituem questões essenciais. Trata-se de uma relação com as imagens e ao mesmo tempo de como essas imagens são representadas e experimentadas simultaneamente em sua condição urbana, e de como os sujeitos sociais dialogam com o espaço e o tempo produzido na cidade.

No Brasil destacam-se o Rio de Janeiro e São Paulo como principais localidades produtoras de representações a partir do cinema. São metrópoles que receberam diversas representações fílmicas, dentre os variados gêneros e estéticas no esteio da produção cinematográfica. As grandes companhias produtoras de filmes (Atlântida e Vera Cruz, por exemplo) se estabeleceram na mesma fórmula comercial norte-americana, ou seja, visando ao grande público para garantir ampla bilheteria, daí se fixarem nos grandes centros. Trata-se aqui do período que se estende dos anos 1940 aos 1960. Segundo Jean-Claude Bernardet (2009, p. 124), no Brasil,

expandindo seu alcance, e em que novas formas de segregação e violência se contrapõem a esses avanços, erodindo-a. Os lugares da cidadania insurgente são encontrados na intercessão desses processos de expansão e erosão. (p.249)

a produção cinematográfica sempre foi mais intensa e regular no eixo Rio-São Paulo, porque aí se instalaram as formas mais avançadas de capitalismo no Brasil e por ter sido o Rio de Janeiro capital e enfeixar boa parte dos centros de decisão políticos e burocráticos do país.

Mas esta exclusividade Rio-São Paulo só se afirma realmente depois dos anos 1930. Antes disso, Bernardet (2009) acrescenta que encontramos uma produção cinematográfica em cidades distantes dos grandes centros urbanos. Chama atenção a produção de documentários em cidades do Nordeste no início do século XX:

(...) não serão produzidos mais de dois ou três documentários, como em São Luís do Maranhão ou Maceió, embora deva dizer-se que o levantamento da produção na primeira metade do século XX está longe de ser concluído. Em outros casos, encontramos uma produção mais densa, como no importante ciclo de Recife (...), que de 1923 a 1931 produz doze filmes de longa metragem e cerca de 25 curtas. Assim, nos anos 1920, encontramos produção, por ligeira que seja, além das cidades já citadas, em Manaus, Salvador, Cataguases, Ouro Fino, Guaranésia, Poços de Caldas, Juiz de Fora, Belo Horizonte, Niterói, Campinas, Santos, Itatiba, Curitiba, Pelotas, Porto Alegre. (BERNARDET, 2009, p.120-121).

E no Ceará, Juazeiro do Norte se constitui como um dos espaços mais representados na cinematografia nacional. São mais de cinquenta filmes⁸ produzidos entre os anos 1925 até os dias atuais, destacando-se o documentário como gênero preferente nesta produção cinematográfica. Embora Bernardet não cite Juazeiro no rol da produção deste período⁹, mas ela se inclui com uma representatividade de seis produções: *O Joazeiro do Padre Cícero e Aspectos do Ceará* (1925); *O Nordeste Brasileiro* (1925); *Aba Film – 16 Grandes Filmes - Com os Funerais do Padre Cícero*, e vasta reportagem da nossa terra (1934); *Joazeiro* (1935), *Juazeiros do Padre Cícero* (1936).

De 1925 – ano de exibição do filme *Joazeiro do Padre Cícero e aspectos do Ceará* – até a década de 2000, podemos esboçar uma periodização preliminar da produção dos filmes sobre a cidade em quatro momentos, embora em todos eles sejam renitentes a tematização do progressismo/religiosidade de Juazeiro. A figura do Padre Cícero, não por menos, é central no tratamento das cinematografias dos quatro períodos, constituindo uma espécie de diegese diluída na imagem do Padre como aquele que constrói a cidade e a cidade que deve à figura do religioso sua emancipação política, econômica e social. Esta é a estratégia discursiva e estética empregada pelos primeiros filmes. As imagens anunciam

⁸ Ver seção Apêndice A.

⁹ Ver mais detalhes em Apêndice A.

uma cidade em desenvolvimento resultante da fé e do trabalho. Num segundo momento da produção de filmes sobre Juazeiro, destacam-se os documentários realizados pela Caravana Farkas¹⁰. A cidade será analisada dentro de uma abordagem estética inspirada na tese sociológica. A religiosidade popular, a concentração fundiária, e a presença marcante de uma população pobre, serão elementos para a tese “fanatismo e exploração econômica gerando miséria” de filmes como *A Visão de Juazeiro* (Eduardo Escorel, 1970) e *Viva Cariri* (Geraldo Sarno, 1970). Noutro momento, entre os anos 1980 e 1990, uma produção de filmes cearenses apresentam novas leituras, embora mantendo a matriz dialética progressismo/religiosidade de Juazeiro como uma *Cicerópolis*¹¹ em movimento. Ou seja, Juazeiro no espaço dos filmes e no espaço real da cidade constitui um fenômeno de desenvolvimento econômico e de força religiosa exemplar e singular na produção do cinema nacional. Além disso, um novo tema passa a ser valorizado, o da participação da cultura popular como elemento de autenticidade no processo de formação da cidade. Um novo Juazeiro passa a ser apresentado ou *novos Juazeiros*: do romeiro e seu cotidiano; dos mitos primitivos e do catolicismo popular; das manifestações culturais do povo atualizadas sob a influência de outros grupos culturais das diversas partes do Nordeste que passam a se fixar na cidade.

No momento atual, a cinematografia de Juazeiro ganha uma leitura estética diversificada. Destaca-se neste período uma representação da cidade consorciada com sua experiência, ou seja, os sujeitos ausentes nas cinematografias anteriores passam a ser presentes nestas. Os sujeitos invisibilizados em representações consensuais da cidade (como a “cidade da fé e do trabalho”) são agora convocados a se insurgirem nos mesmos espaços, ou melhor, a repartirem destes espaços o direito à cidade (a “cidade das diferenças”), e portanto, de se fazerem presentes/visíveis nela. Ambulantes, travestis, homossexuais, figuras populares, sujeitos que vivenciam o cotidiano da cidade na praça etc., são evocados em filmes como *Juazeiros Invisíveis* (Glauco Vieira, 2010) e *Também sou teu povo* (Franklin Lacerda e Orlando Pereira, 2007).

Entretanto, toda esta produção filmográfica sobre a cidade evoca temas recorrentes. Dentre eles ressalta a temática dos romeiros que visitam a cidade. Nesse

¹⁰ *Caravana Farkas* é o um conjunto de 20 documentários produzidos por Thomas Farkas entre 1964 e 1969, que envolve imagens, sobretudo do Nordeste em diversas temáticas, valorizando a estética da tese sociológica em vigor, na época, sobre o messianismo, o fanatismo e o subdesenvolvimento de regiões mais pobres do país.

¹¹ *Cicerópolis* aqui como livre acepção da nomenclatura da cidade de Juazeiro do Norte, em clara alusão a um dos elementos de centralidade em sua construção simbólica cadenciada pela figura do Padre Cícero.

movimento dos que a visitam/peregrinam sob a dinâmica de um turismo religioso, há ao mesmo tempo a experiência urbana corporal daqueles que nela residem permanentemente. A paisagem da cidade representada nos filmes é ao mesmo tempo uma errância dos sujeitos que nela habitam e daqueles que visitam a cidade. Uma Juazeiro dos romeiros, mas também dos residentes; dos filmes, e ao mesmo tempo da experimentação corpórea. Noutras palavras, uma paisagem geográfica, portanto cultural, que é seguidamente (re)visitada em camadas justapostas de experiências e de representações, cujos símbolos e afecções são trocas, alteridades e justaposições entre os distintos olhares daqueles que dialogam entre a cidade real e a cidade fílmica, seja a partir da errância háptica dos romeiros e/ou cidadãos na experiência dos espaços da cidade.

A paisagem de Juazeiro do Norte assume duas escalas de representação distintas, porém complementares, uma de ordem visual hegemônica e outra pela experiência enquanto vivência e corporeidade¹² de seus sujeitos. A primeira é de natureza *ocularcêntrica*¹³ e totalizante da paisagem da cidade, justificada pelos discursos, textualidades e sentidos, ao mesmo tempo geográficos e simbólicos, que ordena e disciplina uma visualidade da cidade dimensionada pela sociedade urbana. A segunda é a da experiência da cidade, na qual o espaço se diferencia e se singulariza a partir de deslocamentos e de interações de seus sujeitos sociais, os quais trazem novos sentidos à cidade a partir de sua corporeidade.

A idéia de paisagem friccionada, na qual se vê como em dobradura, ao mesmo tempo coexistindo uma representação e uma experiência de mundo, provoca uma tensão que no fundo pode estabelecer posições, justaposições, sobreposições ou contraposições. Daí podermos dizer que a paisagem – sob a percepção/concepção dos sujeitos-corpóreos, no dizer de Merleau-Ponty (2009), abre a possibilidade de “abraçarmos” o mundo que nos envolve. E não sendo ela só uma dimensão do visível ou do imaginário, ela tem uma dimensão corpórea, e por ser corpórea ela também nos abraça.

Sobre essa perspectiva de experiência do mundo relacionada à paisagem urbana, Jean-Marc Besse (2014) nos ajuda a compreender que *a paisagem pode, então, ser*

¹² *Corporeidade* aqui enquanto experiência corpórea do mundo; a vivência do mundo a partir dos sentidos corpóreos; enquanto dimensão ontológica da ação humana no espaço-tempo da sociedade.

¹³ *Ocularcêntrica* refere-se à herança iluminista e moderna que se apoia no olhar exclusivamente como modo de representação da realidade social, e que persegue ainda no jogo de interpretação das imagens no âmbito das artes e das ciências de forma hegemônica na produção de imagens na sociedade de consumo.

compreendida e definida como o acontecimento do encontro concreto entre o homem e o mundo que o cerca. A paisagem é, nesse caso, antes de tudo, uma experiência.

Nesta “nova” experimentação de uma paisagem/imagem de Juazeiro/Juazeiros que dialoga/dialogam em dobradura com a representação e a corporeidade, dinamizada pelo fluxo e interseções de distintos sujeitos, evoca na visão e na experiência corpórea uma (re)educação do olhar para a cidade. E neste movimento abre-se a possibilidade de construção de uma nova cultura da paisagem da cidade relacionada a novas formas de experiência do espaço, da sociedade e de novas aspirações coletivas sobre o patrimônio do lugar. O sagrado e o profano, o tradicional e (pós)moderno, são redimensionados. O sentido do sobrenatural se reinscreve no natural ou na vida da cidade amplificada e preñe de “novos” símbolos.

Quando nos defrontamos com o espaço da cidade, seja pelo olhar imediato ou pela vivência de sua paisagem, nos questionamos sobre as referências que tomamos para nela imergirmos. Nos referimos sobre o saltar da vista em tradução a um modo de vê-la representada a partir das formas, dos objetos, dos trânsitos, dos percursos que se descortinam em vistas multiplicadas. Ao mesmo tempo, a cidade está marcada em nosso corpo, tomado pelos seus cheiros ou miasmas, suas texturas, suas sonoridades, seus sabores e outras sensações que com ela dialogam nossos sentidos. A experimentação da cidade a partir do cinema, entretanto, convoca-nos a *re-apresentá-la* para refletirmos sobre ela a partir de uma nova perspectiva do olhar.

Em seu ensaio *Metáforas da visão*¹⁴, Stan Brakhage (1983) chama-nos atenção sobre a possibilidade do cinema de provocar um reaprendizado da experiência da visão. Este documentarista americano, realizador de vários filmes experimentais, chama-nos à reeducação do olhar pelo que essa experiência possa significar em nova relação com o espaço-tempo, com o corpo e com a cultura. Tanto que o cinema de Brakhage, na observação de Ismail Xavier (1983), tenta “reconstruir a experiência pessoal do ver em todos os seus níveis, usando a câmera como mediação, como extensão do olhar e do corpo” (p.182). Vemos aí, já no início dos anos 1960, uma nascente preocupação sobre a educação repressiva em nossa relação com o visível, ou seja, de como somos educados a prescindir da consciência do que vemos. Neste entendimento, Brakhage irá defender o cinema como um instrumento radical para recuperar a sensibilidade visual em todos os seus aspectos, em

¹⁴ Originalmente publicado em 1963, *Metaphors on vision*, foi traduzido no Brasil por Ismail Xavier e João Luiz Vieira, In: XAVIER (1983, p.341-352).

todas as visualidades atentas e livres de qualquer condicionamento cultural, como se essas novas imagens pudessem trazer uma revelação ou uma nova verdade. Deste modo, seu cinema tentará subverter a montagem das imagens e a composição das formas no quadro, ampliando a visão do espectador, e procurando surpreendê-lo a novas configurações no que lhe seja familiar. Embora, aparentemente, queira supervalorizar um olho-câmera, adverte Brakhage que é a intervenção humana, seu controle crescente, que torna qualquer destes processos apto, progressivamente, a harmonizar a expressão subjetiva-e-objetiva (1983, p.351).

Entretanto, há quase três décadas antes de Brakhage, Walter Benjamin, ensaiando suas idéias estéticas a respeito dos desdobramentos técnicos de reprodutibilidade de algumas linguagens artísticas – especialmente a fotografia e o cinema –, lançava outra análise sobre a experiência da visão. Para Benjamin, no contexto da modernidade e no papel impactante que o cinema causou dentro dela, a reprodutibilidade técnica da obra artística traria consigo a perda da aura, a atrofia da experiência da unicidade e da originalidade da produção do artista. Benjamin nos convida a uma experiência consciente e histórica do olhar, antes de sê-la somente individual ou subjetiva, nos advertindo, então, que a natureza que fala à câmara é completamente diversa da que fala aos olhos, mormente porque ela substitui o espaço onde o homem age conscientemente por um outro onde sua ação é inconsciente. (1983, p.86), qual assinalado na epígrafe.

Se por um lado, em *Metáforas da visão* o aparato cinematográfico é radicalmente defendido como uma nova percepção de mundo para os sujeitos, de outro, em *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução* a massificação ou a banalização das imagens promovidas pela reprodutibilidade técnica do cinema faz reificar um mundo a partir da contemplação, ou seja, como se o cinema substituísse a capacidade de reflexão sobre a realidade. Tanto Brakhage quanto Benjamin, apesar de se posicionarem aparentemente conflitantes no pensar sobre o cinema, conduz-nos a repensar sobre a experiência do olhar em uma releitura da idéia mesma de estética. E de qual estética, afinal?

É preciso retornar ao espírito grego. Estética, do grego, αισθητική ou aisthesis, está relacionada essencialmente à idéia de percepção, sensação. Aristóteles situou a estética como o estudo da natureza do belo, não a limitando somente à idéia de mimesis ou representação, como entendida em Platão. Fernando Santoro (2010), analisando a poética como a Arte da imitação, em Aristóteles, afirma:

(...) a *mimesis* aristotélica é um contraponto à *mimesis* de Platão, ela não define o valor artístico, mas o valor de verdade: se para Platão, a imitação era o distanciamento da verdade e o lugar da falsidade e da ilusão, para Aristóteles, a imitação é o lugar da verossimilhança, o lugar do reconhecimento e da representação (p.45).

Aristóteles dará o primeiro passo para a ruptura do belo associado à idéia de perfeição, trará o belo para a esfera mundana, à realidade sensível; colocará a criação artística sob a égide humana, já não mais separado do homem, mas intrínseco a ele. Humanizando assim o conceito, Aristóteles compreende *aisthesis* como uma apropriação sensível do mundo, não sendo apenas uma imitação dele, mas sendo também uma experiência. De forma que este debate da *aisthesis* é uma matriz para pensar a estética não só no campo da representação, mas também no campo da experiência.

Na ciência geográfica, pelo aporte das artes plásticas, a ideia principal de representação da superfície da Terra irá persistir desde o período da Renascença até o século XIX. Na arte pictórica ou na poesia figurativa, não por menos, o valor artístico é medido unicamente pela representação como reconhecimento da realidade. Deve-se a isto às ideias de Kant e Baumgarten que, seguindo em parte a tradição platônica, do juízo do belo, recai de alguma forma na representação como atribuição estética.

Há na pintura abstrata, por exemplo, uma relação entre o olhar, o sentido e as escolhas que o pintor faz para sua representação. Desejando representar uma montanha, ele a poderá figurar em diferentes momentos do dia, ou nalguma estação do ano. De forma que a pintura abstrata passou a legitimar essa conceituação da estética como uma representação. Consequentemente, o que a pintura abstrata faz é atribuir um outro sentido ao que representa, um sentido tão sensível como era aquele que estava na pintura da paisagem, resultando numa tradução quase que fiel ao olhar humano da paisagem.

Nesta perspectiva a pintura ou o cinema são linguagens que, aproximando-se da ciência, propõem também dar respostas à interrogação sobre a vida e sobre a existência sócio-histórica dos sujeitos, assim como Jorge Luiz Barbosa afirma que, “mais do que um segredo da criação subjetiva ou pura expressão da sensibilidade humana, é a arte capaz de apresentar um lado ignorado ou mesmo esquecido do mundo habitado pelos homens” (BARBOSA, 2002, p.10).

Mas é necessário saber como essa herança do campo das artes, da estética e da representação, passa a ser um instrumento da ciência para o reconhecimento do mundo na Geografia moderna, ressaltando-se o conceito de paisagem.

A leitura geográfica do mundo – poderíamos compreender desta forma –, possui três grandes representações científicas: a do mapa, a do arranjo e a da fisionomia. Se olharmos para uma janela, por exemplo, iremos buscar o mapa que faz uma retratação (ou retradução) do arranjo espacial, embora não se consiga capturar a fisionomia da área mapeada, devido à diferença das escalas de representação. O arranjo retratado, geralmente é difícil de ser traduzido na fisionomia do espaço, e o mapa, no máximo, traçaria o arranjo. Ou seja, a Geografia tem essas três grandes ferramentas de ver o mundo, e muitas vezes não dialogam entre si, embora elas busquem representar uma na outra. O mapa tenta representar o arranjo; o arranjo sinaliza a fisionomia, mas não há um diálogo mais próximo entre elas.

Lançando nossa atenção à cidade de Juazeiro do Norte, no Sul do estado do Ceará, no contexto territorial brasileiro, onde as formas e as práticas urbanas e rurais estão interpenetradas, como então representar o arranjo desta cidade, se é urbano ou rural? Qual mapa é possível produzir daquela cidade, e em que escala? Numa escala do arranjo, da fisionomia ou da paisagem? A tentativa de construir esse diálogo de representar o mundo busca uma veracidade para alguns, e para outros a verossimilhança. E muitas vezes veracidade e verossimilhança não possuem o mesmo sentido, significação, consciência, e que não necessariamente é o mundo.

A fisionomia, enquanto representação da realidade se constituiu como vimos numa possibilidade de leitura geográfica do mundo. A ideia de fisionomia está associada ao conceito de paisagem desde a gênese da geografia moderna a partir da herança humboldtiana. Segundo Jean-Marc Besse (2006), tanto Vidal de La Blache e Jean Brunhes perseguem tal herança, promovendo conseqüências epistemológicas consideráveis, desencadeadas pelo conceito de fisionomia. Segundo Besse (2006:p.72):

(...) falar da paisagem em termos de fisionomia significa que se atribui à paisagem uma densidade ontológica própria. Se ela possui uma fisionomia, é preciso compreendê-la como uma totalidade expressiva, animada por um 'espírito do interno', do qual se pode extrair o sentido.

Nesta perspectiva, a ciência geográfica, desde sua gênese moderna, parece se definir como uma arte da percepção visual, tendo como principal ferramenta de representação da paisagem a idéia de fisionomia. Não é por menos que Jean Brunhes (1962) situa em sua obra *A Geografia Humana* a questão da identidade da ciência geográfica, relacionada na sensibilidade do olhar. Indagando-nos em que consiste o espírito geográfico, ele adverte:

Quem é geógrafo sabe abrir os olhos e ver. Não ver quem quer. Em matéria de Geografia Física, como em matéria de Geografia Humana, a aprendizagem, à visão das coisas positivas da realidade da superfície da terra será o primeiro estágio e não o mais fácil. (p.416)

Em La Blache, que entendia a paisagem como tudo o que o olhar abraça, vamos entender que essa fisionomia da paisagem é o princípio de totalidade expressiva, que como bem observa Besse (2006), traduzindo esta compreensão lablacheana, tal expressão ou fisionomia da paisagem “é animada por um espírito interno (...) tudo se passa como se houvesse um ‘espírito do lugar’, do qual a aparência exterior do território visado seria a expressão” (p.72).

Em resumo, essa idéia de fisionomia tinha como elemento ordenador a percepção visual. Portanto, a geografia vai se constituindo como uma ciência da percepção visual, embora no itinerário do pensamento desta ciência, no período denominado “geografia crítica”, a idéia da percepção como entrada do real, evidentemente, sofreria críticas dos geógrafos que se alinhavam mais radicalmente ao pensamento de Karl Marx. A geografia crítica, portanto, quando se debruçava em obras como a de Brunhes e de La Blache, interpretava o exercício do método de tais geógrafos clássicos antes com o traço principal do positivismo, quando, na verdade, estes mesmos geógrafos trabalhavam com uma diversidade de concepções filosóficas, incluindo a perspectiva psicológica, no exercício de suas metodologias.

Portanto, a crítica foi profunda sobre o conceito de paisagem, ao ponto de nesse período, no interregno dos anos 1960 a 1970-80, a geografia chegou a abandonar tal conceito como objeto de análise do espaço da sociedade. Falar em paisagem era relacionar à aparência das coisas, de modo que a ideia de fisionomia ficou restrita à aparência das coisas, a um discurso das formas, dada a sua forte carga empirista. De modo que se acabou perdendo, nesse período, a oportunidade de um aprofundamento da discussão conceitual da paisagem, não levando às últimas consequências sua dimensão epistemológica e ontológica.

Nas últimas décadas, entretanto, a paisagem volta a ser discutida na geografia, tanto pelo viés cultural quanto pelo viés ambiental. No primeiro caso, dos anos 80 até os nossos dias, a emergência da questão da cultura vem tomando um papel crucial na discussão da mercantilização das imagens. No dizer de Guy Debord (1992), a cultura se torna inclusive uma mercadoria, pois o capitalismo transforma tudo em imagem. E na análise de Frederic Jameson (2006), toda a realidade tornou-se profundamente visual, tornando-se cada vez

mais difícil conceituar uma experiência específica da imagem que se distinguiria de outras formas de experiência. Entretanto, reaproximando-se da dimensão sensível do mundo, Maurice Ronai, ainda nos anos 1970, retoma o debate da percepção, da visibilidade, da visualidade do mundo e da paisagem, discutindo a questão do olhar, afirmando que “o olhar não é somente o exercício de um sentido (visão), é também uma produção de sentido (significação)” (apud Barbosa, 2010, p.3). Há, portanto, um olhar intencional e consciente humano que se dirige à paisagem, dotando-a de significado, pois a paisagem é construída por sujeitos sociais que a percebem e a concebem. A percepção, portanto, é uma entrada fundamental para a cognição, para o entendimento, compreensão, leitura e interpretação do mundo, não podendo ser prescindida como categoria de análise geográfica. Deste modo, como alerta Augustin Berque (1998), a paisagem é uma *marca* que exprime um significante (simbólico) e, ao mesmo tempo, é também uma *matriz* de significados (experiências tempo-espaciais), porque representa a expressão de uma “experiência” da sociedade. Entendida desta forma, a dimensão da visibilidade está presente na paisagem mediando o mundo das coisas e o mundo da subjetividade humana. A definição de paisagem deste geógrafo francês nos parece eficiente para a análise das cidades nos filmes. A paisagem enquanto *marca* expressa uma sociedade sob sua materialidade, podendo então ser inventariada e descrita; e enquanto matriz relaciona-se aos esquemas de percepção, concepção e ação, ou seja, da cultura que a subjaz.

A ideia de representação é mais uma vez evocada e relacionada à paisagem, embora numa perspectiva que recupera um sentido de dobradura, de fricção. Retomando a ideia de La Blache vimos que a paisagem é tudo o que o olho abraça. Podemos então compreender que o sentido de olhar possui uma dimensão corpórea, e abraçamos aquilo que tem significado para nós, o que pressupõe vê-la intencionalmente, portanto não se trata apenas de percebê-la, mas de concebê-la, ou seja, olhar a paisagem implica construir uma relação corpórea preñe de sentidos. A paisagem, por essa sua dimensão corpórea, provoca uma fricção naquilo que percebo e naquilo que experimento no espaço social, promovendo um “conflito”, uma dobradura ou uma fricção entre a percepção e a experiência daquilo abraçado pelo olhar. Nesta perspectiva, “abraçar” é uma dimensão corpórea, porque a paisagem possui também cheiro, sabor, texturas que somente a nossa visualidade (percepção sensível visual) não daria conta, apenas a representaria recorrendo à *mimesis*. Mas nossa visibilidade, que se distingue da visualidade, destina-se prová-la ou experimentá-la, assimilando seus símbolos aparentemente invisíveis através da experiência corpórea, pelos

quais nos apropriamos e construímos sentidos sempre renovados pela experiência tempo-espacial, ao mesmo tempo em que é uma experiência histórica e intersubjetiva, produzida sócio culturalmente. Tal entendimento, sobre “paisagem friccionada”, mais recentemente, têm sido pensadas e trabalhadas por Jorge Luiz Barbosa (2002), que aprofunda o debate:

As paisagens mobilizam e se realizam através da produção e reprodução de signos. A paisagem aparece, então, como uma dimensão (...) dos encontros do inconsciente com o consciente, do real com o imaginário, do visível com o invisível. A paisagem se revela, portanto, como tensão entre a experiência e a representação solicitando o entendimento do sentido subjetivo do espaço na complexidade de sua dimensão social. (p.54)

Esta ideia de paisagem friccionada nos orienta à leitura do mundo como um espaço cujas representações não estão desvencilhadas de suas experimentações. Pois nosso olhar intencional promove visibilidade ao que se encontra ausente, se entendemos que a representação é uma construção de uma reconstrução do mundo; sendo ela historicamente construída, conforme o pensamento de Henri Lefebvre (1983). Ou seja, a representação com foco na visibilidade se distingue das representações formais, alicerçadas no campo da visualidade, “ocularcênicas”, resultantes de posturas estruturalistas e produzidas pelos discursos de hegemonia. Como ressalta ainda Barbosa (2009), “é a paisagem, portanto, um campo semântico a nos oferecer um texto da vida com o outro, com o diferente e com o desigual” (p.54). Nos perguntamos, então, com quais outras leituras, outras gramáticas de visibilidade e outras linguagens e semânticas poderiam ser parceiras da geografia, valorizando o entendimento e a interpretação das paisagens friccionadas no espaço da cidade? Cremos que o cinema seja uma boa parceria, e em especial através dos filmes documentais.

Desta forma, entendemos que o cinema desde seus primórdios surgiu como registro documental da cidade. E na atualidade, passados mais de cem anos de reprodução desta arte, ela continua a ser o grande cenário de construção de imagens. O documentário, que se constitui uma forma que não participa do mesmo circuito de divulgação midiática dos filmes de ficção, constitui ser um gênero marginal do cinema, muito embora estabeleça uma relação mais direta, mais colada e imediata com o mundo em vivemos. O gênero ficção, contrariamente, se constitui como forma hegemônica, portanto mais valorizada pela indústria cultural.

