



OUTROS FAZEDORES E A DÁDIVA DE MARCEL MAUSS NA REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA SOLIDÁRIA

OTHER FILMMAKERS AND THE GIFT OF MARCEL MAUSS IN THE SOLIDARY CINEMATOGRAPHIC REALIZATION

Paulo Passos de Oliveira

Universidade Federal de Goiás, Brasil
paulopassosdeoliveira@gmail.com

Renato Cirino

Universidade Federal de Goiás, Brasil
renatocirino@gmail.com

Resumo

Este artigo parte de duas pesquisas de doutorado em desenvolvimento. O texto reflete sobre a relação de produção dos grupos colaborativos de cinema que trabalham fora dos eixos oficiais como aquela em que predomina a dádiva, tal qual prescrita por Marcel Mauss. Como campo empírico de nossa discussão sobre a dádiva em colaborativos cinematográficos, partimos das observações das ações dos agentes que fazem parte do *Cinecordel*, que tem à frente Josafá Duarte, no distrito de Salgado dos Mendes, município de Forquilha (CE), e do *Sistema CooperAÇÃO Amigos do Cinema*, liderado por Martins Muniz, em Goiânia (GO). Metodologicamente, o trabalho foi desenvolvido a partir de observação participante das atividades dos grupos colaborativos e da escrita de diários de campo, entrevistas com os cineastas líderes dos grupos, participação direta nos processos de realização de filmes, e análise do acervo dos filmes dos grupos em plataformas audiovisuais na Internet. A pesquisa bibliográfica centrou-se no livro *Sociologia e Antropologia*, de Marcel Mauss (2008), e em artigos de especialistas. As relações humanas e o ambiente de realização cinematográfica hegemônica estão sob a égide operacional do capital onde impera a racionalidade instrumental. Tal condição confere aos papéis executados pelos sujeitos uma relação limitada ao tecnicismo dos ofícios que lhes cabem. Entretanto, alguns espaços de realização cinematográfica fogem à lógica de produção citada. Nessa condição, o foco é determinado pelos laços entre as pessoas que colaboram com seus saberes na constituição da forma e do conteúdo do filme. Neste sentido, a dádiva navega entre a liberdade e o cumprimento das regras do grupo. A dádiva ocorre também em um ambiente de incertezas próprio da forma de atuação na qual surgem problemas intempestivos. As soluções encontradas para superá-los partem da liberdade necessária para propor. Dessa forma, o aumento da solidariedade coletiva é componente da sobrevivência do grupo.

Palavras-chave: Martins Muniz; Josafá Duarte; cinema; dádiva.

Abstract

This article is based on two PhD research projects in development and reflects about the production of cinema collaborative groups that works outside the official circuit like the one in which the gift predominates, as prescribed by Marcel Mauss. Our discussion about the gift concepts in cinema collaborative groups starts with the observation of the works of *Cinecordel* members, headed by Josafá Duarte (Forquilha/CE) and the *Sistema CooperAÇÃO Amigos do Cinema*, led by Martins Muniz (Goiânia/GO). Methodologically, this article was developed through participant observation of these group's activities, field diaries writing, leading filmmakers interviews, analysis of the collective's film collections and direct participation in the filmmaking processes. The bibliographical research was centered in the book *Sociologia e Antropologia*, of

Marcel Mauss (2008), and in articles of specialists. Human relations and the environment of hegemonic cinematographic realization are under the operational aegis of capital where instrumental rationality prevails. Such condition limits the acts performed by the filmmakers as a technical work that are up to them. However, some filmmaking scenarios escapes from the logic of official production related to them. In this non-hegemonic condition, the focus is determined by the bonds between the people who collaborate with their knowledge in the constitution of the aesthetics and content of the film. In this sense, the gift is between freedom and compliance with group rules. The gift also occurs in an environment of uncertainties caused by the way of work. Many problems occur through relations in this kind of cinematographic realization. The solutions found to overcome the problems depart from the freedom of the group members roles. In this way, the increase of collective solidarity is a component of cinema collaborative group survival.

Keywords: Martins Muniz; Josafá Duarte; cinema; gift.

Apresentação

Este artigo não parte de uma investigação sobre objetos, mas sujeitos: sujeitos de seu tempo, sua própria história e, mais recentemente, sujeitos de duas pesquisas de doutorado.¹ Este trabalho é uma reflexão que toma como ponto de partida a atuação dos cineastas Josafá Duarte – natural e morador do distrito de Salgado dos Mendes, pertencente a Forquilha, município localizado na zona norte do Ceará – e Martins Muniz – nascido no interior do Estado de Goiás e morador da capital Goiânia. Duarte e Muniz lideram dois grupos colaborativos de cinema: o cearense está à frente do *Cinecordel* e o goiano é um dos idealizadores do *Sistema CooperAÇÃO Amigos do Cinema*. Estes *outros fazedores de cinema*² são exemplos de realizadores que executam sua função sem visar lucro, trabalham com poucos recursos financeiros e materiais e a organização do trabalho gira em torno do modelo colaborativo.

