



## O CINEMA DE JOSAFÁ DUARTE EM FORQUILHA (CE): A SÉTIMA ARTE COMO RESISTÊNCIA POLÍTICA

Paulo Passos de Oliveira  
*Faculdades Inta*

### Resumo

Este artigo apresenta o cinema amador de Josafá Duarte, cineasta do município de Forquilha, na zona noroeste do estado do Ceará, analisando aspectos relativos ao seu artifício de produção com vistas a formar o que ele considera “conscientização política”. Pretende-se, para tanto, caracterizar este objeto no âmbito de códigos de apropriação de linguagem do cinema dominante hollywoodiano na constituição de uma cinematografia local, e a disseminação do comércio paralelo – camelôs e bancas de jornal – na divulgação da obra deste cineasta.

**Palavras-chave:** Cinema amador, cultura popular, resistência política.

### Abstract

This article reveals the amateur movies produced by Josafá Duarte, movie director from Forquilha, a town located on the northwest of the Ceará state, analyzing aspects of his production tools in order to create what he calls “political awareness”. It is intended, therefore, to characterize this object as appropriating the language codes of the dominant Hollywood cinema in the creation of a local film industry, and the spread of a parallel trade - street vendors and newsstands – for the distribution of the work of this filmmaker.

**Keywords:** Amateur cinema, popular culture, political resistance.

## 1 Introdução

Forquilha, município localizado na zona norte do Ceará – a 208 km da capital Fortaleza – possui menos de 22 mil habitantes (Censo 2010). A maior parte da população vive na sede, às margens da rodovia BR-222, e o restante do povo divide-se entre os distritos de Trapiá, Cajazeiras, Cacimbinha e Salgado dos Mendes. É nesta última localidade em que acontece uma manifestação cultural sem precedentes na região: a produção de filmes populares em longa-metragem de ficção, capitaneada por Josafá Ferreira Duarte.

Este artigo pretende demonstrar como a produção cinematográfica amadora e autodidata de Josafá, em Salgado dos Mendes, se apropria da narrativa cinematográfica para construir discursos de resistência política e permitir reflexões sobre temas de interesse local. Ao investigar como são estabelecidas as sociabilidades advindas destas práticas – tanto com relação àqueles que participam das gravações, como com a comunidade que assiste aos filmes – anseia-se desvendar as formas de representação e de compartilhamento de significados desta produção dentro da comunidade a partir da linguagem do vídeo. Deseja-se perceber como se dá a relação entre aspectos da cultura popular (nativa) e o espectro da globalização contemporânea (externa à comunidade), assim como, conhecer as sinuosidades do processo da cadeia produtiva



que parte da iniciativa de produzir filmes amadores até a o processo de apropriação por parte dos vendedores de DVDs piratas de Fortaleza e de outras capitais brasileiras. Por fim, esclarecer a relação entre a iniciativa para produção espontânea em oposição à falta de políticas públicas para a produção de filmes. Estes objetivos foram delineados após contato com o produtor/roteirista/diretor/editor forquilhense.

## 2 Josafá Duarte: vida e obra

Os filmes produzidos por Josafá possuem uma particularidade: a motivação política. O processo de realização dos filmes começou há quase nove anos. A história deste trabalhador rural é digna de nota: fugindo à regra de sua comunidade, concluiu o ensino médio em 1998, e em 2012, resolveu estudar Pedagogia.

Josafá viveu de 1977 a 1997 em Fortaleza, onde trabalhou como fotógrafo e descobriu-se militante político. Dedicou a última década deste período a movimentos populares de bairros e periferias. Sua militância o levou a participar durante cinco anos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Através desta organização, ocupou fazendas na capital e, ainda, no município de Pentecoste, na microrregião do Médio Curu, a 89 km de Fortaleza. Ameaçado de morte por latifundiários e sob a proteção da Polícia Federal durante 10 dias, voltou em 2002 para terra natal, pensando em levar uma vida tranquila:


