



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: CULTURAS MIDIÁTICAS AUDIOVISUAIS

JOSEMARY MACEDO DA SILVA ARAÚJO

**O PROJETO *VIAÇÃO PARAÍBA* E A INTERIORIZAÇÃO DO CINEMA
PARAIBANO UMA ANÁLISE DOS PROCESSOS DE PRODUÇÃO DOS FILMES DE
SEUS EGRESSOS.**

JOÃO PESSOA, PB

2021

JOSEMARY MACEDO DA SILVA ARAÚJO

**O PROJETO *VIAÇÃO PARAÍBA* E A INTERIORIZAÇÃO DO CINEMA
PARAIBANO UMA ANÁLISE DOS PROCESSOS DE PRODUÇÃO DOS FILMES DE
SEUS EGRESSOS.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba, na linha de pesquisa Culturas Midiáticas Audiovisuais, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira.

JOÃO PESSOA, PB

2021

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

A663p Araujo, Josemary Macedo da Silva.

Projeto viação Paraíba e a interiorização do cinema paraibano : uma análise dos processos de produção dos filmes de seus egressos / Josemary Macedo da Silva Araujo. - João Pessoa, 2021.
178 f. : il.

Orientação: Bertrand de Souza Lira.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Cinema paraibano - Ações de interiorização. 2. Cinema - Projeto ViAção Paraíba. 3. Filmes - Curta-metragem. I. Lira, Bertrand de Souza. II. Título.

UFPB/BC

CDU 791(813.3)(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES – CCHLA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURAS MIDIÁTICAS

ATA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DA ALUNA

JOSEMARY MACEDO DA SILVA ARAÚJO

Aos trinta dias do mês de junho do ano de dois mil e vinte e um, às quatorze horas, realizou-se através de videoconferência (<https://meet.google.com/tjn-ucij-wcc>), a sessão pública de defesa da dissertação intitulada: “O PROJETO VIAÇÃO PARAÍBA E A INTERIORIZAÇÃO DO CINEMA PARAIBANO: UMA ANÁLISE DOS PROCESSOS DE PRODUÇÃO DOS FILMES DE SEUS EGRESSOS”, apresentada pela aluna Josemary Macedo da Silva Araújo, Bacharela em Cinema e Audiovisual, pela Universidade Federal do Ceará, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM COMUNICAÇÃO, área de Concentração em Comunicação e Culturas Midiáticas, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Thiago Pereira Falcão, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira (PPGC/UFPB), na qualidade de orientador, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os professores doutores Kleyton Jorge Canuto (UEPB) e Marcelo Gil Ikeda (UFC). Dando início aos trabalhos, o Senhor Presidente, Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira, convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida foi concedida a palavra à mestranda para apresentar uma síntese de sua Dissertação, após o que foi argüida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de argüição, os examinadores deram o parecer final sobre a Dissertação, à qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADO. Proclamados os resultados pelo Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos, e para constar eu, Bertrand de Souza Lira (Secretário ad hoc), lavrei a presente ata que assino em nome dos demais membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 30 de junho de 2021.

Kleyton Jorge Canuto

Prof. Dr. Kleyton Jorge Canuto

Marcelo Gil Ikeda

Prof. Dr. Marcelo Gil Ikeda

Bertrand de Souza Lira

Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira

Presidente da Banca

Aos meus pais: Maria e José.

AGRADECIMENTOS

A gente tenta lutar pela vida de inúmeras maneiras. Escrever esta dissertação em meio a uma jornada pandêmica é uma forma delas.

A gente espera, a cada segundo, chegar ao fim do processo com a mente e o coração inteiros. Eu não sei a quem agradecer. As pessoas e os motivos são inúmeros.

Talvez eu consiga iniciar agradecendo a todas as forças e estados de espírito, aos altos e baixos, a ideia instável de, ainda assim, prosseguir, sem culpa, na insistência pela vida.

Agradeço aos vários questionamentos que surgiram na minha cabeça ao longo desta feitura, inclusive sobre os motivos de persistir nesta pesquisa. Foram muitas vidas ceifadas e medos ao redor.

No que compete à pesquisa, ancorei-me no fato de que ela envolve pessoas e suas memórias, envolve formas de permanência justa no mundo e também o sentido, a expressão, o existir.

De forma mais subjetiva, agradeço ao estado da Paraíba, a todos e à todas as paraibanas, por me acolherem nesta experiência que me foi, a mais ousada dos últimos anos.

A todas as pessoas, a todos os lugares, a todas as experiências.

Agradeço ao estado do Ceará, por tornar-se terreno fértil, que me instiga a cada dia, como ser humano, sobre descentralizar e interiorizar as formas de expressar-se com o Cinema.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e aos professores e professoras que puderam me nortear com seus conhecimentos, em especial, ao Bertrand Lira, Fernando Trevas e Marcel Vieira, grandes condutores desta pesquisa.

Aqui, cabe um agradecimento especial, ainda, ao professor Kleyton Canuto, da UEPB, por sua contribuição riquíssima na banca.

É indispensável agradecer com carinho absoluto a cada um(a) da minha turma: Danilo, Larissa, Claviano (Kaká), Geysiane, André (Dib), Hermano, Rafael, Jade, Lucélia, Vlamir, Diego e Wilton. Pela acolhida e apoio, agradeço ainda André Luiz, Bárbara Duarte, Kalyne Almeida, Sandro França, Magno Paz, Aryellyson, Letícia e Andressa. Ao Marcelo Ikeda, por ter me apresentado aos festivais e aos filmes do cinema paraibano e nordestino.

Pelos encontros, agradeço ao “povo do cinema” paraibano, em especial aos jovens interioranos, que fizeram parte desta pesquisa e aqueles que lutaram até o último minuto para manterem-se vivos e sãos.

Ao Fórum do Audiovisual Paraibano e à União das Mulheres do Audiovisual Paraibano (UMA).

Em grau de destaque e coerência, em relação ao motivo desta pesquisa existir, agradeço à disponibilidade de Torquato Joel em, não apenas me fornecer material de estudos, mas em incitar a minha imersão nos processos de campo do ViAção Paraíba e Jabre - Laboratório Jabre de Roteiro Cinematográfico e na sua história pessoal.

Seria incompleto, contudo, esta pesquisa sem o apoio do Matheus, Yebá e Andryele, estagiários do ViAção Paraíba, da professora Virgínia Gualberto e da Coordenação de Extensão Cultural - Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários (COEX/UFPB).

O agradecimento estende-se a Ed Júnior, Erê Teixeira e Veruza Guedes, enquanto monitores do Jabre Virtual, edição a qual pude também dar minha contribuição. Agradeço, por fim, e em nível de maior importância, hoje e sempre, aos meus pais, Maria e José, pilares de todas as minhas escolhas mais absurdas, das minhas aventuras mais inimagináveis. O nome disso é confiança. Aqui, eu chamo de gratidão. À vida, que foi-me dada por eles, sou grata.

#elypresente

RESUMO

A partir da identificação da abrangência territorial das ações de cinema e a propulsão das produções fílmicas oriundas de cidades do interior da Paraíba, esta pesquisa propõe-se a investigar o processo de interiorização do cinema paraibano, delimitando-se ao projeto *ViAção Paraíba*, por compreender sua relevância em termos de alcance e regularidade, apresentando seus modos de atuação e investigando de que forma ele contribui para o cinema no estado. Para isto, utilizamos os métodos quantitativo e qualitativo em uma pesquisa de foco exploratório e descritivo, considerando a coleta de dados por meio de entrevistas estruturadas e semiestruturadas entre os principais atores, como egressos e equipe; pesquisas documentais e bibliográficas; diários de campo; e análise processual de realização fílmica. Os capítulos dividem-se em três, onde no primeiro fazemos uma contextualização histórica do cinema paraibano; no segundo, apresentamos o projeto *ViAção Paraíba* e sua principal ação de desdobramento, o *Jabre - Laboratório Paraibano para Jovens Roteiristas*; e, no último, realizamos a análise dos processos de construção dos filmes de curta-metragem produzidos por seus egressos, demarcando como premissa ex-participantes que tenham integrado as duas ações. Utilizamos a teoria de Bill Nichols (2005) e Jullier e Marie (2009), como aparato para análise da linguagem audiovisual, e os preceitos das redes da criação propostas por Cecília Almeida Salles (2018) para analisar o processo de construção dos filmes realizados por esses jovens e identificar como o *ViAção Paraíba* contribui, não apenas para o processo de interiorização do cinema paraibano, mas também para os modos de fazer filme e seus resultados.

Palavras-chave: Ações de interiorização; ViAção Paraíba; Cinema paraibano.

ABSTRACT

From the identification of the territorial scope of cinema actions and the propulsion of film productions from cities in the interior of Paraíba, this research proposes to investigate the process of interiorization of Paraíba cinema, delimiting itself to the ViAção Paraíba project, as it understands its relevance in terms of scope and regularity, presenting its modes of action and investigating how it contributes to cinema in the state. For this, we used quantitative and qualitative methods in an exploratory and descriptive research, considering data collection through structured and semi-structured interviews between the main actors, such as graduates and staff; documentary and bibliographic research; field diaries; and procedural analysis of filmmaking. The chapters are divided into three, where in the first we provide a historical contextualization of Paraíba's cinema; in the second, we present the ViAção Paraíba project and its main development action, Jabre - Laboratório Paraibano para Jovens Roteiristas; and, in the last one, we analyzed the construction processes of the short films produced by its graduates, demarcating as a premise ex-participants who have integrated the two actions. We use the theory of Bill Nichols (2005) and Jullier & Marie (2009), as an apparatus for the analysis of audiovisual language, and the precepts of the networks of creation proposed by Cecília Almeida Salles (2018) to analyze the construction process of the films made by these young people and identify how ViAção Paraíba contributes not only to the process of interiorization of cinema in Paraíba, but also to the ways of making films and their results.

Keywords: Internalization actions; ViAção Paraíba; Cinema in Paraíba.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 –	Atuação do <i>ViAção Paraíba</i> por Mesorregião.....	67
Figura 02 –	Mapa de atuação do <i>ViAção Paraíba</i> na Mesorregião do Sertão Paraibano.....	67
Figura 03 –	Mapa de atuação do <i>ViAção Paraíba</i> na Mesorregião de Borborema.....	68
Figura 04 –	Mapa de atuação do <i>ViAção Paraíba</i> na Mesorregião do Agreste Paraibano.....	69
Figura 05 –	Mapa de atuação do <i>ViAção Paraíba</i> na Mesorregião da Mata Paraibana.....	70
Figura 06 –	Mapa geral de atuação do <i>ViAção Paraíba</i> no estado.....	72
Figura 07 –	Mapa de atuação do <i>Jabre</i> (2011-2020) por participantes.....	96
Figura 08 –	<i>Frames de Stanley</i> (Paulo Roberto, 2016).....	132
Figura 09 –	<i>Frames de Fogo-pagou</i> (Ramon Batista, 2012).....	134
Figura 10 –	<i>Frames de Seiva</i> (Ramon Batista, 2019).....	136
Figura 11 –	<i>Frames de Sophia</i> (Kennel Rógis, 2013).....	138
Figura 12 –	<i>Frames de Dito</i> (Dhiones do Congo, 2014).....	140
Figura 13 –	<i>Frames de Ultravioleta</i> (Dhiones do Congo, 2017).....	141
Figura 14 –	<i>Frames de Caetana</i> (Caio Bernardo, 2018).....	143
Figura 15 –	<i>Frames de Pedras</i> (Caio Bernardo, 2021).....	144
Figura 16 –	<i>Frames de Ilha</i> (Ismael Moura, 2021).....	146
Figura 17 –	<i>Frames de Manancial</i> (Bruno Soares, 2016).....	147
Figura 18 –	<i>Frames de Encantamento</i> (Allan Cazuza, 2015).....	148

LISTA DE TABELAS

Tabela 01 –	Investimento em linhas de fomento ao audiovisual no estado da Paraíba - 2004 – 2014.....	47
Tabela 02 –	Microrregiões contempladas por ações do <i>ViAção Paraíba</i> na Mesorregião do Sertão Paraibano	68
Tabela 03 –	Microrregiões contempladas por ações do <i>ViAção Paraíba</i> na Mesorregião de Borborema.....	69
Tabela 04 –	Microrregiões contempladas por ações do <i>ViAção Paraíba</i> na Mesorregião da Mata Paraibana.....	71
Tabela 05 –	Festivais de Cinema da Paraíba – Mapeamento Kinoforum (2016-2020).....	88
Tabela 06 –	Participantes das edições do <i>Jabre</i> por gênero.....	96

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
1.1 PANORAMA DO CINEMA PARAIBANO: DOS CICLOS ÀS TECNOLOGIAS DIGITAIS.....	16
1.1.1 Primeiro ciclo de produção filmica da Paraíba (Anos 20).....	19
1.1.2 Sob o Céu Nordestino (Walfredo Rodriguez, 1929).....	22
1.2 SEGUNDO CICLO DE PRODUÇÃO FÍLMICA DA PARAÍBA (ANOS 60).....	24
1.2.1 Aruanda (Linduarte Noronha, 1960).....	30
1.2.2 Terceiro ciclo de produção filmica da Paraíba (Anos 70/80).....	34
1.2.3 Gadanho (João de Lima Gomes e Pedro Nunes, 1979).....	39
1.2.4 Nudoc e a propulsão das produções em Super-8.....	41
1.3 FASE DIGITAL (A PARTIR DE 2005).....	44
2 PROCESSOS DE INTERIORIZAÇÃO DO CINEMA: O PROJETO VIAÇÃO PARAÍBA.....	53
2.1 AS AÇÕES DE INTERIORIZAÇÃO DO CINEMA NA PARAÍBA.....	54
2.2 TORQUATO JOEL: INFLUÊNCIAS DE UM “MOVIMENTO”.....	58
2.3 O PROJETO VIAÇÃO PARAÍBA E SEUS DESDOBRAMENTOS.....	65
2.3.1. Contextualização, metodologia e formas de atuação.....	72
2.3.2. Resultados emblemáticos e outras ações.....	82
2.4 JABRE – LABORATÓRIO PARAIBANO PARA JOVENS ROTEIRISTAS.....	92
3 DO VIAÇÃO AO JABRE: PROCESSOS DE CRIAÇÃO.....	103
3.1 PERFIL DOS EGRESSOS: A TRAJETÓRIA COMO COMPOSIÇÃO OBRA.....	106
3.2 ANÁLISE DOS PROCESSOS E O MOVIMENTO INACABADO.....	125
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	150
REFERÊNCIAS.....	156
ANEXO I - ENCARTES DA PROGRAMAÇÃO MOSTRA DE FILMES CURTA-METRAGEM PELO INTERIOR DA PARAÍBA - VIAÇÃO PARAÍBA.....	162
ANEXO II - REGISTROS DE PARTICIPAÇÃO NO VIAÇÃO PARAÍBA, EDIÇÃO SERRA DA RAIZ (2019).....	164

ANEXO III - ARQUIVOS DE IMAGENS DO JABRE - LABORATÓRIO PARAIBANO PARA JOVENS ROTEIRISTAS.....	166
APÊNDICE A - FICHA TÉCNICA DOS FILMES PRODUZIDOS E ANALISADOS.....	168

1 INTRODUÇÃO

O estado da Paraíba tem seu lugar de destaque no Cinema Brasileiro. Com predominância curta-metragista e sua particularidade de olhares estéticos e documentais, o cinema paraibano se revela de forma resistente e atuante, uma condição que não pertence somente a uma nova geração de realizadores, mas de linhagem histórica, embora imersa em suas interrupções e ciclos. Lira (2013) aponta que produções como *Sob o céu nordestino* (Walfredo Rodrigues, 1929) e *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), atuam como linha de frente para reiterar essa afirmativa.