Compreendemos o Cinecordel e Sistema CooperAÇÃO Amigos do Cinema como grupos colaborativos cinematográficos. A forma de organização de trabalho parte de funções definidas pelos integrantes da equipe, mas estes têm maior liberdade para propor ou alterar as ideias e concepções do diretor. Entretanto, cabe ao diretor as decisões finais sobre a condução das atividades (TORÁCIO, 2014). Refletir sobre as relações internas dos grupos colaborativos de Josafá Duarte e de Martins Muniz impõe pensar sobre o contexto próprio e prático de um território específico, em que convergem e tencionam qualidades culturais, históricas, econômicas, sociais, políticas, etc. (BLANCO, 2001; RODRIGO; COLLADOS, 2014). Por isso, é possível afirmar que os grupos colaborativos existem como instituições flexíveis, e se apresentam em oposição às práticas mercantis de produção audiovisual (RODRIGO; COLLADOS, 2014).

¹ As pesquisas *Cinema Cabra da Peste: a produção de Josafá Duarte em Forquilha (CE) e a resistência política*, desenvolvida por Paulo Passos de Oliveira, e *A Odisseia do Guerrilheiro: conhecimentos articulados para resistência no cinema artesanal de Martins Muniz*, conduzida por Renato Cirino, são orientadas pela professora doutora Alice Fátima Martins, no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (PPGACV/UFG).

² Termo cunhado por Alice Fátima Martins. Segundo ela, os outros fazedores de cinema “São artífices do audiovisual que não participam de festivais, cujos filmes não são projetados em salas comerciais, nem naquelas devotadas ao cinema-arte. Com frequência, produzem seus filmes em condições precárias.” (MARTINS, 2013b, p. 19). *Outros fazedores de cinema* também foi o nome dado à pesquisa desta professora, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (Fapeg) e pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). No trabalho, Alice Fátima Martins mapeia as produções dos cineastas goianos Martins Muniz e Hugo Caiapônia.

A definição dos grupos colaborativos cinematográficos, tal qual apresentada acima, aponta para relações de trabalho, e permite uma articulação com um importante conceito das ciências sociais: a *dádiva*, termo criado por Marcel Mauss. Este autor edifica uma hipótese audaciosa na teoria em volta do social ao caracterizar a *dádiva* como anterior às exigências legais. Este cientista social questiona a preponderância do *economicismo* sobre os artifícios de troca, tomando como ponto de partida uma análise empírica bem articulada. A *dádiva* permite, portanto, questionar a atuação do Estado ou do mercado sobre o processo social de trocas (MARTINS, 2005). Então, é possível afirmar que a *dádiva* existe:

para se ligar, para se conectar à vida, para fazer circular as coisas num sistema vivo, para romper a solidão, sentir que não se está só e que se pertence a algo mais vasto, particularmente a humanidade, cada vez que se dá algo a um desconhecido, um estranho que vive do outro lado do planeta, que jamais se verá. Por isso eu dizia que a *dádiva* é o que circula a serviço do laço social, o que o faz aparecer, o alimenta. Desde os presentes para os amigos e familiares até a doação por ocasião de grandes catástrofes naturais, a esmola na rua, a doação de sangue, é fundamentalmente para sentir essa comunicação, para romper o isolamento, para sentir a própria identidade. Daí o sentimento de poder, de transformação, de abertura, de vitalidade que invade os doadores, que dizem que recebem mais do que dão, e muitas vezes do próprio ato de dar. A *dádiva* seria, então, um princípio consubstancial ao princípio vital, aos sistemas vivos (GODBOUT, 1998).

A partir da afirmação acima compreende-se que todo procedimento social de câmbio e a composição de alianças diz respeito a motivações intrincadas, que por sua vez partem dos grupos e indivíduos. Para Marcel Mauss, a *dádiva* destaca a importância da associação para os grupos sociais.

O ambiente deste artigo procura discutir como os campos de produção de imagens dos cinemas de Josafá Duarte e de Martins Muniz, a partir dos grupos colaborativos Cinecordel e Sistema CooperAÇÃO Amigos do Cinema, dialogam com o conceito de *dádiva* em Marcel Mauss.