Entretanto, podemos compreender que tanto o gênero documentário quanto o ficcional são formas de representação da realidade, e portanto não contrárias, mas

complementares, que se articulam de diversos modos. Há ficção no documentário, assim como há *impressão de realidade* buscada pela ficção, embora a ficcionalização documentária, como alerta Johan Van Der Keuken (1997), não acontece pela separação e substituição do mundo vivido ou “real” (como faz, parcial ou totalmente, o cinema de ficção), mas pelo seu entrelaçamento, apreensão e transformação num mundo *imaginário*. Por outro lado, antes de ser um experimento documental, o próprio documentário é uma experiência de geografia de cinema.

Maria Helena Bras Vaz da Costa desenvolve algumas idéias sobre os textos e as intertextualidades entre as paisagens reais e filmicas: *A cidade como cinema existencial* (2006) e *O Cinema e a Imagem Urbana: novas tecnologias e novas especialidades* (2005). Helena Costa nos situa sobre a discussão em torno do movimento da imagem da cidade *versus* a cidade da imagem, argumentando que o espaço geográfico tem um potencial de estruturar a representação e, por extensão, a experiência de personagens, vivida indiretamente pela audiência, mesmo em situações estereotipadas (Costa, 2006). Acrescenta ela que o cinema tanto influencia quanto reproduz sensações e sentimentos relacionados à experiência cotidiana no espaço.

Ana Francisca de Azevedo (2009a), geógrafa que tem contribuído com novas questões às “geografias de cinema”, dialoga sobre essa dimensão ontológica do espaço filmico e suas geograficidades. Segundo ela, a base intersubjetiva da comunicação cinematográfica irradia da corporização subjetiva e da natureza sensitiva do meio, ou seja, a experiência corporizada do mundo – enquanto dimensão ontológica da ação humana –, vem fundar a experiência cinematográfica e, retroativamente, esta redimensiona a experiência direta do espaço e da relação factual. E falando do cinema enquanto linguagem alternativa para o processo de formação identitária, a autora argumenta que:

(...) a tentativa de afirmação de geografias hápticas associa-se, portanto, à enunciação do corpo como o mais próximo do lugar da experiência (...) que nos conecta com uma miríade de outros corpos em relação (Azevedo, 2009b, p.49).

Conforme as ideias apresentadas dessas autoras, questionamos sobre o debate das imagens de cinema ou *paisagens/imagens em movimento* da cidade, fazendo uma imersão no conceito de paisagem, em especial a paisagem cinematográfica e real das cidades. Barbosa (2000), em *A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social*, chama-nos atenção para se pensar sobre esse

diálogo da cidade com o cinema: se por um lado o cinema se constitui como um espaço narrativo, ou seja aquele que se institui através de um jogo de relações entre significantes (imagens) e significados (conteúdos), apresentando-se como um discurso, como um enunciado que estabelece vias diferenciadas de leitura do espaço da representação; por outro, o cinema e as concepções urbanísticas que redimensionaram o sentido da *corporeidade* da cidade, de forma que a vida real, o espaço-tempo real, a cidade real e os personagens reais vão se confundindo cada vez mais com as imagens da tela do cinema.

O cinema, então, não é apenas mera representação do real, e nem as paisagens das cidades representadas nos filmes são apenas ressignificações do espaço da cidade, possuindo a paisagem várias dimensões – como representação ou como ícone – mas também como dimensão essencial, ontológica, cuja “arte de representar nos oferece um caminho de reconhecimento do mundo, da vida, da memória e dos sonhos que pulsam do/no espaço geográfico” (Barbosa, 2000, p. 86).

Nesta perspectiva de entendimento da representação/experiência da paisagem da cidade nos filmes, podemos pensar Juazeiro enquanto *carne e pedra*, no dizer de Richard Sennett, ou seja, na relação corpo e cidade. Segundo este autor:

(...) a geografia da cidade moderna, assim como a tecnologia mais avançada, põe em relevo problemas já estratificados na sociedade ocidental, ao imaginar espaços alternativos em que um corpo humano poderia estar atento a outros (Sennett, 2008, p.19), ou ainda, em geral, a forma dos espaços urbanos deriva de vivências corporais específicas a cada povo (Ibid:p.300).

Pelo menos nos filmes sobre a cidade de Juazeiro, produzidos no período contemporâneo, a relação representação/experiência é bem distinta dos primeiros filmes no período dos anos 1920 a 1950. A partir da primeira visualização dos documentários produzidos sobre a cidade, as mesmas paisagens da cidade *real* que são utilizadas como paisagens da cidade *filmica*, reaparecem na cena contemporânea prenhe de novos sentidos, divergindo da representação dos primeiros filmes. Nestes, se tomarmos o exemplo da praça central da cidade (que discutiremos nos capítulos posteriores), seu maior espaço de convergência, a paisagem representada tende a coincidir com a paisagem hegemônica da cidade (espaço de celebração cívica; de desenvolvimento urbanístico etc), entretanto nos filmes contemporâneos a paisagem representada nem sempre coincide com a paisagem hegemônica, surgem novos sujeitos à cena que passam a emitir outras experimentações e

vivência daquela mesma locação¹⁵, é o caso da presença dos travestis no período das romarias. Neste sentido, a experiência da paisagem traça uma experiência corporal da cidade como resistência ao processo hegemônico de espetacularização urbana que decorre, aparentemente da participação cidadã e da experiência corporal das cidades enquanto prática cotidiana, de vivência do espaço, estética ou artística. Nessa mesma análise, Paola Jacques (2007), nos fala sobre *corpografias urbanas*, que explica ser essa experiência corporal da cidade. Para esta urbanista que investiga os processos urbanos contemporâneos, explica-nos que esse tipo de experiência, de *corpografias urbanas*, do corpo ordinário enquanto resistência, pode ser estimulada por uma prática que denomina de *errâncias*. A questão do corpo – do corpo ordinário vivido -, portanto, é recorrente em sua análise, fazendo uma ligação dessa experiência corpórea da cidade com a da corporeidade dos homens lentos, no dizer de Milton Santos (1999, p.260), que nos situa esta questão sob a lente da análise geográfica:

Na grande cidade, hoje, o que se dá é tudo ao contrário. A força é dos “lentos” e não dos que detêm a velocidade elogiada por um Virílio em delírio, na esteira de um Valéry sonhador. Quem, na cidade, tem mobilidade – e pode percorrê-la e esquadrinhá-la – acaba por ver pouco, da cidade e do mundo. Sua comunhão com as imagens, frequentemente pré-fabricadas, é a sua perdição. Seu conforto, que não desejam perder, vem, exatamente, do convívio com essas imagens. Os “homens lentos”, para quem tais imagens são miragens, não podem por muito tempo, estar em fase com esse imaginário perverso e acabam descobrindo as fabulações.

Vimos, pela ideia evocada por Santos (1999), reforçada por Jacques (2007) que a força dos homens lentos, do corpo ordinário em sua relação com paisagem da cidade é uma forma de resistência ao processo de espetacularização das cidades contemporâneas, e que nos leva a fazer uma pontuação com o cinema. A cidade visualizada nos filmes, pressupomos, provoca-nos ou convoca-nos a não apenas revê-la sob o olhar parcial e contemplativo, mas ao mesmo tempo experimentá-la com o corpo, ou seja, a própria experiência corporal, a experiência urbana sensorial, que nos encontra para uma outra forma de errância ou *flanêrie* (no sentido bejaminiano) com a cidade e com seus sujeitos sociais. E isto pode nos mostrar caminhos alternativos para a análise da paisagem espetacularizada de uma cidade como Juazeiro do Norte que, desde os anos 1920, foi objeto de representação documental no cinema. Ainda Jacques (2007, p.94) nos adverte que “a redução da ação urbana, ou seja, o empobrecimento da experiência urbana pelo espetáculo leva a uma perda

¹⁵ Locação é um determinado local onde a cena do filme é produzida.

da corporeidade, os espaços urbanos se tornam simples cenários, sem corpo, espaços desencarnados”. E Santos (1999, p.65) nos ajuda a refletir que:

(...) a escolha do homem comum, em muitas ações que empreende, é limitada. Frequentemente, o ator é apenas o veículo da ação, e não o seu verdadeiro motor. Mas é sempre por uma corporeidade que o homem participa do processo de ação. Essa categoria da corporeidade está ganhando espaço nas ciências do homem nesta fase da globalização (...). A corporeidade do homem é um instrumento da ação. Mas sempre preciso levar em conta que o governo do corpo pelo homem é limitado, nos dias atuais, e que é lento o progresso na produção das normas legais para protegê-lo.

2.3 Obra e produto de uma cidade filmada

Em *O Direito à Cidade*, Henri Lefebvre (2008) analisa a cidade associada à expansão urbana da sociedade pós-industrial capitalista, e a denuncia como uma nova utopia. Do ponto de vista do “progresso” ou da “religiosidade”, Juazeiro do Norte permanece como uma utopia/distopia, conforme a perspectiva dessa análise. Pela lente do progressismo político defende-se que o desenvolvimento econômico, social e cultural da cidade é condição básica e relevante para a melhoria do nível econômico e educacional da população. Este é o discurso da cidade enquanto “produto”. Uma cidade-produto que atenda ao progresso civilizatório, ordenado, disciplinado, de modo que as formas, feições e práticas da cidade obedeçam a um plano racionalizado de desenvolvimento urbano.

A antevisão que Walter Benjamin (1989) há muito reivindicava sobre o “direito à cidade”, corroborada posteriormente por Lefebvre (1999), compreende que a cidade, antes de um *produto* (valor de troca) deve ser essencialmente uma *obra* (valor de uso). A cidade-obra é o espaço-tempo urbano que obedece à lógica do encantamento, da dimensão sensível, de múltiplas significações, polissemias e polivocalidades. Para Benjamin, o confronto da cidade-produto, planejada, racional, de formas e práticas disciplinares, é feito com a figura do *flâneur*.

Jorge Barbosa (2002) abrevia este entendimento articulando uma reflexão que contrapõe cidade-obra-produto versus utopia. Parafraseando-o, o *flâneur* repõe nos objetos a *aura* perdida no processo de reprodução capitalista, mas revivida nos artefatos de ilusão visual. Atraído pelas avenidas, pontes, praças, estações ferroviárias, monumentos e passagens, o personagem de Baudelaire/Benjamin percorre a cidade como se esta fosse uma “floresta de símbolos” até atingir o limite entre o real e o sonho. Este itinerário da *flanêrie*

nos conduz na direção do desaparecido da cidade como *obra*. OS filmes sobre a cidade de Juazeiro podem, de certa forma, nos convocar a uma *flânerie* pela cidade e, portanto, evoca o sentido da cidade em meio ao labirinto de sua floresta de símbolos. CARLOS (2004, p.61), argumenta que:

(...) o filme vai revelando o cotidiano pelos signos que coloca cada um no seu lugar. Signos estes expostos nas vitrines das lojas e shoppings que modificou o estatuto da mercadoria e, com isso, significação de uma nova ordem de troca que cria um novo modelo de vida (...).

As mídias, ao mesmo tempo que ocultam também revelam o cotidiano da cidade? É uma questão pertinente. Ainda em Walter Benjamin (1989; 1994) vamos entender como ocorreu de fato uma alteração da percepção humana no espaço urbano das grandes cidades, sobretudo graças ao advento das tecnologias midiáticas. Na análise de Rita Velloso (2005, p.395-396), Benjamin “afirmava que, ao viver em uma grande cidade, compreendemos o mundo por meio de uma apropriação tátil das coisas, somada ao olhar distraído a estas”. Além de propor que “tais conceitos (engajamento corpóreo, intersubjetividade, distração, apropriação tátil, comunicabilidade) ajustam-se bem a experiência (...) que resulta do uso dos variados equipamentos tecnológicos no ambiente urbano”.

Benjamin (1994) reconhece o cinema como linguagem artística capaz de reler, a aura perdida da cidade. Apesar de ser uma arte que nasce com a cidade, portanto essencialmente urbana, e associada à indústria cultural, o cinema, de outro modo, é capaz também, dentro de sua ambiguidade instrumental/estética ou técnica/artística, assim como o *flâneur*, de envolver os sentidos inexplorados da paisagem como dimensão simbólica e sensível, não se limitando como mero esteticismo distanciado das experiências na/da cidade.

Pensando na cidade, em *Padre Cícero, o patriarca de Juazeiro* (aproveitando o título homônimo de um de seus filmes documentais de 1955, de Alexandre Wulfes), e em suas paisagens no movimento das imagens filmicas, percorremos por dois momentos de visualizações nos filmes, e que se inter cruzam como leituras complementares: uma Juazeiro-produto, e uma Juazeiro-obra. Nos primeiros filmes, há uma cidade que é documentada e montada, visualmente, sob uma leitura do progressismo. Nesta perspectiva, Juazeiro é um espaço urbano em desenvolvimento ordenado, tendo a figura do Padre Cícero como aporte de progresso e de primeiro “censor” de imagens¹⁶, aquele que concede o direito à imagem da

¹⁶ Conforme Firmino Holanda (2000, p.25), somos informados que *em 1921, em carta ao jornalista cearense, Lauro Reis Vidal, ali residente [em Juazeiro], Padre Cícero concedia-lhe o direito de uso exclusivo de sua*

cidade enquanto progresso e emancipação político-civilizatório, concedido, de direito, ao produtor das imagens fílmicas existentes e que vierem a existir a partir daquele momento. Entretanto, é o realizador Reis Vidal¹⁷ que enxerga a cidade como um produto de reprodução para o lucro comercial, que cumprirá a mesma lógica até a década de 1950 com o registro documental de Alexandre Wulfes¹⁸, outro realizador-produtor de imagens.

Entretanto, vamos encontrar outras abordagens nos filmes inclinados a ler a cidade como *obra*, a partir da mitologia indígena herdada dos Cariris, e de toda a cultura popular impregnada nos símbolos da cidade. A cidade é reencantada com a figura do Padre Cícero, entendendo-se que ele é referenciado ao conjunto de símbolos que, antes de ser um tutor político e religioso do povo, é um elemento central (e/ou de coesão) para a reconstrução da utopia da cidade agora não apenas como progresso e ordenação urbana, mas principalmente como promessa de um futuro onde as diferenças sejam pacificadas com o projeto de uma *Nova Jerusalém*¹⁹. Não é à toa a cristalização de um imaginário relativo a uma *geografia sagrada* relacionando os espaços e os tempos da cidade aos códigos da cultura cristã e ao mesmo tempo sertaneja. Juazeiro do Norte, pode-se dizer, é uma cidade que abraça todos os sertões em seu espaço urbano, embora percorra espacialidades e temporalidades outras que passam, oportunamente, e de forma singular, a ser exploradas nos filmes. A isto, lembra-nos Milton Santos (1999, p.17), aludindo ao pensamento de C. Reboratti, que “a paisagem humana é uma combinação de vários tempos presentes”.

Sobre a produção contemporânea dos filmes documentais que se debruçam sobre a cidade, anuncia-se outra leitura que evoca as duas anteriores – mas que passa a confrontá-las -, misturando-as ou extraíndo delas elementos que funcionam não mais essencialmente como simples representações, mas agora como experimentações das novas espacialidades/temporalidades da cidade, tematizadas pelos sujeitos nela insurgentes. A

própria pessoa e de sua cidade, em filmes que viesse a obter, portanto a exhibir, “em qualquer parte do País ou fora dele.” (...) O que há de significativo no documento [tendo sido lavrado em cartório de Juazeiro] é a idéia de que Padre Cícero adotava um recurso técnico da modernidade como instrumento de propaganda política. Prática, aliás, já disseminada no resto do mundo: o registro em celulóide dos que detêm alguma forma de poder (político, econômico ou religioso) confunde-se com o próprio nascimento do cinema.

¹⁷ Dois anos após a morte de Padre Cícero, em 1936, o jornalista, exibidor/realizador de filmes, Reis Vidal, publica seu livro Padre Cícero: *Joazeiro visto de perto, o Padre Cícero Romão Batista, sua vida e sua obra* (RJ, 1936). Trata-se de uma publicação que além de enaltecer a figura do Santo do Sertão, posiciona a cidade como resultante do trabalho e diligência do Padre Cícero.

¹⁸ Cachoeira do Sul, RS, 1901-1974. Fotógrafo, produtor, diretor. Realizou em 1955 o filme *Padre Cícero, o patriarca de Juazeiro*.

¹⁹ Alusão ao filme *Juazeiro, a Nova Jerusalém*, de Rosemberg Cariry (2001).

insurgência é daqueles que estavam invisibilizados nas representações anteriores da cidade, mas que agora se apresentam e se inscrevem na imagem fílmica como tentativa de direito à visibilidade; dito de outra forma, os sujeitos insurgentes no espaço de Juazeiro que reclamam visibilidade, pelo fato essencial de cidadania ou de direito à cidade, e que nela habitam o seu ser e estar no/do espaço²⁰. A nova filmografia da cidade captura essa pulsão ontológica do espaço-tempo urbano a partir da experiência dos sujeitos que, mesmo ausentes do discurso *real* das imagens hegemônicas da cidade, se insurgem nela na presença dos filmes, aqui legitimando na cidade diegética²¹ um anseio segregado do mundo da vida. O cinema, nesse registro constitui um espaço-tempo audiovisual que recompõe o sentido da cidade subjacente às experimentações desses sujeitos percorrendo uma *flanêrie* capturada pelos filmes e vídeos que perscrutaram os interstícios da cidade.

Dito de outra forma, o cinema contemporâneo sobre Juazeiro é uma presença do autor ausente, que nos permite acessar pela *ficção* fílmica, mas sobretudo através do gênero do documentário, as realidades da experiência – dos sujeitos descorporificados ou desencarnados nas representações anteriores. O imaginário social, a memória, a fantasia, a utopia e a corporeidade são elementos recorrentes ou recuperados, não mais dissociando a representação da experiência, nessa filmografia hodierna, atualizando o sentido e a representação da cidade não apenas enquanto produto, mas, sobretudo enquanto obra humana, portanto obra/produto social. Joan Nogué (2007, p.14) nesta perspectiva, em sua leitura da paisagem como construto social, como resultado de uma transformação coletiva da natureza e como projeção de uma sociedade em um determinado espaço, argumenta:

as geografias da invisibilidade – aquelas geografias que estão sem estar – marcam nossas coordenadas espaço temporais, nossos espaços existenciais, tanto ou mais que as geografias cartesianas, visíveis e cartografias próprias das lógicas territoriais hegemônicas. Contudo, aí estão em nossos sonhos e quimeras e também persistente cenário de nossa cotidianidade. São ‘outras’ geografias: as que contém ‘outras’ paisagens.

Dentre as imagens que participaram para a construção de uma representação da cidade de Juazeiro do Norte, temos desde o início do século XX até nossos dias mais de

²⁰ Mais uma vez aqui nos reportamos à idéia de *espaços de cidadania insurgente* desenvolvida em Holston (1996).

²¹ *Diegético* aqui empregado enquanto realidade que funciona dentro da própria obra audiovisual, e não necessariamente em verossimilhança com a cidade *real*, embora o filme documental tenha uma diegese que diverge, por sua própria natureza e gênero de produção, diferenciada da obra de ficção, portanto mais colada com o *real*, e neste caso, no cotidiano da cidade.

quatro dezenas de filmes. Para tanto, passaremos a uma análise de cada período de documentação dessa cidade ao mesmo tempo em que se faz a leitura da cidade vivida ou experimentada no diálogo com estes filmes. Tratar do conflito entre a cidade *representada*, suas imagens e a cidade *corpórea*, sua experiência, é o caminho de reflexão crítica adotado, tendo na relação paisagem-imagem-corporeidade seu fundamento principal de investigação.

3 O PENSAR/SER DAS PAISAGENS/CENÁRIOS EM MOVIMENTO DA CIDADE

A revisão do estatuto do filme e da expansão do campo da visão responsável pela colonização massiva de espaços e tempos passa pelo reclamar das inúmeras dimensões que operam na experiência fílmica assim como do lugar do observador. Perspectivada não apenas como experiência óptica mas háptica, a experiência fílmica revela-se como uma prática de recolha e negociação de significados, de estiramento e extensão da própria ideia de paisagem. Uma prática que detona o estatuto do sujeito e do objeto de observação-contemplação.

Ana Francisca de Azevedo (2009a, p.95)

Estabelecer a análise geográfica de uma cidade, levando-se em conta os filmes produzidos sobre ela, nos exige circunscrevê-la sob o contexto em que as imagens fílmicas foram construídas. Este contexto resulta em percepções estéticas que dialogam entre o olhar do geógrafo e a perspectiva expressa pela linguagem cinematográfica. Neste sentido, Jeff Hopkins (2009: p.60) em seu *mapeamento de lugares cinemáticos* compreende que:

(...) a paisagem cinemática não é um lugar neutro de entretenimento, nem uma documentação objetiva ou espelho do “real”, mas sim uma criação cultural ideologicamente impregnada, pela qual sentidos de lugar e de sociedade são feitos, legitimados, contestados e ocultados. Uma intervenção na produção e no consumo da paisagem cinemática nos possibilitará questionar o poder e a ideologia da representação e a política e os problemas de interpretação. Mais importante ainda contribuirá na tarefa mais ampla de mapear a geografia social, espacial e política do cinema.

A análise geográfica deve se aproximar da compreensão da representação fílmica de forma a investigar a produção de um espaço urbano que se reapresenta nessas imagens. Nestas representações enfatizamos que estamos lidando com uma cidade concreta, não ficcional, ou seja, que não foi produzida somente pelo cinema. Algumas questões devem ser colocadas se temos então uma contrapartida na realidade concreta.

Em sua contribuição sobre *Geografia cultural e cinema: práticas, teorias e métodos*, Maria Helena B. V. da Costa (2005), neste entendimento de se trabalhar com as representações de uma cidade concreta, nos adianta algumas questões centrais tendo em vista o direcionamento da análise sobre a paisagem cinemática a ser investigada. Segundo esta autora, a cidade cinemática deve ser questionada essencialmente: por que determinada

cidade é representada particularmente sob uma determinada maneira? Qual relação é estabelecida entre a cidade concreta e a fílmica? O que torna a relação entre as duas cidades (concreta/fílmica) ser convincente além da aparência visual? Como o realizador do filme (o cineasta) constrói diferentes formas de representação sobre o mesmo tema? Que tipo de discurso e, por conseguinte, de interpretação ou de leitura é encorajado pelo filme?

Por um lado, as questões evocadas por Costa (2005) ampliam as de outros autores, como as de Laura Sharp e Chris Lukinbeal (2015). Estes últimos, também geógrafos, direcionam uma análise hermenêutica dos filmes, e para tanto propõem o que eles nomeiam de modelo Autor-Texto-Leitor (ATR)²². Não negando outras metodologias, segundos estes autores, “a metáfora textual a partir da qual o modelo ATR é derivado de uma prática significativa associada à produção cultural de significado através de várias formas de representação” (SHARP; LUKINBEAL: 2015. p.21)²³. No modelo ATR, em relação a um contexto específico tratado no filme, as condições de produção, o próprio quadro teórico e intertextual do pesquisador (seja o produtor ou cineasta), ou o tempo e o local de visualização e interpretação da audiência (recepção), desenvolvem como pontos de vista para análise das paisagens fílmicas, seja com ênfase em uma destas condições ou no diálogo entre elas.

Percebemos que entre as propostas de análise das paisagens fílmicas desenvolvidas por Costa (2005) e Sharp-Lukinbeal (2015) há a preocupação em estabelecer uma investigação que relacione a cidade real e a mesma cidade representada nos filmes. Ou seja, o mundo na tela como uma representação do real, o mundo fora da tela. Esse modo de pensar tem implicações significativas para o modo como os geógrafos abordam o filme. Entretanto, entendemos ser oportuno também incorporar a tentativa de superar o binário “real-representado”.

Tentativas de superar este binário foram feitas através da implantação de dialética, simulacros e hápticas (Barbosa, 2002; Azevedo, 2009b, 2012). Onde a dialética e os simulacros mantêm a conceituação do filme como texto, a háptica afasta a discussão do texto e da óptica para uma reapropriação do filme como um evento corporificado e

²² Tradução nossa de “Author-Text-Reader”.

²³ Tradução nossa do original, edição em inglês: In MAINS, Susan P., CUPPLES, Julie, LUKINBEAL, Chris (org.). *Mediated geographies and geographies of media*. New York/London: Springer Netherlands, 2015. (Pags. 21-35)

emocional. Neste sentido, compreendemos que pensar sobre a cidade nos leva a uma dobradura sobre ser a cidade. A cidade que se investe dos signos e símbolos, e dos simulacros no movimento dialético de sua representação, ao mesmo tempo é a cidade experimentada pelo corpo, pelo vivido. De modo que pensar-ser a cidade traz uma outra exigência metodológica para analisar os filmes que se tenham produzidos sobre ela. Nesta possibilidade investigativa, percebemos que essencialmente a geograficidade que assimila este pensar-ser a paisagem da cidade real-representada/real-vivida se dá no próprio conceito de paisagem e lugar que devemos ampliar.

Há uma dinâmica complementar entre a paisagem que se torna experiência no filme assim como há entre o lugar que se torna paisagem na cidade representada. Como observa Tuan (1975, p.152), “lugar é um centro de sentido construído pela experiência”. E assim como a vida na cidade real é preta de sentidos e vivências, também há vivência da cidade quando representada nos filmes. Portanto, os cenários e as locações nos filmes constituem esse centro de sentido construído pela experimentação, enquanto lugares que tornam a paisagem da cidade em fricção. Fricciona-se o lugar enquanto paisagem representada e ao mesmo tempo vivida. Nesta direção, pensar-ser a cidade através dos filmes é uma outra forma de dialogar com ela e experimentá-la através dos lugares, que também são as locações-cenários.

Considerando então as locações como elementos essenciais para a análise das paisagens friccionadas da cidade, é necessário listar os eventos e os locais onde as ações acontecem. Por conseguinte, é preciso identificar quais os espaços particulares da cidade que se constituem como cenários para a ação; além disso, se existem sujeitos-personagens que se relacionam a estes espaços específicos. E ainda, subscreve-se a esta análise, a questão de como cada locação-cenário relaciona uma forma de ver e de ser a cidade.

Se agora retomarmos ao nosso objeto de análise, a cidade de Juazeiro do Norte nos filmes, percebemos que ela oferece uma característica particular determinada pela escolha e pelo uso de locações específicas. A questão decorrente seria: é coincidente na análise geográfica de cidades filmicas a relação entre os lugares da cidade real representados nos filmes e que ao mesmo tempo são centrais na vivência das cidades pelos sujeitos? Nem sempre. Os filmes se dedicam a vários temas, embora há locações-cenários que são recorrentes em determinadas cidades. Tais lugares mais utilizados tornam-se instrumentos centrais de análise. Daí seja oportuno estabelecer a importância desses lugares para a vida da cidade e o significado que eles carregam consigo na relação com os sujeitos. Neste sentido,

as informações complementares sobre o contexto ideológico de realização e de recepção dessas produções fílmicas são cruciais para a análise. Outros elementos, tais como a estrutura e decupagem fílmica²⁴, montagem-edição, som e intertextualidade podem, dependendo do filme, funcionar também como elementos de análise.

As paisagens-cenários de Juazeiro do Norte nos filmes são apresentadas de forma recorrente, coincidindo com alguns lugares específicos da cidade real. As locações são exemplares e reanunciadas desde os primeiros filmes²⁵ (Ver: Mapa 3, abaixo). De outra forma, a produção das imagens da cidade é realizada sob uma gama de temas também reincidentes, os quais são retomados em vários filmes sob pontos de vista diferentes.