Avançando no tempo, ao final da década de 70, a constituição do Núcleo de Documentação Cinematográfica da UFPB (Nudoc) trouxe fôlego na formação de realizadores. A compactação tecnológica em termos de som e imagem promoveu um novo modo de produzir filmes, inspirados pelo cinema francês de Jean Rouch e Mario Ruspoli, além de Robert Drew (Estados Unidos) e das pesquisas da *National Film Board* (Canadá) que definiria “essa nova abordagem do real que viria a configurar o estilo documental dos anos subsequentes” (LIRA, 2013, p.88).

Na sequência cronológica, no que Rolim (2017) chama de Fase Digital, a autora discorre que esse modo de filmar a realidade tal qual ela é, referindo-se à linguagem documental, ganhou nova roupagem com o advento das novas mídias e a democratização da comunicação, por meio da *internet* a partir dos anos 2000. O cinema contemporâneo paraibano passou, então, a atuar de modo plural, ampliando a diversidade de olhares sobre as obras e impulsionando a criação de coletivos, de cursos de nível superior e de ações de interiorização do cinema.

Em paralelo, e na contramão da crescente produção paraibana, tem-se o retrato da concentração de visibilidade nos filmes nacionais produzidos no Sudeste. Ikeda (2015) aponta uma lista consolidada dos vinte filmes nacionais mais assistidos entre 1995 e 2009. Destes, 89% foram produzidos no Rio de Janeiro e 11% em São Paulo, ou seja, nenhum outro estado acessou o mercado das salas de cinema nesse período. Sobre esse cenário, é importante mencionar “que a maioria dos filmes brasileiros de longa-metragem que entram no circuito comercial de exibição, é do gênero comédia” (VIEIRA; GUSMÃO, 2017, p.37). Esta realidade acaba por tornar o audiovisual independente, que está fora desse eixo, cada vez mais aquém de um espaço nessa janela de exibição.

Em contraponto, o estado da Paraíba além da pulsante produção fílmica concentra várias mostras e festivais de cinema como formatos alternativos de exibição, fazendo com

que, de certa forma, a população interiorana que não dispõe de sala de cinema em seus municípios possam acessar e discutir conteúdos produzidos no próprio estado. Entretanto, ainda é uma prática instável, por ainda ser refém de investimentos e políticas públicas que não chegam aos municípios interioranos ou ocorrem de forma incipiente.

Vieira e Gusmão (2017) abordam questões sobre a importância das janelas alternativas de exibição como meio de formação e difusão das obras de caráter independente e contemporâneo que fogem a este perfil pré-concebido do cinema nacional:

Diante desse contexto, impõem-se as seguintes questões: quais as condições de possibilidades para exibição de uma crescente e diversificada produção nacional diante da preponderância de um circuito que está estruturado para escoar a produção das *majors hollywoodianas*? Se as políticas de fomento implantadas pelo Estado brasileiro nos últimos anos resultaram positivamente no elo da produção, mas não surtiram o mesmo efeito no âmbito da exibição, quais são as possibilidades que encontram os filmes que não conseguem inserção no mercado exibidor? Supomos que uma possível resposta a essas indagações esteja na consideração do papel dos circuitos alternativos de exibição, mais especificamente nos festivais e mostras de cinema que se realizam no país (VIEIRA; GUSMÃO, 2017, p. 98).

O Projeto ViAção Paraíba, projeto de formação em linguagem crítica do cinema para jovens interioranos, somado a outros projetos como o Paraíba Cine Senhor, Cinema Adentro, Projeto Cinestésico, entre outros que atuam de forma mais instigante e efetiva nos processos de interiorização do cinema na Paraíba, é destacado enquanto objeto de interesse por propiciar reflexões sobre o interior com narrativa própria e, como afirma Fachine e Rolim (2013) em relação às produções independentes, que versa sobre particularidades cenográficas como diversidade de paisagens, sotaques e culturas. E talvez este seja um dos grandes trunfos do ViAção Paraíba: a persistência; não apenas na retina à tela, mas à própria construção contínua de suas identidades frente a todas as adversidades e ameaças do ambiente externo.

Dialoga com os preceitos do campo do Cinema e Educação, mais propriamente com a teoria de Rosália Duarte (2002), que defende a ideia do cinema como algo que precisa aprender a ser visto, não apenas como entretenimento, mas como imagens que dissertam sobre culturas, identidades, singularidades. No ViAção Paraíba, essa lógica perpassa todo seu processo de atuação: desde as mostras à realização de filmes, além da provocação à continuidade da experiência, seja por meio de novas práticas formativas, realização de filmes ou práticas de exibição e debates, incluindo as cineclubistas. Pressupõe-se, aqui que os filmes produzidos sob esta ótica da criticidade contribuam para o diferencial das obras realizadas na Paraíba, assim como também às práticas das mostras e festivais, quando estas propõem em sua grade de programação, não apenas a exibição de filmes independentes, mas processos formativos e debates a respeito dos rumos do cinema independente local e nacional.

O objetivo geral desta pesquisa, então, fundamenta-se na análise do projeto ViAção Paraíba, seus modos de atuação e suas possíveis contribuições à cadeia audiovisual interiorana na Paraíba, não apenas no aspecto da formação, mas primordialmente, nos modos de fazer filmes e seus resultados como obra, por meio da análise de dados coletados em entrevistas e filmes realizados por seus egressos. A pesquisa permitirá ainda um maior aprofundamento sobre as ações e sua abrangência a nível territorial, verificando os procedimentos adotados, desafios e perspectivas, de modo a compreender ao máximo suas ações em relação ao processo de interiorização do cinema paraibano.

Para atingir seu objetivo de analisar o modelo do projeto *ViAção Paraíba* e como ele se articula com o processo de interiorização do cinema paraibano, são utilizados nesta investigação os métodos quantitativo e qualitativo, por meio da pesquisa exploratória e descritiva, apresentados por Marconi & Lakatos (2002) de acordo com os procedimentos a seguir:

- 1) **Pesquisa bibliográfica e documental:** a primeira etapa consistiu na coleta de documentos primários e conteúdo bibliográfico sobre “cinema”, “cinema e educação”, “cinema paraibano” e as “práticas existentes de interiorização nessa área de atuação”. Nesta fase, pretendeu-se buscar informações bibliográficas e documentais para fundamentar a pesquisa (livros, artigos, *sites*, materiais impressos, videográficos e/ou virtuais e documentos que compõem o acervo de dados da Coordenação de Extensão Cultural - COEX/UFPB, a qual o objeto de pesquisa foi vinculado como projeto de extensão);
- 2) **Diário de campo:** nesta etapa realizou-se o acompanhamento de ações dos projetos *ViAção Paraíba* e *Jabre - Laboratório paraibano para jovens roteiristas* ao longo da investigação, com fins de pesquisa observacional e geração de diário de campo;
- 3) **Entrevistas estruturadas:** estas entrevistas tiveram o objetivo de elencar pessoas que participaram com alunos(as) do ViAção Paraíba com vistas a analisar seus perfis, entender suas relações com o projeto, identificar e aprofundar possíveis questões, além de acessos a dados, sejam históricos ou filmicos. Além dos egressos, foram elaborados questionários estruturados para atores diretamente envolvidos com a proposta, como professores, a coordenação da PRAC-COEX/UFPB e o próprio idealizador do projeto, Torquato Joel. As entrevistas aos egressos foram realizadas em duas etapas. A primeira, *online*, por

meio de formulário gerado no *Google Forms*; a segunda, feita via *Whatsapp* (apenas complementações). Estas entrevistas foram fundamentais para a sistematização dos processos e para dar vazão a um panorama quali-quantitativo, mas, principalmente, para delimitar o campo de estudos àqueles egressos que participaram de edições tanto do *ViAção Paraíba* quanto do *Jabre*, permitindo uma melhor visualização da evolução sobre os modos de fazer e os resultados estéticos das obras desses participantes;

4) **Análise processual dos filmes produzidos:** nesta fase, foi feita a análise do material fornecido nas entrevistas em interseção com as obras produzidas pelos egressos entrevistados, averiguando as possíveis interferências no processo de realização dos filmes, ponderando trajetórias pessoais e processos formativos na linguagem audiovisual e as implicâncias disso em suas obras, e verificando ainda possíveis semelhanças e divergências de olhares que permitam uma conclusão sobre a forma de atuação do *ViAção Paraíba* e seus desmembramentos, através dos modos de produção dos filmes dos participantes e seus resultados em termos de linguagem audiovisual.

Para investigar os objetivos e pressupostos dos resultados desta pesquisa, atrelado à fase das análises processuais e suas implicâncias nas obras filmicas, julgamos relevante fazê-los por meio da seleção de egressos que tenham participado de edições tanto do *ViAção Paraíba* quando do *Jabre*, de modo a visualizar melhor a evolução da produção filmica desses jovens ao longo do tempo, em termos de acúmulo de novos conhecimentos diversos, e como isso reverberou em suas obras.

Logo, nesta pesquisa são analisados processos filmicos, em especial, de obras que foram desenvolvidas ou tiveram algum suporte do nosso objeto de pesquisa, dividindo-as em blocos por verossimilhança e analisando-as à luz da teoria de Cecília Almeida Sales (2018) sobre obras inacabadas e redes da criação. Soma-se ainda a teoria de Bill Nichols sobre o conceito de documentário poético e observacional, algo naturalmente percebido em primeiro olhar em alguns filmes realizados por ex-participantes e também pelo idealizador do projeto investigado. No que concerne às análises filmicas, utilizamos o norteamto de Jullier e Marie (2009).

A estruturação da escrita, portanto, atenderá às sequências, a seguir:

No primeiro capítulo, intitulado *Panorama do cinema paraibano: dos ciclos às tecnologias digitais*, abordaremos o histórico do cinema paraibano, suas formas de produção e suas principais obras filmicas, tendo como principais autores para esta fundamentação V. Este

bloco abordará ainda a chamada Fase Digital, proposta por que congrega o cinema contemporâneo e o período que cerca as ações de interiorização do cinema, favorecida pelas novas tecnologias.

O segundo capítulo, *Processos de interiorização do cinema: o Projeto ViAção Paraíba*, é, contudo, a base que nos levará aos resultados da pesquisa. É neste bloco que será apresentado o projeto *ViAção Paraíba* com maior profundidade, contextualizando seus históricos, preceitos pedagógicos, formas de atuação, desdobramentos e resultados. As principais fundamentações histórico-teóricas se dão por meio das entrevistas realizadas, material coletado e bibliografia pautada primordialmente em

além de explicações mais breves sobre outros teóricos que convergem com os pontos abordados no capítulo e as influências cinematográficas que fundamentam seu contexto.

Considerando as relações entre idealizador e desdobramentos do projeto, o capítulo se divide ainda nos subcapítulos *Ações de interiorização do cinema paraibano*, que apresenta os principais projetos de interiorização do cinema paraibano; *Torquato Joel: influências de um movimento*, trazendo um panorama da vida pessoal do cineasta, pressupondo suas influências no formato do projeto e seus resultados; *O projeto ViAção Paraíba e seus desdobramentos*, onde será apresentado o projeto propriamente dito, sua abrangência em termos territoriais no estado, sua metodologia e didática, seus resultados emblemáticos e seus desdobramentos; e o *Jabre – Laboratório Paraibano para Jovens Roteiristas*, onde será apresentado o principal desdobramento do ViAção Paraíba.

No terceiro e último capítulo, analisaremos o projeto *ViAção Paraíba* e suas contribuições para o cinema paraibano sob o recorte dos processos fílmicos de seus egressos aos resultados desse percurso na obra entregue ao público. Denominado *De ViAção ao Jabre: Os modos de produção e seus resultados*, o capítulo apresentará os principais conceitos sobre documentário (Ramos, 2008), indicando a tipologia do documentário poético e observacional, proposta por Nichols (2001), por acreditarmos que a poética embutida nesses conceitos se inter-relacionam com boa parte das obras em questão, mesmo as não documentais. Será apresentada ainda uma contextualização sobre a teoria das redes da criação de Cecília Almeida Salles (2018), recortando para os processos de realização fílmica, levando em conta que, diante de tudo que foi investigado sobre o modelo *ViAção Paraíba*, seja este o principal foco: o modo como as histórias contadas nos filmes são construídas.