A estrutura deste trabalho parte da narrativa biográfica dos dois cineastas. Tal narrativa é essencial para a compreensão da constituição do padrão estético dos diretores aqui tratados, bem como de certos elementos culturais de suas comunidades, suas formações no campo cinematográficos, etc. A narrativa biográfica surgiu do diálogo com os diretores aqui abordados. Partimos do princípio que a linguagem surge como vetor de contato com a compreensão social, mas também a compreensão dos indivíduos, em todas as suas idiossincrasias, de forma polissêmica (SUÁREZ, 2017).

Em um segundo momento, discutiremos a teoria da *dádiva* em Marcel Mauss, destacando sua importância para pensarmos sobre as alianças sociais e os aspectos da solidariedade. Neste sentido, a teoria da *dádiva* aparece como importante marco teórico que se opõe à visão da organização economicista em torno do trabalho. A pesquisa bibliográfica tomou



como referência o livro original de Marcel Mauss (2008), bem como artigos de estudiosos de sua obra (GODBOU, 1998; KARSENTI, 1994; MARTINS, 2005).

Para o desenvolvimento deste artigo, foram realizadas quatro entrevistas com Josafá Duarte, sendo três presenciais e uma por telefone. O trabalho do grupo colaborativo Cinecordel foi acompanhado a partir de observação participante da gravação do filme *Escapei Fedendo* em janeiro de 2017, e as anotações feitas em diário de campo. Foi possível analisar o blog Forquilha Cinecordel e os canais que hospedam filmes de Josafá Duarte na plataforma de conteúdo audiovisual YouTube.

De forma parecida, foram realizadas entrevistas, anotações em diários de campo, registros audiovisuais, conversas informais e acompanhamento da realização dos filmes *Fora do Padrão – o filme* (2012) e *A Última Bandeira* (2016a) de Martins Muniz, que também estão hospedados no canal do grupo colaborativo no YouTube (SISTEMA COOPERAÇÃO AMIGOS DO CINEMA, 2011).

Os outros fazedores de cinema: Josafá Duarte e o Cinecordel

O cinema praticado por Josafá Duarte é indissociável de sua militância social, impressa, por sua vez, em sua história de vida. O agricultor Josafá Duarte – assim ele se define – nasceu em 1960 e foi criado até os oito anos de idade na comunidade de Salgado dos Mendes, distrito do município de Forquilha, no Ceará. Ainda hoje a localidade é pequena – possui cerca de 500 habitantes, segundo informações do próprio Josafá. Após morar durante nove anos na vizinha Sobral, Josafá e sua família se mudaram para Fortaleza, capital do Estado.

Chegando à capital, Josafá e família se estabeleceram em uma localidade periférica, conhecida como “Baixa da Jumenta”, comunidade do bairro da Parangaba. Lá, diante da carência de serviços essenciais do Estado, Josafá começou sua militância e descobriu-se líder social: com a ajuda de colegas, fundou uma associação de moradores, instituição a partir da qual começou a luta por infraestrutura e moradia dignas.

A relação com os integrantes de sua comunidade apontou para uma triste realidade: muitas famílias vivem em condições degradantes, habitando barracos improvisados em caixas de papelão. Foi quando Josafá conheceu as atividades do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Através desta instituição começou a organizar os moradores da Baixa da Jumenta e a procura por latifúndios improdutivos com perfil de desapropriação pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra). Josafá e companheiros cadastraram 40 famílias, e ocuparam a Fazenda Lagoa Grande, encravada em um terreno de 1.600 hectares, localizada no município de Pentecoste, distante cerca de 90 km de Fortaleza. O ano era 1997, portanto, 20 anos depois de Josafá chegar à capital.

A experiência marcou a história de Josafá Duarte. A vida no assentamento era de muita luta e trabalho, mas recompensava. Entretanto, em 2001 ex-funcionários da fazenda ameaçaram Josafá de morte devido a problemas com os novos moradores. Ele passou cerca de um ano advertido de que iria ser assassinado. Depois de passar 10 dias sob proteção da Polícia Federal, Josafá – já casado com Noélia e pai de três filhos homens – decidiu que era hora de voltar a Salgado dos Mendes.

Em sua terra natal, Josafá trabalhou como professor e agricultor. Passou cinco anos sem militar em causas sociais. No entanto, diante das carências de seu distrito, retomou seu papel de líder social. Em 2006 criou um jornal chamado Sociedade Salgadense, em que denunciava os desmandos dos políticos locais. A publicação existiu até o ano de 2015.