As produções dos filmes podem ser reunidas em períodos distintos, entretanto as temáticas comuns: romarias, Padre Cícero, desenvolvimento urbano, progresso, fé, trabalho, práticas artesanais, manifestações da cultura popular ressurgem na produção contemporânea noutra perspectiva de tratamento, inserindo novas temáticas: questão de gênero, a presença dos sujeitos alternos etc. Além disso, na fase mais recente dessa produção, as mesmas locações são rerepresentadas em outra composição de imagens. Mesmo assim, importa perceber a recorrência de mesmos lugares representados a partir da notoriedade pela qual estão associados na cidade real.

Dentre os quatro períodos de produção que identificamos de realização dos filmes²⁶ sobre Juazeiro do Norte (1925-2018), há uma característica que entrelaça a todos: a predominância do gênero documental. Esta característica é importante para se entender que, em se tratando deste gênero, há alguns avanços teóricos para análise que tomamos como referência: Nicols (2007) e Ramos (2008). Para o primeiro, Bill Nicols, em sua obra *Introdução ao documentário*, parte do pressuposto que todo filme tem algo de documentário e que tudo afinal é representação. Já para o segundo, Fernão Ramos, em *Mas afinal...o que é mesmo documentário?*, a característica principal do filme documental é a asserção (ou afirmação) que o filme faz sobre o real. Para ambos, sobretudo para Ramos, ficção e documentarismo se misturam, valendo mais o entendimento de que a realidade é uma afirmação para sujeitos que produzem e que também experimentam os filmes. De forma

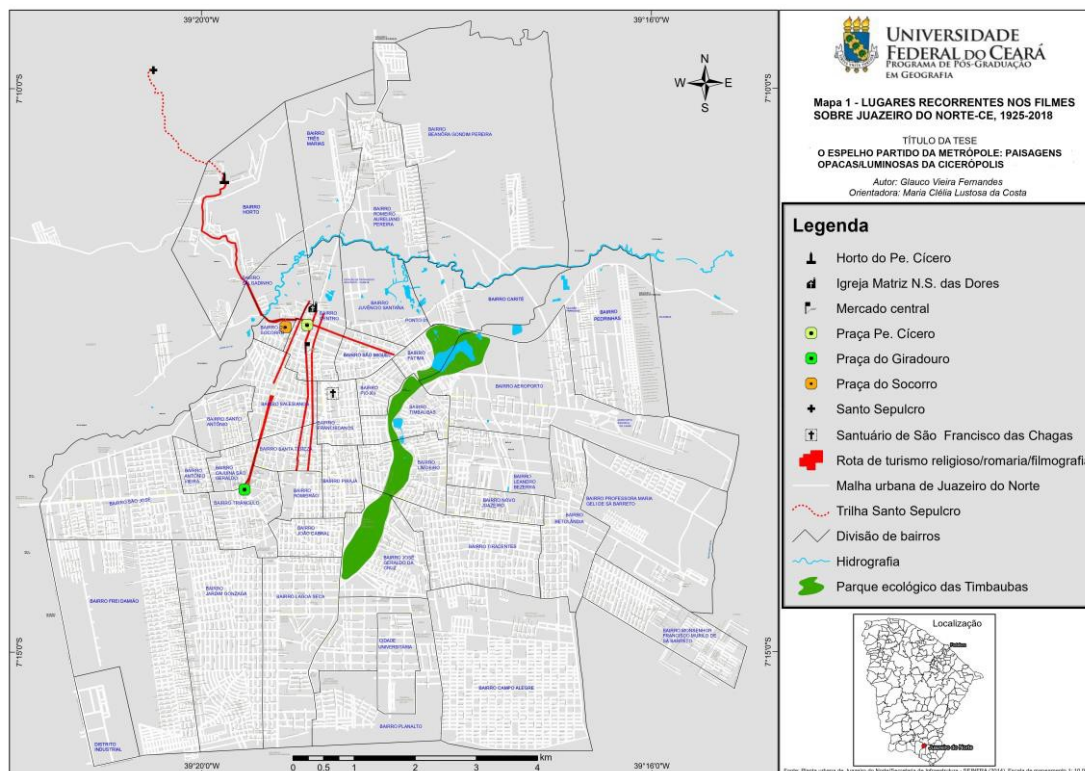
²⁴ *Decupagem* é o termo técnico na linguagem cinematográfica que utilizado para se referir aos vários planos (quadros) compostos pela fotografia produzida pela câmera em cada cena ou sequência de ações.

²⁵ Ver: Apêndice B – Mapa de Localização: Lugares Recorrentes nos Filmes sobre Juazeiro do Norte-CE, 1925-2018.

²⁶ Ver Introdução (tópico “A cidade dos romeiros nos filmes”).

próxima, Nicols enfatiza que a *voz do filme* é dada segundo o ponto de vista empregado na produção das imagens.

Mapa 3 - Localização: lugares/cenários recorrentes nos filmes sobre Juazeiro do Norte-CE, 1925-2018



Fonte: Autoria própria (2020)

Desta forma, ambos vão desenvolver os tipos ou características relativas aos modos de produzir documentários enquanto um conjunto de elementos estéticos que influenciaram os diversos momentos na história mundial do documentário. Os modos documentais de Nicols, entretanto, iremos trabalhar mais nas análises dos filmes exemplares na periodização da produção fílmica de Juazeiro do Norte. Para cada período, então, escolhemos um filme representativo, que reúne não uma síntese mas uma tendência de produção de cada período, obedecendo aos elementos que relacionamos nesta introdução de capítulo.

3.1 *Padre Cícero, o patriarca de Juazeiro: paisagens consensuais do progresso*

O primeiro período de produção de filmes sobre a cidade de Juazeiro do Norte (1925 a 1955) tem como filme exemplar a produção de Alexandre Wulfes²⁷: *Padre Cícero, o patriarca de Juazeiro*²⁸. Este filme é uma grande compilação das imagens produzidas anteriormente desde o primeiro filme de 1925, atribuído a Adhemar de Albuquerque, intitulado *Joazeiro do Padre Cícero e aspectos do Ceará*²⁹. É preciso que inicialmente o situemos no cenário histórico, econômico e político do Brasil. Como uma cidade do sul do Ceará torna-se assunto de interesse nacional a partir dos filmes que passam a dar visibilidade ao fenômeno “Padre Cícero”? Se por um lado temos a construção de um imaginário local em torno do tema do milagre da hóstia, cuja figura do Padre é notória, por outro temos a propaganda nacional em torno de uma política desenvolvimentista sob o apanágio do progresso. Os grandes debates políticos sobre o projeto nacional-desenvolvimentista dos anos 1950 são preconizados desde a primeira República no país, e foram resultados de transformações objetivas que ocorriam na expansão da infraestrutura produtiva brasileira.

Uma nova política médica e sanitária coincide com o advento da República, além do ritmo de expansão empregado para as conquistas da técnica e da ciência. Em 1907 o General Rondon comandará a *Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas*, que não só ajudou a ampliar as comunicações internas no país como iniciou um trabalho etnográfico. Edgard Roquette Pinto, voltando da expedição Rondon escreverá obras sobre as culturas indígenas. Nesta mesma direção temos produções filmicas que exploram regiões menos conhecidas do território nacional: *O Nordeste Brasileiro* (1925), trata-se de documentário institucional produzido pela Federal Film-RJ e patrocinado pela então Inspetoria de Obras contra as Secas – IFOCS, trazendo cenas das vaquejadas, da pesca da baleia, da pesca em jangada, e, também a figura do Padre Cícero. Conforme informa a Cinemateca Nacional este filme encontra-se perdido. A mesma Cinemateca também acrescenta em seu catálogo a produção do diretor e fotógrafo Major Luiz Thomaz

²⁷ Ver nota 19.

²⁸ Ver *Apêndice A*, que apresenta lista de filmes produzidos sobre a cidade em periodização detalhada.

²⁹ Filme produzido em 1925. Segundo o historiador cearense Firmino Holanda (2000), Adhemar Albuquerque orientou ao Benjamin Abrahão, libanês radicado em Juazeiro do Norte e secretário de Padre Cícero naquela ocasião, para produzir as imagens. É sabido que o mesmo Benajamin Abrahão filmara as púnicas imagens existentes do cangaceiro Lampião. Mais informações, ver *Apêndice A*.

Reis, que trabalhou na Expedição Rondon. Ao Thomaz Reis é atribuído um documentário perdido, de 1922, intitulado *Inspeção do Nordeste*, que tratava do tema da seca, havendo informações de que poderia ter imagens de Juazeiro, entretanto podendo ser da cidade Juazeiro da Bahia.

Entre os anos de 1925 e 1955 essa política assentada na bandeira da modernidade influenciara o pioneiro produtor de filmes cearenses, Adhemar de Albuquerque. Aproveitando a viabilidade de exibir nos primeiros cinemas imagens sobre a sociedade da Capital cearense e na atratividade garantida pela figura do Padre Cícero, o produtor cearense, a partir de sua empresa *ABA Film* patrocinara outro documentário intitulado *ABA-Filme, 16 grandes filmes* (1934), apresentando cenas dos funerais de Padre Cícero e reportagens sobre outras localidades do Ceará, incluindo as paisagens desde o litoral até o sertão.

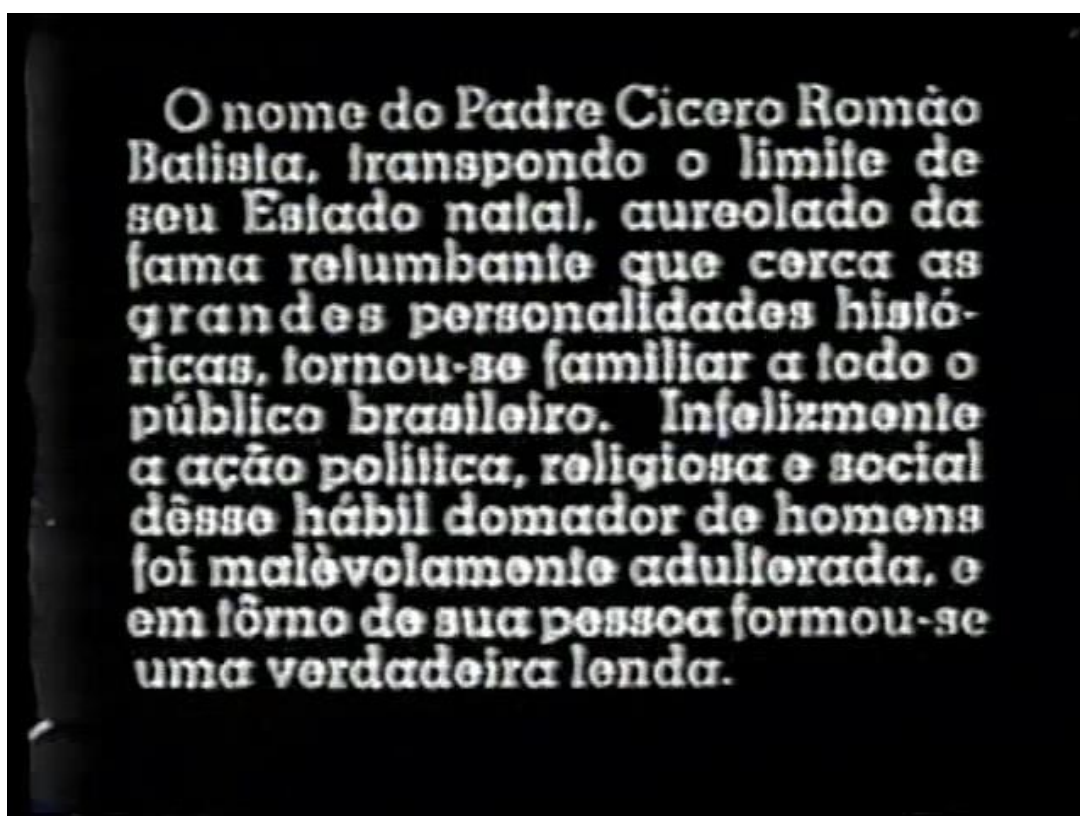
Dois anos depois, o jornalista maranhense Lauro Reis Vidal, em rápida passagem por Juazeiro do Norte irá realizar um documentário denominado *Juazeiros do Padre Cícero* (1936), baseado em sua pesquisa editada no livro de sua autoria: *Padre Cícero, Joazeiro visto de perto, o Padre Cícero Romão Baptista, sua vida e sua obra*. Estes realizadores vão, em certa medida, desenvolver esta mesma leitura de uma cidade que cresce em franco desenvolvimento, tendo o “Thaumaturgo do Sertão” - assim como os jornais da época denominavam o Padre Cícero -, como seu principal líder que encerra num só indivíduo: o homem, o padre e o político. Ou seja, os filmes do período produzem imagens consensuais sob a ordem hegemônica do progresso. O discurso do filme será marcado por planos que evocam o incremento de infraestrutura da cidade preparada e organizada para o seu desenvolvimento em meio ao Sertão.

Em 1942, na era do Estado Novo, em pleno varguismo, foi produzido um documentário que aborda imagens do Ceará com destaques para a feira de Juazeiro, do interior cearense, do açude Lima Campos e do açude Cedro. O filme foi realizado para o Cine Jornal Brasileiro, programa veiculado ao Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP. Importante entender que o DIP, como órgão censor da Era Vargas, estabelece como plano de mídia dar visibilidade aos lugares menos conhecidos do país.

O filme Alexandre Wulfes, de 1955, voltemos a ele: *Padre Cícero, o patriarca de Juazeiro*. Este documentário encerra um primeiro ciclo de filmes que trazem imagens da cidade de Juazeiro do Norte, daí sua importância. Como fotógrafo, produtor e diretor de filmes, gaúcho, radicado no Rio de Janeiro, Wulfes soube absorver a tendência de

documentários que pudessem ser consumidos nas salas de exibição. Não havia surgido ainda a TV. E as salas de cinema atraíam expectadores curiosos para ver imagens cuja temática exploravam um Brasil inóspito, desconhecido, além de temáticas polêmicas como a do Cangaço e a de Padre Cícero. O produtor gaúcho irá compilar em seu filme de 1955 imagens produzidas pelos filmes anteriores de 1925 e 1936. Portanto, essa compilação de Wulfes é essencial para se analisar a cidade que é veiculada no discurso da modernidade e do progresso. Pelo menos este era o consenso dos principais defensores de uma Juazeiro moderna. O texto narrativo apresentado no filme introduz este discurso, e as imagens ilustram e tentam reforçar as afirmações contidas na narração.

Imagem 1 – Cartela do filme *Padre Cícero, o patriarca de Juazeiro*, 1955

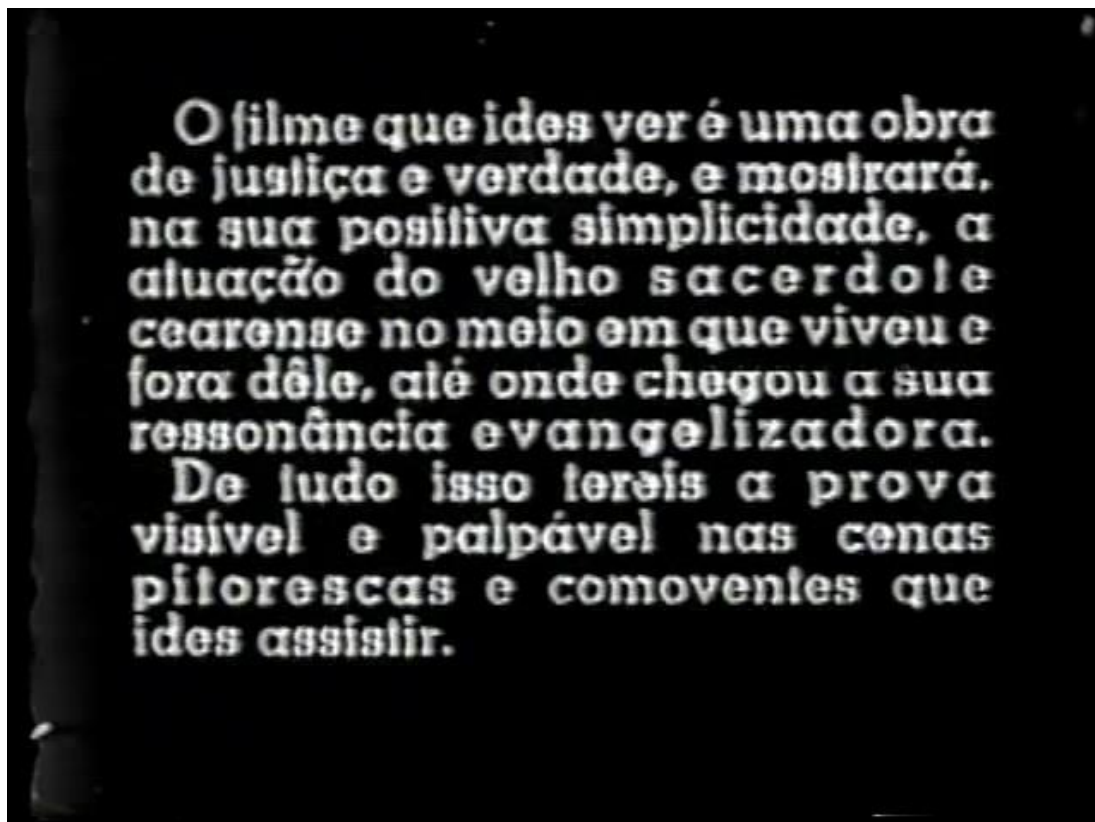


Fonte: Cinemateca Brasileira, 2017

O filme de Alexandre Wulfes, de 1955, segundo os tipos de documentários sistematizados por Nicols (2009) aborda o tema de forma expositiva, prevalecendo a voz do narrador, daquele que anuncia as afirmações. A fórmula da cidade em vias de desenvolvimento é, portanto, reforçada pelas imagens. O que está em primeiro plano são as asserções feitas sobre a cidade que possui um líder religioso e político. As imagens, que são

recapitulações dos filmes de Adhemar Albuquerque e de Reis Vidal, ganham na montagem mero estatuto ilustrativo.

Imagem 2 – Cartela do filme *Padre Cícero, o patriarca de Juazeiro* 1955



Fonte: Cinemateca Brasileira, 2017

Assim podemos atestar nas imagens em sequência ao trecho inicial narrado. Este narrador que não vemos, típico dos filmes expositivos, assemelha-se à “voz de deus”, aquela que indica a “verdade” para o grande público. Uma voz que não vemos o enunciador, mas que apenas o ouvimos como narrativa “verdadeira”, pois não cabe crítica ao que é afirmado, são asserções semelhantes aos documentários jornalísticos atuais; aquele que assiste ao filme torna-se confortavelmente passivo a acreditar em tudo que é ditado no discurso daquela voz invisível. As primeiras cenas são apresentadas sob a seguinte narração:

Exercendo a maior influência que um homem já manteve no seio das populações nordestinas, o espírito culto e progressista e culto do Padre Cícero dela se prevaleceu tão somente para a prática do bem. Incentivador de todos os melhoramentos, o patriarca transformou o Juazeiro, uma pequena aldeia numa cidade moderna, habitada por cerca de cinquenta mil habitantes, com oito mil casas aproximadamente, centro de uma extensa e laboriosa região agrícola, foco de um intenso e próspero comércio; empregou seus haveres na criação e manutenção

de estabelecimentos onde o asilo e a instrução são dadas aos desvalidos; espalhou esmolas a mãos cheias; dirigiu, consolou, aconselhou; enfim, apaziguou as desavenças; conteve as lutas fraticidas; fomentou os trabalhos agrícolas; foi o anjo tutelar do Cariri. (Transcrição do autor, 2017)³⁰

Imagem 3 – Cena do filme *Padre Cícero, o patriarca de Juazeiro* (A. Wulfes, 1955) - Estação Ferroviária



Fonte: Cinemateca Brasileira, 2017

As cenas no filme vão ilustrando em imagens o ritmo do texto narrativo. São apresentadas paisagens de uma cidade com um certo ordenamento urbano, com faixadas qualificadas nos padrões arquitetônicos da época, respeitando o arejamento pela altura de suas portas e janelas. Neste registro, a análise da cidade pelo cinema por um lado leva em conta o caráter incondicional da paisagem representada, no sentido da paisagem-marca - na expressão de Augustin Berque (1998), como uma construção ou representação geográfica que, neste caso, evoca o sentido da cultura e identidade que se projeta na modernidade da cidade; e por outro lado deve enxergar nas imagens uma paisagem-matriz, com sua

³⁰ Ver transcrição complexa em *Anexo A*.

inevitável reprodutibilidade técnica. Não à toa Wulfes se utiliza do simulacro das imagens de arquivo para reforçar o mesmo discurso da modernidade.

A descrição da cidade anunciada pelas imagens, entretanto, são contrapostas ao registro de um memorialista. Não há evidências se Wulfes esteve em Juazeiro do Norte no intuito de conferir a paisagem da cidade que ele constrói em sua cine-compilação. Entretanto um escultor italiano, Agostinho Balmes Odísio (2006), que fora atraído pela propaganda de progresso da cidade nela se fixou por dois anos (1935-36), chegando a escrever um caderno de memória intitulado *Memórias sobre Juazeiro do Padre Cícero*. Em seu manuscrito o artista, discípulo de Rodin, nos deixa um registro no mínimo imprevisível para os grandes defensores da “cidade-progresso”:

A cidade de Joaseiro, que dizem contar mais de quarenta mil habitantes, é ainda no seu estado embrional; conta oito mil e seiscentas casas, mas so podem assim ser chamadas perto de dois mil, apesar de so ter umas quinhentas com alguma idea architectonica, contando com uns vinte sobrados, o quartel, o prédio do correio e a estação bem regular; so existem da [de] trez ou quatro casas forradas e assoalhadas, mesmo assim so a sala de visita e alguma dipendência [dependência], o mais são todas casas sem forro, assoalho de tijolo e, creio, não se encontra uma com vidraças nem venezianas. Quem anda nas ruas, tem a impressão que todas as casas são abitáveis [habitáveis] mas é engano, pois muitas e muitas é só a frente donde pelas aberturas se encherge [enxerga] a palhoça por dentro, facto que veio por uma lei municipal a qual expropriava todas as casas do centro que não tivessem frente: disto o engano de ver as ruas do centro completas de casas; é caso de dizer “é só fachada”.

Neste relato de memórias do artista Balmes Odísio (2006) percebe-se o quanto a feição arquitetônica não cola com a mesma dos filmes do primeiro período. Embora a representação da área citada esteja relacionada com a praça central do comércio atual da cidade, ela apresenta hoje uma feição reduzida daquele período do início do século XX. Conforme o memorialista local Daniel Walker, “a atual Praça Padre Cícero é um pedaço do antigo *Quadro Grande*, existente desde os primórdios do povoado. O local, com o passar do tempo, sofreu várias transformações e teve muitas denominações” (WALKER, 2017, p.35). No início do século XX ela foi denominada de Praça Almirante Alexandrino.

De forma recorrente, os primeiros filmes irão evocar a imagem da praça como *locus* do poder, da modernidade, das belas formas arquitetônicas, dos atos cívicos principais da cidade, do passeio da pequena elite residente. É o que podemos testemunhar na cena central do filme de Wulfes (ver: Imagem 3). A cena registrada no filme de Wulfes, na verdade é imagem de arquivo extraída do filme de 1925, de Adhemar Albuquerque (mencionado acima), e que retrata a festa em homenagem ao Padre Cícero que completaria

80 anos de vida em 1924. O pesquisador memorialista local, Renato Sousa Dantas acrescenta, no entanto, que a citada homenagem teve como escopo

(...) realizar uma grande festa para marcar a data e, também, para mostrar o Juazeiro “progressista”, inserido nos parâmetros da normalidade política, religiosa, social. Encomendou [Dr. Floro Bartolomeu] uma estátua de bronze, a um artista do Rio de Janeiro, estátua esta com linhas artísticas clássicas, exemplo da escultura elitista, com modelo imponente, muito a gosto do círculo artístico de então, aposta em monumental pedestal em granito trabalhado e em uma placa em bronze com os dizeres : “AO PADRE CÍCERO HOMENAGEM DO SERTÃO – 23-4-1924”. A festa não aconteceu em 24 de março de 1924, vindo a ocorrer em 11 de janeiro de 1925. O Nordeste veio para o Juazeiro. Políticos, autoridades e romeiros, testemunhar a entrega do Juazeiro à Marinha Nacional, quando da nomeação para Praça Almirante Alexandrino de Alencar, Ministro da Marinha, a linha de ponta da defesa armada brasileira (...). (*Apud* WALKER, 2017, p.37)

Embora a representação da área citada esteja relacionada com a praça central do comércio atual da cidade, ela apresenta hoje uma feição reduzida daquele período do início do século XX.

Imagem 4 – Cena do filme *Padre Cícero, o patriarca de Juazeiro* (A. Wulfes, 1955) – Praça Alm. Alexandrino e entorno



Fonte: Cinemateca Brasileira, 2017

Entretanto, o que bordejia a área da praça não entra na cenarização dos filmes, somente algumas imagens inseridas entre os planos do filme, trazem a imagem de Padre Cícero em sua residência que atende à aglomeração de romeiros e escreve telegramas.

Imagem 5 – Cena do filme *Padre Cícero, o patriarca de Juazeiro* (A. Wulfes, 1955) – Pe Cícero atendendo romeiros



Fonte: Cinemateca Brasileira, 2017

Da mesma maneira que Denis Cosgrove (1984) admite que “a paisagem é uma maneira de ver”, ou ainda, “é uma maneira de fazer o mundo visível”, podemos compreender que um sistema de representação como o cinema é simultaneamente uma maneira de ver e de representar o mundo.

No elenco de imagens que os primeiros filmes trazem, as escolhas são muito claras: são preferentes de um modo documental que representa a paisagem da cidade pela maneira dos distintos olhares dos produtores. Todos eles são de fora ou “estrangeiros” à experiência do lugar. Mas trazem consigo o mote para explorar a atenção que o Sacerdote, desde o Sertão, ganha notoriedade e amplificação nacional com a reprodução das imagens que ressonam sua urbe civilizada, ou pelo menos que tenta passar esta impressão não se furtando da aparência das formas arquitetônicas que invisibilizam os conteúdos, da mesma forma que tais representações ocultam os sujeitos e espaços banais da cidade.

Aitken e Zonn (1994) assinalam que buscar no cinema a imagem das paisagens e dos lugares que são representados nos filmes, principalmente em como esses lugares são

retratados e como a representação fílmica reflete as normas, os costumes e as estruturas sociais e ideológicas preponderantes, uma vez que elas podem subverter ou sustentar ideologias e formas culturais dominantes. Neste sentido, predomina um regime consensual da paisagem de Juazeiro do Norte nos primeiros filmes. O discurso cinematográfico contribui para uma leitura documental da cidade reproduzida pela voz hegemônica dos seus produtores. O ponto de vista é daquele que produz as imagens. Não há nenhuma finalidade para abrir questionamentos em função das imagens da cidade que são representadas.