A partir dessas etapas, onde a primeira apresenta o norteamento das obras enquanto linguagem audiovisual e a segunda como esses filmes serão analisados, ou seja, por meio dos seus processos de produção, partimos então para a delimitação do universo deste estudo.

Como dito, foram elencadas as obras de egressos que tiveram experiência em ambos os projetos e cujas ideias e maturações técnicas foram desenvolvidas por meio desses processos formativos, *ViAção* e *Jabre*, compreendendo que os resultados dessas realizações filmicas têm a maturidade que permite investigar as possíveis contribuições do objeto pesquisado, não apenas na interiorização do cinema em termos de abrangência territorial, mas também nos modos de fazer filme de seus egressos e os resultados apresentados ao público como produto final.

Assim, fazem parte do universo desta investigação:

1. Ramon Batista (*Fogo-Pagou*, 2012; *Seiva*, 2019);
2. Kennel Rógis (*Sophia*, 2013);
3. Paulo Roberto (*Malha*, 2013; *Stanley*, 2016);
4. José Dhiones (*Dito*, 2014; *Ultravioleta*, 2018);
5. Allan Cazuza (*Encantamento*, 2015);
6. Ismael Moura (*Ilha*; 2016);
7. Bruno Soares (*Manancial*, 2016);
8. Caio Bernardo (*Caetana*, 2018).

Os filmes elencados são de curta-metragem e realizados por jovens interioranos que participaram de ambos os projetos: *ViAção Paraíba* e *Jabre*. Como há apenas oito pessoas que se enquadram neste perfil de abrangência, consideramos a totalidade de egressos para o universo desta pesquisa.

Para acessar os resultados desta pesquisa, consideramos de fundamental importância compreender a estrutura dos capítulos, escrita de forma encadeada, de forma a nortear o leitor e a leitora sobre a jornada que culmina na interiorização do cinema paraibano e suscita as perspectivas e desafios dos dias atuais.

1.1 PANORAMA DO CINEMA PARAIBANO: DOS CICLOS ÀS TECNOLOGIAS DIGITAIS

Ao elencar a interiorização do cinema paraibano como mote desta pesquisa, considera-se imprescindível contextualizar seus primórdios no intuito de nortear sobre os elementos essenciais que o compõem e precedem. Logo, este primeiro capítulo aborda a história do cinema na e da Paraíba e seus principais eventos, dando ênfase ao que se

estabeleceu historicamente como “ciclos”, acrescidos dos cenários e situações que a fortaleceram para além do viés das realizações filmicas.

Segundo Dib (2020), tem-se como ponto de partida a exibição filmica, quando as primeiras projeções públicas ocorreram durante a Festa das Neves, em agosto de 1897¹ - no prédio onde atualmente funciona a Biblioteca Pública Estadual Augusto dos Anjos, no Centro da capital João Pessoa -, quando Nicola Maria Parente trouxe de Paris o primeiro cinematógrafo². Em seu acervo, o operador italiano trazia filmes mudos de curta duração, como: *Chegada de um trem à estação de Lyon*, *Um macaco pulando um arco* e *Crianças jogando bolas de neve em Biarritz*.

A partir do advento dessa nova tecnologia da imagem em movimento e de sua disposição em evento público no estado da Paraíba foi que, mesmo que a passos lentos, salas da capital começaram a ser adaptadas para receber filmes, sendo a primeira o Cine Pathé (1910), oriunda de uma empresa francesa que produzia, distribuía e exibia filmes. O Cine Pathé funcionava onde hoje se localiza o “Shopping Centro Terceirão”, também no Centro de João Pessoa. Não tardou para que outras salas de cinema fossem surgindo, como o Cine Morse, Cine Rio Branco, Cine-Theatro Edson, O Popular, entre outros. O Theatro Santa Roza, que já exibia filmes nos anos 20, na década seguinte consagrou-se ainda como primeiro cinema sonoro da Paraíba.

Por volta de 1918, surgiram as primeiras obras audiovisuais rodadas em terras paraibanas, quando Pedro Tavares, fotógrafo oficial do governo estadual, registrou os acontecimentos locais mais importantes. Adubou-se terra para um “cinema próximo”: nessa mesma época, Walfredo Rodriguez, que havia angariado conhecimentos técnicos no Rio de Janeiro, já se dedicava a montar um laboratório onde revelava e copiava seus próprios filmes. No entanto, foi em 1923 que o cinema produzido no estado começou a se consolidar, a partir do lançamento de *Carnaval Paraibano e Pernambucano* (Walfredo Rodriguez, 1923). É a partir deste ponto que se inicia a Era Rodriguez que, poucos anos depois, lançaria *Sob o Céu Nordestino*, em 1929, que iniciaria o chamado “primeiro ciclo do cinema paraibano” e que alçaria o cineasta muitas décadas depois ao pedestal de “pai do cinema paraibano”.

Vilar (2015), pesquisador que estudou minuciosamente o cinema silencioso dos anos 1920 na Paraíba, menciona em sua pesquisa os três ciclos propostos por Pedro Nunes em relação à cinematografia paraibana:

¹ Videoaula Cinema na Paraíba: primeiras histórias - André Dib. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CL5ePnUblRI&ab_channel=TVFunesc>. Acesso em 30 nov. 2020.

² Equipamento criado pelos irmãos Lumière no final do século XIX que une fotografia e projeção sequencial das imagens, causando a ideia de movimento das imagens projetadas.

- Primeiro ciclo (1920): com o trabalho do cineasta Walfredo Rodriguez;
- Segundo ciclo (1960): com o advento do filme *Aruanda*, de Linduarte Noronha, e a escola documentarista paraibana;
- Terceiro ciclo (1980): com o ciclo das produções em Super-8.

O autor, contudo, lança questões sobre essa estruturação em sua tese, pois atesta que os anos 1950 correspondem a uma fase extremamente rica e produtiva para a cinematografia paraibana, pois é onde encontra-se “uma nova geração de fotógrafos, escritores, intelectuais e jornalistas envolvidos com atividades cineclubistas e, paralelamente, com o exercício da crítica cinematográfica regularmente publicada nos jornais locais” (VILAR, 2015, p. 22). Embora seja um período destituído de registros de qualquer realização cinematográfica na Paraíba, o autor defende que o cinema não é feito apenas das produções, mas também dos elementos que favorecem a sua propulsão ou permeiam sua cadeia produtiva. Assim, para ele, seria um erro não incluir a década de 50 na história do cinema paraibano como um ciclo produtivo. A exceção seria, por ausência de registros, o hiato existente no período de 1931 a 1950, o qual o autor chama de “décadas de refluxo”. Curiosamente, esse espaço de tempo é o período em que Walfredo Rodriguez abandona a produção e direção cinematográfica, passando a se dedicar estritamente à fotografia, ao jornalismo e à literatura.

Em consonância com os argumentos acima descritos, Vilar (2015) divide, então, os ciclos do cinema paraibano desse modo:

- Primeiro Ciclo (1897 a 1930): Da chegada do cinematógrafo à estreia de *Reminiscências de 30*, de Walfredo Rodriguez”;
- Segundo ciclo (1953 a 1959): Críticas de cinema, criação de cineclubes, do Serviço Educativo da Paraíba e da Universidade da Paraíba;
- Terceiro ciclo (1960 a 1979/80): Advento do filme *Aruanda*, de Linduarte Noronha, e do ciclo de documentário paraibano, tendo ainda imbuído ao período o que Leal³ (2007, p. 185) chama de “cinema espiritual” e “filmes inacabados”;
- Quarto ciclo (1980 a 1988): Nudoc, Super-8 e primeiros ensaios de ruptura no terreno da ficção ante a tradição documental;

³ Wills Leal foi um dos maiores pesquisadores do cinema paraibano, falecido no decorrer desta pesquisa, mais precisamente no dia 07 de maio de 2020, vítima de uma parada cardiorrespiratória.

⁴ “Cinema espiritual” ou “filmes de gaveta” (Leal, 2007) são obras que foram escritas e não realizadas, tendo ficado apenas no âmbito do desejo de realização.

- Anos 90 (1990 a 1999): o VHS e a consolidação da produção em curta-metragem (35 mm);
- Quinto ciclo (2000 a 2014): A permanência do documentário e sua mescla com a emergência da ficção;
- 2014⁵: Panorama da nova ficção paraibana em curta-metragem e filmes sobre filmes (documentários focados na cinematografia paraibana).

Em consideração aos argumentos de Vilar (2015) e em consonância com o pensamento de que cinema envolve outras etapas e elementos de propulsão para além da produção fílmica, ao mesmo tempo em que se compreende que esta pesquisa não dá conta de aprofundar a questão, opta-se por manter a estrutura estabelecida em três ciclos, por serem estes os marcos emblemáticos nas literaturas pertinentes sobre o tema. Aqui, no entanto, adequamos suas nomenclaturas para “ciclos de produção fílmica da Paraíba”, buscando ser o mais coerente possível dentro desta premissa e elencando, principalmente, as produções realizadas pelos(as) cineastas paraibanos(as) ou com predominância paraibana em suas realizações até os anos 80. Ademais, segue-se com o período após a tríade dos ciclos, a “Fase Digital”, traçando uma exposição desse cinema com as disposições das tecnologias digitais.

1.1.1 Primeiro ciclo de produção fílmica da Paraíba (Anos 20)

Nos anos 1920, em um cenário que promulgava a ideia de modernidade por meio da industrialização e urbanização, havia concomitantemente uma ruptura com certos padrões em um pós-guerra que despertou conflitos populares. Foi neste período que surgiu o Partido Comunista Brasileiro e ocorreu a Semana de Arte Moderna (1922), manifestação artístico-cultural onde os artistas propunham uma nova visão de arte, inspirada na vanguarda europeia, com menos academicismo e a ideia de valorização de uma cultura e estética mais brasileira.

Nesse contexto, entre os anos 1920 e 1930, surgiram os primeiros diálogos sobre cinema, e isso se deu por meio das matérias, colunas e editoriais de conteúdo exclusivo para a linguagem (Leal, 2007). Essa crítica especializada circulava pela capital paraibana, destacando-se, sobretudo, a revista “Era Nova” (1921-1925), cujas publicações mostravam preocupação com a distribuição de filmes na Paraíba e com a qualidade das exhibições. Como

⁵ A considerar que a pesquisa do autor foi publicada no ano de 2015, não há referência sobre novas divisões em períodos (ou ciclos) em tempos atuais.

adendo, na conservadora Parahyba do Norte dos anos 20, de acordo com Leal (2007) e Vilar (2015), a revista simbolizou ainda o ideal de propagar o processo de modernização por meio do combate ao conservadorismo, impressos, por exemplo, na ousada inserção de mulheres numa visualidade para além do vestir, do comportar-se, do respeito medido pelas convenções sociais, apresentando-as como profissionais que escreviam, pensavam e incutiam, de certo modo, o feminismo em seus posicionamentos.

Além das questões que envolvem o feminino que transgride os costumes de uma época e, principalmente, sob o viés da modernidade, voltamos alguns anos para frisar que, da década anterior até esse momento, o Brasil já apresentava uma tendência a promover filmes ficcionais, ancorados em temáticas de ação ou filmes policiais. Vilar (2015) aponta que essas produções, elencando a experiência pernambucana nesse íterim, diferiam das práticas cinematográficas paraibanas, que possuíam perfil voltado à produção de cinejornais e filmes naturais (documentários). Prontamente, o perfil das obras pernambucanas acabam por receber maior atenção do Sudeste, chegando Recife a ser chamada de “Hollywood brasileira” (Vilar, 2015, p. 96). É neste cenário que nasce ainda na década de 10, se aprimora nos anos 20 e se estende até os anos 30, que Walfredo Rodriguez se torna o personagem-chave do cinema paraibano.

Nascido em 1893, quando a capital paraibana ainda se chamava Parahyba do Norte, Walfredo Rodriguez foi um fotógrafo que acompanhou de perto a evolução da modernidade no Brasil, retratando-a em imagens⁶. Apesar de não haver muitas referências sobre a infância e juventude de Rodriguez, Vilar (2015) afirma que ele não finalizou o primeiro grau colegial e que todo seu conhecimento viria de autodidatismo. Inclusive, há registros de que muitos dos cartões postais da cidade nas décadas de 10 e 20 já traziam sua assinatura, especulando-se que Rodriguez iniciou suas atividades fotográficas por volta dos seus 16 anos de idade (LIRA, 2013 *apud* VILAR, 2015).

A aproximação de Rodriguez com a fotografia veio de berço: o avô paterno, Antônio Emiliano Rodriguez Pereyra, era fotógrafo. Una-se a isso o fato de o pai, Emiliano Rodriguez Pereira, dispor de um comércio no Theatro Santa Roza, única sala de cinema em funcionamento naquela época e onde também se concentravam as principais atividades culturais da cidade, promovendo uma proximidade do jovem com o universo das artes. Contudo, é um encontro com Antonio Leal da Silva Barradas, proprietário da produtora

⁶ Inventário - Walfredo Rodriguez. Disponível em: <<https://www.paraibacriativa.com.br/artista/walfredo-rodriguez/>>. Acesso em 25 mar. 2021.

carioca Federal Films, que a vida do fotógrafo ganha um novo direcionamento, caminhando para a cinematografia.

Em uma entrevista de Walfredo Rodriguez ao curador da cinemateca do MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo), Cosme Alves Neto, durante sua passagem pelo Museu da Imagem e do Som da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Rodriguez discorre sobre seu encontro com Barradas: o jovem saía para almoçar quando avistou o proprietário da Federal Films em posse de uma máquina e, naturalmente, se aproximou impulsionado pela curiosidade com a cena. Barradas era fotógrafo do Dr. Arrojado Lisboa, das Obras Contra as Secas⁷ e, naquele instante, aguardava o fotógrafo Eduard Stuckert para descarregar os registros de imagem, quando Rodriguez se dispôs a ceder um quarto escuro para que Barradas pudesse descarregar os chassis. Essa simples situação foi o princípio do contato de Rodriguez com a cinematografia, sendo chamado por Barradas para ser seu fotógrafo no Rio de Janeiro, de onde teve maior conhecimento e aprofundamento técnico em registros cinematográficos, conforme relata Leal (2007) em seu livro *Cinema na Paraíba/Cinema da Paraíba*.