Embora o jornal tivesse boa repercussão na sede do município, Josafá se deparou com um problema: parte da população adulta de Salgado dos Mendes era analfabeta, portanto, não tinha acesso direto às informações de sua publicação. Foi quando teve uma ideia: fazer cinema.

Em 2006, Josafá realizou, com uma câmera emprestada *A história de um galo assado*, gravado em sua comunidade ao longo de um único dia, sem conhecimento técnico sobre o ato de fazer filmes. O sucesso da empreitada levou Josafá a realizar outras produções. As comédias do agora diretor de Salgado dos Mendes abordam temas de relevância social, como corrupção, compra de votos e formas de injustiça social. Ele passou a fazer filmes “sem saber fazer” e com a finalidade de “conscientizar politicamente”, como ele mesmo diz.

Com o correr dos anos, Josafá passou a se qualificar participando de cursos livres de audiovisual. Hoje, ele soma quase 30 filmes de ficção em seu currículo, entre curtas, médias e longas-metragens. Os filmes deste diretor cearense podem ser caracterizados no âmbito do cinema clássico narrativo, com histórias lineares narradas sem *flashbacks*. Seus filmes tratam do universo do homem sertanejo, com personagens que também costumam ser encontrados na literatura de cordel, comum em parte do Ceará: a vizinha fofqueira, o avarento, o político corrupto, dentre outros. É possível identificar os costumes, tradições e elementos culturais de sua terra impressos nas histórias.

O cordel, aliás, é forte referência para o diretor de Salgado dos Mendes. O seu grupo colaborativo de trabalho foi batizado como Cinecordel. A atividade cinematográfica de Josafá Duarte possibilitou o surgimento de novos cineastas no seu distrito e na sede de Forquilha: Ronaldo Rogers, Aureliano Shekinah e Paulo Talentos desenvolveram a atividade cinematográfica após os primeiros trabalhos de Josafá.

O Cinecordel é um misto de produtora informal de cinema e grupo colaborativo, do qual participam membros da comunidade. Além do apoio dos diretores descritos acima, o grupo é formado por membros da comunidade e, eventualmente, por pessoas de fora, que desejam participar das produções de Josafá. Noélia Duarte, esposa do cineasta, ocupa importante papel,

costurando figurino, montando o lanche, empunhando a câmera, e o que mais for necessário. O trabalho não costuma gerar nenhum benefício financeiro aos participantes, e os custos são bancados pelo diretor, ou a partir de parco apoio de comerciantes do local, que pagam para ver seus pequenos negócios anunciados em cartelas na abertura dos filmes.

O trabalho do grupo colaborativo Cinecordel é planejado e conduzido por Josafá Duarte, mas atores e técnico – que costuma se resumir a quem opera a câmera – podem orientar colegas e cortar a gravação a qualquer momento. Portanto, há espaço para uma participação mais efetiva dos atores no auxílio a colegas, agindo em um âmbito em que o diretor costuma ser o único responsável. As hierarquias presentes no cinema institucional não cabem em uma estrutura pautada na relação interpessoal. A participação se enquadra em determinados limites: os participantes do filme têm voz ativa durante o processo de gravação, mas a palavra final é do diretor.

Os problemas que acontecem no ato da gravação encontram soluções no próprio set onde se desenvolverá a ação. Durante a gravação do curta-metragem *Escapei Fedendo* (2017) não havia ator disponível para interpretar um dos personagens. Diante da situação, Josafá – que dirigia e atuava ao mesmo tempo – tirou a peruca de cabelos compridos e desgrenhados – que compunha o personagem cangaceiro Sete Pragas – passou gel no cabelo, improvisou um bigode fino, botou um par de óculos escuros, e viveu o personagem do prefeito corrupto.

A falta de orçamento financiado é uma das características principais dos grupos que produzem cinema fora do eixo de produção institucionalizado. Os grupos que fazem filmes fora do mercado costumam ter como deflagradores os seus líderes. A atuação de Josafá à frente do grupo colaborativo existe, sobretudo, em função da sua experiência, adquirida ao longo do tempo, no ato mesmo de fazer filmes.

Os outros fazedores de cinema: Martins Muniz e o Sistema CooperAÇÃO Amigos do Cinema

Um grupo de pessoas observa com curiosidade as ações que ocorrem do outro lado da rua. “Eu vou te matar”, diz Martins Muniz, aos 65 anos, segurando um dos atores pela gola da camiseta. “É para fazer assim, ó”, continua ele ao orientar os atores, dando vários socos no ar, indicando como seria realizada uma das cenas de violência e agressão do filme *Fora do Padrão – O filme* (2012). A maior parte do elenco foi composta por voluntários que nunca atuaram no cinema e tampouco no teatro. Da mesma forma é composta a equipe técnica liderada por Muniz e a base do coletivo cinematográfico Sistema CooperAÇÃO Amigos do Cinema.