3.2 *Visão de Juazeiro e o modelo sociológico: paisagens de miséria e fanatismo*

Chegamos no segundo período de produção das imagens fílmicas sobre Juazeiro do Norte. É um período caracterizado pela asserção ou pressuposto de seus realizadores/produtores que será transversal a toda esta etapa de construção de filmes: a de que Juazeiro do Norte é uma cidade marcada pelas dualidades miséria/fanatismo-dominação/alienação. A produção de filmes que irá se debruçar nesta ótica de análise é a *Caravana Farkas*, assim denominada por ser um conjunto de 20 documentários produzidos pelo então fotógrafo residente em São Paulo, Thomas Farkas entre 1964 e 1969. Os documentários exploram preferencialmente a cultura popular nordestina, reunidos sob o título *A Condição Brasileira*. São documentários em curta-metragem (10 a 40 minutos de duração), e que em sua maioria foram dirigidos por Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares e Sérgio Muniz. Foram filmados simultaneamente no Ceará, em Pernambuco e no Recôncavo Baiano no período de março a maio de 1969, e posteriormente editados entre 1969 e 1972. Outra coletânea de 4 documentários produzido por Farkas entraram posteriormente na *Caravana*, e que integraram o longa-metragem *Brasil Verdade*. Somando-se estas duas etapas de produção obtém-se 24 documentários.

Desta expressiva produção, alguns curtas tratam direta ou indiretamente sobre o Cariri e mais especificamente sobre Juazeiro do Norte. São eles: *Visão de Juazeiro* (1969), *Viva Cariri* (1970), *Os Imaginários* (1970) e *Padre Cícero* (1972). Vamos analisar especialmente o filme dirigido por Eduardo Scorel, *Visão de Juazeiro*. Mas antes de passar à análise do filme de Scorel, é necessário entender a fórmula ou modo documental que os filmes da Caravana Farkas se alinham.

O que há de comum nesta produção são documentários cuja opção estética segue a mesma linha da tradição documentária brasileira do modo *expositivo*, de cunho

sociológico. A definição de *documentário expositivo* se relaciona à classificação de Bill Nichols (2007). Nichols classifica o modo expositivo como um dos modos de representação, em que o gênero documentário se apresenta, seja: poético, expositivo, participativo, observacional, reflexivo e performático.

No documentário expositivo, todos os elementos se articulam de forma subordinada à voz narrativa que subjaz a todas as imagens. Trata-se de uma voz de autoridade que expõe um argumento. Portanto o modo expositivo está relacionado a uma postura argumentativa, normalmente apoiada em um comentário com essa voz de autoridade que apresenta ou defende um argumento. A imagem passa a ter um papel secundário. O roteiro com a fala narrativa é elaborado antes da captura das imagens. Ou seja, as imagens passam a ser ilustração ou esclarecimento do que é afirmado na narrativa. Neste sentido, o modo expositivo será associado ao *modelo sociológico* brasileiro da primeira metade da década de 1960, e que será retomado pela preferência estética de produção dos documentários da *Caravana*.

O *modelo sociológico* pode ser entendido, então, como um modo de produzir documentário estruturando e organizando o filme a partir de uma voz em *off*, ou seja, que não vemos quem fala, mas que se apresenta como asserção de autoridade sobre o que argumenta; é uma espécie de “voz do dono”, a “voz do saber”, autorizada, arrogante, que apresenta uma hipótese. E a defesa desta hipótese se dá a partir da articulação entre o locutor principal, que anuncia a voz do saber, e os entrevistados, que falam apenas sobre suas próprias experiências, sem nunca propor generalizações. Jean-Claude Bernadet, neste mesmo entendimento, assinala de forma enfática que

os entrevistados só falam quando perguntados. O entrevistador, que não aparece na tela, a não ser uma ou outra vez, de costas, em “amorçe”, lhes faz perguntas sobre as suas condições de vida e de trabalho, e as respostas limitam-se ao perguntado. Perguntas e respostas são tomadas em som direto: as falas vêm misturadas a ruídos de fundo, são hesitantes; as frases são incompletas, não apresentam fidelidade às regras da gramática oficial; palavras são distorcidas (...) A voz do locutor é diferente. É uma voz única, enquanto os entrevistados são muitos (...) Ele pertence a um outro universo não especificado, uma voz *off* cujo dono não se identifica (...) É a *voz do saber*, de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito (...) Se o saber é a voz do locutor, os entrevistados não possuem nenhum saber sobre si mesmos. (BERNARDET, 2003, p.16-17).

Neste direcionamento do modo expositivo, o documentário *Visão de Juazeiro* apresenta a cidade sob a seguinte tese sociológica afirmada pelo narrador do filme: a de que Juazeiro do Norte sofre pelo atraso gerado pelo fanatismo do povo ao seu líder religioso.

Imagem 6 – Cena do filme *Visão de Juazeiro* (E. Escorel, 1969) –
Chegada dos romeiros na cidade e faixa com promoção
comercial



Fonte: Cinemateca Brasileira, 2017

O conjunto de imagens capturadas ilustram as afirmações do narrador que, em voz off, autoriza a argumentação reforçada pelos depoimentos dos entrevistados com suas vivências enquanto romeiros, e pobres mazeados pela miséria e pela opressão política, econômica (v. Imagens 5, 6 e 7); atribuindo até mesmo a romaria mais a um comércio do que à sua função natural religiosa. Vejamos o texto narrativo na íntegra extraído do roteiro de Eduardo Escorel, pelo qual ele mesmo faz o papel da voz do narrador no filme:

As condições naturais que fazem do Cariri um vale fértil incrustado numa vastidão seca, e a liderança exercida na região até 1934 pelo Padre Cícero Romão Batista, permitiram a Juazeiro do Norte tornar-se capital política e econômica da região, polo de atração para todo o interior nordestino. Os milagres atribuídos ao Padre Cícero de 1889 a 1891, serviram para consolidar sua posição de líder religioso e profano a quem todos recorriam. Em época de romaria, a cidade, em seu conjunto, organiza-se em função dos lucros, econômicos e políticos, que pode obter

aproveitando a passagem de um número deromeiros equivalente ao de seus moradores permanentes: artesãos, comerciantes e autoridades utilizam-se do mito à sua maneira. A romaria deixa de ser, então, apenas a realização de uma necessidade religiosa essencial para se transformar em pretexto de comércio e de manifestações que fazem doromeiro um mero expectador impedido de qualquer iniciativa. Esperando também que o Padre Cícero venha para realizar o Juízo Final e instaurar um reino de paz e justiça sobre a Terra osromeiros e moradores mais velhos que chegaram a conhecê-lo em vida, a ouvir seus sermões, a receber sua bênção, preservam e divulgam suas palavras e seus feitos; para eles sua morte não é mais do que uma partida temporária, sua volta tida como certa. O que poderia ter sido uma liderança geradora de ação não passou de um mecanismo de controle e hoje sobrevive na passividade da memória. (SCOREL, 1970, p.3-11)

Imagem 7 – Cena do filme *Visão de Juazeiro* (E. Escorel,1969) –
Chegada dosromeiros na cidade no pau-de-arara



Fonte: Cinemateca Brasileira, 2017

O documentário tem uma duração de 19 minutos, em cujos minutos iniciais há um conjunto de imagens e entrevistas preparando o pano de fundo da tese argumentativa que será lançada em seguida conforme o texto narrativo acima; diluído ao longo da edição, entre outras imagens e novos depoimentos, sobretudo deromeiros. Os depoimentos dos entrevistados acabam enfatizando, num jogo de montagem das imagens que justificam as falas com a voz do narrador a tese sociológica que é disposta entre os planos (cenas) das imagens/entrevistas.

Imagem 8 – Cena do filme *Visão de Juazeiro*
(E. Escorel, 1969) – Romeiros e cenas miséria



Fonte: Cinemateca Brasileira, 2017

Ademais, imagens de arquivo do primeiro período de filmes sobre Juazeiro são também inseridas na edição. São as imagens que apresentam o desfile nas ruas da cidade na celebração de homenagem ao Padre Cícero, culminando no discurso do político e maior aliado do Sacerdote na época, Dr. Floro Bartolomeu. Aqui a voz narrativa é substituída, por instantes ao locutor presente em imagens coladas de um documentário que o antecede:

(...) um grande número de almas de todo o Nordeste que veio tributar a sua homenagem ao Patriarca do Nordeste, ao homem que ensinou o Nordeste a rezar e que fundamentou os seus princípios religiosos nesta cidade, para o Nordeste a metrópole dos sertões.³¹

Se no filme de Adhemar Albuquerque e a compilação posterior de Wulfes enaltecem a figura do *Thaumaturgo do Sertão*, aqui Eduardo Escorel rerepresenta-a noutra ordem discursiva, chegando dissolvê-la pela tese sociológica que passa estrategicamente a

³¹ Trecho extraído do roteiro de *Visão de Juazeiro* (1969), de Eduardo Escorel.

diluir na edição de *Visão de Juazeiro*, que retoma e arremata no plano final a argumentação de que o Padre Cícero “poderia ter sido uma liderança geradora de ação não passou de um mecanismo de controle e hoje sobrevive na passividade da memória.

Em nossa análise, a possível grande influência que Eduardo Escorel recebeu para a produção em modo expositivo do *Visão de Juazeiro*, para então formular sua tese sociológica que argumenta o atraso e alienação da cidade em função do aspecto controvertido das romarias, se deve essencialmente aos estudos e pesquisas que circulavam na época, no final dos anos 1960 sobre o messianismo. Um tema amplamente discutido nesse período por Maria Isaura Pereira de Queiroz em sua obra de referência, *O Messianismo no Brasil e no Mundo*³². O próprio Escorel (1970, p.2), informa que

“A viagem até o Crato era longa, com muitas escalas. Fui lendo no avião o livro da Maria Isaura Pereira de Queiroz sobre messianismo. O filme é muito marcado pela concepção da religião como sendo uma forma de alienação, o que em retrospecto me parece um entendimento limitado.”

Além disso, a produção do filme coincide com a data de inauguração da Estátua erigida na colina do Horto, em 1969 (ver: Imagem 8). Não por acaso, em *Visão de Juazeiro*, por toda sua construção narrativa dialética, Escorel vai compondo confrontos entre imagens, voz narrativa, depoimentos e imagens de arquivo do primeiro filme sobre a cidade.

Neste há a cena de inauguração da estátua comemorativa de Padre Cícero na praça central. E em *Visão de Juazeiro*, Escorel acaba utilizando tais imagens como sequenciadas da mesma contradição causada pelo fanatismo oriundo do messianismo, pois em certa medida ele deveria discordar do messianismo enquanto contraposição ao *catolicismo dogmático, moral e puritano*.

³² Publicado em 1965, sob a responsabilidade da Dominus/Editora da Universidade de São Paulo, *O messianismo no Brasil e no mundo* de Maria Isaura Pereira de Queiroz, ganhou, logo após o seu lançamento, repercussão internacional, tendo sido traduzido para o francês. Pouco mais de dez anos após ter sido dada a público, esta obra, fundamental para a compreensão e estudo dos movimentos messiânicos, especialmente os brasileiros, foi relançada. Segundo Roger Bastide, o prefaciador da segunda e terceira edição do livro autora, “o messianismo aparece, nessa obra, não como um Apocalipse, mas como a conquista da alegria e do prazer; em oposição ao catolicismo do litoral, que sacerdotes estrangeiros pretendem impor aos roceiros -- catolicismo dogmático, moral e puritano --, o messianismo exprime o desejo de transformar a vida cotidiana numa festa perpétua; numa festa católica, certamente, mas realmente festa, com procissões, cavalhadas, desafios de viola”. Nesse sentido, passa a ser “uma resposta (...) à situação histórica de uma classe rural abandonada, que se mostra capaz, utilizando modelos tradicionais, de passar da servidão à cooperação”.

Imagem 9 – Cena do filme *Visão de Juazeiro*
(E. Escorel, 1969) – Romeiros e cenas miséria



Fonte: Cinemateca Brasileira, 2017

Nessa estratégia discursiva narrativa, *Visão de Juazeiro* reduz a cidade a um registro de imagens relacionadas a paisagem religiosa de Juazeiro do Norte: os romeiros chegando nos paus de arara, os locais de oração e sagrados (Horto, Casa dos Ex-votos, rua do Horto etc), mas sempre pautada na construção de uma visualidade de miséria, de opressão e de fanatismo; a isto somado ao conjunto de depoimentos dos entrevistados mazeados por doenças e dificuldades de sobrevivência. A cidade vai sendo representada no documentário como uma espécie de matéria jornalística onde tudo que se argumenta é verdade.

Bernardet (2003), adverte que até os anos 1950, o curta-metragem brasileiro que se caracterizava como cinejornal, filmes turísticos ou oficiais, números musicais etc, embora fossem importantes e reveladores de diversos aspectos da sociedade e da produção cinematográfica, não era necessariamente um cinema crítico. É no decorrer da década de 1950 e como primeiros filmes de curta-metragem do Cinema Novo que essa forma de cinema deixa de ser a sala de espera do longa-metragem ou a compensação de quem não consegue produções mais importantes. Já no início dos anos 1960, enfatiza que contexto

sociocultural, marcado pelas diversas tendências ideológicas e estéticas que queriam que as artes não só expressassem a problemática social, mas ainda contribuíssem à transformação da sociedade, desponta este gênero cinematográfico, que foi amplamente utilizado pela Caravana Farkas, e por Eduardo Escorel em *Visão de Juazeiro*, e que o próprio Bernardet nomeia de *modelo sociológico*.

Na sequência de produção dos filmes sobre Juazeiro do Norte, chegamos nas décadas de 1960 e 1970, tendo a maior parte da produção documentária evoluindo para o que se pode chamar de “registro” das tradições populares, da arquitetura, das artes plásticas, da música etc. Segundo Bernardet (2003), essa evolução foi bastante motivada pela política cultural que os sucessivos governos adotaram a partir do fim dos anos 1960 e pelo apoio financeiro e institucional que várias entidades estatais deram à produção e à divulgação do curta-metragem, possibilitando a realização de alguns filmes interessantes. Ele enfatiza que

É principalmente à margem dessa produção que encontramos documentários inquietos tanto com os problemas sociais como com os da linguagem. Sob a influência da evolução política posterior ao golpe militar de 1964, dos movimentos sociais que foram abafados ou conseguiram se expressar, do questionamento relativo ao papel dos intelectuais, das diversas revisões por que passaram as esquerdas, do aparecimento das “minorias” que colocaram a questão do outro, da evolução do Cinema Novo e da perda de sua hegemonia ideológica e estética, das preocupações quanto à linguagem cinematográfica, ao realismo e à metalinguagem, esse cinema documentário viveu uma crise intensa, profundamente criadora e vital. O “modelo sociológico”, cujo apogeu situa-se por volta de 1964 e 1965, foi questionado e destronado, e várias tendências ideológicas e estéticas despontaram. (BERNARDET, 2003, p.12)

Como desdobramento e ainda com certa ressonância deste período de documentários *inquietos com os problemas sociais*, os anos 1970 seguindo até os anos 1990, em Juazeiro do Norte vão favorecer à produção de filmes influenciados por esta perspectiva política e ideológica que se aproxima da estética do Cinema Novo e das “minorias” que se expressam na cultura popular. É o que vamos verificar no próximo período de filmes sobre a cidade.

3.3 Juazeiro, a Nova Jerusalém: cultura popular e paisagens insubmissas

O cinema brasileiro passou cerca de dez anos, entre 1975-85, sem ter liberdade de expressão - devido à ditadura militar instalada no país -, mas podendo recorrer a financiamentos subsidiados pelo Estado. Contando com o apoio do poder autoritário. O

*Cinema Novo*³³. Segundo Escorel (2005), o Cinema Novo, chegou a ter um certo reconhecimento de elite, mas, regra geral, foi duramente contestado pela crítica, sem nunca ter alcançado legitimidade popular comparável à da chanchada³⁴.

O primeiro presidente eleito depois de trinta anos, Fernando Collor de Melo, liquidou por decreto, de forma arbitrária, no primeiro dia do seu governo, em 1990, todos os mecanismos que vinham permitindo a existência de um cinema brasileiro. A produção de filmes no país teve uma grave interrupção, porém com resistências pontuais de cineastas que conduziam seus projetos com equipes reduzidas e poucos patrocínios. Mas diante de toda esta composição de dificuldades, algumas produções atestam, por outro lado, o alto potencial criativo dos cineastas brasileiros. Um destes focos de resiliência e criatividade foi celeiro cultural do Cariri. E com a aproximação à estética do Cinema Novo e das “minorias” que se expressam na cultura popular, um primeiro grupo de intelectuais e artistas no Crato, cidade vizinha a Juazeiro do Norte, iniciam um movimento cultural que intersecciona várias linguagens artísticas. No cinema, e que posteriormente será um diretor de projeção nacional, Rosemberg Cariry passa a produzir em parceria vários curtas-metragens destacando os aspectos da cultura local.

Posteriormente, Rosemberg, já nos anos 1990 inicia sua produção de longas metragens. Aqui uma primeira constatação. Até então as produções de filmes documentários sobre Juazeiro do Norte eram realizados por produções externas, oriundas dos grandes centros urbanos, e que vinham atraídas pela pujança econômica e cultural de Juazeiro, e pelo contexto do Cariri como pano de fundo. Entretanto, a partir dos anos 1990 é encetada uma produção de filmes por cineastas regionais. Isto garantiria uma primeira mudança de ponto vista para a produção de imagens sobre Juazeiro. Algumas produções externas continuaram neste período, como os documentários: *Os Romeiros de Padre Cícero* (Eduardo Coutinho, 1994), *Juazeiro do Norte: mito, história e profecia* (Oswaldo Barroso, 1994).

³³ *Cinema Novo*, enquanto movimento cinematográfico brasileiro, destaca-se pela sua crítica à desigualdade social que se tornou proeminente no Brasil durante os anos 1960 e 1970. Nesta direção, Glauber Rocha delinea seu manifesto “estética da fome”. O *Cinema Novo* se formou em resposta à instabilidade racial e classista no Brasil. Influenciado pelo Neorealismo italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa, filmes produzidos sob a ideologia do Cinema Novo se opuseram ao cinema tradicional brasileiro de até então, que consistia principalmente em musicais, comédias e épicos ao estilo “hollywoodiano”. Glauber Rocha é amplamente considerado o cineasta mais influente do cinema novo.

³⁴ O termo chanchada surgiu para designar os filmes brasileiros nos anos 1930, com ressurgimentos até o final em meados de 1960, com as últimas tentativas de chanchada; se caracteriza como espetáculo ou filme em que predomina um humor ingênuo, burlesco, de caráter popular.

Em 1999, Rosemberg Cariry, natural de Farias Brito, Ceará, lançou o curta-metragem intitulado *Pedro Oliveira, o cego que viu o mar*. Cego Oliveira, como era mais conhecido, foi um dos artistas mais representativos da cultura popular do Nordeste. Era um velho cantador e rabequeiro, nascido no Crato, em 1905, mas que viveu em Juazeiro do Norte até sua morte, em 1997.

Entretanto, seu primeiro longa-metragem documentário, *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*, produzido em 1985, conta a história da comunidade do beato José Lourenço e utiliza também livretos de cordel como referência dos acontecimentos, notadamente o famoso cordel escrito por José Bernardo da Silva³⁵ sobre a história do Caldeirão. Segundo a análise da pesquisadora Iza Regis, Rosemberg Cariry:

é um estudioso da cultura popular e se interessa, sobretudo, em mostrar as artes, histórias e lendas de um povo do qual se considera parte. Diante disto, é importante ter em vista que as influências de Rosemberg Cariry partiram tanto da cultura erudita quanto da popular, e é justamente esta mistura que lhe permite afirmar que seus filmes trazem arquétipos universais, devido ao paralelo que ele cria entre os fenômenos sociais ocorridos no interior do Nordeste – das histórias que ele ouvia quando criança, dos indivíduos que teve a oportunidade de conhecer – e os personagens da literatura universal, que expressam mitos de origem de outras regiões e, também, fenômenos sociais ocorridos em toda parte do mundo. (REGIS, 2004, p.554).

Este debruçar-se de Rosemberg à cultura popular será recorrente na elaboração de seus filmes. Ele esboça uma leitura diferente para o sertão e o homem sertanejo. Para ele, a condição maior de transformador deve ser dada ao homem sertanejo, portanto, construtor do seu meio. Desta forma, desloca da cidade o privilégio da construção. E isto será utilizado como ferramenta de elaboração das imagens por ele traduzidas na representação fílmica de Juazeiro do Norte. O romeiro, enquanto homem sertanejo, mas também outros sujeitos do mesmo grupo social identificado com o Sertão, é eximido do apelo pejorativo de ser determinado pela natureza. Em sua cinematografia, portanto, Rosemberg evoca o meio rural, reposicionando o homem sertanejo como principal agente destas forças de mudança.

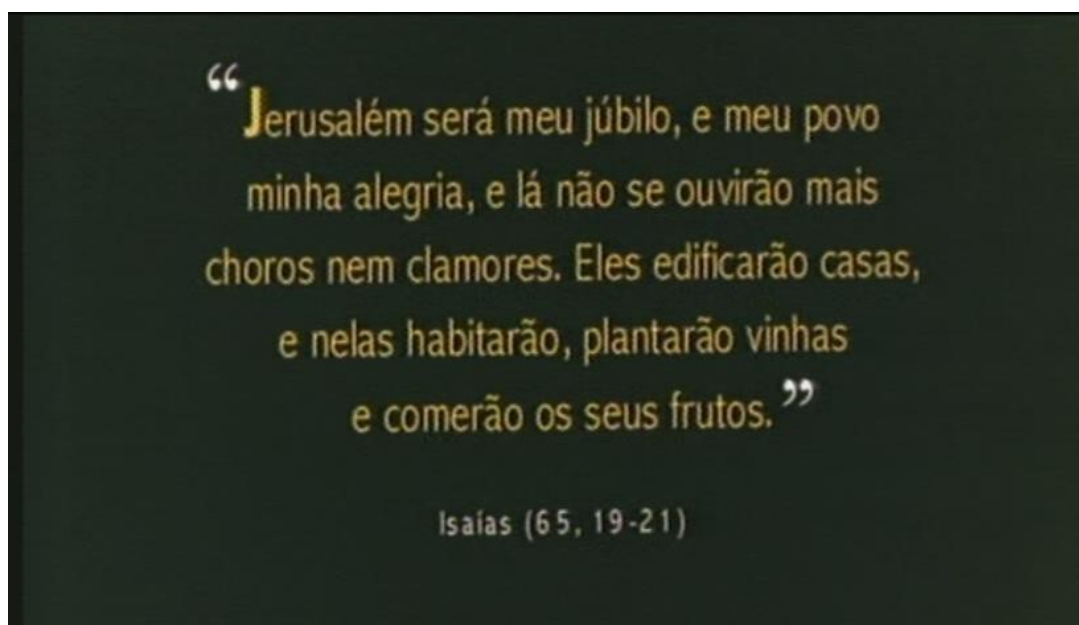
Passados mais de dez anos após a produção de *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*, em 2001, Rosemberg lança outro longa-metragem documentário tendo Juazeiro

³⁵ José Bernardo da Silva (02/11/1901 – 1971) - Considerado um dos mais expressivos editores de literatura de cordel durante as décadas de 40, 50 e 60. Mesmo com o seu falecimento em 1971, a Lira Nordestina (nome que ganhou a sua casa editorial – a Tipografia São Francisco – por sugestão do poeta Patativa do Assaré) continuou esse trabalho até meados da década de 80.

como cenário. Trata-se de *Juazeiro, a nova Jerusalém*. A produção deste documentário se autodefine, conforme esboçada em sua sinopse, como “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 Batista (1854-1934) e revela um universo desconhecido e fascinante”.

Em nossa análise, o filme faz uma imersão no imaginário nordestino do povo de Juazeiro do Norte evocando a emergência dos arquétipos e os símbolos sagrados em uma conexão com a figura histórica e mítica do Padre Cícero. A beata Maria do Araújo (protagonista do milagre da hóstia que se transforma em sangue) ganha forma nesta representação, assumindo também um papel mítico como a testemunha do novo tempo que está para acontecer. O filme se utiliza de uma narrativa sequenciada pela biografia do Sacerdote. Rosenberg reorganiza e ressignifica todo esse universo de símbolos e arquétipos e estes adquirem coerência e significado em uma linguagem, tendo o próprio sentido da cidade como lugar de redenção. Uma Juazeiro que impulsiona o mito da Jerusalém celestial. O plano de abertura filme, através de uma cartela contendo o texto evocativo de dessa Jerusalém redentora, é uma espécie de epígrafe, se funciona como uma espécie de desdobramento para as imagens que vão colar a cidade aos mitos (ver: Imagem 9):

Imagem 10 – Cena do filme *Juazeiro, Nova Jerusalém*
(R. Cariry, 1969) – Plano de abertura



Fonte: Cinemateca Brasileira, 2017

O apelo ao onírico ressona no sonho que 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* nessa Juazeiro encantada.

Imagem 11 – Cena do filme *Juazeiro, Nova Jerusalém*
(R. Cariry, 1969) – “Padre Cícero encantado I”



Fonte: Cinemateca Brasileira, 2017

O filme apresenta uma locução narrativa, e que sustenta a voz *off* em sustentação à idéia central: o Paraíso que se encantou em Juazeiro, como a terra a ser comandada pela missão do Padre Cícero entre os filhos deserdados do céu (ver: Imagem 11). Uma sequência de imagens da natureza é posta em ritmo lento, quase contemplativo, ambientada por uma trilha musical solene que remete a um lugar universal, fazendo com que a cidade seja deslocada a uma escala de conexão com o mundo e ao mesmo tempo com o cosmos. A voz do narrador, como a “voz de Deus”, em sua locução inicial, abre com uma mensagem que lembra o tom de profecia que se realiza na terra, cuja centralidade é Juazeiro do Norte:

Primeiro foi o reino da Mãe, em seguida veio o reino do Pai, depois veio o reino do Filho. No tempo presente, o povo sertanejo espera o Império do Espírito Santo, simbolizado pelo Padim Ciço, o humilde padre que um dia prometeu desencantar o Paraíso da Nova Jerusalém.

Em sequência a este primeiro bloco narrativo, as imagens vão dar suporte aos argumentos da locução. Todo o contexto tempo-espacial no qual se inscreve a Juazeiro-Nova Jerusalém é identificada como uma geografia sagrada: Crato, a cidade vizinha a Juazeiro, onde nasceu o Padre Cícero vai ser traduzida como a Belém do sertaneja, donde surgira Cícero para redimir todo o Sertão; o rio Salgadinho, será identificado como o rio Jordão; a colina do Horto, como o santo Calvário, donde por fim está perpetuado, com sua imagem escultural, o Sacerdote-redentor dos sertanejos.

Imagem 12 – Cena do filme *Juazeiro, Nova Jerusalém*
(R. Cariry, 1969) – “Padre Cícero encantado II”



Fonte: Cinemateca Brasileira, 2017

Na imagem 11 pode-se perceber que Adão e Eva são travestidos por nativos índios cariris, ambientando a Juazeiro-Jerusalém nesta paisagem colada ao Paraíso. O que Eduardo Scorel, em *Visão de Juazeiro* (1969) tenta secularizar a condição urbana de Juazeiro como contradição social e econômica de uma cidade sertaneja marcada pela opressão e alienação religiosa, em *Juazeiro Nova-Jerusalém* a visão de Juazeiro se confunde com a própria visão do Paraíso.