Leal (2007) diz que neste período, quando o cinema ainda era mudo, as peças gravadas pelos dois cinegrafistas eram de ações cotidianas, como jogos de futebol que, logo em seguida, eram levadas ao laboratório e reveladas em tambores de madeira para serem projetadas no dia seguinte no Cinema Odeon.

Apesar da experiência na cidade do Rio de Janeiro, seu contato com a prática cinegrafista e o incômodo sobre como o Sudeste via o Nordeste contribuíram para que Rodriguez não perdesse os laços com sua terra natal, afinal, ele queria mostrar ao povo do Sudeste que a Paraíba não era uma terra de selvagens, que havia belezas, e queria utilizar-se das práticas cinematográficas para mostrar isso. Após essa vivência no final dos anos 10, portanto, agora com expertise em relação às técnicas de filmagem, o agora “foto-cinegrafista” (Vilar, 2015, p. 128) decide retornar ao Nordeste e criar sua própria produtora: a Nordeste Film, que assinaria suas principais obras documentais nos anos 20, após sua decisão de não mais produzir cinejornais diante da decepção com a falta de retorno financeiro com esse produto.

De todas as produções realizadas por Walfredo Rodriguez, a mais emblemática e com caráter fílmico foi o *Sob o Céu Nordestino* (1929), sobre o qual falaremos adiante e que acaba

⁷ Em 1909 foi criada a Inspetoria de Obras Contra as Secas (IOCS), divisão que unificava os serviços e ações do governo contra as secas, promovendo a construção de açudes e de vias públicas, além da execução de um plano de combate aos efeitos das irregularidades climáticas. Nesta época, o Dr. Miguel Arrojado Ribeiro Lisboa foi designado para iniciar estudos sobre o nordeste brasileiro. Disponível em: <<https://www.arca.fiocruz.br/handle/icict/6129>>. Acesso 25 mar. 2021.

resultando, por toda construção de sua saga, em uma nova decepção para Rodriguez após o extravio da obra. As tentativas do foto-cinegrafista em manter-se no campo da cinematografia, sem êxitos, o levaram a abandonar sua condição de produtor e diretor e voltar à fotografia, ao jornalismo e à literatura nos anos 30. Adiciona-se a esse ciclo de decepções a venda de suas obras, nos anos 50, para o Serviço de Documentação da Prefeitura do Recife (Leal, 2007). Seu último filme foi *Reminiscência de 30* (1930), em uma parceria com Rucker Vieira, pernambucano que mais à frente fará parte da equipe de *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960). Depois do pioneirismo de Rodriguez, não há registros de produções paraibanas nas décadas seguintes, até 1959, a exceção de algumas produções feitas com equipes paraibanas.

Walfredo Rodriguez acompanhou a evolução do cinema, assim como acompanhou de perto grandes mudanças urbanas ao longo das décadas. Leal (2007) conta que ao longo de três décadas o nome de Rodriguez caiu no esquecimento e, somente nos anos 60, seu nome se tornou conhecido pelas novas gerações. Até então, ele era apenas um velho agradável que havia escrito um livro⁸. Veio a falecer no ano de 1973, dez anos antes de serem encontrados fragmentos dos registros filmicos de seu longa-metragem (*Sob o Céu Nordestino*, 1929) na Cinemateca Brasileira.

Sua filmografia, além dos cinejornais, é marcada por obras como “Carnaval Pernambucano e Paraibano” (1923); *Sob o Céu Nordestino* (1929); e *Reminiscências de 1930* (1930). Além destes, tem-se registro de uma obra inacabada intitulada *Amor e Perdição* (1922).

1.1.2 Sob o Céu Nordestino⁹ (Walfredo Rodriguez, 1929)

Com o êxito nas experiências cinematográficas no Rio de Janeiro, Rodriguez então pleiteou repetir o mesmo intento em sua terra natal. Desde seu retorno, de acordo com Leal (2007), o foto-cinegrafista estava totalmente focado em realizar um longa-metragem que pudesse mostrar às regiões sulistas que o Nordeste não era somente miséria, como forma de rebater as críticas recebidas por lá, inclusive por seus amigos da produtora Federal Films, que ainda tinham uma ideia de um Nordeste não civilizado, com o estigma da fome extrema e sob a ideia fantástica de ataques indígenas. Na pesquisa de Vilar (2015), inclusive, ele mostra uma imagem do acervo familiar de Rodriguez onde temos a planificação de um índio, em frente a uma oca e uma fogueira, numa vertente ficcional, com a seguinte frase no rodapé: “o que

⁸ Trata-se do livro “Roteiro Sentimental de uma Cidade” (1962).

⁹ Título original: “Sob o Céu Nordestino”.

pensa o estrangeiro da nossa vida...” e, no topo, “Sob o Céu Nordestino” (Vilar, 2015, p. 194).

Sob o Céu Nordestino (1929) foi rodado ao longo de quatro anos, sendo registrado na história como o primeiro filme documentário realizado na Paraíba. O filme foi realizado com recursos próprios, o que justificaria a demora em sua conclusão, e utilizou mais de dois mil metros de película (cerca de 70 rolos, com 8 minutos cada). Segundo Vilar (2015), o filme teve originalmente 120 minutos de projeção, divididos em sete partes e um prólogo-ficção. No enredo, um panorama do estado da Paraíba, apresentando aspectos gerais e produtivos de cidades interioranas como Umbuzeiro, Borborema, Bananeiras, Araruna, Campina Grande, Patos, Santa Luzia e Cabedelo, traçando um roteiro de ponta a outra do estado. Nas imagens, apresentava a vaquejada nos arredores de Umbuzeiro, o comércio de algodão e a feira de Campina Grande, a pesca da baleia nas costas de Cabedelo e outros cenários que eram marcados por um mapa dinâmico, animado, muito bem orquestrado para a tecnologia da época.

Toda essa minutagem, contudo, foi reduzida a 24 minutos em meados dos anos 80. Ou seja, a projeção da sua obra em seu formato original ficou apenas na memória dos que puderam assisti-la à época e ao que se permite suscitar por meio das anotações (diários de campo) de Rodriguez, bastante esmiuçadas na pesquisa de Vilar (2015). Com projeções locais, no estado da Bahia e no Rio de Janeiro, uma das versões sobre a perda do filme diz que Rodriguez solicitou a Barradas (seu amigo da Federal Films) que levasse a matriz do filme à França para ser sonorizada. Contudo, o produtor morreu subitamente e o material foi extraviado, sem qualquer indício de onde tenha ido parar a obra original, tendo especulações até dias atuais, a partir de relatos de exibição de fragmentos da obra no próprio estado da Paraíba. De acordo com Leal (2007), somente em 1988 este autor recebeu um telegrama da Cinemateca Brasileira informando sobre os registros dessa obra que haviam sido encontrados em seu acervo, tendo somente vinte e poucos minutos da obra original e com montagem adulterada, com algumas cartelas confusas em relação ao enredo e em relação à produção da obra.

Para falar de estética, é importante destacar que a montagem difundida de *Sob o Céu Nordestino*, alterou sua obra original. Vilar (2015) traz em sua tese pontos de incongruência na relação entre o que seria o roteiro original e os fragmentos encontrados. Na Cinemateca Brasileira, a informação é de que não houve nenhuma alteração da obra após sua chegada à instituição. Contudo, Vilar (2015) afirma que há uma alteração, por exemplo, no que seria a cena da pesca da baleia, que, pelo que se deduz em relação ao roteiro original seria a primeira

cena, ao contrário dos fragmentos que o apontam como cena final. Além disso, incongruências no uso das cartelas (“do Rio a Cabedello”, sendo que o filme partiu da capital paraibana) e a própria logomarca da *Brazil e American Film* que em nada tem a ver com a *Nordeste Film*, de Rodriguez. O nome de Rodriguez também não é creditado como diretor da obra.

Ainda assim, em concordância com o pensamento de Vilar (2015), os fragmentos encontrados são valiosos e dão conta de analisar a estética da obra com cenas riquíssimas como as da pesca da baleia, dos mapas animados, entre outras passagens. O autor considera a importância do olhar de fotógrafo de Walfredo Rodriguez em relação às suas obras, atestando que ele não quis apenas documentar, mas imbuir tom poético das paisagens pelo caminho ao desbravar o interior paraibano. Destaca-se a sequência da pesca da baleia pela ousadia da proposta até então sem registros de execução por qualquer outro produtor de filmes naturais (documentários) no Brasil. A cena, que ocorreu em alto mar, apresenta espaço instável e de difícil operacionalização da câmera, que não tinha, à época, a forma compacta dos dias atuais ou mesmo equipamentos que amortizassem qualquer trepidação das imagens. Logo, impressiona pela firmeza da câmera, mesmo sobre a instabilidade do mar, apresentando a maestria do cineasta em relação à pesquisa, à criação de um roteiro consistente, ao domínio e superação de técnicas e ao preciosismo da imagem.

Para Vilar (2015), o filme apresenta mais do que a necessidade de mostrar aos sulistas a diversidade e a riqueza nordestina, desmistificando estigmas, mas também a própria capacidade técnica deste povo em relação ao manuseio da linguagem, quebrando o tabu capacitista em relação ao povo nordestino e, acrescentamos aqui, dando sua contribuição no processo de descentralização do cinema.

1.2 SEGUNDO CICLO DE PRODUÇÃO FÍLMICA DA PARAÍBA (ANOS 60)

Avançando três décadas após a realização de *Reminiscência de 30* (1930), último filme de Walfredo Rodriguez, inicia-se o que Falcone (2013, p.118) chama de “ciclo do cinema documentário” à luz das práticas de produção fílmica. Porém, no intuito de buscar ser o mais justa possível ao período produtivo dos anos 50, defendido por Vilar (2015), far-se-á uma breve contextualização sobre essa década.

Em 1950, inicia nas escolas paraibanas o Serviço de Cinema Educativo, dirigido pelo fotógrafo e cinegrafista João Córdula. Córdula era responsável pela formação de novos pontos de exibição e tinha como foco de atuação a preservação de acervo e a exibição de filmes em

espaços como escolas e centros operários, além de, mais adiante, apoiar tecnicamente o movimento cineclubista por meio da cessão de cópias de filmes, projetores e outros equipamentos.

Reitera-se que as primeiras décadas do século XX tinham como cenário o processo de desenvolvimento e profissionalização do cinema mundial e, desde o período em diante, a igreja católica esteve atenta ao cinema como forte instrumento para propagação da fé cristã e dos valores morais defendidos pelo catolicismo. Assim, em 1952, é criado o primeiro cineclube da Paraíba (AMORIM, 2013). O “Cineclube de João Pessoa” era então liderado pelo professor José Rafael de Menezes e pelos padres Antônio Fragoso e Luís Fernandes. O cineclube funcionou na antiga sede da Rádio Tabajara, na Rua Rodrigues de Aquino, e dele participaram Vladimir Carvalho, Wills Leal, Linduarte Noronha, Geraldo Carvalho, Wilton Veloso e João Ramiro Melo, entre outros nomes da cinematografia paraibana.

A partir da instalação do Cineclube de João Pessoa, toma frente um movimento que, no ano de 1955, culmina na criação da Associação dos Críticos Cinematográficos da Paraíba (ACCP), que ia de encontro à orientação católica do referido cineclube, trazendo à tona o viés “subversivo” ao cinema comercial¹⁰ e deixando posto que a Paraíba não se contentava apenas em assistir filmes, mas a dissecá-los e analisá-los criticamente. Ainda no mesmo ano, é fundada a Universidade da Paraíba, federalizada cinco anos após sua criação e que mais à frente se tornaria um espaço para discussões sobre cinema e sobre as formas de subsidiar suas produções.

Ainda na vertente cineclubista, em 1956 é lançada a Revista Filmagem. A revista, que contou apenas com uma edição, foi, de acordo com Vilar (2015), uma espécie de resposta às críticas que o setor cultural no estado direcionava à condução moral dada ao cinema. Além disso, segundo o autor, mesmo não tendo sobrevivido à segunda edição, a revista mostrou ainda a capacidade paraibana em desenvolver uma cultura cinematográfica. Além da Revista Filmagem, outras duas revistas direcionadas ao setor cinematográfico foram lançadas à época: “O Borrão do Cinema (com três exemplares)”, “do Cineclube Charles Chaplin”, e a “Revista Cinefafi (com apenas um exemplar)”, vinculada ao Cineclube Walter Lima Junior.

Destaca-se ainda a existência, desde 1893 aos dias atuais, do jornal “A União” veículo comunicacional vinculado ao Governo do Estado e que sempre atuou como importante ferramenta de comunicação da Paraíba. Nos anos 50, tinha em sua coluna “Ribaltas” o incentivo ao hábito de ir ao cinema, exaltando em seus escritos os filmes e as salas de cinema.

¹⁰ Videoaula Cinema na Paraíba: primeiras histórias – André Dib #MeuEspaçoPB. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CL5ePnUblRI&ab_channel=TVFunesc>. Acesso em 02 abr. 2021.

A década de 60, enfim, destacou-se pelo surgimento de algumas produções cinematográficas, sendo *Aruanda* o de maior repercussão, impulsionada pelo movimento cineclubista que a precede, mesmo com a dificuldade para a obtenção de recursos, equipamentos e profissionais especializados. Entre 1959 e 1960, Linduarte produziria, então, a obra-chave que viria a alçar o cinema paraibano à projeção nacional, impulsionando a produção de filmes documentais no estado. *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) é, então, o filme que marca o início do Ciclo do Documentário Paraibano ou Segundo Ciclo da Produção Fílmica da Paraíba. A partir dessa obra, surgiram outros nomes do cinema paraibano, como Vladimir Carvalho, João Ramiro de Melo e Ipojuca Pontes. O Ciclo do Documentário Paraibano encerrou-se com *Homem de Areia* (Vladimir Carvalho, 1979).