Natural de Itaberaí-GO, Martins Muniz percorreu em sua vida um caminho típico da estrutura de um roteiro cinematográfico. A condição econômica precária e alguns percalços na escola fizeram com que, aos 10 anos de idade, ele tivesse que contribuir financeiramente com sua família. Assim como *Salvatore Toto*, personagem do filme *Cinema Paradiso* (1988), influenciado pelo filme *Da Terra Nascem os Homens* (1958), ele decidiu que faria da realização cinematográfica o seu ofício.



Nos dois anos seguintes, em 1960 e já morando em Goiânia-GO, ele abandonou a escola ainda no ensino fundamental para aprender as atividades que lhe proporcionassem algum dinheiro e que permitisse unir seu amor pelas imagens em movimento e contribuir com o sustento familiar. Decidiu-se, então, pelas profissões que se relacionavam de certa maneira com alguma etapa na produção de imagens.

Atualmente, Muniz não consegue relatar fielmente a sequência dos trabalhos realizados ao longo de sua vida operando na área artística e, muito menos, o tempo que eles tenham durado. Contudo, ao contar suas histórias, é possível criar uma imagem de suas atividades à medida que se envolvia com o cinema. Apesar de ter abandonado precocemente as atividades escolares, Martins Muniz reclamou sobre a necessidade de uma instituição formal de ensino de cinema que possivelmente teria diminuído sua trajetória de aprendizado:

Não era possível estudar cinema em uma escola, pois não havia escola de cinema em Goiás. O jeito era se aproximar de pessoas que trabalhavam com isso. Ficar no pé delas e aprender o máximo de coisas que elas poderiam ensinar. Eu enchi o saco de muita gente. (MUNIZ, 2016)

Assim, suas primeiras oportunidades de trabalho consistiam em substituir os operadores de cinema (projeccionistas) que estavam de folga em cinemas tradicionais da capital goiana. Ao passo que se destacava em suas atividades, Muniz foi convidado a permanecer como projeccionista permanente de cinemas como Cine Campinas, Cine Ouro, Cine Capri e Cine Goiânia. E foi nesses locais que ele transgrediu o status de observador para montador – um dos ofícios base da realização cinematográfica.

Na década de 70 era exigido dos operadores de cinema habilidade para montar as películas fílmicas manualmente. A depender da duração do filme, ele era entregue pelas distribuidoras nos cinemas separado em vários rolos metálicos com um tamanho máximo. Obrigatoriamente as películas deveriam ser coladas para que o filme pudesse ser projetado.

Assim, a forma que Muniz trabalhava a colagem da película fotográfica remonta às técnicas utilizadas por George Méliès no clássico cinematográfico *Viagem à Lua* (1902). A sequência do filme e, conseqüentemente, a construção de seu sentido, dependiam de como as imagens eram *aglutinadas*. Sobre a responsabilidade de seu ofício ele lembra “tínhamos a indicação da sequência, mas poderíamos montar o filme do jeito que queríamos” (MUNIZ, 2016).

A partir da dominação do processo de montagem das películas fílmicas, Muniz decidiu se dedicar a fotografia como forma de ampliar seus conhecimentos sobre a realização cinematográfica. Para ele, o momento era o de prática da realização de imagens e não somente observá-las. Para isso estruturou uma rede de contatos com fotógrafos ambulantes, os fotógrafos de rua, e com laboratórios de revelação fotográfica.

Destarte, ele pôde tomar ciência dos conhecimentos básicos das técnicas fotográficas. Além da noção de plano fotográfico, enquadramento, incidência de luz, tornou-se íntimo dos processos químicos de revelação e ampliação do material fotográfico. Em sua residência ele mantém vários equipamentos fotográficos utilizados durante o período em que atuou profissionalmente no centro de Goiânia e fotos dessa mesma época.

Para ele, era importante que, além de realizar o enquadramento e fazer a captura da imagem, houvesse controle total sobre o processo de revelação da fotografia. Para isso, ele operou em todas as etapas da realização de uma imagem que, segundo ele, iria da concepção até a materialização da fotografia.

O próximo passo consistiu em ampliar o universo das fotografias para o espaço das imagens em movimento. Muniz trabalhou como cinegrafista e logo em seguida como desenhista para estúdios de animação em agências de publicidades de Goiânia. Ao melhorar consideravelmente a sua situação financeira, ele dedicou-se às atividades de iluminador, cenógrafo, escritor chegando à interpretação cênica.