No conjunto de imagens que o documentário vai sequenciando, o mote que insiste na colagem do paraíso é recorrente. Mesmo que Rosemberg tente abraçar a paisagem de Juazeiro a partir do olhar dos mitos que identificam o aspecto sagrado do lugar, ou que tenta recuperá-lo enquanto território de direito aos pobres sertanejos deserdados da terra, há

um contrafluxo ou choque cultural, ou mesmo de ponto de vista, sobre o poder de acesso a esse mesmo “Paraíso”. Quem é o colonizador e o colonizado aqui? Talvez, separados por décadas, Escorel e Rosemberg tenham feito reflexões distintas em torno da *Visão do Paraíso*, título homônimo da obra escrita por Sérgio Buarque de Holanda (2010). Como um dos ensaios referentes sobre a formação da sociedade brasileira, Holanda analisou a *visão do paraíso* enquanto fantasia e sua influência imediata sobre o esforço colonizador que, segundo afirma, “não se exclui com isso, que através de possíveis avatares ela continuasse a atuar sobre os destinos dos povos americanos, brasileiro inclusive, nem que deixasse de haver ao seu lado, e desde o começo, ou quase, uma imagem negadora dessa mesma fantasia. (HOLANDA, 2010, p.31)”.

Por outro lado, os aspectos históricos e míticos da paisagem da cidade, evocados nas cenas do documentário enquanto roteiro biográfico de Padre Cícero, contribuem assim para a estruturação do sentido de coletividade, sendo emotivamente exaltados e articulados como herança cultural nas modernas metanarrativas regionalistas; embora aqui não endereçadas a uma justaposição com o sistema do estado moderno, mas com uma pátria celeste na terra, dos despatriados, dos que aguardam a realização da profecia messiânica.

Entretanto, em *Juazeiro, Nova Jerusalém* nos deparamos com uma experiência de paisagem da cidade que se afirma como colada à cultura dos mitos fundadores de uma coletividade. Se o mito ofusca a percepção das contradições de forças presentes no território (o processo colonizador, e por sua vez uma cosmovisão em parte vinculada ao eurocentrismo), e a exclusão do direito à cidade, por outro lado reforça a coesão entre os sujeitos que pertencem a um mesmo grupo social identificado por uma rica matriz cultural. O ser sertanejo é convocado nas imagens criadas por Rosemberg para assumir e recuperar seus próprios símbolos e universalizá-los a partir de seu lugar de fala. Mesmo assim, a idéia de paisagem enquanto geografias imaginárias e da narrativização do território, é possível indagar se ela abre espaço para a alienação.

Nesta perspectiva de análise, os filmes do terceiro período, que trazem elementos recorrentes em *Juazeiro, Nova Jerusalém*, falam de uma cidade imaginária, contudo real para aqueles que retomam e experimentam segundo seus próprios códigos simbólicos. Neste caso, é dado espaço nesta forma de representação da paisagem da cidade mítica uma abertura para reencontrar o território, identificá-lo, e exercer nele sua força cultural.

Seguindo para a análise do quarto e último período de produção de filmes, preferimos situar a discussão no próximo capítulo, haja vista a necessidade de ampliar o

debate, para contextualizar a grande ruptura estética somada a singularidade da cinematografia contemporânea que abraça uma nova forma de pensar e ser a cidade.

4 O ESPELHO PARTIDO: ESPAÇOS OPACOS/LUMINOSOS DA CICERÓPOLIS

“Diferentemente daqueles que acreditam na tendência irresistível de toda imagem a transformar-se em simulacro – julgando que no atual estágio do capitalismo a representação está superada por uma incapacidade de discernimento entre imagem e realidade – nós estamos mais interessados em investigar os processos de produção de sentido do que em pregar a sua implosão generalizada”.

Silvio Da-Rin (2006, p.218)

Nas seções seguintes iremos retomar a tese lançada de nosso objeto de análise: sobre a grande ruptura que o período contemporâneo de produção possibilita entender a cidade representada nos filmes análoga ao “espelho partido”, ou seja, a ruptura tanto estética da representação documental da cidade, e que ao mesmo tempo coincide com a nova condição urbana de Juazeiro do Norte.

Vamos analisar inicialmente o documentário *Também sou teu povo* (2007), e em seguida outro filme, *Lampião* (2010), ambos deste período contemporâneo de produção de filmes sobre a cidade. Tais documentários são representativos desta última fase de produção audiovisual sobre Juazeiro do Norte.

Dos períodos anteriores, antes de seguir com a última filmografia, podemos agora chegar a algumas constatações: primeiro que, dentre todas as representações anteriores, desde os primeiros filmes, passando pelos documentários da Caravana Farkas, tivemos duas produções caracterizadas pela visão de produtores que não possuíam vínculo direto com Juazeiro do Norte. Passaram a efetuar as capturas de imagens e de sons conforme as preferências estéticas de seus distintos modos documentais. A paisagem em movimento ou paisagem fílmica de Juazeiro, num primeiro momento eram espécie de vistas narradas, e se propunham a legitimar um discurso apologético de modernidade da cidade em função do território promissor; de um centro regional urbano que se sentia notório em escala nacional, em expansão. E tal crescimento se devia à presença do líder religioso e político Padre Cícero que atraía sob seu carisma e biografia de santo, defendida pelos seus apoiadores, levava anuais e periódicas deromeiros.

Se nos primeiros filmes, como vimos, esta asserção foi defendida amplamente, já nos filmes da *Caravana*, pelo contrário, foram alvo de uma argumentação que em parte negava o progressismo; e que abria espaço para pensar a cidade enquanto território que

legitimava contradições sociais pela exploração do trabalho, e pela opressão derivada do dogmatismo religioso católico.

No terceiro período de produção, nos deparamos com uma organização e proposta estética de composição de filmes que se volta para a cultura popular como matriz do próprio território. Mesmo ainda prevalecendo o modo expositivo de documentário, no qual a voz narrativa em *off* estabelece um eixo de verdade, mesmo assim há uma participação maior dos sujeitos. Os sertanejos são convocados a se posicionarem em parte do discurso nas distintas performances e depoimentos registrados pelo realizador do filme.

Até este momento o “espelho” não se partiu.

Espelho se define aqui como alusão ao conceito difundido por Silvio Da-Rin (2006) em sua obra *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Para Da-Rin, assistir a um filme vale mais caso se entenda que se trata de uma construção da realidade. Ou seja, o resultado dessa prática faz com que o filme não esconda do espectador que é um filme, portanto a representação da realidade passa a ser contestada pela realidade da representação. Dito de outra forma, é um antiilusionismo³⁶. Na tradição da linguagem cinematográfica, no entanto, a ordem preferida é a do ilusionismo ou “impressão de realidade”. Por exemplo, na experiência de assistir a um filme o espectador é tomado para aquela realidade construída de forma a perder a noção de que o conjunto das imagens estão editadas para que se entenda ou tenha a impressão de que tudo aquilo é verdade.

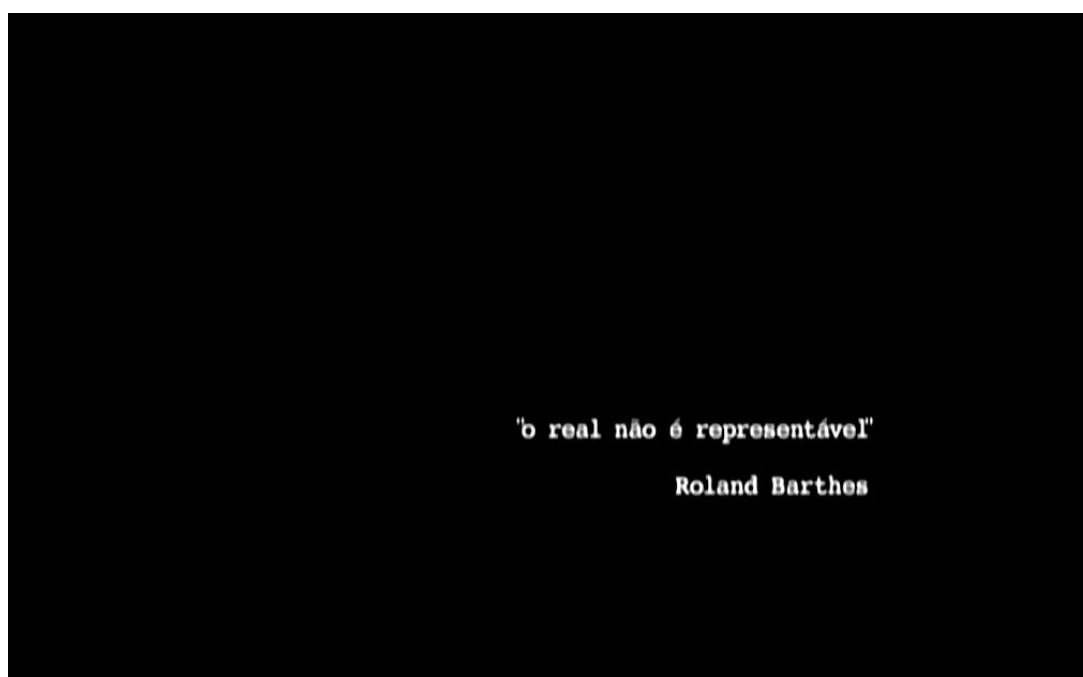
Então, nesta fase atual de produção audiovisual sobre Juazeiro do Norte, o espelho começa a se partir com mais ou menos força, pois o fetiche, o ilusionismo, o simulacro presentes na sociedade urbana pós-moderna convivem com as duas formas, simultaneamente. Os filmes reflexivos, que causam impacto ou impressionam por sua aparente “feiura” ou provocação, desejam fragmentar a realidade para depois devolvê-la em busca da totalidade. Nem sempre assim, não se trata de uma fórmula alquímica de *solve et coagule* (separar e unir), mas quando o espelho se parte abre possibilidades de perceber a própria realidade fragmentada, individualizada, preñe de singularidades que são amplificadas.

³⁶ *Antiilusionismo* aqui deve ser entendido baseado na formulação de STAM (1981): Enquanto a arte ilusionista procura causar a impressão de uma coerência espaço-temporal, a arte antiilusionista procura ressaltar as brechas, os furos e as ligaduras do tecido narrativo.

4.1 *Também sou teu povo*: uma experiência de paisagem e corporeidade

O primeiro plano de *Também sou teu povo* (2007) surge com esta frase “O real não é representável”, de Roland Barthes. Um som lancinante de marimbau ambienta o fundo negro da tela com o letreiro em branco de Barthes, insistindo por alguns segundos nossa atenção. O regime noturno se prolonga com o plano sequência inicial conduzido em *traveling* (câmera sendo conduzida em movimento dentro de um carro). O percurso segue por algumas ruas da cidade. As ruas estão vazias, quase ninguém transitando nelas. Em determinado trecho, percebe-se um aglomerado de barracas de feira fechadas ao longo de uma quadra que parece ser a de um mercado.

Imagem 13 – Cena do filme *Também sou teu povo*
(Pereira e Lacerda, 2007) – “Plano inicial do filme”



Fonte: Acervo pessoal, 2020

No segundo plano, uma imagem de Nossa Senhora sobre um altar, sendo aproximada em close outra imagem sacra ornamentada de branco. A câmera não revela o rosto desta imagem, apenas caminha em seu flanco em plano fechado mostrando um terço de oração colado ao corpo da imagem. Ao lado da imagem sacra há uma cama coberta por uma colcha com estampa de onça, e sobre ela vários itens de vestimenta brilhosas.

A terceira sequência de imagens traz novamente o percurso em *traveling* pelas ruas desertas à noite. A câmera vai capturando o vazio das ruas e em uma esquina se depara com uma igreja evangélica, e segue ao longo de uma avenida com a presença de lojas fechadas, o comércio que cessou suas atividades naquele dia, passa esta impressão.

Na sequência seguinte, surge novamente o quarto da cama e imagens sacras, e câmera revelando mais itens de vestimenta em um manequim exposto no canto, seguindo em close até fechar o quadro agora identificando objetos de maquiagem por sobre uma mesa com vidro. A sequência para em close a uma imagem sacra de Padre Cícero sobre a mesma mesa. Corta o plano, em seguida abre o segundo letreiro com o título do filme “Também sou teu povo”.

Novo plano se inicia mostrando um aparelho de televisão ligado, projetando imagens de um romeiro rezando, ao som de uma voz *off* narrando

“ (...) meu Padrinho subiu ao céu, e está sentado em seu trono de ventura. Deixou-nos internado neste mundo de amargura. A fome, a peste, a guerra entrando em toda a nação, e demais o comunismo, sua maior perseguição; indo já nos socorrer Padrinho Cícero. Ah se a esse mundo meu Padrinho Cícero voltasse, passasse o castigo e comunismo acabasse, nos botasse uma benção e nos levasse. Que prazer nós não teríamos se o nosso Padrinho chegasse, e visitasse o Juazeiro e junto de nós ficasse ajuntando-se aos romeiros, e a todos abençoasse. Se nós tivéssemos o prazer se ele voltasse, consolasse seus romeiros (...)

A imagens na televisão mostram agora a chegada de romeiros em Juazeiro, e após poucos segundos, surge outra voz *off* dando o seguinte depoimento:

“Eu nasci aqui em Juazeiro. Toda a vida a minha religião foi acompanhar essa religiosidade do Padre Cícero, da Mãe das Dores (...) Isso é minha origem, mas não quer dizer foi ummar de rosas. Tudo antes era mais difícil, e eu já vinha.. eu já frequentava a praça, já me encontrava com outras pessoas... como esse meu estilo de vida como eu tenho...”

Fica claro que se trata do depoimento de uma travesti, pois no final desta sequência ele surge com a câmera em plano fechado em suas botas, caminhando na praça.

Em seguida, na tela da mesma TV surge a imagem da construção da Imagem de Padre Cícero no Horto, com close no rosto. Corta. Passa a sequência do travesti em espaço privado se maquiando, enquanto há uma sobreposição de camadas de áudio: uma voz de narrador em *off* enaltecendo a pessoa de Padre Cícero, mas na tela da TV começam a surgir letreiros contendo as medidas do corpo do travesti alternando em *insert* com o *close* do rosto da estátua do Horto de Padre Cícero:

“Boca – 70 cm, orelhas – 80 cm, ombros 5,40 cm. A travesti começa a se vestir e ainda a TV vai mostrando alternadamente o restante das medidas. A TV passa a apresentar outra sequência de imagens de um parque e da praça que ilustram a locução de uma narrativa de telejornal: “mas os romeiros que durante o dia cumprem com as obrigações de fé ao Padre Cícero, à noite se entregam ao lado profano da festa, numa mudança de comportamento que acompanha o giro dos carrosséis”.

Corta.

Plano seguinte, surge novamente a imagem do travesti na praça, sendo entrevistado. Com sua voz sempre em *off*, comenta:

“Na romaria atual, agora, já se vê bem mais homossexual, bem mais travesti, que vem pra cá pra pagar alguma coisa ou pra seguir a religião, vem... porque sabe que aqui tem o conteúdo, também vem, aproveitam e desfrutam(...) essa praça aqui é como se fosse um centro de apoio, de base, porque todo mundo se encontra aqui.. se encontra bicha de Sergipe, travesti de Alagoas, travesti de Caruaru, inclusive travesti que vive fora do país se encontram todas aqui, então tem essa atração, é uma coisa diferente.. Não quero dizer que as pessoas que são gays, homossexuais não sejam católicas.”

Corta. Volta para as imagens da TV mostrando imagens de romeiros se divertindo na noite de Juazeiro, mostrando barracas de vendas de *souvenirs*, ilustrando a voz *off* do narrador.

Imagem 14 – Cena do filme *Também sou teu povo*
(Pereira e Lacerda, 2007) – “Travesti na Praça Padre Cícero”



Fonte: Acervo pessoal, 2020

No plano sequência final na praça, além de depoimentos atestando sobre a atração que elas exercem sobre os romeiros, novamente a primeira continua seu depoimento dizendo que:

“também somos filhos de Deus.. eu acho que talvez não saiba me expressar melhor, acho que não existe filho de deus um melhor que o outro, acho que todos são iguais.. eu sou uma pessoa que rezo muito. Eu comecei aqui hoje, mas já viajo para fora do país, vivo na Europa.. e pra tu ter uma idéia se eu viajo..se eu to fazendo minha mala, colocando minhas roupas, vai dentro da minha mala a minha imagem do Padre Cícero, e a imagem da minha santa, que viaja comigo, vai pra Europa e vem comigo, vai e vem.. isso é uma coisa minha. Eu sem minha igreja, sem minha religião, sem minha devoção, pra mim as coisas ia dar errado, ia faltar alguma coisa, ia ser algo incompleto.”

Com roteiro e direção assinada por dois jovens realizadores da região do Cariri, Orlando Pereira e Franklin Lacerda, o documentário tematiza sobre a presença dos travestis nas romarias. O ponto de vista dos realizadores desloca, em função dos filmes dos períodos anteriores, para um lugar de fala em que potencializa a experiência da paisagem da cidade. Não somente se situam como os que visualizam as paisagens como representações, mas que apostam na dobradura com a experiência do tempo e espaço deslocado para uma cidade que não apresenta a mesma hegemonia de imagens das representações passadas. Portanto, uma cidade em que o espelho das representações se partiu, e cada fragmento pode ser deslocado para uma nova experiência da cidade: o regime noturno da filmagem, áreas com ruas vazias em plena romaria, espaços privados, um profano que pontua o sagrado como dobradura da prática religiosa e ao mesmo tempo de entretenimento do romeiro.

E a questão da provocação para que se pense que isto é uma representação e não a realidade é trazida pelo filme em seu primeiro plano quando abre com a frase de Roland Barthes “o real não é representável”.

Neste sentido, a experiência da cidade passa a ser também corpórea, do corpo como contentor de identidades “essencializadas” ao corpo como lugar de criação de subjetividades. “Ser o espaço” cola neste sentido da experiência da paisagem da cidade, mais que o pensar sobre ela. O cinema seria uma linguagem alternativa através da qual se enunciam os processos de formação identitária em permanente fluxo. Nesta direção, a geógrafa Ana Francisca de Azevedo, é enfática: “A tentativa de afirmação do corpo como o mais próximo lugar da experiência, um lugar através do qual se articulam os sistemas

cognitivos, afetivo e emotivo que nos conecta com uma miríade de outros corpos em relação.” (2009, p.49)

No caso do travesti, apresentado em *Também sou teu povo*, há dois aspectos importantes a considerar: a necessidade de reconhecimento como sujeito numa sociedade em que as representações culturais dominantes (enunciadas nos filmes enquanto paisagens consensuais) excluem o outro não-heterossexual; e a necessidade de criar condições para a afirmação de subjetividades alternativas.

Noutro aspecto desta mesma experiência de paisagem corpórea, o travesti quando dá seu depoimento sobre o que leva na mala para a viagem, introduz uma marcação simbólica no corpo, de como vivencia os deslocamentos de tempo-espaço levando consigo as imagens do santo padre e da santa de devoção.

Importante perceber outra característica que o filme compartilha em ruptura com as leituras anteriores em relação às falas presentes em *Visão de Juazeiro*, que se confundem e se instaura uma polifonia. As vozes de entrevistados se misturam aos cantos de romeiros. Porém em *Também sou teu povo* os romeiros que durante o dia cumprem com as obrigações de fé ao Padre Cícero à noite se entregam ao lado profano da festa. Uma mudança de comportamento que acompanha o giro dos carrosséis. Essa confusão de vozes evoca os múltiplos discursos que são construídos sobre a experiência em Juazeiro do Norte. E ao exibir imagens de outros documentários em um aparelho de TV, recusando incorporá-las dentro da narrativa, faz entender que as narrativas dos filmes anteriores, por exemplo em *Visão de Juazeiro*, que se pretendiam constituir como verdades não passavam de representações, de filmes. Entretanto, é importante perceber que os filmes são instrumentos midiáticos poderosos para promover a reflexão sobre a própria realidade.

Ainda em *Também sou teu povo* pudemos perceber as visões sobre Juazeiro do Norte, de como podem ser problematizadas. São utilizadas imagens resultantes do encontro entre a câmera e indivíduos como tentativa de construir outros Juazeiros possíveis, ou, pelo menos, levar o expectador a questionar as elaborações hegemônicas que buscaram a verdade sobre a cidade.

4.2 Lampião: uma experiência de paisagem e espetáculo

Lampião, é outro documentário representativo da produção contemporânea de filmes sobre Juazeiro do Norte; produzido em 2010 por um cineasta local, Ythallo

Rodrigues, residente na própria cidade. O curta-metragem de 6 minutos condensa de uma forma surpreendente o percurso urbano do personagem *Raul Lampião*, que é um ambulante, um vendedor de anúncios comerciais, que caminha pelo centro da cidade de Juazeiro do Norte. Empurrando um carrinho de som, com alto-falantes e microfone, ao mesmo tempo que segue interagindo com os transeuntes. E, mesmo vestido de cangaceiro, dança ao som das músicas que toca em seu carrinho.

O filme todo é realizado em apenas um plano-sequência, no qual a câmera na mão acompanha como qualquer observador o deslocamento do personagem. Ao tempo que vai descendo a rua São Pedro, Raul Lampião vai chamando atenção dos transeuntes, falando ao microfone sobre os anúncios comerciais.

Em determinado momento, pouco mais da metade do filme, entra em *off* uma voz narrativa, a de um observador que passa a descrever o conjunto de impressões e sensações na seguinte fala:

Há alguns meses eu ia subindo cabisbaixo pela rua São Pedro, concentrado em sair daquela confusão o mais rápido possível. Sons, carros de som, buzinas, pessoas gritando, barulho e motos, ônibus, carros, caminhões, burburinho de pessoas conversando, autofalantes anunciando toda sorte de produto; imagens, trânsito caótico; pessoas caminhando sobre as vias dos carros e calçadas, placas enormes com nomes de lojas, prédios em obra, um emaranhado de linhas e cores. Uma visão: ao me aproximar do cruzamento da rua São Pedro com rua Santa Luzia – talvez o cruzamento mais caótico do centro da cidade –, vi um homem vestido de Lampião, com a aparência de Raul Seixas, rebolando e saltitando ao som de uma música de Michael Jackson. Parei. Não sei de estarrecimento ou de curiosidade, e permaneci tal qual muitos dos pedestres, inerte por alguns instantes. Observava aquela figura em sua delirante performance. Voltei a mim e continuei minha caminhada novamente cabisbaixo. No entanto, já não conseguia esquecer aquele fantástico encontro entre: eu, Lampião, Raul Seixas e Michael Jackson. Virei na esquina seguinte para fugir do tumulto. (Raul Lampião dançava ao som de Billie Jean)

A opção estética do filme assimila um conjunto de características próprias de alguns modos documentais: é observacional, poético, expositivo e performático. Porém, esta hibridização favorece apresentar e amplificar as características do personagem retratado.

A câmera que observa o percurso, de alguma forma transfere para o olhar do expectador como se fosse mais um transeunte a acompanhar a trilha seguida pelo Raul Lampião. O próprio narrador também passa a se apresentar como um transeunte e observador na medida em que acompanha por algum tempo a performance do personagem Lampião por ele narrado.

Imagem 15 – Cena do filme *Lampião*
(Ythallo Rodrigues, 2010) – “Raul Lampião fazendo anúncios”



Fonte: Acervo pessoal, 2020

O texto narrativo orienta o olhar do expectador para uma série de camadas que são vivenciadas pelo narrador-transeunte. A experiência da paisagem urbana é de uma sensação inebriante de caos. A mistura de veículos, anúncios visuais e sonoros espalhados pelas fachadas e calçadas da via comercial, explora a atenção sobre a dinâmica dos fluxos e da mobilidade urbana ante os distintos objetos e símbolos misturados como num imenso carrossel.

Ao parar no cruzamento de duas ruas mais movimentadas da área central da cidade, o momento da performance do personagem entra em paroxismo (v. Imagem 15). Segundo o narrador ele dançava ao som de uma música de Michael Jackson, assemelhando-se a um musical em que personagens deslocados no tempo e espaço simbólicos reproduzem o encontro de culturas ou exponenciam o simulacro de distintas representações. Num só tempo, o sujeito anunciante é um artista-cangaceiro-músico. A sua própria fisionomia faz lembrar Raul Seixas travestido de cangaceiro.

Neste sentido, o sujeito performático reproduz a cultura urbana em sua paisagem corpórea, assimilando distintas escalas e culturas. A local que se vincula a uma identidade sertaneja, a marcação simbólica da vestimenta do cangaceiro em primeiro plano; a global

que assimila elementos da música norte-americana na dança peculiar de um *pop star* como Michael Jackson.

Imagem 16 – Cena do filme *Lampião*
(Ythallo Rodrigues, 2010) – “Raul Lampião em performance”



Fonte: Acervo pessoal, 2020

A dobradura representação-experiência da cidade traz uma paisagem única, que rompe a filmografia dos períodos anteriores sobre Juazeiro do Norte. A cidade é representada a partir de um sujeito, como uma cidade que se atomiza, que se apresenta a partir do sujeito em sua expressão e corporeidade, e ao mesmo tempo o sujeito que apesar das identidades culturais que se vincula acaba por traduzir também uma cidade que apresenta em sua paisagem a diferença ou a diversidade. Uma Juazeiro ainda não representada nos filmes anteriores da larga produção audiovisual sobre a cidade.

O narrador no filme, por um certo ponto de vista chama a atenção pela sua perambulação nas ruas num espaço da cidade que se deparara com as distintas demandas do mercado, da turba, do caldo cultural. Juazeiro do Norte que passa por uma ruptura cuja dinâmica urbana explora conexões com as verticalidades e horizontalidades de ações, segundo a idéia definida por Milton Santos (1999), numa escala global de informações e redes múltiplas midiática na grande rede urbana; o narrador por um lado toma feições de um *flâuner*.

Apesar que o *flâuner* tenha desaparecido com a sociedade industrial, na sociedade hipermoderna pode se reverter numa política do perambular. Susan Buck-Morss

(1999) defende que a *flânerie* como forma de percepção ainda está preservada na efemeridade das pessoas e das coisas na sociedade de massa e na mera gratificação imaginária proporcionada pelos anúncios, pelos jornais ilustrados, pela moda (...) tudo o que se relaciona ao princípio do *flâneur* de “olhe, mas não toque” (...) se os jornais de massa necessitavam de leitores urbanos (e ainda precisam), formas mais correntes de *mass media* perderam a relação essencial que existia entre o *flâneur* e a cidade.

4.3 O espelho partido da metrópole: paisagens opacas/luminosas

A partir dos dois filmes analisados podemos avançar nalgumas idéias em busca de aproximações sobre a experiência dos filmes da cidade com a própria cidade. Como os filmes que apreciamos sobre os períodos de produção audiovisual de Juazeiro do Norte, por trazerem uma ruptura de produção estética no momento atual, anunciam também a cidade em processo de metropolização.

Podemos buscar a contribuição de Milton Santos, inicialmente, que nos traz a ideia dos espaços luminosos/opacos na cidade. E em seguida, relacionar os estudos da pesquisadora Paola Berstein que nos apresenta a contribuição das resistências em espaços opacos em relação à dobradura corpo e imagem.