Falcone (2013) destaca que o cinema local passou a documentar, com regularidade, aspectos do estado, enfatizando, principalmente, as comunidades rurais e as mais vulneráveis. O autor elenca algumas dessas obras: *Romeiros da Guia* (João Ramiro Mello e Vladimir Carvalho, 1963); *Cajueiro Nordestino* (Linduarte Noronha, 1962); *Homens do Caranguejo* (Ipojuca Pontes, 1967); *O País de São Saruê* (Vladimir Carvalho, 1971)¹¹ e *Padre Zé Estende a Mão* (Jurandy Moura, 1974).

Vilar (2015), contudo, traz um outro aspecto do período: as produções não-paraibanas realizadas na Paraíba. De acordo com o autor, essas produções deram sua contribuição no impulso do cinema local. Tornaram-se obras paraibanas por envolverem locais em sua equipe para desenvolverem funções técnicas como assistência de direção e produção e atuações, propiciando um intercâmbio e a qualificação profissional e alçando o município interiorano de Cabaceiras, quatro décadas depois, ao *status* de “Roliúde Nordestina” por ter, em seu território, a filmagem de mais de 40 filmes de curta e longa-metragem nos últimos vinte anos. As produções, em sua maioria, vinham do Sudeste, como *Menino do Engenho* (Walter Lima Jr., 1965), *Fogo Morto* (Marcos Farias, 1976), *Soledade* (Paulo Thiago, 1976) e a microssérie *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão, 1999).

Em relação às obras da Paraíba, há ainda aquelas que não foram concluídas ou mesmo aquelas que sequer saíram do papel. A estas últimas, Vilar (2015) diz que os próprios cineastas envolvidos na época intitularam-nas de “cinema espiritual”. Foram inúmeros os projetos que não saíram do papel ou outros em que não foram finalizados. Seriam “espirituais” os que ficaram somente no campo das imaginações de seus idealizadores. Na

¹¹ Este filme, que traria uma face miserável do Nordeste impressa em rostos e corpos de camponeses que aparecem na obra, contrariando a ideia de desenvolvimento promovida pela Ditadura Militar, permaneceu censurado ao longo de oito anos.

lista de filmes inacabados apresentada por Vilar (2015, p.38), tem-se: *Uma Aventura Capitalista* (Barreto Neto, 1967); *Vingança na Serra Vermelha* (João Córdula, 1950); *Arribação* (Alex Santos, 1969); *Ouro Branco* (Ipojuca Pontes, 1962); *Libertação* (Carlos Aranha, 1967); e *Entre a Estrela e as Catacumbas* (Alunos de Comunicação da URNE, 1978). Sobre os filmes “espirituais”, o autor não dá referência da autoria, tendo apenas os nomes dos projetos: *Grande Hotel Cabo Branco*; *O Sedutor do Sertão*; *O Doce Esporte do Sexo*; *O Bedegueba do Sertão*; *Açúcar Branco*; *Os Pescadores*; *A Igreja de São Francisco*; *Itinerário Lírico de São Francisco*; e *O Balaio*.

Salário da Morte (Linduarte Noronha, 1971) é, para finalização do contexto do período apresentado neste tópico, o primeiro longa-metragem de ficção genuinamente paraibano, sendo o último filme de Noronha como diretor no cinema local. A obra foi produzida pela Cactus Produções Cinematográficas e não teve êxito de público, dividindo a crítica e gerando prejuízos financeiros aos seus produtores. A história dos bastidores dessa produção é contada no documentário *Lição de Fogo* (Larissa Claro, 2007)¹² por meio de entrevistas com seus diretores, críticos e outras personalidades envolvidas direta ou indiretamente com seu processo de produção. Eles trazem que um dos aspectos do insucesso da obra tem relação com a destreza paraibana para a realização de filmes documentais, mas ainda sem grande expertise para o gênero ficcional.

Até a primeira década do século XXI, as mais importantes tentativas de se produzir obras ficcionais de longa-metragem na Paraíba padeceram de perturbadora tendência: uma sucessão de experiências cinematográficas que derraparam na pista do roteiro, da direção ou da montagem - ou do entrelaçamento destas três unidades de produção que desembocou em filmes malsucedidos (VILAR, 2015, p. 58).

Contudo, as condições adversas, técnicas e financeiras ao longo do século XX, seriam outros fatores determinantes que levariam ao fracasso dos filmes de ficção¹³ no estado, pelo menos até o que viria a ser a Fase Digital, que falaremos mais adiante.

Porém, não é a vertente ficcional que marca a história do cinema paraibano e seus ciclos. Como dito anteriormente, o ciclo documentarista paraibano tem como marco o filme

¹² Vilar (2015) fala que a Paraíba, por seu viés documental, acabou criando um sub-gênero: o filme sobre filmes. Esse subgênero teria como proposta a produção documental em relação aos vários outros filmes que foram realizados, apresentando uma revisão de seus processos de construção e fazendo emergir o que não se captou no próprio filme de origem, dissecando personagens, roteiros, performances e a temporalidade da obra, além daqueles focados na cinematografia paraibana. O filme de Larissa Claro seria um exemplo desse subgênero.

¹³ Foram ao todo três tentativas de produção de um longa-metragem de ficção entre os anos 70 e 2000. Vilar (2015) os relaciona: *Salário da Morte* (Linduarte Noronha, 1971); *Por 30 dinheiros* (Vânia Perazzo, 2005); *O Sonho de Inacim* (Eliezer Rolim, 2009), sendo este último já filmado digitalmente. Para estes casos, no entanto, o insucesso veio da não aceitação, por serem filmes ordinários na visão do público e da crítica.

Aruanda (1960), de Linduarte Noronha, filmado no interior (Vale do Sabugi) e reconhecido pelo cineasta Glauber Rocha como um dos precursores do Cinema Novo no Brasil¹⁴.

Linduarte Noronha nasceu em 1930, em Ferreiros, estado de Pernambuco, radicando-se em João Pessoa três anos após, onde cresceu e posteriormente formou-se em Direito pela UFPB (1958). Foi jornalista, fotógrafo, ensaísta e professor, desenvolvendo ainda atividades como crítico de cinema, de onde surgiu sua cultura cinematográfica.

Arthur Gustavo Lira do Nascimento (2020) diz que, durante a infância, Noronha frequentou cinemas de bairro e, durante sua fase escolar, lia o periódico “Cena Muda”, especializado em cinema, além de assistir a filmes do circuito comercial. Nessa fase, aproximou-se de Sinésio Guimarães, diretor do jornal “A União”, do qual foi aluno e em quem se inspirou para, tempos depois, tornar-se professor de Geografia no Liceu, escola na qual estudou.

Nos anos 50, Noronha envolveu-se com o movimento cineclubista, junto a outros nomes do cinema paraibano, como já mencionado anteriormente, onde demonstrava grande interesse pela estética do filme natural e o registro do real ou ainda o cinema com preocupações antropológicas, tendo influências de Gilberto Freyre e Mauro Mota¹⁵ (LEAL, 2007). Sua relação com o jornalismo naturalmente trazia esse mesmo olhar para seus escritos e suas obras documentais, na contramão do mercado.

De acordo com Nascimento (2020), a primeira experiência cinematográfica de Noronha foi o filme-reportagem *Cabo Branco* (1956), filmado em 16mm e que fala sobre o ponto do extremo oriente das Américas, no litoral homônimo. Leal (2007), contudo, afirma que ele e Noronha apenas tentaram realizar o filme, porém relata que a obra nunca foi finalizada e que apenas quatro sequências foram filmadas, tendo seus negativos desaparecido dos laboratórios no Rio de Janeiro.

Em 1957, o jornal “A União” publica a reportagem *As Oleiras de Olho d’Água da Serra do Talhado*, de Linduarte Noronha, e foi esta reportagem, segundo Nascimento (2020), que colocou o jornalista em contato com as mulheres ceramistas da Serra do Talhado, comunidade quilombola fundada pelo ex-escravizado Zé Bento, distante a mais de 20 km da

¹⁴ O cineasta Glauber Rocha (1963, p.145) afirmou que “*Aruanda* quis ser verdade antes de ser narrativa”, além do aspecto da montagem descontínua, do “filme academicamente incompleto”, inaugurando assim, segundo o cineasta, o documentário brasileiro. Fonte: Revisão Crítica do Cinema Brasileiro - Glauber Rocha (1963). Disponível em: <<https://cinemaeliteraturaufsc.files.wordpress.com/2012/03/rocha-glauber-revisc3a3o-crc3adtica-do-cinema-brasileiro.pdf>>. Acesso em 03 de abr. 2021.

¹⁵ Mauro Mota foi jornalista, professor, poeta, cronista, ensaísta e memorialista pernambucano. Como poeta, publicou o “Boletim sentimental da guerra do Recife”, de cunho simbólico, sobre temas cotidianos nordestinos. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/academicos/mauro-mota/biografia>>. Acesso em 03 abr. 2021.

área urbana mais próxima dali. Ou seja, uma área inviabilizada e esquecida que aparecia, em forma de foto-reportagem, em contradição à ideia desenvolvimentista do período. A inquietação causada no jornalista o levaria, mais adiante, ao roteiro de *Aruanda* (1960), seu primeiro projeto cinematográfico e aquele de maior repercussão, não apenas para a sua carreira enquanto cineasta, mas para a história do cinema paraibano e do Cinema Novo no Brasil.

Em 1962, em parceria novamente com Rucker Vieira, com quem já havia trabalhado em sua obra anterior, Noronha assina a direção e roteiro do curta-metragem *Cajueiro Nordestino*, filme que retrata o ciclo do caju e a importância deste fruto para as comunidades pobres da capital João Pessoa. Ainda nos anos 60, escreveu o roteiro de *A Bagaceira*, baseado no livro de José Américo de Almeida, um projeto premiado pelo Instituto Nacional do Livro, porém o autor nunca conseguiu realizá-lo. Nascimento (2020) afirma que, nos primórdios do Golpe de 64, Noronha articulou a aquisição de uma câmera Kohbac 35mm no Rio de Janeiro para a UFPB. A câmera, de fabricação soviética, deixou Noronha na mira dos militares. O fato acabou afastando-o da Universidade até 1979, quando recupera o cargo com a Anistia política, onde permaneceu até aposentar-se, nos anos 90¹⁶. Essa história é contada no documentário *Kohbac - A Maldição da Câmera Vermelha* (Lúcio Vilar, 2009).

Nos anos 70, Linduarte Noronha arriscaria a produção da primeira obra de longa-metragem de ficção na Paraíba: o filme *Salário da Morte* (1971). Como já dito anteriormente, este filme traria muito mais prejuízos e frustrações do que retornos positivos, sejam financeiros ou da crítica especializada (NORONHA, 2020). O referido filme foi, ainda, o último da carreira do cineasta que, em 1974, criou o projeto de implantação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba (IPHAEP), do qual foi diretor ao longo de 18 anos.

De acordo com Nascimento (2020), ao longo de sua história na cinematografia, Linduarte Noronha deixava claras suas principais influências no setor, mesmo sendo obras de raro acesso na Paraíba, o que naturalmente o fazia se apropriar de suas obras mais por meio das leituras que pelo acesso aos filmes em si: no Neorrealismo Italiano e no trabalho do documentarista norte-americano Flaherty, explorava o olhar às coisas externas, das relações com o natural; com John Grierson e Alberto Cavalcanti, ambos da escola documental britânica, inspirava-se na forma do documentário clássico; no *Tratado de La Realizacion*

¹⁶ Morre Linduarte Noronha, precursor do Cinema Novo. Disponível em: <<http://www.ufpb.br/antigo/content/morre-linduarte-noronha-precursor-do-cinema-novo>>. Acesso em 11 abr. 2021.

Cinematográfica, do russo Leon Kuleshov, encontrava proximidade linguística por meio do pensamento que uma obra cinematográfica é pautada na experimentação e na forma.

Linduarte Noronha faleceu em janeiro do ano de 2012, aos 81 anos de idade, em João Pessoa, deixando seu legado ao cinema paraibano. Sua filmografia se resume a dois curtas e um longa-metragem realizados em três décadas de atividade como crítico e realizador: *Aruanda* (1960); *O Cajueiro Nordestino* (1962); e *O Salário da Morte* (1971). Seu filme *Aruanda*, contudo, foi a obra que o colocou entre os 10 maiores cineastas brasileiros (Leal, 2007).

Leal (2007), Falcone (2013) apontam que outros filmes tiveram destaque no segundo ciclo, como *Romeiros da Guia* (João Ramiro de Mello e Vladimir Carvalho, 1962); *Cajueiro nordestino* (Linduarte Noronha, 1962); *Os Homens do Caranguejo* (Ipojuca Pontes, 1967); *O país de São Saruê* (Vladimir Carvalho, 1971); *Padre Zé estende a mão* (Jurandy Moura, 1974); *Homem de Areia* (Vladimir Carvalho, 1979), que encerra o chamado “segundo ciclo”, iniciado com *Aruanda*.

1.2.1 *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960)

“Uma comunidade quilombola, vivendo da fabricação de utensílios de barro, isolada de tudo e de todos, é apresentada ao Brasil do início da década de 60”. Assim, Falcone (2013, p.118) apresenta-nos o cenário onde a produção de *Aruanda* (LINDUARTE NORONHA, 1960) se insere, em um contexto de modernização do país, na contramão do que sua obra apresentava. O título do filme tem origem na cultura afro-brasileira e, de acordo com Nascimento (2020), significa “lugar utópico”, dando ainda o sentido de “paraíso da liberdade perdida”, traçando certa alegoria em relação ao quilombo da Serra do Talhado.