Durante a realização do I Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental – FICA (1999) Muniz marca presença com uma produtora audiovisual sólida no mercado goiano. Na ocasião ele já demonstrava domínio sobre os conhecimentos que lhe permitiriam exercer a realização cinematográfica em todas as esferas: escrita – roteiro, planejamento de arte, direção de atores, fotografia – cinegrafia, edição – montagem e projeção. Nesse contexto surgem as primeiras investidas cinematográficas de Martins Muniz e com elas o Sistema CooperAÇÃO Amigos do Cinema na realização do curta-metragem *A Lenda do Milho* (SATLER, 2016, p. 182).

O Sistema CooperAÇÃO Amigos do Cinema foi pensado por Muniz para coletivizar o conhecimento constituído pelas suas experiências profissionais e artísticas. Apesar de idealizar o filme, há um contexto de capilaridade, pois a construção da narrativa se dá na aceitação dos outros sujeitos atores, no múltiplo sentido da palavra. O objetivo, segundo Muniz é “aprender a fazer cinema brincando” (MUNIZ, 2016b).

A dívida e os colaborativos cinematográficos

O ensaio sobre a dívida: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas, foi publicado na metade da década de 20 do século XX por Marcel Mauss. Desde então o conceito de dívida tem sido verificado em muitas instituições que trabalham as Ciências Sociais.³ A teoria da dívida tem sido uma importante referência para se refletir acerca da solidariedade e a aliança, tal qual é possível observar nos colaborativos cinematográficos.

³ Alain Caillé dirige, na França, um grupo de estudos a partir da publicação *Revue du MAUSS –Mouvement Anti-Utilitariste des Sciences Sociales* (GODBOUT, 1998).

Mauss define a dádiva como um *fenômeno social total*. Este termo dá conta de elementos manifestados em diferentes instituições presentes nas sociedades tradicionais, complexas e modernas: econômicas, jurídicas, religiosas, morais, dentre outras (MAUS, 2003). Entende-se a dádiva como um sistema de reciprocidade interpessoal, a partir da obrigação coletiva de **dar, receber** ou **retribuir** bens de ordens simbólicas ou materiais. Desta forma, a dádiva abrange todas as esferas da vida humana (KARSENTI, 1994; MAUS, 2003).

Agora, é necessário fazer uma ressalva: disposta nos grupos sociais de diversos contornos, a dádiva não surge como uma determinação, que cria uma dependência do indivíduo aos mandamentos do grupo.

Pois se, por um lado, [a *dádiva*] é concebida como um sistema geral de obrigações coletivas (reforçando a tese de Durkheim a respeito da sociedade como fato moral), por outro Mauss faz questão de adentrar o universo da experiência direta dos membros da sociedade, o que lhe permite introduzir um elemento de incerteza estrutural na regra tripartida do darreceberretribuir, escapando da hiperpresença de uma obrigação coletiva que deveria se impor tiranicamente sobre a liberdade individual (MARTINS, 2005).

Mauss compreende que as prestações e contraprestações da vida em sociedade exercem coerção sobre os indivíduos (MARTINS, 2005). Porém, os componentes de um grupo podem rearranjar as funções do sentido do bem circulante. Dessa maneira, não há certeza no que diz respeito ao movimento das dádivas entre os indivíduos.

É interessante focar agora sobre o princípio da associação, mas esta será analisada fora da seara do mercado e, portanto, das *instâncias individualistas*, bem como ao largo da lógica burocrática do Estado, que determina *obrigações*, produzidas nos grupos sociais hoje em dia. Laville (2001), Chaniel (2004) e Martins (2005) concordam que as obras comunitárias, concretizadas nos séc. XVII e XVIII, proporcionaram o nascimento de relevantes atividades democráticas e novas formas de arranjo de trabalho em grupo. Por outro lado, estas atividades teriam sofrido represaria do mercado e do Estado.

O trabalho solidário em comunidade surge como possibilidade de associação, normalmente reprimida pela lógica do mercado e pelo Estado moderno nos últimos dois séculos. Esta ideia é concebida na noção de que a moral do indivíduo pode ser compatível com o coletivo democrático. O conceito de dádiva em Mauss permitiu refletir sobre a associação como associada à condição humana. Neste sentido, a comunidade aparece como individuação como crítica ao mercado e ao Estado, mas a favor da democracia (MARTINS, 2005).

Diante do exposto acerca da dádiva em Mauss, agora é possível retomar as bases do trabalho associado nos grupos colaborativos Cinecordel e Sistema CooperAÇÃO Amigos do Cinema. Ambos os grupos colaborativos encontram na associação de seus componentes a força necessária para a produção de filmes. Diante da complexidade da divisão do trabalho para a

realização cinematográfica, os grupos colaborativos encontram na associação a solução para a execução do processo de fazer filmes.