No mundo hipermoderno no qual vivemos, o tempo acelerado e o espetáculo são recorrentes. Segundo Lipovetsky (2015), os efeitos induzidos pela nova ordem do tempo extrapolam o universo do trabalho; eles se concretizam na relação com o cotidiano, com o eu e com os outros. Além disso, estaríamos passando por uma era *transestética*, ou seja

no tempo da estetização dos mercados de consumo, quando o capitalismo artista multiplica os estilos, as tendências, os espetáculos, os locais da arte; lança continuamente novas modas em todos os setores e cria em grande escala o sonho, o imaginário, as emoções; artealiza o domínio da vida cotidiana no exato momento em que a arte contemporânea, por sua vez, está empenhada num vasto processo de “desdefinição”. É um universo de superabundância ou de inflação estética que se molda diante dos nossos olhos: um mundo transestético, uma espécie de hiperarte, em que a arte se infiltra nas indústrias, em todos os interstícios do comércio e da vida comum. O domínio do estilo e da emoção se converte ao regime hiper: isso não quer dizer beleza perfeita e consumada, mas generalização das estratégias estéticas com finalidade mercantil em todos os setores das indústrias de consumo. (LIPOVETSKY, 2015, p.28)

Então, como podemos utilizar a linguagem do cinema para colaborar diante da aceleração das trocas nesse domínio do mercado que utiliza a própria dimensão estética

como instrumento de reprodução do capital, e conseqüentemente de alienação política dos sujeitos nos grandes centros urbanos?

Paola Berenstein Jacques afirma que o atual momento de crise da noção de cidade se torna visível principalmente através das idéias de “não-cidade”: seja por congelamento – cidade-museu e patrimonialização desenfreada – seja por difusão – cidade genérica e urbanização generalizada. Ela enfatiza que

Cada vez mais essas cidades precisam seguir um modelo internacional extremamente homogeneizador, imposto pelos financiadores multinacionais dos grandes projetos de revitalização urbana (...) O que se vende hoje internacionalmente é, sobretudo, a imagem de marca da cidade. A competição é acirrada e as municipalidades se empenham para melhor vender a imagem de marca, ou logotipo, da sua cidade, privilegiando basicamente o *marketing* e o turismo, através de seu maior chamariz: o espetáculo. (JACQUES, 2005, p.18)

Paola Jacques, partindo desta constatação da espetacularização das cidades contemporâneas, propõe que as novas tecnologias também poderiam ser usadas no sentido – que seria o inverso hoje de suas formas mais frequentes de utilização, ligadas ao ciberespaço, ou seja, “a partir da própria experiência física da cidade, potencializando esta experiência sensorial, provocando novos tipos de errâncias urbanas, outras maneiras de se errar pelas cidades e, sobretudo, mostrando novos caminhos alternativos à espetacularização urbana (2005, p.16).”

Neste sentido, Jacques propõe a própria experiência urbana, particularmente a experiência corpórea da cidade. Para ela o processo de espetacularização urbana se torna hegemônico no mundo contemporâneo, resultando em uma diminuição tanto da participação cidadã quanto da própria experiência corporal das cidades enquanto prática cotidiana, estética ou artística. Nesta direção ela enfatiza que

O fio condutor dessas ideias seria então a questão do corpo – do corpo ordinário, vivido, cotidiano (...) da corporeidade dos homens lentos, ou seja a própria experiência corporal, a experiência urbana sensorial, que acredito que possa nos mostrar alguns caminhos alternativos, desvios, linhas de fuga, micropolíticas ou ações moleculares de resistência ao processo molar de espetacularização das cidades contemporâneas (JACQUES, 2007, p.93)

Milton Santos (2008), por sua vez, propõe algo que se relaciona com o caminho alternativo da errância. Ele prefere discutir a relação espaço-tempo e metropolização, embora Jacques introduza a contribuição de Santos em sua formulação de errância urbana.

Santos (2008) entende que o espaço-tempo se fundiram, confundindo-se, com o advento do Período Científico-Técnico. E que a cidade, por sua vez, é o fenômeno mais representativo dessa união. De forma que na relação espaço-tempo na metrópole tanto as ações/tempo como os objetos/espaço contém espaço e tempo ao mesmo tempo porque estão fundidos. Ele enfatiza:

(...) a distância do homem comum em relação a esse novo Tempo do Mundo é maior, muito maior do que antes. A mundialização multiplica o número de vetores e, na verdade, aumenta as distâncias entre instituições e entre pessoas. Ubiquidade, aldeia global, instantaneidade são, para o homem comum, apenas uma fábula. Para o homem comum, o Mundo, mundo concreto, imediato, é a Cidade, sobretudo a Metrópole. (SANTOS, 2008, p.78)

Milton Santos abre esta possibilidade de pensar a grande cidade como o lugar da educação e da reeducação. E é na cidade que devemos entender quais espaços participam de uma relação que não entra na lógica da aceleração, da produção, da vertigem das trocas, das normas, que se contrapõem ao resto da cidade, onde vivem os pobres, que ele denomina de zonas urbanas “opacas”. As zonas *opacas* são “os espaços do aproximativo e não (como as zonas *luminosas*) espaços da exatidão, são espaços inorgânicos, abertos e não espaços racionalizados e racionalizadores, são espaços da lentidão e não da vertigem”.

Neste sentido, Santos entende que na grande cidade atual tudo se dá ao contrário, que a força é dos “lentos” e não dos que detêm a velocidade. Enfatiza Santos que

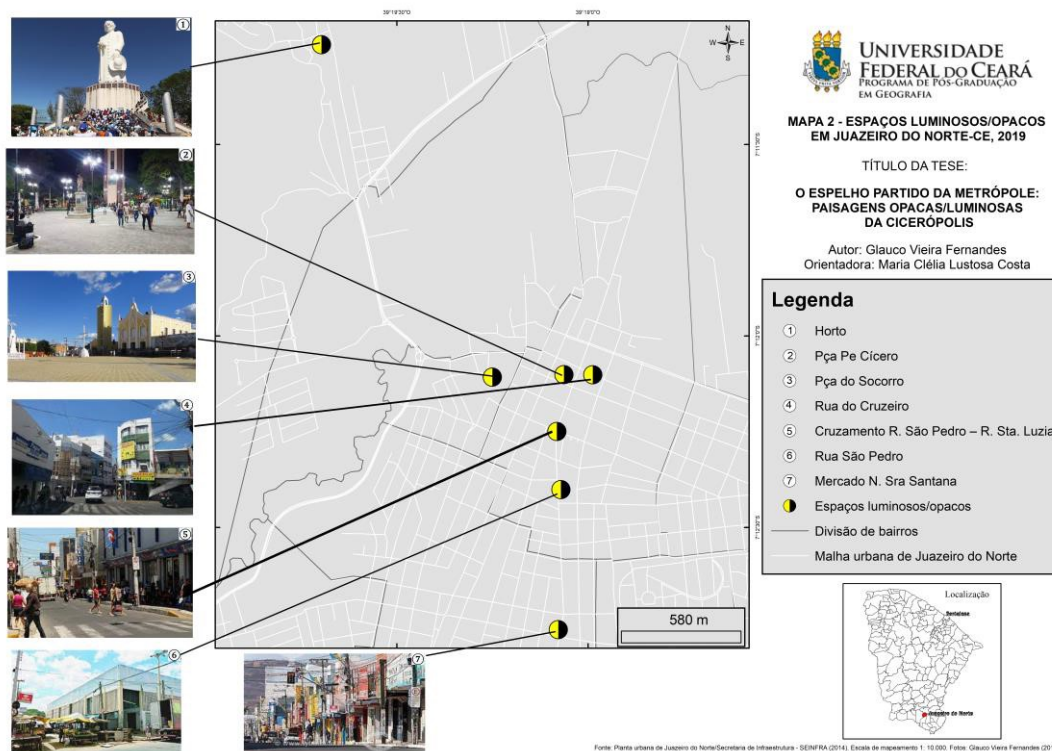
Por serem “diferentes”, os pobres abrem um debate novo, inédito, às vezes silencioso, às vezes ruidoso, com as populações e as coisas já presentes. É assim que eles reavaliam a tecnosfera e a psicofera, encontrando novos usos e finalidades para objetos e técnicas e também novas articulações práticas e novas normas, na vida social e afetiva. Diante das redes técnicas de informacionais, pobres e migrantes são passivos, como todas as demais pessoas. É na esfera comunicacional que eles diferentemente das classes ditas superiores, são fortemente ativos. (SANTOS, 1999, p.261)

Retomando os dois filmes que citamos como referentes à nova cinematografia de Juazeiro do Norte, eles se situam dentro deste entendimento da espetacularização de um lado, o sabor e fruição das áreas *luminosas*, e ao mesmo tempo apresentam ricas áreas *opacas* que passam despercebidas em outras representações da cidade.

Em *Também sou teu povo* (2007) vimos que o filme nos reapresenta uma cidade em dobradura opaca-luminosa. Se as ruas da área central da cidade devem possuir o frêmito e a vertigem da aceleração, das ações, objetos tomados pela volatilidade do consumo, durante a noite, ao contrário, tudo é o inverso, reina a lentidão e o homem naturalmente se

torna lento, pelo menos neste setor da cidade. Obviamente, as áreas de alto consumo e de serviços derivados das trocas comerciais (como bares, restaurantes) devam se comportar de forma inversa.

Mapa 4 – Espaços luminosos/opacos em Juazeiro do Norte



Fonte: Autoria própria, 2019

Entretanto, o documentário faz esta escolha, prefere situar o travesti no espaço opaco da cidade. E para percorrer este espaço encontra outra lógica que não é a da norma, da racionalidade simplesmente. Susan Buck-Morris, sobre o *flâneur* que percorre a cidade, e que já estava praticamente extinto pós-era industrial, comenta que

Benjamin evitou os tipos sociais mais óbvios e voltou-se para os marginais. Ele isolou o *flâneur*, a prostituta, o colecionador – figuras históricas cujas existência eram não só economicamente precárias em seu tempo (embora seu número florescera no início da industrialização), mas também socialmente precárias no decorrer do tempo, uma vez que a distância da industrialização, ao final das contas, aboliu essas classes sociais da mesma forma que extinguiu as galerias, o meio ambiente que era propício a seus negócios. (1999, p.10)

Desta forma o sujeito-travesti, aparentemente oculto ou invisibilizado em outras filmografias da cidade, na representação audiovisual da cidade atual passa a ganhar visibilidade, passa a percorrer paisagens nas quais a experiência lenta nas áreas opacas ganha sentido ou se redimensionam.

Imagem 17 – Cena do filme *Também sou teu povo*
(Pereira e Lacerda, 2007) – “Rua comercial sem movimentação”



Fonte: Acervo pessoal, 2020

No documentário *Lampião* (2010) as opções para a representação-experiência de Juazeiro do Norte percorrem o mesmo centro urbano, mas em regime diurno. A escolha é clara, prefere-se enfatizar o aspecto da aceleração, dos fluxos vertiginosos dos deslocamentos, do trânsito caótico, da diversidade dos objetos como num *vaudeville* a céu aberto, em que todos passam e podem escolher distintos espetáculos.

O personagem Raul-Lampião acompanha essa lógica da área luminosa da cidade, evidenciada no principal cruzamento da área central do comércio. Ele por si só reúne distintos objetos que o traz como segunda pele, com uma espécie de *corpografia urbana-sertaneja*.

Quanto ao narrador do documentário, ele por um momento contempla e noutro foge do evento espetacular que assistiu: aos movimentos de um sujeito travestido de

Lampião, com cara de Raul Seixas, dançando no meio do trânsito Billie Jean, de Michael Jackson.

Imagem 18 – Cena do filme *Lampião*
(Ythallo Rodrigues, 2010) – “Raul Lampião em meio ao trânsito”



Fonte: Acervo pessoal, 2020

Susan Buck-Morris mais uma vez traduzindo suas impressões benjaminianas da realidade urbana, afirma que “quanto ao *flâneur*, foi o trânsito que ocasionou sua extinção”. (1999, p.10).

Se nos voltarmos para os primeiros filmes, como o de Alexandre Wulfes (*Padre Cícero, o Patriarca de Juazeiro*, 1955), lembramos que todas as locações representadas no filme optam em evidenciar o regime diurno. Além disso, é também uma escolha transparecer os objetos técnicos na paisagem da cidade (o trem, os movimentos ordenados dos desfiles cívicos, a arquitetura clássica, a aglomeração de romeiros, o consumo e frêmito nas feiras). Da mesma forma, nos filmes da *Caravana Farkas*, especialmente em *Visão de Juazeiro* (1969) que analisamos. Embora as opções de representação sejam dos espaços luminosos da paisagem da cidade, mesmo assim há no discurso narrativo para uma primeira crítica de cunho sociológico que adverte sobre distintas contradições naquela sociedade de ordem econômica e religiosa.

No terceiro período vimos que os espaços de fábula apresentados no filme são destituídos dos sujeitos comuns. São valorizados principalmente os romeiros, não como

sujeitos subalternos ou banais, mas dignificados pela devoção e rendição pela fé ao atributo sagrado da missão redentora de Padre Cícero enquanto santo e “messias” dos sertanejos.

4.4 Paisagens dissensuais/insurgentes da cidade e seus *sujeitos estéticos*

Nos capítulos anteriores sempre fizemos menção à importância da dobradura representação-experiência. Pois a consciência reflexiva sobre pensar e ser o espaço na/da cidade nos orienta a um percurso para refletir sobre os espaços de cidadania.

Sobretudo em relação ao último período de produção fílmica que se debruça sobre a paisagem de Juazeiro do Norte, pela qual vem proporcionando uma possibilidade de relacionar com toda a extensão das lógicas *transestéticas*, situada na era avançada de estetização do mundo, no dizer de Lipovetsky (2015) em que o capitalismo globalizado impulsiona uma estilização dos bens de consumo de massa.

A cidade, neste cenário, grita por espaços de união, de aproximação, noutra ordem que não seja a do individualismo, a da espetacularização, a do consumo perverso, e de todas as contradições que se vive sob a égide do sistema financeiro perverso e da economia de mercado sem limites.

Quando percebemos os sujeitos comuns que surgem nestas últimas produções representando a cidade, e dando voz e performance a alguns desses sujeitos que antes eram praticamente ocultados do regime hegemônico de representação; constatamos que eles provocam uma série de estranhamentos para o público que tenha a oportunidade de experimentar as paisagens corporificadas por eles. São errâncias urbanas corpóreas, pois traduzem outros sentidos de experiência com a cidade; são experimentações hápticas, ou seja, que envolvem o conjunto de percepções, que transgridem a norma, a exatidão, a racionalidade voltada à produtividade.

A última fronteira de exploração do capitalismo é o corpo. Mas através do corpo os sujeitos invisibilizados possuem as ferramentas para sabotarem o tempo que os aparta da reflexão ou do processo de alienação pautado no consumo cada vez mais estetizado.

Se por um lado vimos que o personagem Lampião enquanto sujeito engalfinhado pelo turbilhão da cidade vertiginosa, da metrópole que não é a mãe das outras cidades, mas que devora seus filhos; ele se transforma num *sujeito estético*, ou seja, rendido a esta condição de entrar para a lógica do hiperconsumo, “possuído” pela formulação do

transtética tatuada em seu próprio corpo. Então entendemos que ele foi abduzido para um estado de alienação perigoso.

Da mesma forma o travesti, que pode também se acumular com todas as formas de estetização de reproduções hegemônicas, embora mais facilmente nos apresente na cidade que há zonas de opacidade, em que o espírito da lentidão e do encontro e da solidariedade seja uma possibilidade ativa; mas ele não deixa de assumir no generalismo dos fluxos das imagens e das representações o estatuto de *sujeito estético*.

Diante destas reflexões, é possível invertermos o caráter estetizante de tais sujeitos para o de insurgentes. No sentido de que possam se deslocar de um estado de passividade para o de atividade, de alienação para o de reflexão.

Cabe uma ressalva. Os *sujeitos estéticos* apesar de estarem impulsionados ou cegos ante o grande “teatro de sombras” do consumo estetizante, eles operam como personagens na experiência de cinema representada da cidade. Como o narrador que estranhou o turbilhão e se retirou da turba, assim também aqueles que assistem aos filmes começam a repensar os mesmos espaços da cidade.

A experiência do cinema nasceu como um experimento coletivo no meio urbano, e hoje tende a se tornar cada vez mais individualizada com os streamings que promovem esse distanciamento do coletivo substituído pelo *home cine*.

É possível pensar em espaços da grande cidade que resistam a este imenso cenário da estetização do mundo. Para James Holston, os espaços de uma cidadania insurgente constituem novas formas metropolitanas do social ainda não absorvidas nas velhas, nem por elas liquidadas. E entendemos que os documentários sobre Juazeiro do Norte, podem ser instrumentos políticos e educativos para (re)pensar a cidade, para garantir o direito à cidade, ou no mínimo estranhá-la e perceber que várias Juazeiros. Neste sentido, Holson enfatiza que

a cidadania muda à medida em que novos membros emergem para fazer suas reivindicações, expandindo seu alcance, e em que novas formas de segregação e violência se contrapõem a esses avanços, erodindo-a. Os lugares da cidadania insurgente são encontrados na intercessão desses processos e erosão. (...) Esses espaços variam no espaço e no tempo: hoje em muitas cidades, eles incluem o universo dos sem-teto, as redes de migração, os bairros do movimento homossexual, as periferias autoconstruídas, os territórios das gangues, os condomínios fortificados, as fábricas de que os empregados são donos, as invasões urbanas, os acampamentos de mãos de obra migrante, os *sweat shops* e as zonas do assim chamado racismo. (1996, p.249)

Todos estes lugares citados por Holston são de insurgência, pois inserem na cidade novas identidades e práticas que perturbam histórias estabelecidas. E desta forma os

novos espaços coletivos e pessoais da cidade passam a resistir em zonas de opacidade. Nesta mesma direção Jacques acrescenta que

Os espaços opacos da cidade resistem, assim, nesses corpos moldados pela sua experiência, ou seja, resistem nas corpografias resultantes de sua experimentação, uma vez que esses corpos denunciam, por sua simples presença e existência, a domesticação desses espaços, de suas cenografias. As corpografias, poderiam, no sentido inverso, passar a dar corpo até mesmo aos espaços luminosos, ou seja, aos espaços já espetacularizados e por isso desencarnados. (2007, p.96)

As paisagens representadas e experimentadas através do cinema também podem ser espaços de insurgência midiático. Neste sentido, as mostras de filmes em espaços públicos possam se tornar uma prática de cidadania insurgente ou quiçá uma composição do coletivo que construa paisagens dissensuais/insurgentes na/da cidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O homem não termina com os limites de seu corpo ou a área que compreende sua atividade imediata. O âmbito da pessoa é antes constituído pela soma de efeitos que emana dela temporal e espacialmente. Da mesma maneira, uma cidade consiste em seus efeitos totais, que se estendem para além de seus limites imediatos. Apenas esse âmbito é a verdadeira extensão da cidade, em que sua existência se expressa.”

Georg Simmel (1967, p.24)

Reiteramos a nossa afirmativa inicial ao dizer que trabalhar o tema de pensar a construção de uma geografia da cidade no diálogo com o cinema não é uma tarefa simples, principalmente em se perceber que constitui um campo aberto em busca de aproximações e de inusitadas buscas. Tanto no sentido teórico quando no empírico. Muitos dos caminhos percorridos nas pesquisas vão encontrando novas possibilidades quando se conclui um primeiro pensar sobre o objeto.

Nosso objeto de investigação se debruçou em duas vertentes ou desafios de reflexão: primeiro a de entender a extensa filmografia encontrada de uma cidade que, apesar de apresentar um florescimento urbano recente, seu crescimento vertiginoso em pouco mais de um século vem atraindo a atenção de muitos olhares, de estudos, de questionamentos, mas também de muitas reflexões em distintas áreas do conhecimento que não se encerram em uma única pesquisa. Para nossa surpresa, revisando a periodização da produção dos filmes sobre a cidade, vimos que se ajustariam em grande parte às duas últimas eras da *estetização do mundo* delineadas por Gilles Lipovetsky (2015). Seria um novo folego poder mergulhar dentre os quatro períodos de produção audiovisual sobre Juazeiro do Norte dialogando com novos olhares e intercessões de idéias.

A segunda vertente de reflexão enfrentou a necessidade de compreender e analisar o conjunto de representações/experiências de uma cidade que acompanha a força de espetacularização, no sentido que o espetáculo se cruza com o imperativo comercial. Juazeiro do Norte se expande e se torna, nos últimos decênios, cada vez mais aberta à economia global. Para tanto, constatamos que as representações audiovisuais desta cidade em seu momento atual acompanham a ruptura da forma de pensar e ser a cidade. Isto foi percebido em nosso desenvolvimento de reflexão que se deparou com os *sujeitos estéticos*. Tais sujeitos, embora embriagados, engalfinhados ou surtados diante do turbilhão do

hiperespetáculo do consumo, via redes sociais, e ao conjunto todo de mídias sociais, amplifica o olhar, a percepção e o estranhamento da própria relação que eles possuem com a cidade. Sem juízo de valor, o adormecimento dos *sujeitos estéticos* ou sua rendição ao capital excludente é uma agenda de pesquisa a seguir.

O estranhamento, entretanto, pode ser muito bem provocado pela nova cinematografia da cidade. Durante o curso desta pesquisa, pudemos exercitar um primeiro laboratório para desenvolver desdobramentos desta nossa primeira reflexão sobre a cidade filmada, e de como a cidade também se vê filmada a partir dos sujeitos que possuem um vínculo direto (enquanto residentes) ou vínculo parcial (enquanto passantes ou turistas ocasionais). Durante as romarias, quando o fluxo de deslocamento se adensa na *zona luminosa* da cidade, chegamos a projetar os filmes do período contemporâneo. O estranhamento nas expressões e gestuais dos expectadores - mereceria outro estudo a parte -, acompanha, pressupomos, um repensar sobre a condição urbana: qual Juazeiro, quais Juazeiros, quem fez parte de sua representação histórica, quem faz parte desta cena atual da cidade? Quais direitos o homem comum tem sobre seu território? Quais muitos quais poderiam seguir.

A constatação essencial que chegamos durante esta trajetória de pesquisa que, nalguns instantes fora interrompida para se digerir ou oxigenar ideias – pois nunca se começa uma investigação sabendo exatamente onde vai chegar –, foi a de que há uma força na representação fílmica que deva ser utilizada como instrumentação política de resistência ao jogo bruto de homogeneização ou espetacularização dos espaços da vida que sofrem a todo instante ameaças por parte das representações hegemônicas do grande capital. Lipovetsky ilumina esta questão: “não se trata de satanizar o capitalismo artista e o mundo do consumo: como sistema gerador de emancipação individual e propiciador de prazeres incessantemente diversos e novos, seus méritos estéticos são tudo, salvo secundários” (2015, p.420).

De outra forma constatamos que a redução ou empobrecimento da ação ou experiência urbana pelo espetáculo conduz a uma perda da corporeidade, como se estivéssemos apartados da cidade, passando a mesma a ser percebida como cenário. Ou seja, os espaços urbanos “desencarnados” se tornam simples cenários. Não diferentemente, os espaços públicos de Juazeiro do Norte vêm se tornando cada vez mais privatizados ou não apropriados para o encontro, para o abraço da coletividade, enfim, se orientam para uma desumanização profunda de seus espaços. A vertigem global de estar conectado ao

ciberespaço potencializa o desencontro. Mas a humanização dos espaços públicos da cidade é uma possibilidade que pode ser intermediada com a assistência dos filmes. Que possam ser projetados, e daí recuperar o mesmo sentido que o cinema foi gestado: como uma experiência coletiva urbana.

Nessa composição de reflexões finais, porém aqui mais como ciclo de ideias que aguarda outro, temos algo concluir sobre o título “O espelho partido da metrópole: paisagens opacas/luminosas da Cicerópolis”. Sabemos que os títulos normalmente vêm no início, porém podem ser mais ricos se no final ele se reencontram consigo próprios. Imaginamos que sim. A opacidade das paisagens deve fazer melhor iluminar as paisagens luminosas. Não se trata de um paradoxo, queremos afirmar, noutra palavras que a intenção de afirmar um espaço da alteridade bebe nessa fonte da opacidade: olhar para si para olhar para a cidade que pulsa luminosa lá fora. A alteridade pressupõe relacionar-se com a diferença e com a identidade, e, portanto, não se resume somente à existência, mas também à consciência do cidadão e de exercer cidadania.

REFERÊNCIAS

- AITKEN, Stuart C., ZONN, Leo E (org). **Place, power, situation, and spectacle: a geography of film**. Lanham-EUA/London-UK: Rowman & Littlefield Publishers, 1994.
- ARAGÃO, Raimundo Freitas. **A cidade como evento-espetáculo: reflexões sobre turismo e patrimônio nos festejos do centenário de Juazeiro do Norte / Ceará**. Tese (Doutorado em Geografia) - Programa de Pós-Graduação em Geografia, Centro de Ciências, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.
- AZEVEDO, Ana Francisca de. **A experiência de paisagem**. Porto/Lisboa: Figueirinhas, 2012.
- AZEVEDO, Ana Francisca de. Geografia e Cinema. *In*: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009a. P. 95-127.
- AZEVEDO, Ana Francisca de. **A idéia de paisagem**. Porto/Lisboa: Figueirinhas, 2008.
- AZEVEDO, Ana Francisca de; PIMENTA, José Ramiro; SARMENTO, João (org.). **Geografias do Corpo: ensaios de geografia cultural**. Porto-PT: Figueirinhas, 2009b.
- BARBOSA, Jorge Luiz. A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. *In*: **Revista GEOgraphia**, Vol. 2, N. 3. Niterói, RJ: Geographia/UFF, 2000. p. 69-88.
- BARBOSA, Jorge Luiz. **As Paisagens Urbanas Crepusculares da Ficção-científica: a elegia das utopias urbanas do modernismo**. Tese (Doutorado em Geografia) – USP, São Paulo, 2002.
- BARNOUW, Erik. **Documentary: a history of the non-fiction film**. 2 th. USA: Oxford University Press, 1993.
- BARROSO, Oswald. **Romeiros**. Fortaleza: Secretaria de Cultura Turismo e Desporto/URCA, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense. (Col. Obras Escolhidas), 1989.
- BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. *In* CORREA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. P. 84-91.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo**: exercícios de paisagem. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

BRUNHES, Jean. **Geografia Humana**. Rio de Janeiro: Ed. Fundo de Cultura, 1962.

BUCK-MORRS, Susan. **O flâneur, o homem-sanduíche e a prostituta**: a política do perambular. Espaço & Debates n.29. São Paulo: EdUSP, 1999.

CARLOS, Ana Fani A. **O espaço urbano**: novos escritos sobre a cidade. São Paulo: Contexto, 2004.

CAVA, Ralph Della. **Milagre em Joazeiro**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COSGROVE, Denis E. **Social Formation and Symbolic Landscape**. Londres: Croom Helm, 1984.

COSTA, M. H. B. V. da. O Cinema e a Imagem Urbana: novas tecnologias e novas especialidades. In: **Digitigrama** [Revista Acadêmica de Cinema]. N.3. Rio de Janeiro: Universidade Estácio de Sá, 2005. p.19-34.

COSTA, M. H. B. V. da. Geografia Cultural e Cinema: Práticas, Teorias e Métodos (43-78). In Rosendahl, Zeny e Corrêa, Roberto Lobato (orgs.) **Geografia: Temas sobre Cultura e Espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2005.

COSTA, M. H. B. V. da. A cidade como cinema existencial. In **I Seminário Arte e Cidade** [Anais]. Salvador: UFBA/Faculdade de Arquitetura/Escola de Belas Artes, 2006.