Nesse período de grandes mudanças no país, o cineasta era colunista de cinema do jornal A União e também locutor da rádio governamental Tabajara. Foi nas articulações de seu ofício que conheceu o poeta e secretário do jornal Diário de Pernambuco, Mauro Mota, também diretor executivo do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). E foi por meio desse contato que conseguiu, com Mota, o equipamento técnico para a realização de seu filme: uma câmera de corda Aymour, com uma torre de lentes de 25,50 e 75mm e um tripé, segundo Marinho, Figueroa e Bezerra (citado por NASCIMENTO, 2020). Ainda por intermédio de Mota, conseguiu recursos financeiros junto ao Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS). De acordo com Nascimento (2020), contudo, o financiamento da obra veio ainda por incentivo do Instituto Joaquim Nabuco e pela Associação de Críticos

Cinematográficos da Paraíba, além do mencionado INCE, porém, os recursos não eram suficientes para a produção da obra. Então, o industrial paraibano Odilon Ribeiro Coutinho, que vivia no Rio de Janeiro à época, complementou a verba especialmente para comprar os negativos. Mota autorizou o financiamento para *Aruanda*, liberando uma verba de quatrocentos cruzeiros (NASCIMENTO, 2020). Com o Governo do Estado da Paraíba, Noronha conseguiu apoio para transporte, hospedagem e alimentação (AMORIM, 2013).

Apesar do apoio técnico e financeiro recebido, insuficiente para a dimensão da obra, Leal (2007) argumenta que *Aruanda* foi feito “na marra”, pois, para além dos recursos financeiros havia concomitantemente a escassez de operacionalização, já que a equipe envolvida não tinha expertise técnica para manuseio dos equipamentos de filmagem. O autor cita, inclusive, que a equipe rodou o filme sem uso de rebatedores. Mas nem por isso o filme deixaria de atender ao seu propósito de quebrar a dependência das produções vinculadas ao estado, deflagrando no filme, ainda, a contradição com a ideia desenvolvimentista do governo federal ao apresentar personagens que não recebiam qualquer interferência do resto do país no quesito desenvolvimento.

De acordo com Leal (2007) e Nascimento (2020), o roteiro técnico precisou de aproximadamente dois meses para ser elaborado, as filmagens duraram cerca de outros dois meses, entre janeiro e fevereiro de 1960, em uma zona descampada onde a cidade interiorana de Santa Luzia era o ponto urbano mais próximo, acrescendo ainda outros três meses para o processo de montagem, feita no Rio de Janeiro, no laboratório Líder. Na equipe de *Aruanda*, Rucker Vieira, fotógrafo pernambucano, assumia também o papel de montador, João Ramiro Mello e Vladimir Carvalho (também assumindo a função de assistentes de direção), uniam-se à Noronha no desenvolvimento do roteiro, pelo menos é o que se consta entre as diversas versões sobre a escrita deste roteiro¹⁷.

O filme *Aruanda* divide-se em duas partes: a primeira apresenta uma narrativa ficcional mostrando a saga de Zé Bento em sua família chegando à Serra do Talhado, uma

¹⁷ Há uma polêmica que gira em torno da autoria de *Aruanda* até os dias atuais. Nos créditos do filme, aparece somente o nome de Linduarte Noronha como roteirista da obra. Contudo, Vladimir Carvalho sempre afirmou que tanto ele quanto João Ramiro Mello também foram autores da obra, inclusive, apresentando folhas amareladas do roteiro escrito há mais de seis décadas em *live* do 15º Fest *Aruanda* (2020), em entrevista mediada pela jornalista Maria do Rosário Caetano (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i8zgteF2OCI&t=20s&ab_channel=FestivalAruanda>. Acesso em 11 abr. 2021). Já em carta publicada na Revista de Cinema (número 30/outubro), Noronha afirma que *Aruanda* nunca foi feito “a seis mãos” e que os demais companheiros podem sim ter olhado o roteiro, mas não a ponto de escrevê-lo em caráter de autoria. Em fato, é uma situação que apresenta ambas as versões, mas não apresenta sobre quem estaria certo, deixando pesquisadores decidirem a partir de seus pontos de vista. A versão de Linduarte Noronha está disponível em: <<http://revistadecinema.com.br/2021/01/linduarte-noronha-e-o-unico-autor-do-roteiro-de-Aruanda/>>. Acesso em 11 abr. 2021.

terra árida, na tentativa de reconstruir sua vida após a abolição da escravatura; a segunda mostra, em caráter documental e etnográfico, como os personagens remanescentes sobrevivem às condições precárias de vida por meio das produções de peças de cerâmica fabricadas pelas mulheres do quilombo, que devem seguir trajeto em um burro até Santa Luzia, cidade à cerca de 26km de distância, para a logística de suas vendas. Portanto, o filme se debruça em contar a história de um homem e sua família que se libertaram da escravidão, mas estavam presos à luta para sobreviverem no meio do semi-árido. Livres, porém jogados à própria sorte, sem recursos, analfabetos, famintos e sem rumo, encontrando na lama a matéria-prima para a sua morada e fonte de recursos, fazendo nascer, em terra inóspita, um quilombo, onde a mulher se torna o centro da economia e subsistência. O trabalho coletivo das mulheres, ganha destaque nesse ambiente hostil e tem grande importância na subsistência daquela comunidade firmada no fabrico e comercialização de utensílios de barro.

A estreia de *Aruanda*, apesar de ser um filme paraibano, ocorreu no Rio de Janeiro, em sessão fechada e, somente em seguida, teve suas primeiras exhibições em Pernambuco e na Paraíba, tendo estreado em João Pessoa no dia 19 de setembro de 1960, no Cine Rex, contando com a presença de Walfredo Rodriguez, Ipojuca Pontes e outros integrantes da crítica cinematográfica paraibana da época.

Entretanto, foi em São Paulo que o filme ganhou projeção nacional, quando exibido na I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica. Jean-Claude Bernardet, diz que o filme de Linduarte Noronha devolve resposta às questões que o autor intitula de “violentas”, que ditavam sobre quem diria e o que deveria dizer o cinema brasileiro, além das incógnitas que permeiam as discussões cinematográficas nacionais até os dias atuais como: como fazer filme sem acesso a equipamento, sem dinheiro e sem circuito de exibição? *Aruanda* seria uma resposta possível. Leal (2007) complementa que a obra não se preocupava apenas em mostrar a realidade local, mas em estudá-la, dissecá-la, expô-la àqueles que duvidavam da capacidade artística do estado da Paraíba. Um outro ponto importante que o autor enfatiza é o fato de *Aruanda* andar na contramão da supremacia dos filmes de cunho comercial, sendo assim, revolucionário, como uma forma particular de expressão, fazendo ainda uma relação da precariedade de manejo técnico com o próprio subdesenvolvimento atestado na obra.

O filme, que ainda contou com outras exhibições pelo país, seguiu sua trajetória sendo escolhido para representar o Brasil no Festival *Dei Popoli - IV Rassegna Internazionale del Film Etnográfico e Sociológico*, na cidade de Florença, Itália, em 1962 (LEAL, 2007), expandido sua projeção a nível mundial, apresentando temáticas sociais de forma pioneira, não apenas de forma expositiva, mas sob perspectiva crítica, e promovendo as grandes

modificações estéticas ao que comumente se conhecia como cinema nacional, abrindo-se, então, como precursora do Cinema Novo brasileiro.

Em “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro” (p.125, 1963), Glauber Rocha, afirma que “Noronha e Vieira entraram na imagem viva, na montagem descontínua, no filme academicamente incompleto”. Em outro trecho, Rocha fala ainda que “o documentário brasileiro sempre foi a burrice dos propagandistas comerciais fartamente paga pelo estado”, referindo-se ao fato de as produções cinematográficas se tornarem reféns de seus financiadores.

A tônica filmográfica de *Aruanda*, contudo, vem de um olhar etnográfico impresso pelos olhares de Linduarte Noronha e Rucker Vieira. Segundo João de Lima Gomes, o próprio realizador do filme enfatiza a ideia de paisagem humana e os elementos que permeiam o lugar, sem desmembrá-los da paisagem natural daquele ambiente de escassez, de isolamento e totalmente esquecido.

No filme foram utilizados atores sociais. Uma narração *voz over* orientava o desenrolar da trama sob locução do próprio Linduarte Noronha. Falcone (2013), inclusive, comentam a relação entre o que seria o grotesco da obra com suas imagens “fortes e cruas” contrastadas por uma *voz over* mais robusta, em textualidade acadêmica e formal, deixando claro a quem se direciona aquela informação, que era o público culto, o povo letrado e elitizado, os críticos de cinema e o próprio governo, ou seja, o público a quem competia a reflexão e ao mesmo tempo a crítica ou denúncia.

Na perspectiva da imagem, o filme segue a lógica da captura do real: delimita o olhar para os menos favorecidos numa perspectiva, não somente sociológica ou antropológica, mas também poética. Rudá de Andrade ([s.d.]*apud* Gomes, 2014) comenta a polêmica em torno da linguagem audiovisual sobre o aspecto bruto, rústico e um tanto imperfeito da obra em termos técnicos, defendendo o pensamento que é justamente dessa “imperfeição” que surge a consonância com a sua proposta de tratamento bruto e aspereza próprios da narrativa da obra, sem disfarces. Sua luz contrastante seria a referência para outras obras do Cinema Novo. A música, gravada *in loco*, não poderia ser lapidada, não faria sentido. Logo, todos esses elementos são o que trazem o diferencial da obra. Noronha não era um iniciante na linguagem.

Aruanda, portanto, está inscrito na cinematografia paraibana, não apenas como um dos primeiros documentários a abordar temas sociais a partir de uma perspectiva crítica, como afirma Falcone (2013), mas pela reafirmação de que se pode realizar uma obra gigantesca na contramão da falta de incentivo, dando as costas, ainda, para o perfil de produção comercial

que naturalmente atrai financiadores e ocupa as salas de cinema até os dias atuais. Como disse Leal (2007, p.41), *Aruanda* era mais que tudo que foi dito. É, em resumo, “revolucionário como forma de expressão, sendo igualmente, como seu enredo, subdesenvolvido tecnicamente”. Não à toa, as discussões sobre a obra perduram até hoje e tem substância para ser debatida por muito tempo.

1.2.2 Terceiro ciclo de produção filmica da Paraíba (Anos 70/80)

Em uma nova fase marcada na cinematografia brasileira pela hibridização entre o uso da “bitola” 16mm e a comercialização da câmera filmadora doméstica, o Super-8, temos o início do terceiro ciclo da produção filmica paraibana. Esse período é também assinalado pelo surgimento da TV com imagens em cores e também de uma produção cinematográfica mais diversificada e alternativa, como aponta Nunes (2013), fortalecida por esse equipamento de filmagem compacto, criado mais como uma estratégia comercial que favoreceria o capital do que para realização cinematográfica. Porém, por ser mais acessível técnica e economicamente, com maior capacidade de produção o consumidor poderia produzir suas próprias peças caseiras de forma amadora, por exemplo, e produções ousadas no sentido artístico, utilizando um equipamento não profissional para dar fluidez às ideias que dificilmente sairiam do campo das ideias se tivessem de ser realizadas com equipamentos maiores, mais caros e de expertise técnica de manejo. O Super-8, então, remodelou o modo de fazer cinema nos anos 80, aumentando de forma substancial a quantidade de produções filmicas e modificando a forma de pensar cinema.

O Super-8 trazia como características seu formato compacto, mais leve, que dispensava o uso de tripés. Suas películas eram mais sensíveis que as outras “bitolas”, o que restringia a necessidade de uma iluminação mais apurada durante as gravações; havia ainda o isolamento acústico da câmera, minimizando os ruídos, e a substituição do som ótico pelo magnético (foi nesse período que teve início a produção de filmes com som sincrônico na Paraíba na “bitola” 16mm¹⁸); e esses elementos foram fundamentais para impulsionar a produção e permitir uma aproximação maior com o “real” (LIRA, 2013), além de proporcionar a descentralização da produção filmica.

¹⁸ “O que conto do sertão é isso” (José Umbelino e Romero Azevedo, 1979), produzido pela UFPB em “bitola” 16mm, duração de 32 min, inaugura a estilística do Cinema Direto e falas sincrônicas, mesmo que não em sua totalidade, já que também incorpora ainda a narrativa em voz over, típica da narrativa clássica documental (Lira, 2013).

Realizar obras em um equipamento compacto e caseiro, contudo, trazia outras implicações. A “bitola” era frágil ao ser reproduzida, perdendo sua qualidade a cada vez que era projetada (geralmente em cineclubes e festivais). Ou seja, tinha um caráter bastante pontual, sendo, até hoje, um desafio mapear tudo – ou ao menos um percentual considerável – do que foi produzido nesse período. A própria discussão em torno das produções em Super-8 serem ou não “cinema” distanciou, possivelmente, um melhor mapeamento das obras realizadas. Mesmo os telecinados, que podem ser encontrados em ambiente virtual em dias atuais, ainda são encontrados à base de insistência e perseverança. Por outro lado, é possível encontrar diversas pesquisas que tentam dar conta da importância dessa tecnologia cinematográfica e dos movimentos em torno de suas produções.

O projeto “Cinema e Memória - O Super-8 na Paraíba nos Anos 1970 e 1980” é uma dessas iniciativas que fazem um processo de escavação dessas obras. Organizado pelos pesquisadores e professores da UFPB Fernando Trevas Falcone e Lara Amorim, este projeto se propôs a catalogar e digitalizar cerca de cem filmes e/ou registros de vídeo paraibanos, mesmo aqueles que não tiveram nem um tipo de tratamento ou edição, disponibilizando-o em um *website*¹⁹ cujos filmes ficaram acessíveis por cerca de dois anos. O projeto, patrocinado pelo Programa Petrobrás Cultural, contou ainda com a publicação de um livro, bastante utilizado nesta pesquisa diante da riqueza de seu conteúdo, e com a realização de uma mostra intitulada Mostra Cinema e Memória, em João Pessoa, entre os dias 11 e 14 de novembro de 2013. Boa parte do acervo veio do Nudoc – Núcleo de Documentação Cinematográfica da UFPB, importante espaço de produção cinematográfica do período, sobre o qual falaremos mais adiante.

Voltando ao cenário dos anos 70, quando a produção cinematográfica já havia se estabelecido enquanto indústria, é válido considerar nesse contexto a propulsão da televisão, que compactava o conteúdo audiovisual para ser consumido em casa, embora ainda nas mãos daqueles que possuíam maior poder aquisitivo. De todo modo, o cinema comercial naturalmente foi se sobrepujando. É importante pontuar que nesse período a Embrafilme²⁰ surgia como forma de potencializar o produto nacional de caráter comercial na tentativa de firmar uma identidade do produto cinematográfico brasileiro ao mesmo tempo em que surgia

¹⁹ Disponível em :< <http://cinepbmemoria.com.br/>. > Acesso em 16 de abr. 2021.