As atividades dos colaborativos Cinecordel e Sistema CooperAÇÃO Amigos do Cinema revelam que a reciprocidade é superior às questões financistas que envolvem o trabalho, como prevê a abordagem mercadológica. Isso porque, diante da impessoalidade das funções mercantis no cinema profissional e institucionalizado, impera nos grupos colaborativos a reciprocidade de caráter interpessoal.

O trabalho de observação participante em torno dos colaborativos de cinema no Ceará e em Goiás revelou que o trabalho visa o aprendizado do fazer cinematográfico que vem do outro; a doação do labor permite, ainda, a construção de um produto final de relevância para cada membro do grupo. Aqui, o grupo se fortalece diante da doação do trabalho, o que reforça o sentimento de reconhecimento, inclusão e prestígio.

Composta em grupos desfavorecidos financeiramente, a dívida reorganiza a noção de estabilidade e de justiça social na realização de bens cinematográficos, cuja realização depende de um grupo de indivíduos. Sujeito e o grupo do qual faz parte – Cinecordel e Sistema CooperAÇÃO Amigos do Cinema – são manifestação do fato total, e se organizam continuamente pelo “espírito da coisa dada”. Aqui, o valor importante não é aquele mensurável por uma recompensa – o salário – mas a qualidade, que não pode ser medida simetricamente. Essa assimetria entre dar-receber-retribuir existe porque a sociedade é instituída em uma dimensão simbólica (MARTINS, 2005).

Agora, cabe fazer uma ressalva. A forma da dívida presente nas relações de trabalho nos grupos varia de acordo com cada colaborativo cinematográfico. Godbout (1998) nos lembra que as especificidades de cada manifestação da dívida diferencia de outros sistemas, e que isso deve ser observado no que circula entre os atores: gentilezas, palavras, ensinamentos, prestação de serviço gratuito. Isso é o que define o espaço dos atores na sociedade. Esta visão se opõe à lógica mercantil, normalmente presente no cinema institucionalizado, onde impera a especialização profissional e a quantificação dos salários de acordo com a função exercida. Neste sentido, o cinema de mercado visa o lucro e a difusão em massa de um filme. Contra esta posição economicista proposta pelos neoliberais, surgem ações e relações de trabalho como a dos coletivos liderados por Josafá Duarte e Martins Muniz (GODBOUT, 1998; MARTINS, 2005).

Conclusão

Os grupos colaborativos cinematográficos Cinecordel e Sistema CooperAÇÃO Amigos do Cinema, liderados respectivamente por Josafá Duarte e Martins Muniz, estão separados por mais de 2.300 quilômetros. Os diretores de cinema não se conhecem e vivem em grupos sociais distintos. Porém, as observações realizadas sobre os grupos revelam importantes pontos em comum.



O primeiro ponto constata que as sociedades contemporâneas são regidas por uma variedade de lógicas, que transcende a do mercado (dar-pagar) e do Estado (dar-receber). A observação dos grupos colaborativos revelou, ainda, que a lógica do mercado, visando exclusivamente o lucro, não dá conta da solução para a necessidade de produção de determinados grupos específicos. Ao contrário, os grupos de pequeno alcance social representam um obstáculo para o alcance do mercado. A solução para a sobrevivência destes grupos se encontra no social, onde ocorre a solidariedade dos indivíduos. A dívida, tal qual posta neste trabalho, surge espontaneamente, sem garantias de retorno. Aqui, as relações pessoais definem o que é mais relevante como valor para o trabalho e o retorno que se obtém dele. Na dívida, há obrigação e interesse a partir da adesão social ao compromisso prestado. Mas há também espaço para soluções criativas, liberdade e amizade.

Em uma sociedade onde as tramas cotidianas de trabalho são medidas pela remuneração, a dívida de uma produção colaborativa revela, ainda, um forte discurso político, inscrito na história das comunidades onde os filmes são realizados. Aqui, a democracia é praticada em um estado de solidariedade entre os membros, que se engajam em projetos de produção de filmes sem visar necessariamente lucros financeiros, mas que participam direta e ativamente do produto final, confiado aos cineastas Josafá Duarte e Martins Muniz.

Dessa forma, a dívida presente no trabalho dos grupos colaborativos cinematográficos aqui visitados dialogam com a proposta de imaginação sociológica de Wright Mills (1965), para quem a imaginação sociológica parte de uma sociologia ligada ao saber do dia-a-dia, bem como estabelece conversa com o sociólogo lusitano Boaventura de Sousa Santos (2006), que destaca a experiência e o diálogo na realidade social.