COSTA, Otávio José Lemos. Hierópolis: o significado dos lugares sagrados no sertão cearense. In: ROSENDAHL, Zeny (org.). **Trilhas do sagrado**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. p.35-60.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo. Contraponto: 1992.

ESCOREL, Eduardo. **Advinhadores de água**: pensando no cinema brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ESCOREL, Eduardo. **Visão de Juazeiro**. Roteiro (filme). Acervo Cinemateca Brasileira. São Paulo, 1970.

FERNANDES, Glauco Vieira. Juazeiro do Norte no cinema documental: entre a representação e a experiência de uma cidade. **Geosaberes**, Fortaleza, v. 7, n. 12, p. 17 - 30, maio 2016. Disponível em: <http://www.geosaberes.ufc.br/geosaberes/article/view/529>. Acesso em: 10 abril. 2021.

GOMES, Paulo Cesar da C. Cenários para a geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações. In ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. **Espaço e cultura: pluralidade temática**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008a. p. 187-210.

GOMES, Paulo Cesar da C. **O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2013.

GRÜNNEWALD, José Lino. **A idéia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

HARVEY, David. **Espaços de esperança**. 3 ed. São Paulo: Loyola, 2009.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 17 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HOLANDA, Firmino. **Benjamin Abrahão**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HOLSTON, James. Espaços de cidadania insurgente. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.24. Brasília: IPHAN, 1996. P. 243-254.

HOPKINS, Jeff. Um mapeamento de lugares cinemáticos: ícones, ideologia e o poder da representação enganosa. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

IBGE. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/ce/juazeiro-do-norte.html>. Acesso em: 28 out. 2020.

IPECE. Disponível em www.ipece.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/45/2018/09/Juazeiro_do_Norte_2017.pdf - acesso em 28 out. 2020.

JACQUES, Paola B. *Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade*. **Arqtexto**. Porto Alegre, (7), p.16-25, 2005. Disponível em <https://www.ufrgs.br/propar/arqtexto/index.htm>. Acesso em: 5 mar. 2021.

JACQUES, Paola B. Corpografias urbanas: o corpo enquanto resistência. **Cadernos PPG/FAUFAB**. Salvador, (Número especial), p.93-104, PPG-AU/FAUFBA, 2007

JAMESON, Frederic. **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. 4 e. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2006.

- LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.
- LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. 5ªed. São Paulo: Centauro, 2008.
- LEFEBVRE, Henri. **La presencia y la ausencia**: contribución a la teoría de las representaciones. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- LENCIONE, Sandra. Da cidade e sua região à cidade-região. In: SILVA, José Borzacchiello da, LIMA, Luiz Cruz e ELIAS, Denise (Orgs.). **Panorama da Geografia brasileira I**. São Paulo: Annablume, p.65- 75, 2006.
- LIPOVETSKY, Gilles e CHARLES, Sébastien. **Os Tempos Hipermodernos**. tradução: Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LIPOVETSKY, G. & SERROY, J. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 4ªed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- NICHOLS, Bill. **O que é documentário**. Campinas: Papyrus Editora, 2007.
- NOGUÉ, Joan. **La Construcción Social del Paisaje**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- ODÍSIO, Agostinho Balmes. **Memórias sobre Juazeiro do Padre Cícero-1935**. Fortaleza: Museu do Ceará-Secult, 2006. Edição fac-similar.
- OLIVEIRA, Christian D. M. de. **Caminhos da festa ao patrimônio geoescolar**: como educar sem encenar geografia? Fortaleza: EdUFC, 2012.
- OLIVIERI, Silvana. **Quando o cinema vira urbanismo**: o documentário como ferramenta de abordagem da cidade. Salvador: EDUFBA, PPGAU; Florianópolis: ANPUR, 2011.
- PEREIRA, Cláudio Smalley Soares. **A Nova Condição Urbana**: espaços comerciais e de consumo na reestruturação da cidade: Juazeiro do Norte/CE e Ribeirão Preto/SP. Tese (Doutorado em Geografia) – Unesp, Presidente Prudente - SP, 2018.
- QUEIRÓZ, Ivan da Silva. **A metrópole do cariri**: institucionalização no âmbito estadual e a dinâmica urbano-regional da aglomeração do Crajubar. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.
- QUEIRÓZ, Ivan da Silva. Região Metropolitana do Cariri Cearense: a metrópole fora do eixo. In: **Mercator**, Fortaleza, v. 13, n. 3, p. 93-104, set./dez. 2014. Disponível em <http://www.scielo.br/j/mercator/a/Dk7Yqb5khpqgMm4fcL5bjWN/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 4 fev. 2021.

QUEIROZ, Maria Isaura de. **O messianismo no Brasil e no mundo**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

RAMOS, Fernão P. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora SENAC, 2008.

REGIS, Iza Luciene M. O Sertão iluminado: o cine-sertão de roseberg cariry. **Projeto História**, São Paulo, (29) tomo 2, p. 553-569, dez. 2004. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/9981/7414>. Acesso em: 2 mar. 2021.

SANTORO, Fernando. Aristóteles e a arte poética. In: HADDOCK-LOBO, Rafael (org.) **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. 5 ed. São Paulo: EDUSP, 2012.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: espaço e tempo, razão e emoção**. 3 ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

SANTOS, Milton. **Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional**. São Paulo: EDUSP, 2008.

SCHEFER, Jean L. **L'Homme ordinaire du cinema**. Paris: Gallimard, 1997.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

SHARP, Laura, LUKINBEAL, Chris. Geografia do filme: uma revisão e programa de estudos. In: MAINS, Susan P., CUPPLES, Julie, LUKINBEAL, Chris (org.). **Mediated geographies and geographies of media**. New York/London: Springer Netherlands, 2015. (Pags. 21-35). Tradução do autor.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio G. (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1967.

STAM, Robert. **O Espetáculo Interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

TOLOVI, Carlos Alberto. **Mito, religião e política: Padre Cícero e Juazeiro do Norte**. Curitiba: Prismas, 2017.

TUAN, Yi-Fu. Place: na experiential perspective. **The Geographic Revies**, 1975. n.65, pp.151-65.

VAN DER KEUKEN, Johan. Fantasia e realidade. **Revista Cinemais**, n.8, Nov/Dez, 1997.

VIDAL, Reis. **Padre Cicero: Joazeiro visto de perto; o Padre Cicero Romão Baptista, sua vida e sua obra**. Rio de Janeiro: Reis Vidal/Off. De Obras Graph. Da S.A. A Noite, 1934.

WALKER, Daniel. **História da Independência de Juazeiro do Norte**. Juazeiro do Norte: HB Editora, 2010.

WALKER, Daniel. **A praça Padre Cícero**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2017.

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

APÊNDICE A - FILMOGRAFIA CITADA

A Visão de Juazeiro, Eduardo Escorel (1970);

Joazeiro do Padre Cícero e aspectos do Ceará, Adhemar Albuquerque (1925);

Juazeiro, a Nova Jerusalém, Rosemberg Cariry (2001);

Juazeiros Invisíveis, Glauco Vieira (2010);

Padre Cícero: o patriarca de Juazeiro, Alexandre Wulfes (1955);

Também sou teu povo, Franklin Lacerda e Orlando Pereira (2007);

Viva Cariri, Geraldo Sarno (1970);

APÊNDICE B – PRODUÇÃO FILMOGRÁFICA ENVOLVENDO A CIDADE DE JUAZEIRO DO NORTE-CE (PERÍODO 1925 a 2018) – CLASSIFICAÇÃO CRONOLÓGICA

Legenda



Produção I - Primeiros filmes (1925-1955)



Produção II – Caravana Farkas (1969-1979)



Produção III – Realizadores do Cariri (1980-1999)



Produção IV – Filmes contemporâneos (2000-2018)

Nº	FILME / GENERO / MIN	DIREÇÃO / ANO	PRODUÇÃO	TEMAS / FONTE DE CONSULTA
1.	O JOASEIRO DO PADRE CÍCERO E ASPECTOS DO CEARÁ Documentário	Adhemar de Albuquerque 1925	Aba-Filme/CE - Lançamento em Fortaleza-CE no Cine Moderno em 08-12-1925 [reexibido em 11-2-1927] - Filme dividido em 5 ou 6 partes (há controvérsias). Exibido também em Manaus-AM, no Cinema Polytheama, em 1926. No mesmo programa a ABA Film exibia “O Ceará no Centenário da Independência”, em 4 partes. A revista “Cinearte”, edição de 15-9-1926, sobre a exibição desse filme, no Rio, no cinema Parisiense, como complemento de programação, faz uma crítica e diz que o projetor	Publicidade da época: “Um filme que mostra costumes do nosso povo, cenas de nossa terra... – O Juazeiro – Vistas da cidade – Dias de feira – O movimento das ruas – O Padre Cícero – Os devotos – A multidão – A excursão Presidencial – Paisagens – Trechos da viagem – O açude do Cedro – Fortaleza – Panorama da cidade – A chegada do Padre Macedo – Ponte de desembarque – Crato – Barbalha – Quixadá, etc.” / Cinemateca Brasileira (base de dados – web) <u>Material em restauração & Arquivo Ary B. Leite</u>

			queimou o filme.	
2.	O NORDESTE BRASILEIRO Documentário	Filme Institucional 1925	Federal Film/RJ – Patrocinado pela Inspeção Federal de Obras contra as Secas – IFOCS	O filme mostrava “... as vaquejadas, a pesca da baleia, a pesca em jangada, a figura do Padre Cícero. /Dissertação de Mestrado: “A Cena Muda como fonte para a História do Cinema Brasileiro (1921-1933) – ECA/USP – Autora: QUEIROZ, Eliana
3.	ABA FILM – 16 GRANDES FILMES - Com os Funerais do Padre Cícero, e vasta reportagem da nossa terra. Documentário	Adhemar de Albuquerque 1934	Produtora: ABA Film / Produção: Adhemar Albuquerque Exibido no Cine Moderno (Fortaleza-CE) em 15-10-1934	Publicidade da época: “Grande film de reportagens contando aspectos de Joazeiro, funerais do Padre Cícero – Chegada do major Carneiro de Mendonça – visita do Embaixador José Américo – Baile no Ideal Clube oferecido ao major Carneiro de Mendonça – Banquete das Classes conservadoras no Club dos Diários – Banquete político oferecido ao Major Juarez Távora no Club dos Diários – chegada do novo interventor Cel. Moreira Lima – Prova de Marcha Maranguape x Fortaleza – Super Cliper Brazilian da Panair, evoluindo sobre Fortaleza – Tennis – Actualidades Esportivas.” / Arquivo Ary B. Leite
4.	JUAZEIRO “JOAZEIRO”	Major Luiz Thomaz Reis 1935	Produtora: ARUAK Filmes / Produtor. Diretor e Fotógrafo: Major Luiz Thomaz Reis. Lançado em São Paulo, no Cinema Odeon, em 27-5-1935	Há também o filme [documentário perdido] “Inspeção do Nordeste” (1922), que aborda o tema da seca, podendo ter imagens de Juazeiro. No catálogo da Cinemateca consta que

			O Major Reis fez também outros docs sobre o Ceará: Crato; Fortaleza; Jaguaribe; Quixadá.	trata de Juazeiro da Bahia [a conferir], e há a seguinte observação: “Exibido em Curitiba a 18.12.1936, nos cines Broadway e Paládio, um filme de título <i>Joazeiro</i> . Pode tratar-se do mesmo filme ou de <i>Juazeiro</i> (Estado da Bahia), de 1936. Cinearte [revista] indica Ceará como local de produção. CENS/DOU, traz o número (07) junto ao título do filme; pode tratar-se da numeração de uma série, irregular, da qual não temos o título principal. / Arquivo Ary B. Leite e Cinemateca Brasileira
5.	JUAZEIROS DO PADRE CÍCERO Documentário 8 min	Lauro Reis Vidal 1936	Lauro Reis Vidal/RJ	Pe. Cicero; religiosidade/ Juazeiro / Cinemateca Brasileira
6.	CINE JORNAL BRASILEIRO Documentário 7 min	Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP 1942	Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP	A Feira de Juazeiro /Imagens do interior cearense – açude Lima Campos/ Caroá, Riqueza da terra/ açude Cedro / Catálogo da Fundação Cinemateca Brasileira, “cinejornal brasileiro – DIP, 1938-46” (nº132)
7.	PADRE CÍCERO, O PATRIARCA DE JUAZEIRO Documentário 11 min	Alexandre Wulfes 1955	Filmes Artísticos Nacionais – Reis Vidal/RJ	Pe Cicero, vida e obra; 5 cópias censuradas / O coprodutor Reis Vidal é autor do livro: Juazeiro visto de perto./ É possível que contenha imagens com narração, recuperadas do doc. de Adhemar Albuquerque (1925), cenas: festejos com que o Pe Cicero

				inaugurou a sua própria estátua. ("uma compilação cine-documental de A. Wulfes) / Cinemateca Brasileira.
8.	JUAZEIRO Documentário	Isaac Rozemberg 1959	Produtora: Organização Cinematográfica I. Rozemberg - RJ/ Produção e Direção: Isaac Rozemberg	*verificar se o filme é referente a Juazeiro da Bahia ou a Juazeiro do Norte
9.	VISTAS DA CIDADE DE JUAZEIRO DO NORTE Documentário 16mm, BP, 7min17seg	TV Tupi 1968	Acervo Audiovisual Jornalístico da TV Tupi: "Jornal não identificado" - 23/07/1968 - Descritores: Cidade; Juazeiro do Norte - CE; Geografia; Religião - Descritores secundários: Padre Cícero - Juazeiro do Norte - CE - BR	Cinemateca Brasileira/Acervo da TV Tupi Audiovisual Jornalístico
10.	FEIRA DE JUAZEIRO Documentário	Elyseu Visconti 1969		
11.	VISÃO DE JUAZEIRO Documentário 19 min	Eduardo Escorel 1969	Thomas Farkhas/SP	Cinemateca Brasileira
12.	ROMARIA Documentário	Elyseu Visconti 1970		
13.	VIVA CARIRI Documentário 36 min	Geraldo Sarno 1970	Thomas Farkhas/SP	Comércio; política; expansão urbana de Juazeiro; Pe Cicero / Cinemateca Brasileira
14.	OS IMAGINÁRI OS Documentário 8 min	Geraldo Sarno 1970	Thomas Farkhas/Saruê Filmes/SP	Artesãos, santeiros, xilogravuristas/(Série A condição brasileira) / Cinemateca Brasileira
15.	FREI	Paulo Gil	Thomas Farkhas/Saruê	Cinemateca Brasileira

	DAMIÃO: TROMBETA DOS AFLITOS, MARTELO DOS HEREGES Documentário 20 min	Soares 1970	Filmes/SP	
16.	O FIM DO ALGODOAL Documentário	Luciano Muller 1971	Batoque Cinematographica	Reflexo de um ciclo econômico extinto sobre um povo e sua cidade / Cinemateca Brasileira
17.	PADRE CICERO Documentário 10 min	Paulo Gil Soares/ Geraldo Sarno/ Sérgio Muniz 1972	Thomas Farkhas Filmes Culturais Sinopse: Uma visão, da década de 1970, do Padre Cícero – antigo líder religioso, ligado à formação social, política e econômica do Vale do Cariri – pela população local e pela multidão de romeiros que ali acorrem para render-lhe homenagem. Com aproveitamento de material cinemafotográfico da época em que o Padre recebe visita das mais altas autoridades do Estado, em 1925, em companhia de seu protegido, o deputado federal Floro Bartolomeu, para inaugurar sua própria estátua em praça pública, o filme mostra o uso que se faz da imagem do velho patriarca bondoso, pai dos pobres e protetor dos desvalidos. E como os anseios de sua população de romeiros estão cristalizados em ritos de	Alimentação, agricultura, NE, fazenda, monumento, Igreja./ Contém imagens do curta “Padre Cícero – o patriarca de Juazeiro”, de A. Wulffes (1955), além de cenas de meados dos anos 1920. O filme recupera imagens e histórias do cearense Padre Cícero Romão Batista (Crato, 1844- 1934). / Cinemateca Brasileira - Programadora Brasil (www.programadorabrasil.org).

			veneração a essa imagem.	
18.	PADRE CÍCERO: OS MILAGRES DE JUAZEIRO Ficção 118 min	Helder Martins 1975	Morais Produções Cinematográficas/Embrafi lme/RJ - Renato Casimiro (natural de Juazeiro) participou da produção	Formação e lutas religiosas, Pe Cicero: mentor político e espiritual da cidade/região / Cinemateca Brasileira
19.	NORDESTE: CORDEL, REPENTE E CANÇÃO Documentário 68 min	Tania Quaresma 1975	Filmcenter Cinematográfica Ltda.; VASP/Rio de Janeiro/RJ 35mm, COR, 1.885m, 24q, Eastmancolor, 1:1'37	"Diversos aspectos da arte popular nordestina, com ênfase na literatura de cordel e seus vultos mais representativos - como J. Borges, que cria, ilustra e imprime seus folhetos - e apresentando ainda violeiros, repentistas, cantores e romances, cocos e emboladas." (Guia de Filmes, 58)/ Cinemateca Brasileira
20.	OS ARTESÃOS DO PADRE CÍCERO Documentário	Oswald Barroso 1976	Produção: Centro de Referência Cultural - CERES, da SECULT	Palavras-chave: Cinema, vídeos e audiovisual, Documentário /Áreas do conhecimento : Antropologia Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro Roteiro, texto e direção do audiovisual "Os Artesãos do Padre Cícero" (documentário sobre o artesanato cariense) para o Centro de Referência Cultural - CERES, da SECULT.
21.	FEIRA DE JUAZEIRO DO NORTE Documentário	Fernando Passos 1977	SESC/ECA-USP/SP	Feira. Violeiros, repentistas, artistas populares, barracas, produtos regionais, remédios milagrosos /

	12 min			ECA-USP, depositada na Cinemateca Brasileira p/ restauração
22.	ARTESANAT O DE JUAZEIRO DO NORTE Documentário 13 min	Fernando Passos 1977	ECA-USP/SP	Artesãos, ceramistas / Cinemateca Brasileira
23.	BRASIL HOJE, N.200 Documentário 7 min	CineJornal/R J 1977	CineJornal/RJ	Visita do Pres. Geisel a Juazeiro; Mercado Central / Cinemateca Brasileira
24.	NOZA SANTEIRO DO CARIRI Documentário 7 min	Fernando Spencer 1979	Produção Cinematográfica Aquarius/PE	Artesanato / Cinemateca Brasileira
25.	PADRE CÍCERO Ficção	Paulo Afonso Grisolli / José Carlos Pieri 1984	Rede Globo – RJ / Período de exibição: 09/04/1984 – 04/05/1984 Horário: 22h / Nº de capítulos: 20 / Nº de temporadas: 1	Mini-Série – roteiro: Aguinaldo Silva e Doc Comparato / A trama traçava uma biografia do lendário Padre Cícero, vivido por Stênio Garcia. Iniciando- se a partir do suposto milagre ocorrido quando a hóstia ministrada pelo Padre Cícero à beata Maria de Araújo se transformou em sangue, a minissérie aborda a devoção criada em torno do sacerdote, bem como sua carreira política. / Acervo da Globo Vídeo
26.	CALDEIRÃO DA SANTA CRUZ DO DESERTO Documentário	Rosemberg Cariry 1986	CaririFilmes: Fortaleza CE Co-Produção: R. N. Produções e Embrafilme Longa-Metragem.	Resgate da memória e da história da comunidade religiosa do Caldeirão, movimento religioso liderado pelo beato José Lourenço, que organizou

	78 min		Documentário. Cor e Preto e Branco Bitola: 16 mm. Tempo: 78 min. Som Mono	um arraial em molde socialista primitivo. Depois de alcançar grande progresso, a comunidade foi destruída pela polícia cearense e por bombardeio de aviões, em 1936, deixando uma tragédia de mais de mil camponeses mortos. Através dos depoimentos de remanescentes e de símbolos da cultura popular, o filme faz uma reflexão sobre o poder, a liberdade e a luta pela terra, mostrando as romarias dos camponeses sem-terra.
27.	OS ROMEIROS DE PADRE CÍCERO Documentário 37 min	Eduardo Coutinho 1994	Rio de Janeiro/RJ	Em 24 de março de 1994, comemorou-se os 150 anos de nascimento do Padre Cícero Romão Batista, o patriarca de Juazeiro do Norte, no Ceará. O documentário acompanha um caminhão de romeiros em sua peregrinação de Fernandes, no Município de Arapiraca, em Alagoas, até Juazeiro — uma viagem de 700 km percorridos em 16 horas. Depoimentos de ex-romeiros e seus descendentes estabelecidos em Juazeiro — hoje um centro comercial de 180 mil habitantes — traçam o perfil histórico e lendário do Padre Cícero, um santo popular que morreu suspenso de ordens pela Igreja em 1934, e que representou, para os pobres do Nordeste, o papel de advogado e

				conselheiro, única esperança num mundo sem esperança. / Site ARUANDA - http://www.mnemocine.com.br/aruanda/coutinho.htm
28.	JUAZEIRO DO NORTE: MITO, HISTÓRIA E PROFECIA Documentário 60 min	Oswald Barroso 1994	Produção: TV Ceará	Palavras-chave: Cinema, vídeos e audiovisual, Documentário /Áreas do conhecimento : Artes Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Filme Roteiro, direção e texto do documentário "Juazeiro do Norte - Mito, História e Profecia" produzido para a TV Ceará. Vídeo em U-Matic, com uma hora de duração.
29.	PEDRO OLIVEIRA, O CEGO QUE VIU O MAR Documentário 21 min	Rosemberg Cariry 1999	Material original 16mm, COR, 21min, 231m, 24q Data e local de produção Ano: 1987-2000 País: BR Cidade: Fortaleza Estado: CE Termos descritores:Oliveira, Pedro; Música Popular; Nordeste; Folclore Termos geográficos:Juazeiro do Norte - CE; Fortaleza - CE; Crato - CE Produção: Companhia(s) produtora(s): Cariri Filmes Produção: Cariry, Rosemberg Produtor associado: Debs,	Sinopse: "A história de Pedro Oliveira, conhecido por Cego Oliveira - um dos artistas mais representativos da cultura popular do Nordeste. Esse velho cantador e rabequeiro, nascido em Crato, em 1905, viveu em Juazeiro do Norte, na região de Cariri, até sua morte, em 1997. Com sua rabeça rústica, cantando e tocando um repertório originário do final do século XIX e de meados do século XX, o Cego Oliveira tornou-se uma figura mítica e de grande importância artística e cultural (...)." (Jornal da Jornada, 1999, p.9) /

			Sylvie	Cinamateca Brasileira
30.	MILAGRE EM JUAZEIRO Documentário 83 min	Wolney Oliveira 1999	Bucanero Filmes/CE Sinopse: Ceará, 1889. Padre Cícero Romão Batista, pároco de Juazeiro do Norte, administra a comunhão aos fiéis. Entre eles está Maria de Araújo, mulher simples e religiosa. Quando recebe a hóstia das mãos do Padre e pouca em sua boca, a transforma em sangue. Milagre? O fenômeno se repete e a crença de que o padre é um santo e a beata Maria de Araújo, um instrumento de Deus, é consolidada. As primeiras romarias começam a chegar a Juazeiro. O milagre pouco ortodoxo e de tanto apelo popular não agradou à Igreja Católica Apostólica Romana. Padre Cícero se vê privado dos misteres religiosos. Morre sem conseguir a absolvição, mas seu poder político perdura enquanto vive. A polêmica continua até hoje. Juazeiro do Norte é cenário de uma das maiores romarias do Brasil e Padre Cícero é venerado como um verdadeiro santo.	Contém imagens do curta “Padre Cícero – o patriarca de Juazeiro”, de A. Wulffes (1955), além de cenas de meados dos anos 1920. O filme recupera imagens e histórias do cearense Padre Cícero Romão Batista (Crato, 1844-1934). É um misto de documentário e ficção, reconstitui a história que deu origem ao mito do Padre Cícero: entre 1889 e o ano seguinte um curioso fenômeno vai acontecer sucessivas vezes envolvendo a beata Maria de Araújo (1863-1914). Essa costureira, humilde, negra e analfabeta, descartada da história oficial, transformava a hóstia em sangue toda vez que a recebia das mãos de Padre Cícero. Cinamateca Brasileira - Programadora Brasil (www.programadorabrasil.org)
31.	JUAZEIRO, A NOVA JERUSALÉM Documentário 72 min	Rosemberg Cariry 2001	Cariri Filmes/CE	Maravilhas e misérias do cotidiano da cidade de JN, através da história do Pe Cicero / Cinamateca Brasileira
32.	CERCA	Glauco	Secult-CE/Encine/CE	Área periférica de Juazeiro; moradores do

	Ficção 15 min	Vieira 2006		Horto; habitação; vivência do lugar/ Cinemateca Brasileira
33.	TAMBÉM SOU TEU POVO Documentário 14 min	Franklin Lacerda/Orlando Pereira 2007	Secult-CE	Travestis; Espaço público; Arquivo de imagens da cidade (romarias/gays; Religiosidade/atividade não-religiosas/espços públicos/ ambiente noturno da cidade/ Cinemateca Brasileira
34.	CÂMARA VIAJANTE Documentário 20 min	Joe Pimentel 2007		Sobre os fotógrafos populares, particularmente aqueles dos centros de romarias, como Juazeiro do Norte e Canindé
35.	A INVENÇÃO DO NORDESTE	Joe Pimentel e Armando Praça	Iphan/Minc Etnodoc	Na região do Cariri cearense, o imaginário de dois artesãos expressa a relação do homem com a cultura do lugar./ http://www.etnodoc.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=4
36.	QUERO VIVER IGUAL A UM BEIJA-FLOR Documentário 18 min	Nivea Uchoa 2009		Vida dos travestis, a partir de depoimentos, em Juazeiro do Norte, principalmente dos que atuam no centro da cidade./ Cinemateca Brasileira
37.	NOS CAMINHOS DE JUAZEIRO Documentário 37 min	Gaspar Guimarães 2009	Produtora: Verbo Filmes/SP Sinopse: Os caminhos de Juazeiro são todos, pois todo caminho leva a Juazeiro do Padim Cicero Romão. Nos caminhos de Juazeiro, longos e cheios de pedra e areia nunca ninguém se perdeu por	Contém extras: 1. O Padre Cícero que eu conheci (Maria Assunção Gonçalves) 2. Padre Cícero e os Romeiros (Ir. Ana Tereza Guimarães) 3. Aspectos históricos da vida do Padre Cícero

			causa da “luminura” da Mãe de Deus das Candeias. Este documentário retrata a liturgia romeira de Juazeiro em ação. Quem viaja pelos caminhos de Juazeiro não se perde e certamente vai se encontrar. Este documentário é um excelente subsídio para se entender o que passa no coração de um Romeiro e o que a Romaria significa na vida dele.	(Renato Casimiro) 4. A Capelinha se tornou Basílica (Celebração) 5. Slideshow
38.	LAMPIÃO Documentário 6 min	Ythallo Rodrigues 2010	Produtora Matizar Filmes/RJ – Alumbramento/CE	Sinopse: o documentário segue o ambulante Lampião, que diariamente caminha pelo centro da cidade de Juazeiro do Norte, empurrando um carrinho de alto-falante e microfone. Durante o percurso, o personagem interage com os transeuntes e, mesmo estando vestido de cangaceiro, dança ao som das músicas que coloca em seu veículo. / Ythallo Rodrigues, acervo.
39.	ROMARIAS NA TERRA DO PE. CÍCERO Documentário 69 min	Bulhões 2010	Bulhões Produções/Juazeiro do Norte-CE Imagens: Artur Neto, Bulhões Jr., Carlos Bezerra, Carlos Pereira, Livonio Bezerra, Reginaldo Arraes/TV Senado, Rede Globo/Arquivo: Bulhões Produções/Texto: Roberto Bulhões/ Narração: Rezende/	Documentário com compilação de imagens dos primeiros filmes de Juazeiro do Norte, contendo <i>inserts</i> de imagens das romarias no período de produção.