Pronto, agora vou tentar me aquietar. Aí, a primeira coisa que eu fiz foi criar um jornal. O jornal Sociedade Salgadense. Vou começar, então, a denunciar o que eu tava vendo de errado, né?! (...) Aí eu comecei a fazer o cinema, que eu vi que era algo que podia atingir mais e ir mais longe. (...) Lutar pra que a comunidade melhore, pra que fique mais politizada não só no meu distrito, mas no meu município, e através do cinema eu tenho visto que isso está acontecendo.<sup>1</sup>

Josafá já têm 17 filmes em seu currículo e conclui, em breve, o 18º. Dentre os gêneros trabalhados por este cineasta está, prioritariamente, a comédia:

Eu uso a comédia pra fazer uma sátira, né?! Porque nós brasileiros gostamos muito de rir. Então, se eu quero contar uma história pra uma pessoa, a pessoa tem que gostar (...). Inclusive o cearense é muito humorista, né?! (...) eu quero que as pessoas riam e reflitam.

A utilização do cinema como ferramenta amplia a participação política com a afirmação do saber local. Aparecem na tela lendas, personagens, situações e expressões que compõem o mosaico que pode ser interpretado como resistência a tudo que se contrapõe à cultura local, o que também é uma postura política.

<sup>1</sup> Todos os depoimentos foram retirados de entrevista realizada pelo autor do artigo.



Óia, meus filmes sempre têm mostrado a cultura: do trabalhador rural, do homem que trabalha na roça, da mulher que faz chapéu, do reisado, do cantador, entendeu, do caba que compra e não paga, né, do caba que é traído pela mulher, entendeu, os apelidos, essas coisas da minha terra. Então, a minha história está ligada à história deles. (...) A minha própria vida, a minha própria comunidade me inspira a eu fazer essas situações.

O nordestino do interior adquire o protagonismo de sua própria história no campo da produção cinematográfica. Ao contrário do movimento cinemanovista, quando cineastas, econômica e intelectualmente mais favorecidos, apontavam a câmera em direção ao Nordeste e diziam “nós mostramos vocês para vocês”, agora, virando o *écran* na direção oposta, os cineastas sertanejos, mesmo numa realidade mais escassa instrumentalmente, retrucam: “nós nos mostramos para todos vocês”<sup>2</sup>. Josafá revelou ser viável realizar filmes com estrutura mínima e amadora. A partir de seu exemplo vieram outros se juntar ao grupo: Paulo Talentos, Albenezer Mendes, Ronaldo Roger e José Conrado são exemplos de novos diretores na comunidade.

De fato, ao utilizarem as ferramentas contemporâneas do vídeo, os produtores de Forquilha rompem com uma invenção discursiva sobre o Nordeste oriunda do Sudeste para criar discursos a partir do Nordeste. A construção foge aos estereótipos para revelar uma *autoidentificação*. As apropriações surgem dentro do que se convencionava chamar de “local”. Josafá Duarte define de forma benéfica a relação entre a produção de seu cinema local e os aspectos globais que o envolvem:

Porque aí eu posso comparar minha realidade, mostrar minha realidade para outras realidades. (...) O mundo que eu vivo, o mundo que eu tô vivendo, e o mundo que me cerca, né?! E qual é o meu papel na sociedade? Então, eu acho importantíssimo (o aspecto da globalização) porque eu quero dar uma contribuição para mudar a sociedade, né?! Com uma ideia a gente pode mudar o mundo. (...) Então, eu acho importante essa ligação da nossa comunidade, da nossa realidade com a realidade global. (...) Uma cidadezinha pequena, lá do interior, mas que já tem essa função de melhorar, né?!

### 3 Uma abordagem teórica

O trabalho de Josafá faz emergir a Sociologia das Ausências sobre a qual reflete Boaventura Santos (2006). É do contexto marginal ao cinema de mercado em que insurge o cineasta forquilhense, tornando presente uma alternativa às experiências sociais hegemônicas, até agora ocultada e desperdiçada. Uma das proposições do autor

---

<sup>2</sup> O cineasta baiano Glauber Rocha e o diretor de fotografia cearense Luiz Carlos Barreto são nordestinos que participaram do grupo que fundou o movimento cinemanovista no Rio de Janeiro, mas ambos são oriundos das capitais de seus estados e advêm de classes sociais mais abastadas. Josafá, ao contrário, enquadra-se em outro grupo de realizadores: retornou para sua localidade, onde começou a fazer cinema, e surgiu de classe social menos favorecida.