Referências

A HISTÓRIA DE UM GALO ASSADO. Direção: Josafá Ferreira Duarte. Forquilha: Cinecordel, 2006. VHS (30 min). Som, colorido, ficção.

BLANCO, P. Explorando el terreno. In: BLANCO, P.; CARRILLO, J.; CLARAMONTE, J. (Eds.). **Modos de hacer:** arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. p. 45–62.

CHANIAL, P. Todos os direitos por todos e para todos: cidadania, solidariedade e sociedade civil em um mundo globalizado. In: TRIGUEIRO, M. G. S.; MARTINS, P. H.; NUNES, B. F. (Eds.). **A nova ordem social:** perspectivas da solidariedade contemporânea. Brasília: Paralelo 15, 2004. p. 58–70.

CINEMA PARADISO. Direção: Giuseppe Tornatore. Itália: Miramax Films, 1988. Película (2 h 35 min). Som, colorido, ficção.

ESCAPEI FEDENDO. Direção: Josafá Ferreira Duarte. Forquilha: Cinecordel, 2017. Mídia digital (24 min). Som, colorido, ficção. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n5NrHlhghIM>>. Acesso em: 16 jun. 2017



ESTADO DE GOIÁS. **FICA – Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental**, 1999. Disponível em: <<http://fica.art.br/>>

GODBOUT, J. T. Introdução à dádiva. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 13, n. 38, p. 39–52, 1998.

KARSENTI, B. **Marcel Mauss**: Le fait social total. 1. ed. Paris: Presses Universitaires de France - PUF, 1994.

LAVILLE, J.-L. Economia solidária, a perspectiva europeia. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 16, n. 1–2, p. 57–99, 2001.

MARTINS, A. F. Uns e outros fazedores de cinema. *Invisibilidades*. **Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes**, Portugal, n. 4, p. 19–27, 2013.

MARTINS, P. H. A sociologia de Marcel Mauss: Dádiva, simbolismo e associação. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 73, p. 45–66, 1 dez. 2005.

MAUS, M. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 183–315.

MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MILLS, C. W. **A Imaginação Sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.

FORA DO PADRÃO - O filme. Direção: Martins Muniz. Goiânia: Sistema CooperAÇÃO Amigos do Cinema, 2012. Mídia digital (36 min). Som, colorido, ficção. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GW292ZTy6Zg&list=PLDAA9A4D8B1B6C333&index=14>>. Acesso em: 18 maio. 2016

A ÚLTIMA BANDEIRA. Direção: Martins Muniz. Goiânia: Sistema CooperAÇÃO Amigos do Cinema, 2016. Mídia digital (48 min). Som, colorido, ficção. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pSVpTNAa41o&list=PLDAA9A4D8B1B6C333&index=11>>. Acesso em: 18 maio. 2016

MUNIZ, M. **Entrevista: quando tudo começou**, 5 out. 2016b.

RODRIGO, J.; COLLADOS, A. Enredando-nos dentro e fora das pedagogias: paradoxos e desafios das políticas e pedagogias culturais. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Eds.). **Pedagogias culturais**. 1. ed. Santa Maria, RS: Editora UFSM, 2014. p. 19–44.

SANTOS, B. de S. **A Gramática do Tempo**. Para Uma Nova Cultura Política. Edição: 2013 ed. São Paulo : Cortez, 2006.

SATLER, L. L. **Tramas formativas em audiovisual**: a minha ação docente à luz de experiências audiovisuais coletivas. Tese—Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 7 mar. 2016.

SISTEMA COOPERAÇÃO AMIGOS DO CINEMA. **Sistema CooperAÇÃO Amigos do Cinema**. Streaming de Vídeos. Disponível em: <<http://www.youtube.com/playlist?list=PLDAA9A4D8B1B6C333>>. Acesso em: 3 maio. 2017.

SUÁREZ, D. H. Pesquisa Narrativa: outras formas de conhecer. In: MARTINS, R. T., Irene; Souza, Elizeu Clementino (Ed.). **Pesquisa Narrativa**: interfaces entre histórias de vida, arte e educação. 1. ed. Santa Maria, RS: Editora UFSM, 2017. p. 9–12.

TORÁCIO, T. DE A. P. G. **Quando o processo colaborativo transborda na estética cinematográfica.** Mestrado—São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Multimeios e Processos Audiovisuais. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2014.

Minicurrículos

Paulo Passos de Oliveira

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

Renato Cirino

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