			Roteiro: Carlos Bezerra, Reginaldo Arraes/ Edição e Finalização de DVD: Reginaldo Arraes.	
40.	O SABER DO PADRE CÍCERO Documentário	Bosco dos Benditos (nome artístico de José Bosco Dias Bezerra) 2011	Juazeiro do Norte-CE Este DVD trata-se de um produto dirigido ao público romeiro, produzido por um artista local; utiliza imagens de filmes antigos sobre Juazeiro: da década de 1950 e de filmes da Caravana Farkas. É uma espécie de colagem, aproximando-se de um simulacro da representação da cidade a partir da religiosidade e da figura do Pe Cícero.	Atenção para abertura do DVD com animação (efeito) da fotografia de Pe Cicero falando conselhos ecológicos. O DVD é dividido em duas partes: 1. Músicas do autor (compositor) seguidas de imagens (espécie de videoclips) e, 2. Extras, com o seguinte conteúdo: Mensagem; Preceitos ecológicos do Pe Cicero; Documentário de Frei Damião; Imagens reais do Pe Cícero Vivo; Violeiros; João de Cristo Rei. / Comércio ambulante de Juazeiro
41.	SEDIÇÃO DE JUAZEIRO: A GUERRA DE 1914 Ficção 140 min	Daniel Abreu 2011	Na segunda década do século XX, declara-se uma dualidade de poderes legislativos no Estado do Ceará. Tropas são enviadas de Fortaleza pelo governador Franco Rabelo para Juazeiro do Norte. Padre Cícero, Floro Bartolomeu e seus soldados esperam o ataque. O governo central decreta a intervenção federal no Ceará. Triunfa a Sedição de Juazeiro, a guerra de 1914. Produção executiva: José Liberato BARROZO Filho Apoio Acadêmico: Associação de Estudos e Pesquisas Técnico - Científica - APEC Apoio Técnico: FGF-TV Canal Universitário de	Resumo: Na segunda década do século XX, o poder central no Brasil era exercido pelo chamado “homem forte” do regime, Pinheiro Machado, presidente do senado. O presidente da república, Hermes da Fonseca, lhe era submisso. Pinheiro Machado trata de criar condições para, a menos de dois anos da sucessão presidencial suprema, substituí-lo com o apoio das chefias dos Estados. Em Juazeiro reúne-se uma assembléia estadual insubmissa, sob a presidência de Floro Bartolomeu, aliado do Senador Pinheiro Machado. Declara-se assim uma dualidade de poderes legislativos no Estado. Na segunda

			<p>Fortaleza Uma realização JLS COMUNICAÇÃO E EDITORA</p> <p>Apoio financeiro do Governo do Estado e COELCE. A Prefeitura de Juazeiro está fornecendo apoio logístico.</p> <p>Mini-serie em 4 capitulos para televisão. Roteiro baseado em fatos reais escrito por jonasluís DA SILVA, de icapuí. Especialista consultado: Professor doutor Renato Casemiro. / As gravações têm imagens captadas em Quixeramobim, Rio de Janeiro, Juazeiro do Norte e em Minas Gerais.</p>	<p>quinzena de janeiro de 1914, tropas enviadas de Fortaleza pelo governador Franco Rabelo atacam Juazeiro. Floro e seus soldados esperavam o ataque. As forças atacantes foram logo repelidas e postas em fuga. Os sediciosos de Floro Bartolomeu marcharam-lhes ao encalço e não deixaram pedra sobre pedra. Invadiram e saquearam sucessivamente o Crato, Barbalha, Missão Velha e Iguatu. Dali os combatentes de Floro tomam o trem e saem ocupando as cidades de Quixeramobim, Quixadá, Baturité, Redenção, até atingem a periferia da Capital, em Parangaba. O governo central decreta a intervenção federal no Ceará a 14 de março de 1914. Os jagunços de Floro Bartolomeu chegam a capital – Fortaleza. Franco Rabelo embarca de volta ao Rio de Janeiro. Triunfa a SEDIÇÃO DE JUAZEIRO: A GUERRA DE 1914. / http://www.jlsicapui.com.br/projetos.html</p>
42.	<p>FIGURAS ONÍRICAS</p> <p>Documentário</p> <p>39 min</p>	<p>Marco Antonio Gonçalves / Els Lagrou</p> <p>S/D</p>	<p>Nextimagem – núcleo de experiemntações em etnografia e imagem/ppgsa-ifcs-ufrij</p> <p>Edição: marco Antonio gonlaves com sugestões de Diego madih e Gustavo chiesa</p> <p>Camera: marco Antonio Gonçalves e Els Lagrou</p>	<p>Acervo particular.</p>

			Musica: Dr Raiz (portal do cangaço – caldeirão da sta curz do deserto – bendito seja)	
43.	CANDEIAS Documentário 20 min	Reginaldo Farias e Ythallo Rodrigues 2017	Produção: O Berro Filmes/ Filmado ao longo de cinco dias, entre 29 de janeiro e 2 de fevereiro de 2016, o curta retrata a dimensão da romaria de Nossa Senhora das Candeias, em Juazeiro do Norte (CE), que abre todos os anos o ciclo de romarias na terra de Padre Cícero. Imagens desta verdadeira maré humana nas ruas em momentos impressionantes, como a Procissão das Velas, povoam o filme, que capta detalhes do movimento dos romeiros, homens e mulheres simples do sertão nordestino expressando a religiosidade popular numa de suas mais expressivas manifestações.	Acervo particular.
44.	CANDEIAS Documentário 18 min	Augusto Pessoa 2016	Documentário realizado na Romaria de 02 fevereiro de 2016 mostra o caldeirão cultural em que se transforma a cidade de Juazeiro do Norte durante a festa religiosa e revela uma visão fotográfica da beleza plástica da festa popular através de um olhar poético sobre a diversidade cultural da manifestação.	Acervo particular.
45.	SEDIÇÕES EM	Daniel Abreu	Na segunda década do século XX, declara-se	Reedição comemorativa /

	JUAZEIRO Ficção 140 min		uma dualidade de poderes legislativos no Estado do Ceará. Tropas são enviadas de Fortaleza pelo governador Franco Rabelo para Juazeiro do Norte. Padre Cícero, Floro Bartolomeu e seus soldados esperam o ataque. O governo central decreta a intervenção federal no Ceará. Triunfa a Sedição de Juazeiro, a guerra de 1914.	Acervo particular.
--	-------------------------------	--	--	--------------------

ANEXO A - Padre Cícero, o patriarca de Juazeiro (1955, Alexandre Wulfes)³⁷

[Créditos iniciais]

“Uma compilação cine-documental de Alexandre Wulfes”

“Coprodução do jornalista Reis Vidal (autor do livro ‘Padre Cícero’ – Juazeiro visto de perto – O Padre Cícero Romão Batista – sua Vida e sua Obra)”

“O nome do Padre Cícero Romão Batista, transpondo o limite de seu estado natal, aureolado da fama retumbante que cerca as grandes personalidades históricas, tornou-se familiar a todo o público brasileiro. Infelizmente a ação política, religiosa e social desse hábil domador de homens foi malevolamente adulterada, e em torno de sua pessoa formou-se uma verdadeira lenda.”

“O filme que ides ver é uma obra de justiça e verdade, e mostrará, na sua positiva simplicidade, a atuação do velho sacerdote cearense no meio em que viveu e fora dele, até onde chegou a sua ressonância evangelizadora. De tudo isso tereis a prova visível e palpável nas cenas pitorescas e comoventes que ides assistir.”

[Texto narrativo]

Exercendo a maior influência que um homem já manteve no seio das populações nordestinas, o espírito culto e progressista e culto do Padre Cícero dela se prevaleceu tão somente para a prática do bem. Incentivador de todos os melhoramentos, o patriarca transformou o Juazeiro, uma pequena aldeia numa cidade moderna, habitada por cerca de cinquenta mil habitantes, com oito mil casas aproximadamente, centro de uma extensa e laboriosa região agrícola, foco de um intenso e próspero comércio; empregou seus haveres na criação e manutenção de estabelecimentos onde o asilo e a instrução são dadas aos desvalidos; espalhou esmolas a mãos cheias; dirigiu, consolou, aconselhou; enfim, apaziguou as desavenças; conteve as lutas fratricidas; fomentou os trabalhos agrícolas; foi o anjo tutelar do Cariri.

³⁷ Transcrição do autor, conforme visualização e audição do filme de Padre Cícero, o patriarca de Juazeiro (1955, Alexandre Wulfes).

O taumaturgo de Juazeiro, assinava diariamente cerca de oitocentas cartas, respondendo aos pedidos de bênçãos de favores outros que lhe dirigiam de todos os recantos do *hinterlan* brasileiro.

Dos muitos dias festivos em que Juazeiro, a Meca do Nordeste, se engalanava para várias comemorações, teve assinalado destaque o da visita da comitiva governamental que a câmara cinematográfica fixou e perpetuou nesse filme. Desde a estação ferroviária, o ilustre desembargador José Moreira da Rocha, então governador do Estado, o prefeito de Fortaleza, secretários de Estado, chefe de polícia e parlamentares, receberam as mais inequívocas demonstrações de alegria do povo desta curiosa Região, que se aglomerava para ver o seu governador e toda a sua numerosa comitiva, junto a qual estavam também jornalistas do Recife e do Rio de Janeiro. A cidade toda festiva promoveu com digna recepção aos egrégios visitantes. E dentre as muitas solenidades programadas, constou a deste desfile de automóveis. O número avultado destes veículos, então modernos, o grande número de pessoas bem vestidas, tudo isto na eloquência incisiva e cristalina destas cenas reais, põe por terra as lendas em torno da progressista cidade do sertão cearense, nessa época já bem longínqua, de seu laborioso e ordeiro povo, e da obra espiritual, social e administrativa de seu prefeito, o Padre Cícero Romão Batista.

Juazeiro, nesse ano de 1926, possuía cerca de nove mil casas, notando-se em expressiva maioria, o capricho de seu acabamento, pois quase todos os prédios, tinham platibandas. Já possuía então Juazeiro cinquenta e quatro mil habitantes aproximadamente.

Temos aqui um ligeiro aspecto da residência do Padre Cícero, onde esteve hospedado o governador do estado e também o comandante da Escola de Aprendizes de Marinheiros, de Fortaleza. Numa das janelas vê-se o famoso Levita ao lado do ilustre hóspede, desembargador Moreira da Rocha.

As solenidades públicas começaram com o desfile da Escola de Aprendizes de Marinheiros, que veio a Juazeiro especialmente para homenagear a figura veneranda do Padre Cícero, seu acatado prefeito, que ali estava cercado de toda a consideração e estima de uma população agradecida.

Nesta solenidade que deve estar bem viva na memória dos que tiveram a ventura de assisti-la, o povo da Região ratificou seu agradecimento e sua veneração ao Padre Cícero Romão Batista, inaugurando a estátua que em sua homenagem mandara erigir. Aqui, ali, é visto ao

lado do Padre Cícero, o deputado Floro Bartolomeu da Costa, ao tempo investido das funções de general honorário do Exército, a fim de comandar os batalhões patrióticos que naquela faixa do Nordeste teriam de combater as colunas revolucionárias de Prestes e Miguel Costa. Acompanhado da enorme massa popular, que o aclama com inextinguível entusiasmo, o patriarca, ladeado pelos ilustres visitantes, entra na praça a fim de assistir a inauguração de seu monumento.

Cícero Romão Batista fez de Juazeiro, que era um pequeno povoado dependente do Crato, um município autônomo, que celeremente tornou-se um dos mais prósperos e populosos do Estado. Como bem o disse o escritor Afonso de Carvalho, prefaciando o livro do jornalista Reis Vidal, toda a vida do Padre Cícero é um apostolado em cujo desempenho não fez senão espalhar a semente do bem e do santo; a fé e a confiança; o nome da pátria e o nome de Deus; a palavra da ordem e da regeneração.

O doutor Gomes de Matos profere o discurso inaugural da estátua, enaltecendo em eloquentes e objetivas palavras, a figura e a obra do Padre Cícero. E à bela oração se sucede momento soleníssimo em que a estátua é entregue à guarda e ao carinho do povo.

Agradecendo-lhes por seu Taumaturgo do Juazeiro, ao contrário do muitos ainda podem pensar, sugestionados pelas lendas que adulteraram o sentido de sua ação religiosa, política e social, as orações do Padre Cícero, longe estavam de se assemelhar às fanáticas prédicas dos líderes místicos. E envoltas com palavras de fé e conselhos cristãos ele abordava com autoridade os mais difíceis temas políticos e administrativos.

Sempre em meio às mais expressivas e espontâneas manifestações de júbilo da população local, a festividade deste dia de tão gratas recordações para o povo do Juazeiro, prossegue com a inauguração de uma placa comemorativa na praça Almirante Alexandrino, gravado nela o nome daquele então ministro da marinha.

O Padre Cícero passa em revista a tropa de aprendizes de marinheiros, formada em sua honra, e aproveita o ensejo para distribuir entre a rapaziada, medalhinhas sacras. Assim era este grande brasileiro, o padre, o administrador, o religioso e o político sempre caminhavam juntos. Sempre manifestava uma singular simbiose de uma alma bondosa e esclarecida inteiramente devotada à prática do bem, a serviço de Deus e da pátria.

O virtuoso Levita nestas cenas é visto em sua residência recebendo romeiros e abençoando-os com sua proverbial solicitude. Para todos tinha um conselho amigo, uma palavra de

estímulo ou uma exortação ao bom caminho. Em seu sublime testamento encontra-se outras belíssimas frases, esta que bem o define: “Afirmo que nunca fiz mal a ninguém, nem a ninguém votei ódio, rancor, e que sempre perdoei por amor de Deus e da Santíssima Virgem a todos que me fizeram mal consciente ou inconscientemente”. Trecho do testamento do Padre Cícero: “Insistindo, peço como sempre aconselhei, que sejam bons e honestos, trabalhadores e crentes, amigos uns dos outros e obedientes e respeitadores às leis e autoridades civis e da Santa Igreja Católica Apostólica Romana, no seio da qual tão somente pode haver felicidade e salvação.”

<FIM>

ANEXO B - Visão de Juazeiro (1970, Eduardo Scorel)³⁸**[Texto narrativo]**

“As condições naturais que fazem do cariri um vale fértil incrustado numa vastidão seca, e a liderança exercida na região até 1934 pelo Padre Cícero Romão Batista, permitiram a Juazeiro do Norte tornar-se capital política e econômica da região, polo de atração para todo o interior nordestino.”

“Os milagres atribuídos ao Padre Cícero de 1889 a 1891, serviram para consolidar sua posição de líder religioso e profano a quem todos recorriam.”

“Em época de romaria, a cidade em seu conjunto, organiza-se em função dos lucros, econômicos e políticos, que pode obter aproveitando a passagem de um número de romeiros equivalente ao de seus moradores permanentes; artesãos, comerciantes e autoridades utilizam-se do mito à sua maneira. A romaria deixa de ser então, apenas a realização de uma necessidade religiosa essencial para se transformar em pretexto de comércio e de manifestações que fazem do romeiro um mero espectador impedido de qualquer iniciativa.”

“Esperando também que o Padre Cícero venha para realizar o Juízo Final e instaurar um reino de paz e justiça sobre a Terra os romeiros e moradores mais velhos que chegaram a conhece-lo em vida, a ouvir seus sermões, a receber sua bênção, preservam e divulgam suas palavras e seus feitos; para eles sua morte não é mais do que uma partida temporária e sua volta tida como certa. O que poderia ter sido uma liderança geradora de ação não passou de um mecanismo de controle e hoje sobrevive na passividade da memória.”

³⁸ Transcrição do autor, conforme visualização e audição do filme *Visão de Juazeiro* (Eduardo Scorel, 1970)

ANEXO C - Juazeiro, a Nova Jerusalém (2001, Rosemberg Cariry)³⁹

[Narrador]

“Primeiro foi o reino da Mãe. Em seguida, veio o reino do Pai. Depois, veio o reino do Filho. No tempo presente, o povo sertanejo espera o império do Espírito Santo, simbolizado pelo padim Ciço, o humilde padre que um dia prometeu desencantar o paraíso da Nova Jerusalém.”

“Situado em meio à seca e as agruras do semi-árido, no coração geográfico e mítico do Nordeste, o Cariri cearense com seu clima temperado, suas fontes de águas cristalinas, suas terras verdes e férteis, é o paraíso prometido aos deserdados filhos da terra.”

<Repentista-cantator>

TUDO MESTRE PENSAMENTO ME DISSE UM DIA VOCÊ
CAMILO VÁ VISITAR O PAÍS SÃO SARUÊ
POIS É O LUGAR MELHOR QUE NESTE MUNDO SE VÊ

EU QUE DESDE PEQUENINO SEMPRE OUVIA FALAR
NESTE TAL SÃO SARUÊ ME DESTINEI A VIAJAR
COM ORDEM DO PENSAMENTO FUI CONHECER O LUGAR

AVISTEI UMA CIDADE COMO NUNCA VI IGUAL
TODA COBERTA DE OURO E FORRADA DE CRISTAL
ALI NÃO EXISTE POBRE, É TUDO RICO EM GERAL

<Entrevista- Beata>

“Juazeiro é uma terra sagrada, encantada. O Horto como o Juazeiro é encantado. Aí no desencanto é que vai se saber o que é o Juazeiro e o Santo Horto das Oliveiras. Acho que no fim da época mesmo vai se desencantar tudo isso, seu... como é o nome do senhor? (resp.: é

³⁹ Transcrição do autor, conforme visualização e audição do filme *Juazeiro, a Nova Jerusalém* (Rosemberg Cariry, 2001)

Rosemberg). Pela força que meu padim Ciço tem em Nossa Senhora das Dores, vai desencantar.

[Narrador]

“Para os romeiros do Padre Cícero, a serra do Horto, em Juazeiro do Norte, é onde Cristo viveu a sua paixão e morreu pela nossa salvação.”

<Entrevista - Romeiro>

“Aqui num passa um rio, entre a matriz do Horto e a serra da Mãe de Deus? Qual é o nome desse rio, você sabe? Pra nós é rio Salgadinho, mas meu padim Ciço disse: ‘vocês conhecem o rio Salgadinho, mas aqui é o rio Jordão’

[Narrador]

“O Padre Cícero profetizou, ‘um dia os homens puros de coração herdarão a terra, mas isto só irá acontecer quando se ouvir os três estrondos da Pedra da Batateira, quando o sertão for encoberto pelas águas do mar sagrado que dorme no coração da serra do Araripe’.”

<Entrevista - Romeiro>

“*Apois* no dia do julgamento final, meus amiguinhos, esse rio vai botar uma enchente tão grande, que reunindo as águas do inferno, de toda a chuva do Novo Testamento, num vai dar o tanto das lágrimas que vai chorar os pecador.. E a enchente vai ser tão grande, maior que as enchente que já botou esse rio...”

[Narrador]

“A região do Cariri cearense já era terra sagrada para os índios bem antes da chegada dos primeiros colonizadores europeus. Conta uma lenda antiga que o deus Badzé tampou com uma pedra a nascente do rio Batateira, no sopé da serra do Araripe, em Crato, as águas represadas se guardaram como um mar nas entranhas da serra. Um dia a pedras irão rolar, e o sertão vai virar mar.”

ANEXO D - Também sou teu povo (2006, Orlando Pereira e Franklin Lacerda)⁴⁰**[Citação inicial]**

“O real não é representável” (Roland Barthes)

[Voz off – imagens de arquivo anônimas]

“.. santo Padrinho, a verdade pura. Subiu aos céus e está sentado em seu trono de ventura. Deixou nós internado neste mundo de amargura. A fome, a peste e a guerra entrando em todo coração, e demais o Comunismo a maior perseguição. Vem já nos socorrer, Padrinho Cícero Romão. Oh Senhor, se a esse mundo Padrinho Cícero voltasse e acabasse o castigo como o Comunismo acabasse, trouxesse uma bênção e pro céu nos levasse. Que prazer nós teríamos se nosso Padrinho chegasse. Ficasse com Juazeiro e com nós ficasse. .. aos romeiros e a todos abençoasse. Nós tivesse o prazer que meu Padrinho voltasse, ..seus romeiros e a todos abençoasse, botasse as mãos pro céus e as bênção nos botasse, rumo a Nossa Senhora pra sua vinda apressar. O mundo em seu balanço precisa dele chegar, de peste e guerra que pode nos livrar.

[Entrevista – Camila/travesti]

“Eu nasci em Juazeiro. Toda minha vida foi acompanhar essa religiosidade do Padre Cícero, da Mãe das Dores, do povo de Juazeiro..e..mas como tudo na vida tem um começo, essa é minha origem; mas não quer dizer que isso tudo foi um mar de rosa. Tudo antes era mais difícil. E eu já vinha.. eu já frequentava o ..., já frequentava a praça, já me encontrava com outras pessoas com o estilo de vida como eu tenho.

[Voz off – imagens de arquivo anônimas]

“.. Juazeiro do Norte, terra do Padre Cícero, deova ser coloda ma Igreja de N. Sra. Do Perpétuo Socorro, nesta Igreja onde se acha o Padre Cícero Romão Batista. Nesta hora que estamos falando do túmulo do Padre Cícero, testemunhando também as promessas que tanta gente faz a esse grande sacerdote que tem suas graças derramado sobre a terra, pela felicidade dessa terra..”

⁴⁰ Transcrição do autor, conforme visualização e audição do filme *Também sou teu povo* (Orlando Pereira e Franklin Lacerda, 2006)

[Voz off – imagens de arquivo anônimas]

“.. mas os romeiros que de dia cumprem com as obrigações do céus, à noite se entregam ao lado profano da festa, uma mudança de comportamento que acompanha o giro dos carrosséis.

[Entrevista – Camila/travesti]

“A romaria atual, agora, já se vêm mais homossexuais, já se mais travesti, já se vê mais gay para cá; que vem para pagar alguma coisa ou que vem para a religião, agora que vem para desfrutar de algo aqui; vem porque sabe que tem o conteúdo, também vem para (inaudível)

[Voz off – imagens de arquivo anônimas]

“.. a cidade se transforma para a noite dos romeiros..

[Entrevista – Camila/travesti]

“Agora nessas romarias da noite já vem muito mais de fora, então isso vira atração, essa praça aqui é como se fosse um centro de apoio à classe. E todo mundo se encontra aqui, se encontra bicha Sergipe, travesti de Alagoas, travesti de Caruaru, aí junta os travestis daqui com os do país que se encontram todas aqui, isso que tem essa atração diferente. Isso não quer dizer que são gays, que são homossexuais não sejam católicos.

[Voz off – imagens de arquivo anônimas]

“.. depois de um dia de promessas e orações é hora da descontração. As barracas para a venda de medalhas e lembranças do Juazeiro estão abertas dia e noite, é a expansão do comércio em torno da fé.

[Entrevista –travesti na praça]

- Só que no começo que você vem pra uma cidade que você não conhece você fica assim um pouco tímido, com medo de sair e se envolver com as pessoas..eu pareço um bicho do mato quando eu chego aqui, espantado, meio selvagem..

- Você é de onde?

- Eu sou de Jardim. O pessoal fica assim [olha pros lados, gesticulando]: “é mulher?”..Tem uma velhas passando pra Igreja, um até caiu no chão olhando pra mim.. ela quando foi subindo um degrau, aí escorregou olhando pra mim.. “Mas dona Maria, a senhora se levante,

num sou a rainha não..não miss Brasil ainda não, mas ainda vou ser.. / - Duas coisas que são adoradas na romaria, é o Padre Cícero e as travestis. O que chama mais atenção é o Padre Cícero primeiramente e Mãe das Dores, e segundo é os travestis, porque os romeiros fica assim, tudo olhando..faz assim aquela roda, assim, e fica tudo coversando em volta da gente olhando. Uns até que ficar, que ter caso, quer namorar, aí eu digo “não, meu amor, não é só assim não”; uns tiram foto, outros querem que a gente vá viajar com eles.. Teve até uns romeiros que vieram do Piauí, queriam que eu fosse pra Fortaleza com eles, pra de lá ir pro Piauí, eu disse “não, não é só assim não, não é só chegar, chamar e levar não”./ Quero muito fazer meu corpo, botar silicone, colocar minhas próteses, entendeu? Eu penso muito nisso e trabalho pra ver se eu consigo, quem trabalha NE..um dia a gente consegue fazer os seus sonhos, os seus objetivos..

[Voz off – imagens de arquivo anônimas]

“Gente, Camila ela passou por uma séria de cirurgias agora. Os seios de Camila, olha, vejam, vocês estão longe, mas os seios dela.. quanto você tem de seios Camila? Tem 700 ml em cada seio.

[Entrevista – Camila/travesti]

“..isso é atração porque eles vêm pelo Padre Cícero, mas o Padre Cícero é atração lá no lugarzinho dele, no altar, dentro da igreja porque fora dali.. realmente a tração aqui são os homossexuais, os travestis, que a gente traz aquele *glamour*, porque a romaria não tem *glamour*, a romaria é feita de orações. Fora as orações, o *glamour*, realmente são os homossexuais e os gays que estão se encontrando aqui..que eles saem de seus ranchos e ficam na praça até onze e doze, e uma hora da manhã, e que não há nada na praça, só travesti e homossexual. Às vezes tem alguma pessoa, algum turista que vem pra cidade de Juazeiro que se ver uma pessoa vestida como eu, é como se não fosse católica, que não tivesse vida, que tivesse minha religião, minha devoção, entende? E eu, como várias amigas minhas, pessoas de Juazeiro que são transsexual, que são homossexual, temos a nossa religião, temos a nossa devoção, entende? Também somos povo de Deus. Eu acho que talvez ninguém..são coisas que eu talvez não saiba me expressar melhor, entende? Mas eu acho que não existe pra Deus filhos uns melhor que outro, eu acho que todos são iguais, que nós, no nosso caso, temos muito a nossa religião. Eu sou uma pessoa que rezo muito. Eu comecei aqui, hoje já viajo para fora do país, vivo na Europa. E pra tu ter uma ideia, se eu viajo.. to

fazendo minha mala, to pondo minhas roupas, vai dentro da minha mala minha imagem do Padre Cícero, minha imagem da minha santa, viaja comigo; vai pra Europa e vem comigo, vai e vem, tá entendendo? Isso é uma coisa minha. Eu sem minha igreja, sem minha devoção, as coisas iam dar errado, ia faltar alguma coisa, ia ser algo incompleto.

[Voz off Camila e romeiros - cantando]

“Também sou teu povo, Senhor / e estou nessa estrada / perdoa se às vezes / não creio em mais nada // Também sou teu povo, Senhor / e estou nessa estrada / perdoa se às vezes / não creio em mais nada /