²⁰ A Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme) foi uma empresa brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos, criada em 1969 e extinta em 1990 pelo Governo Collor. Neste período, também marcado pela extinção do Ministério da Cultura, o paraibano Ipojuca Pontes era, então, Secretário Nacional da Cultura. Sua postura foi criticada de forma voraz pelo setor audiovisual, principalmente pela forma como o também cineasta se posicionava contra as políticas públicas para o cinema brasileiro.

a pornochanchada como entretenimento em tempos de ditadura²¹, com estigmas que perduram nas obras nacionais até os dias atuais. Porém, como o cinema se comportaria diante daquele novo fenômeno, a TV, passou a ser motivo de preocupação para a indústria cinematográfica. A realidade era diferente, entretanto, para o cinema independente, ou seja, para aquele cinema que era produzido sem ou com pouco financiamento, não se tornando refém da indústria. Ou seja, para parte destes, o Super-8 passou a ser uma ferramenta radical de expressão e liberdade. Não para todos, contudo, porque ainda havia aqueles que não encaravam esse tipo de obra como cinema, por seu material mais perecível e por sua forma menos sofisticada de produção.

Amorim e Falcone (2013) explicam de forma sucinta as limitações técnicas do Super-8 que geraram essa discussão em torno do potencial das obras, mais no aspecto técnico do que no campo das possibilidades artísticas. Além da fragilidade do material, os autores apontam que as projeções, ao contrário das demais “bitolas”, comumente não eram feitas com cópias das matrizes, mas com o próprio original, já que as cópias eram caras e a qualidade ficava aquém, e sua matriz acabava por se deteriorar a cada nova projeção. A própria projeção, portanto, era uma limitação, tendo em vista que tinha que ocorrer de forma pontual e assertiva com vistas à preservação da obra. Ou seja, eram raras as exhibições e privilegiado era o público que as assistia. É interessante, por outro lado, que esse desgaste, em certo nível, deu a tônica estética da experiência superoitista. A esta experiência os autores chamam de “estética do precário”. E é curioso essa expressão trazer à memória algo que já se dizia à época de *Aruanda* (LINDUARTE NORONHA, 1960), mesmo sob as vestes de outras fundamentações técnicas.

Essa “estética do precário” é fundamentada por Machado Jr. (2013) como uma forma de assumir a precariedade dos recursos, mas sem abrir mão do apuro da linguagem, ou seja, para eles, as obras produzidas em Super-8 eram ricas, mesmo com a “pobreza” dos meios. Os autores catalogaram 600 filmes supostamente experimentais, sem contabilizar os filmes de ficção, documentário e até mesmo animação, entre os anos de 1969 e 1985.

O Super-8 traria, então, grandes mudanças no modo de fazer filmes. Amorim (2013) apresentam algumas, como a ruptura simbólica com os modos de produção, que agora trariam o aspecto da compactação; com isto, a possibilidade de produzir um filme com equipe reduzida, o que naturalmente incorreria em obras de baixíssimo orçamento; a natureza da

²¹ Para fins de contextualização do cenário político no Brasil, é importante lembrar que o fenômeno superoitista ocorreu em um período crítico da ditadura: da instituição do Ato Institucional n° 5 – AI-5 (1968) às Diretas Já (1984).

“bitola” e seu próprio aspecto marginal trariam mudanças nas temáticas, que passam a ter mais crítica social e a deflagrar temas como a sexualidade, questões de gênero e outros, mantendo ainda uma tradição documentarista do cinema paraibano; a descentralização da produção e a própria criação de um circuito alternativo de exibição, impulsionando práticas cineclubistas, novos perfis de festivais e outras ações em circuitos paralelos e alternativos. A autora pontua que esse movimento vem de uma série de outros que antecederam o Super-8, deixando subentendida a importância do movimento cineclubista nos anos 50, já explanado anteriormente.

Em um esquema cronológico, pode-se dizer que, a partir de 1973 começaram a surgir as primeiras realizações em Super-8 na Paraíba, como *A última chance* (Paulo Mello, 1973); *O estranho caso de Leila* (Antonio Barreto Neto, 1973); *Yohan e Lampião* (José Bezerra, sem ano); *A greve* (W.J. Solha, 1975); e *Absurdamente* (W.J. Solha, 1976).

Um ano após as primeiras produções, no ano de 1974, foi criado o curso de Comunicação Social pela Universidade Regional do Nordeste, atual Universidade Estadual da Paraíba, em Campina Grande, espaço este que possibilitou os encontros entre cineclubistas e outros profissionais do setor audiovisual. Nesse mesmo período, Campina Grande ainda mantinha uma produção regular em “bitola” 16mm, em especial pela produtora Cinética, de Machado Bittencourt, com estrutura própria para manter esse formato de produção (Nunes, 2013).

Embora as produções na “bitola” já tivessem se iniciado no início dos anos 70, o Super-8 só foi instituída como movimento a partir de 1979, algo que durou por cerca de quatro anos, quando a Kodak, empresa responsável pela fabricação do equipamento, anunciou o fim de suas produções, deixando uma sobrevida comercial de apenas mais cinco anos.

O movimento ainda, segundo Amorim (2013), foi iniciado no Brasil em meio a instauração do Ato Institucional nº 5, tinha também o desafio de fugir da censura. Somente com o início de processo de abertura política no Governo Geisel e a revogação do AI-5, é que nasce *Gadanhô* (João de Lima e Pedro Nunes, 1979), o filme que marcou o terceiro ciclo de produção cinematográfica na Paraíba e instituiu, de fato, o movimento superoitista paraibano.

É importante pontuar que fizeram parte do movimento superoitista, basicamente, os jovens egressos do Ateliê Varan no Brasil (Associação Varan), projeto realizado em parceria da Universidade de Nanterre com a UFPB, por meio do Nudoc²², sobre o qual falaremos

²² O Nudoc - Núcleo de Documentação Cinematográfica foi um espaço criado dentro da UFPB por meio de uma articulação visando as políticas de fomento do cinema paraibano durante a VIII Jornada de Cinema, em 1979 e contou com a parceria com o Departamento de Artes e Comunicação (DAC) e com a Associação Varan-Paris, onde jovens realizadores tiveram a oportunidade de participar de formações técnicas em um projeto liderado pelo

detalhadamente mais adiante, como forma de fomentar o cinema paraibano por meio de capacitação técnica orientada para o uso das câmeras Super-8 e formação em Cinema Direto.

As temáticas dos filmes produzidos nesse período, dentro ou fora do universo acadêmico, eram voltadas para aspectos da regionalidade e da vida social, utilizando, em princípio, abordagem mais documental, e, mais a frente, temas como sexualidade, homossexualidade, racismo, amor, solidão, feminismo e outros questionamentos eram propostos também em produções como experimentações e ficção.

As produções eram comumente realizadas em parceria com a UFPB, por meio de seus projetos de extensão; com a Cinética Filmes (em Campina Grande); e outros, em menor grau, com apoio da Igreja Católica, através do Serviço de Documentação Popular (Sedop). Nunes (2013) aponta que de 1979 a 1983 foram produzidos 12 filmes de autor (com recursos próprios), 30 filmes pela UFPB (sendo 24 pelo Nudoc, quatro por autor/bolsa-arte, dois pelo Campus II - onde funciona o Centro de Ciências Agrárias/CCA), oito filmes pela Cinética e cinco filmes são identificados como “outros”, totalizando 55 filmes.

O Nudoc ganha destaque não apenas pela quantidade de filmes produzidos, mas pela disposição de sua aparelhagem. De acordo com Nunes (2013), antes os filmes eram montados de forma mais artesanal até que o Nudoc pudesse dispor da moviola, câmeras, equipamentos de luz e outros equipamentos provenientes da parceria com a Associação Varan. O autor relata ainda que, dentre os realizadores que se autofinanciam nas produções filmicas desse período, têm-se nomes como Jomard Muniz de Britto, Lauro Nascimento, Alberto Junior, Henrique Magalhães e o próprio autor Pedro Nunes.

Leal (2007) apresenta alguns nomes os quais considera relevantes na produção superoitista do início a meados da década de 70, como José Antônio Urquiza, João Córdula, Archidy Picado, Marcos Pires²³, Damásio Franca, Antônio de Pádua Câmara, José Bezerra, Moacyr Madruga, Pedro Nunes, Jomard Muniz de Britto e Lauro Nascimento. Já no final da década, o Nudoc torna-se o principal responsável pela mobilização em torno do cinema, contudo, é por meio da obra de Pedro Nunes e João de Lima Gomes, *Gadanhô* (1979), que a produção na “bitola” Super-8 se intensifica, transformando esse período em um dos mais produtivos do cinema da Paraíba.

cinasta francês Jean Rouch, na França. Disponível em: <<http://www.prac.ufpb.br/prac/contents/paginas/nucleos-1/nucleo-de-documentacao-cinematografica>>. Acesso em 18 abr. 2021.

²³ Marcos Pires foi apreendido pela Polícia Federal após exibição de seu filme "Bayeux" no II Festival Brasileiro de Curta-metragem, sob alegação de haver conteúdo subversivo na obra ao apresentar as cidades locais com maior índice de mortalidade no mundo. Algo similar aconteceu com outro de seus filmes, "Libertação", que falava sobre os comportamentos de um executivo e também foi apreendido no Festival Universitário Brasileiro de Curta-metragem, no Rio de Janeiro, sob alegação que feria símbolos de nação amiga (LEAL, 2007)

1.2.3 *Gadanhô* (João de Lima Gomes e Pedro Nunes, 1979)

Gadanhô (1979) é um filme de curta-metragem, realizado em cores na “bitola” Super-8 pelos cineastas Pedro Nunes e João de Lima Gomes, onde os realizadores trazem uma crítica expressa à desigualdade social que reside no seio de uma capital nordestina, apresentando as condições sub-humanas do Lixão do Roger, em João Pessoa. Esse cenário contrasta com o discurso ainda latente de um regime militar que criava artefatos para encobrir o que os olhares alienados insistiam em não querer ver. O encanto é quebrado com as *vozes over* de catadores e de uma mulher que contextualiza a situação daqueles trabalhadores.

Silva (2011) afirma que, ao descrever a produção desta obra, João de Lima dizia que a ideia surgiu a partir de uma reportagem a qual ele teve acesso, onde falava sobre as condições de vida no lixão e, antes que pudesse ser naturalizado como algo comum, que facilmente se perderia pelo tempo e as novas notícias do cotidiano, o cineasta viu ali uma denúncia em potencial. De acordo com o autor, o filme foi a primeira experiência de Gomes com a produção cinematográfica e seu primeiro contato com a Super-8 e, apesar de ter realizado o filme sem qualquer referência anterior, sabia da rotina superoitista em denunciar temáticas sociais. E seguiu nessa lógica.

João de Lima Gomes, segundo Silva (2011), vem da safra de técnicos capacitados pelo Atelier Varan-Paris, no início dos anos 80, com foco em Cinema Direto. Campinense, é um dos fundadores da Associação Brasileira de Documentaristas - Seção Paraíba (ABD-PB), em João Pessoa, além de ter estado à frente do Nudoc diversas vezes. É professor da UFPB e autor do livro *Terra Distante* (2014), um estudo sobre o imaginário brasileiro por meio do cinema documentário, dando foco à análise do filme *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) e outros pontos de relevância dos aspectos políticos e culturais do Cinema Novo.

Pedro Nunes, que realiza *Gadanhô* (1979) em parceria com Gomes, tem histórico como articulador do cinema paraibano e nordestino ao propor a Mostra de Cinema Independente, em 1981, que logo seria censurada pela Polícia Federal pelo teor de suas exhibições. Paulista de Pirapozinho, é filho de agricultores e retirantes nordestinos, tendo se radicado na Paraíba nos anos 70, quando sua família conseguiu retornar ao Nordeste e foi morar em Catolé do Rocha, interior paraibano. Em 1980, lançou seu filme *Registro*, que documentava a primeira greve dentro da Universidade, nos primeiros anos da abertura política, deflagrando a insatisfação dos estudantes em relação ao preço da refeição no Restaurante Universitário. Por entender o potencial subversivo do Super-8 e não dialogar de forma mais expressiva com o Cinema Direto, uniu-se ao pernambucano Jomard de Muniz

Britto para criar um Núcleo de Cinema Indireto (NUCI), pois acreditava ser necessário agregar outras formas de fazer cinema para além do documentário com viés antropológico. Um de seus filmes de maior expressividade intitula-se *Closes* (1982), que apresenta de forma poética situações relacionadas à sexualidade. É escritor e, atualmente, professor aposentado do Departamento de Comunicação da UFPB.

Pedro Nunes e João de Lima encontraram entre si a afinidade necessária para realizar a obra que já apresenta em sua cartela inicial ao que veio:

Oferecemos este trabalho aos catadores de lixo do Varadouro, Município de João Pessoa, vítimas da MISÉRIA, SUBNUTRIÇÃO, DESEMPREGO, reflexo da atual estrutura social montada num sistema de opressão e repressão renegando a condição mínima ao ser humano (*Gadanh*o, 1979).

A cartela precede a sequência de imagens perturbadoras, expondo os problemas sociais de subsistência básica, fortemente deflagradas em seus primeiros minutos, com uma sequência onde adultos e crianças disputam comida com urubus, usando o gadanho, ferramenta dos catadores de lixo. A sequência das imagens apresenta de forma chocante o cotidiano de um lixão. E como quem quer provocar o espectador sobre as cenas ali apresentadas, reitera com o uso de placas que sinalizam “pare, olhe e escute” numa perspectiva de imersão quase visceral do interlocutor. Nas imagens que adentram aquele cenário pífilo, aparecem porcos, moradores, barracos, crianças, urubus e caminhões despejando o lixo, o que Laércio Teodoro da Silva (2011) não considera algo que aparece de forma gratuita. Para o autor, adentrar aquele cenário era uma espécie de ampliação da visão daquilo que vemos em plano geral do lado de fora, tornando a proposta cada vez mais próxima, orgânica e inquietante por andar na contramão da ideia de urbanidade, modernidade ou de “cidade desejada”.