é transformar objetos impossíveis em possíveis, de forma a transformar as ausências em presenças, tornando visíveis realidades sociais periféricas. Ele diz ainda que *tornar presente* significa dar credibilidade às experiências produzidas como ausentes, para que estas sejam libertadas das relações de produção hegemônicas, opressoras, hierárquicas e excludentes. Santos (2006) recomenda uma transformação radical na concepção, desconstrução e reconstrução da lógica vigente. Assim, questiona a credibilidade unívoca das experiências dominantes e verifica as relações que podem ser objeto de disputa política.

Josafá está entre aqueles que, ao contrário do que pensavam Adorno e Horkheimer (2002), apropriou-se da cultura de massa como forma de resistência para, nos filmes de ficção de longa-metragem, continuar transmitindo uma visão muito particular dos elementos de sua cultura local. Sem projetos estéticos e manifestos definidos, o realizador amador do sertão vai ocupando, como diria o poeta João Cabral de Melo Neto, a parte que lhe cabe neste latifúndio da *cultura popular*.

Uma das discussões que marca o pensamento das ciências sociais trata do que conceitualmente denomina-se *cultura popular*. Longe de ser uma unanimidade entre cientistas sociais, *cultura popular* traz consigo a acepção do que é produzido *pele* ou *para* o povo; povo este que não é uma abstração, mas aquilo que os acadêmicos começaram a entender como o conjunto dos que compõem o pensamento representativo de uma dada sociedade, inserido na realidade, compreendida histórica, geográfica e socialmente (CHAUÍ, 1994).

Conforme Burke (2010), a descoberta do povo pelas elites intelectuais remonta ao final do século XVIII e início do XIX, quando ao fim das monarquias europeias, intelectuais buscaram registrar a identidade das nações que se construíram a partir da produção imaterial dos homens comuns, iletrados, muitas vezes pertencentes às classes sociais menos abastadas: suas lendas, tradições, canções, e todo arcabouço de representações.

Para Stuart Hall (2007), não é possível pensar, hoje, em cultura erudita e cultura popular sem considerar a cultura de massa. E, ao contrário do que os intelectuais acadêmicos acreditavam, a cultura de massa (veiculadora de vasto repertório da indústria cultural), não esvaziou a cultura popular. Na rua, onde o lugar é real, existem diversas formas de associação, onde elementos não materiais são misturados (CHARTIER, 1995). Giddens (2000) afirma que a globalização não nega a tradição, mas



a reconstrói e a reinventa, ao mesmo tempo.

Hoje, na contemporaneidade, a história cultural revela que a sociabilidade da cultura popular é permeada pela midiaticização de veículos como rádio, TV e, mais recentemente, a internet. Neste sentido, obedecendo à lógica e à dinâmica da própria cultura, o que é popular transforma-se em algo novo, apropriando-se de padrões estéticos, signos e discursividades camaleônicas.

Longe de ser estanque, o que é denominado popular pulsa nas relações cotidianas e nas produções coletivas, cujas tecnologias são transmitidas no tempo e no espaço. *Inventada* pelos intelectuais, a cultura popular faz-se absorvendo e aglutinando outras formas de tecnologias, materiais e padrões, antes inacessíveis aos homens do povo (CHARTIER, 1995).

Na aldeia global de McLuhan (1977) convergem a cultura local e cultura internacional. A exposição das duas formas culturais dá-se de forma permeável, muitas vezes tensa, permitindo que indivíduos de uma localidade compartilhem atitudes comuns, com resultados imprevisíveis. Entretanto, as apropriações sociais da cultura do outro, advindas dos meios de comunicação de massa – como filmes produzidos nos Estados Unidos da América – quando deglutidos segundo alguns agentes dentro de certas condições específicas, podem enriquecer e preservar relações e tradições. Desta forma, os filmes produzidos por Josafá podem receber influências externas, gerando algo totalmente novo, que traz consigo o resultado das apropriações e ressignificações do cineasta forquilhense.

Josafá procura romper com o modo de produção de não existência, tal qual aparece em Santos (2006). Em seu cinema feito sem rigor profissional, o saber técnico é relegado ao segundo plano. Todavia, as formas de realização e a linguagem simples dos filmes deste cineasta desafiam as monoculturas de um saber dominante, gerando uma nova forma de saber, apreciado por sua comunidade, indo ao encontro da *ecologia dos saberes*, de Boaventura Santos (2006). O autor reivindica o que ele chama de tradução, que consiste no mútuo reconhecimento e convivência de saberes e práticas sociais, no encontro da diversidade pela promoção dos intercâmbios sustentáveis entre entidades parciais e heterogêneas. Josafá desafia, ainda, a escala da lógica dominante, onde reside a globalização, promovendo dentro do possível a visibilidade do seu local.

Josafá e Boaventura se encontram inconscientemente. O diretor cearense parece colocar em prática diversas formas de ecologia trabalhadas pelo autor: podemos conclamar a ecologia dos reconhecimentos, quando há a exigência por parte de Josafá



de consideração pela busca de conscientização política da cultura de sua comunidade.

Considerando a concepção de Boaventura Santos (2006), outro modo de produção de não existência é a lógica e Monocultura Produtivista e dos critérios de produtividade capitalista. O crescimento econômico e o lucro tornam-se o fundamento da produtividade do capitalismo, aplicado à natureza e ao trabalho humano. O oposto à produção capitalista gera a não existência, enxergado como forma improdutiva. A produção de filmes amadores implicaria em objeto racional questionável, cujo fundamento não é a primazia do lucro. Seria, portanto, considerada tal lógica um obstáculo diante à realidade produtiva, o que a desqualificaria perante o capitalismo. Seu sistema de produção não vai ao encontro do modelo tradicional de organização econômica do cinema de mercado. O principal capital declarado por Josafá, aliás, encontra-se na relação da própria comunidade, que expõe ter o objetivo de se socializar, refletir, denunciar, divertir e apoiar o cineasta em sua missão de difundir as mensagens nas quais ele acredita.

É no *écran* sertanejo onde são exibidos os gêneros preferidos dos novos diretores, como a já citada comédia, e o drama, com pitadas de romance. Nos filmes estão refeitas diversas formas de representação social, presentes em grupos e lugares. E permitem, sobretudo, a sua reinvenção. A invenção de seu modo de ser, o desejo de viver e de permanecer em som, imagem e movimento, na transcendência que somente é possível com as artes da reprodutibilidade técnica. Mas o que Walter Benjamin (2002) via de forma negativa – os recursos advindos da reprodutibilidade técnica – é positivado pelos novos cineastas do interior do Ceará. Assim – o ato de fabular e reinventar-se – também não deve ser encarado como mais uma atitude política?

Josafá intuitivamente se enquadra na categoria *baumaniana* de emancipação, quando burla os obstáculos, privilegia a imaginação e aposta na persistência para ampliar sua capacidade de agir na luta pela

verdadeira libertação [que] requer hoje mais, e não menos, da 'esfera pública' e do 'poder público'. Agora é a esfera pública que precisa desesperadamente de defesa contra o invasor privado – ainda que, paradoxalmente, não para reduzir, mas para viabilizar a liberdade individual (BAUMAN, 2001, p. 62).

Josafá relata histórias de que os filmes já foram encontrados em camelôs, feiras populares e bancas de jornais nos estados de Pernambuco, Piauí, Maranhão, Amazonas, Tocantins, e no Distrito Federal. Entre as grandes empresas internacionais de produção de caros produtos cinematográficos, e a produção amadora da zona noroeste do Ceará, pautada na coletividade artesã de quem fabrica e no público que



se reconhece, onde se horizontalizam as forças e os jogos de interesse, Hollywood não pode concorrer com aquilo que não é identificável enquanto modelo de produção e distribuição mercantis. Os filmes de Josafá não brigam pelas mesmas salas de cinema. Esta é uma preocupação que a sétima arte estadunidense deve ter com o cinema *mainstream*, seja ele brasileiro ou de qualquer outra nacionalidade.

Mas é na impossibilidade de concorrer com a identidade local que, até então, nunca era vista, que o cinema de Hollywood perde espaço. É na pirataria que Hollywood reclama a ilegalidade, enquanto que é a partir dela que o local torna-se mais global. Porque é difícil concorrer com o que se apropria do sistema para fugir da lógica do sistema global, o mesmo apresentado de maneira danosa por Bauman (1999). É porque no filme de Josafá não há prospecção de lucros nem planejamento de exibição, que não dá para o sistema se apropriar do que é fruto de fissuras, rugas, pregas e ranhuras, que se apropriam da capacidade de realização para mostrar ao próprio mercado que ele também pode ser apropriado em um processo de expropriação.

“Zé das Cachorras”, do filme forquilhense, transforma-se no super-herói do sertão com superpoderes para enfrentar, sozinho, Superman, Homem de Ferro, Hulk, Thor, somente para citar alguns. “Zé” é do cinema periférico, de um país periférico, da região periférica, de um estado periférico, de uma cidade periférica, de um distrito chamado Salgado dos Mendes, que agora se torna visível em muitos espaços. Ao surgir da periferia da indústria cultural, “Zé das Cachorras” permite fazer-se ver, fazer-se reproduzir e fazer-se vender em uma linha de montagem em que os elos não se conhecem.

As imagens não partem dos estúdios para as ruas, mas, ao contrário, das ruas para as parcas locações, e de lá ganham o Brasil. Locações e ruas se horizontalizam em uma relação hierárquica complementar. Os filmes passam a ser feitos com a ajuda de todos que podem e desejam ajudar, de todos os que conhecem mais a realidade do lugar do que a técnica do fazer. O produto fílmico é resultado do conjunto de representações, que revela um recorte de reconhecimento: nós, da equipe técnica do filme, percebemos nossa comunidade desta forma; da mesma maneira, a tecnologia e o sistema de produção revela a forma que o grupo se pensa. É este “estar no mundo” que compõe o “ser no mundo”. O filme acaba – ou começa – por fortalecer os laços da própria comunidade:

O grupo é da própria comunidade. É tudo de agricultores, analfabetos de pai e mãe, pode se dizer assim, né?! Pessoas que não sabem nem escrever o nome, botam é o dedo. (...) Então, eu sou também trabalhador braçal e estava também na minha comunidade e eu me sentia à vontade. Então, eu dizia: vamos fazer o filme, vamos filmar que história? Pronto... bem ligeirinho. Arranjemos a casa, a casa que tinha...



A forma de produção acaba por reforçar laços de relação social anteriormente formados e estabelecer outros. E graças às relações, a construção de um recorte da realidade e da identidade dos grupos é preservada. Desta forma, a tecnologia - e a linguagem que surge a partir dela - acaba sendo catalisadora para a apresentação de recortes da realidade e a identificação de grupos das localidades onde os filmes são gravados.

Esta cadeia produtiva permite que a cultura local circule de maneira resistente aos parâmetros oficiais. Tal qual a figura do malandro ou do jeca, considerados "residuais", "ignorantes", "improdutivos" como observou Santos (2006), o cineasta sertanejo usa da astúcia para produzir a resistência e sobrevivência. Ele se apropria não apenas da estética hollywoodiana, mas o do que Certeau (2007) chama de cultura de consumo para que outros consumam seu bem cultural.

Na era da globalização, filmes são reapropriados em novos arranjos que acabam por distanciá-los assimetricamente da lógica hollywoodiana para assumir ressignificações na variada lógica local do homem do sertão. Segundo Giddens (1997), passa a haver maior alongamento entre formas sociais e eventos locais, o que seria uma característica da contemporaneidade. Nesse sentido, os realizadores de cinema tornam-se, então, não mais reprodutores, mas produtores de subjetividade de produtos culturais.

#### 4 Por uma breve conclusão

Este artigo revela algumas reflexões iniciais sobre um trabalho que se pretende maior sobre Josafá e os cineastas de Forquilha. A decisão de produzir filmes em condições aparentemente pouco favoráveis assume, por todos os motivos expostos, um viés político. Ao tomar para si a realização de filmes, Josafá rompe com os modelos vigentes de cinema até então.

O cinema produzido por Josafá é amador, assim como os amadores de Roland Barthes (2003). Amador é aquele que, movido pelo desejo de agir e criar, acaba por modificar o uso qualificado de sua paixão:

O Amador (aquele que pratica a pintura, a música, o esporte, a ciência, sem espírito de maestria ou de competição), [...] reconduz seu gozo (amator: que ama e continua amando); não é de modo algum um herói (da criação, do desempenho); ele se instala graciosamente (por nada) no significante [...] sua prática, geralmente, não comporta nenhum rubato (esse roubo de objeto em proveito do atributo); ele é - ele será, talvez - o artista contraburguês. (BARTHES, 2003, p. 59)

A imagem cinematográfica é esta substância intangível preenchida por afetos. O *conhecimento* mínimo e amador sobre o fazer filme implica no *reconhecimento*





daquele que se vê no telão de praças públicas ou centros sociais. A sociabilidade proporcionada pela exibição desloca o *não lugar* das telas para o *lugar das cadeiras* brancas de PVC sobre as quais estão sentados as Donas Marias, os Seus Raimundos e o cineasta Josafá. Todos falam a mesma língua, são cúmplices porque detêm os mesmos discursos, vivem nas mesmas localidades. São, ao mesmo tempo, atores, membros da produção e espectadores dos filmes que têm à frente Josafá Duarte.

Inseridos em uma sociedade de produção industrial, em que o consumo manifesta-se na sedução publicitária das mídias, que também vendem padrões de comportamento sudestinos em novelas *globais* (e aqui cabe o duplo sentido) e modelos de discursividade em filmes estadunidenses, a produção popular de filmes em Forquilha revelou ser possível a apropriação antropofágica de elementos da cultura de massa no sentido de recriar algo novo.


Identificado, reconhecido e legitimado, o filme amador de Josafáadentra, ao seu modo, no circuito de exibição paralelo aos multiplexes dos shopping centers. Agora, pirateado, o filme “Por debaixo dos panos” pode ser encontrado em camelôs de Sobral – maior cidade da zona noroeste e vizinha a Forquilha – a Fortaleza com o novo título de “Zé das Cachorras”, enfrentando *Man of Steal*, *The Avengers* e congêneres. De produzida, a imagem passa a ser reproduzida e vendida, mas não segundo os cânones oficiais das grandes corporações. Não há investimento em marketing nem grandes lançamentos. E Josafá não recebe *royalties*. “Eu fico satisfeito, meu filho, é sinal de que o povão tá gostando, né?!” diz ele.

Em pleno semiárido nordestino, utilizando os recursos que já existiam, o cineasta do sertão aprendeu a fazer filme sem maiores referências na cinematografia mundial. O letreiro que ilustra a entrada da cidade de Forquilha mantém, agora, uma relação de um paralelismo simbólico com aquele outro que produz os filmes dos grandes estúdios: Hollywood. Absorvida, mastigada, deglutida e regurgitada, a cidade transforma-se em *Roliúdi*. Sobre o futuro do cinema de Forquilha, percebe-se inda não existir propriamente um projeto político, mas observa-se desejo político, um sonho do primeiro cineasta da localidade de Salgado dos Mendes.

### Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação das massas. p. 169-214. In LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.



BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

\_\_\_\_\_. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CHARTIER, Roger. "Cultura popular": Revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2007.

GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2005.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan S. A., 1989.

GIDDENS, Anthony. **O mundo na era da globalização**. Lisboa: Presença, 2000.

\_\_\_\_\_. A vida em uma sociedade pós-tradicional. In: Beck, Ulrich e outros. **Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna**. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2007.

MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg**. 2 ed. São Paulo: Nacional, 1977.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política**. São Paulo: Cortez, 2006.

---

#### Minicurrículo

*Paulo* é bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, tecnólogo em Cinema e mestre em Comunicação e Cultura (Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro). É professor universitário desde 1999. Foi, por duas vezes, através de seleção pública, professor substituto da cadeira de Antropologia no Curso de Ciências Sociais da Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA/CE). Atualmente, é coordenador do curso de Jornalismo das Faculdades Inta, em Sobral (CE).