*Gadanh*o traz em si questões muito profundas que não cabem a esta pesquisa esmiuçar, tendo em vista seu grau de complexidade em relação aos elementos que são reportados na tela. É um filme que abraça muitas referências e com um tema que não é inédito, mas a sua forma gera muitas polêmicas, muitas questões. Abordar pessoas invisibilizadas de uma maneira tão orgânica já repele pelo fato daquilo que naturalmente não se quer ver, nem no dia a dia, e nem no cinema marcado pelo entretenimento. O filme faz questionar até a presença desse outro que filma o seu cotidiano, o quão invasivo e contraditório o próprio cinema pode ser. E mesmo isso é colocado propositalmente na tela, abrindo mais uma das diversas ramificações que podem ser debatidas sobre a obra. O filme deflagra, ainda, o estereótipo firmado pela mídia e que fere a imagem desses personagens

como sendo eles o próprio lixo, a imagem intermitente daquilo que não se quer ver no seu presente, os “culpados” por terem uma vida tão miserável e destruírem a utopia de um país perfeito e sem problemas sociais. *Gadanhô* é um símbolo. Um grito.

1.2.4 Nudoc e a propulsão das produções em Super-8

No mesmo ano em que *Gadanhô* (João de Lima Gomes e Pedro Nunes, 1979) viria a inaugurar uma nova fase do cinema paraibano, é criado o Nudoc – Núcleo de Documentação Cinematográfica. Vinculado à Universidade Federal da Paraíba (UFPB), sua criação se dá em debates e discussões em relação ao papel do estado na criação de políticas públicas de fomento ao cinema paraibano, ocorridos na VIII Jornada de Cinema da Bahia que, excepcionalmente naquele ano, ocorreu em João Pessoa. O novo núcleo, instalado também na UFPB, firma então uma parceria com o Comitê de Filme Etnográfico de Paris, liderado pelo cineasta francês Jean Rouch, onde realizaram formações técnicas em caráter intercambista com a aquisição de equipamentos de filmagem como câmeras, tripés, equipamentos de luz e som, gravador, gerador, editores, telas e projetores.

Nessa relação de parceria, de acordo com Nunes (2013), a UFPB financiava apenas os exercícios filmicos de integrantes regulares do curso, que eram voltados para o Cinema Direto (gênero documentário) realizados em película Super-8, além de apoiar projetos de outros realizadores no empréstimo de equipamentos para gravação e montagem. O Nudoc foi a mais importante produtora de filmes em Super-8 na primeira metade dos anos 80, com documentários que focavam em temáticas sobre religião, trabalho, sexualidade, questões urbanas e outras de caráter social.

Já a Associação Varan era responsável pela realização dos estágios com os jovens realizadores no Centro de Pesquisa e Formação em Cinema Direto, em Paris, seguindo essa linha de pensamento sobre a estética dos filmes, as temáticas abordadas e o gênero cinematográfico.

A Associação Varan realizou três estágios em Cinema Direto, de 1981 a 1983, mas suas criações estavam em desacordo com a linha de pensamento de cineastas como Manfredo Caldas, Vladimir Carvalho, Jurandy Moura, Linduarte Noronha, Ipojuca Pontes, entre outros que questionavam o fato de o convênio não contemplar produções em “bitola”s consideradas profissionais, como as de 16 e 35mm. Esses cineastas consideravam a Super-8 útil para a formação de uma nova geração, uma experimentação da linguagem, numa fase mais inicial por conta de seus baixos custos. Então, eles pleitearam que o convênio adquirisse câmeras de

16 e 35mm, além da mesa de montagem (moviola), para produção profissional. Assim, consideravam uma regressão trabalhar com o Super-8.

Sobre as divergências em relação ao projeto de Rouch, Gomes (2013) dá seu ponto de vista em relação à contribuição francesa ao Cinema Direto. Para ele, o fato de terem sido montados vários *ateliers* da Varan pelo mundo poderia ser uma forte indicação natural do desejo de expansão do cinema francês ao redor do globo, além de questionarem o viés antropológico e o conceito de Cinema Direto, que gerava discordâncias entre os próprios formadores da escola. Aponta, por fim, que mesmo o fato de ter formadores diferentes, isso interferia diretamente nas propostas estéticas dos alunos, e aqui faz uma comparação entre os filmes *É Romão pra qui é Romão pra colá* (Vânia Perazzo²⁴, 1981) e *Música sem preconceitos* (Alberto Júnior, 1983), que tinham a música como temática, mas propostas estéticas distintas, as quais os autores vinculam ao fato de terem orientadores diferentes. O professor Bertrand Lira²⁵ discorda da afirmativa de Gomes e atesta que a orientação para os professores da formação na Varan era igual para todos, tendo como foco o olhar para o Cinema Direto, que promovia encontros do realizador e seus personagens por meio de diálogos, perguntas e respostas, como previa sua estética. Além disso, Lira afirma que os participantes tinham certa liberdade para criar suas obras dentro desse norteamento. Esses apontamentos, portanto, poderiam produzir verossimilhanças por um lado, mas dessemelhanças a partir da liberdade criativa de seus participantes a partir dos direcionamentos comuns.

Lira (2013) diz que o treinamento da Associação Varan ocorria em um período de quatro meses com formações que continham em sua grade curricular teorias de cinema, exhibições filmicas precedidas de debates (alguns filmes produzidos por egressos do projeto ou em linguagem similar) e, após esse período introdutório, começava o processo de realização com alguns exercícios práticos com as câmeras que filmavam ações simples do cotidiano. A segunda etapa de exercícios práticos já propunha um tema de trabalho que era debatido com a turma sobre seu processo construtivo antes de ser filmado. Aqui, eram fornecidos dois cassetes de película em Super-8, com três minutos de duração, e o equipamento necessário para a filmagem. Na última etapa prática da formação, cada uma com cerca de quinze dias de

²⁴ Um adendo a este período é que, pela primeira vez na história do cinema paraibano, são mencionadas mulheres à frente da produção filmica. É na geração Nudoc que surgem nomes como o de Vânia Perazzo com seu filme “É Romão pra qui, é Romão pra colá” (1981); Maria Antônia, com “As cegas” (1982); Maria Graça Lira, com “Bernadete” (1983); Maria Aparecida, com “Manipueira” (1982); e Elisa Cabral com seu projeto “Cinema e Sociologia”, que realizou filmes como “Ciclo do caranguejo” (1982), “Visões do mangue” (1982) e “Sobre a evolução das sociedades” (1983).

²⁵ LIRA, Bertrand de Souza. Entrevista – ViAção Paraíba. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Recebida por <lirabertrand@gmail.com> em: 29 abr. 2021.

duração, os estagiários se voltavam para a realização do filme de finalização da formação. Para este filme final, dispunham de quatro cartuchos de Super-8. A formação tinha suporte do Nudoc para suas práticas de realização.

Dentre os principais cineastas que surgiram e/ou se potencializaram através do Nudoc, continuam na atividade de realização atualmente: Marcus Vilar, Torquato Joel, Vânia Perazzo, Eliza Maria Cabral e Bertrand Lira. Como acréscimo a esse contexto, Leal (2007) chama a atenção para um ponto que cruza com aspectos desta pesquisa: boa parte das pessoas provenientes da geração Nudoc veio do interior: Vânia Perazzo (Areia/PB), Torquato Joel (Souza/PB), Marcus Vilar (Campina Grande/PB), Bertrand Lira (Cajazeiras/PB), Eliézer Rolim (Cajazeiras/PB), João de Lima Gomes (Campina Grande/PB), entre outros que, em sua maioria, migrou para a capital, não necessariamente para estudar cinema, mas que nesse contexto puderam despertar, desenvolver e aprofundar seus estudos e conhecimento técnico na área, já que não dispunham desse aparato em cidades interioranas à época. O autor reforça a importância da Universidade e seus projetos de extensão no alcance do público interiorano. Acrescenta-se o entendimento apontando a crescente necessidade de ampliação das políticas públicas de audiovisual para os municípios da Paraíba.

Ainda em relação aos filmes produzidos em Super-8 por esses realizadores da geração Nudoc, Nunes (2013) abre uma ponderação importante. Segundo os autores, os filmes produzidos por esses cineastas saem do contexto das problemáticas urbanas e se voltam às questões da zona rural. Alguns exemplos dessa afirmativa surgem em filmes como *Emergência/Seca* (Torquato Joel, 1982), que relata a vida de um grupo de camponeses que mora próximo ao açude de Orós, no estado do Ceará, em pleno período da seca; e *Manipueira* (Maria Aparecida, 1982), que fala sobre a manipueira, líquido venenoso extraído da mandioca, mas que depois de limpo serve de alimento para o povo, além da goma, usada para produção e comercialização de beiju e tapioca.

O terceiro ciclo da produção fílmica na Paraíba agrega para si, para além do direcionamento ao exercício do Cinema Direto, diversidade narrativa e de linguagem, de pensamentos e opiniões, por meio da exposição de temáticas suprimidas pelo contexto ditatorial e pela imposição de um perfil mercadológico. A compactação dos equipamentos permitiu expansão territorial em termos de produção, chegando mais próximo do povo, inclusive aquele mais afastado dos grandes centros, iniciando um processo de descentralização da produção fomentado pela Universidade. E, por fim, apesar das discussões acerca de Jean Rouch ter a intenção de expandir e consolidar uma ideia de cinema francês ao redor do mundo, usando ou não seu público-alvo nessa direção, não tira do projeto sua

relevância na propulsão da produção cinematográfica da Paraíba que reverbera até os dias atuais, algo que o próprio estado, enquanto governo, não teria fomentado com tamanha proporção. Seu direcionamento não foi capaz de tirar a autoria das obras, mas deixou uma “porta aberta” para o aprofundamento da linguagem cinematográfica na Paraíba e para a restituição de suas práticas que sempre foram imperiosas no viés documental.

1.3 FASE DIGITAL (A PARTIR DE 2005)

Na contramão da intermitência que subdividiu a cinematografia paraibana em três ciclos, as produções filmicas do terceiro ciclo à atual fase não teve interrupções, mas sim, uma atualização tecnológica constante dos modos de fazer. Depois do Super-8, pouco a pouco as câmeras começaram a ficar mais acessíveis em termos econômicos, menos complicadas em relação a sua operacionalização, e menores, facilitando a gravação em larga escala.

Dos anos 80 em diante, a modernização de equipamentos de som e imagem foram constantes, provenientes da crescente globalização, onde rapidamente algumas tecnologias ficariam obsoletas e foram sendo substituídas por outras mais modernas e com maior qualidade. Daqueles tempos aos atuais, podemos citar alguns principais suportes de gravação como o VHS, a Betacam e o MiniDV. Ao longo destes anos muitos filmes foram produzidos em diversos formatos na Paraíba, como *Árvore da miséria* (fic, p & b, 35 mm, 12 min, 1998), de Marcus Vilar; *Passadouro* (doc. cor, 35mm, 8 min, 1999), de Torquato Joel; *A canga* (fic, cor, 35 mm, 12min, 2001), de Marcus Vilar; *Tempo de ira* (fic, cor, 35mm, 16 min, 2003), de Marcélia Cartaxo e Gisella de Mello; *Por 30 dinheiros* (35mm, cor, 89 min, Dolby Digital, 2005), de Vânia Perazzo; *Uma questão de terra* (16mm, cor, 80min, 1998), de Manfredo Caldas; *O cão sedento* (fic, cor, 16mm, 10 min, 2005), de Bruno de Sales; *O plano do cachorro* (fic, cor, 16mm, 10 min, 2009), de Arthur Lins e Ely Marques; *Vita nostra* (doc, cor, VHS, 10min, 1993), de Bertrand Lira; *Estão sentindo um cheiro de queimado?* (doc, cor, VHS, 30min, 1991); *Rock em João Pessoa* (doc, VHS, cor, 15 min, 1995), de Rodrigo Rocha; *Álbuns da Memória* (doc, betacam, 14 min, 2000), de Elisa Cabral; *Bom dia, Maria de Nazaré* (doc, cor, digital, 2001), de Bertrand Lira; *O Menino e a Bagaceira* (doc, digital, cor, 20 min, 2004), de Lúcio Vilar; *Amanda e Monick* (doc, cor, digital, 18 min, 2008), de André Costa Pinto; *Tudo que Deus criou* (fic, cor, digital, 105 min, 2012), de André da Costa Pinto; *O desejo do morto* (fic, cor, digital, 33 min, 2014), de Ramon Porto Mota; *Púrpura* (fic, cor, digital, 19 min, 2014), de Tavinho Teixeira; *De Lua* (fic, cor, digital, 14 min, 2014) de

Marcélia Cartaxo; e inúmeros outros, que incluem os filmes de egressos de ações de interiorização do cinema paraibano.

Um período com produção diversa, com variados equipamentos de gravação e com conteúdos majoritariamente fora da proposta mercadológica de exibição, naturalmente fomentaria espaços de exibição e descentralização da produção. Assim, a partir do ano de 2003 começam a surgir as mostras e festivais de cinema no estado, iniciado pelo Prêmio Rodrigo Rocha de Vídeo, que seria o embrião para o que dois anos após se tornaria o Fest Aruanda do Audiovisual Brasileiro, considerado o primeiro festival de cinema da Paraíba (VILAR, 2015).

A partir deste, outros festivais e mostras passam a existir, principalmente no interior paraibano, como o Festival Comunicurtas (2006), em Campina Grande; o Cine Congo (2009), no Congo; o Festival Curta Coremas (2011), em Coremas; o Festssauro (2014), em Sousa; o Cine Sítio (2014), em Nazarezinho; dentre outros que serão melhor explanados no segundo capítulo desta pesquisa.

Em consonância natural com a grande produção cinematográfica do país que anda na contramão da lógica do mercado, além da contribuição histórica dos movimentos em torno do cinema local, não tardaria a pressão da classe sobre a criação de políticas públicas que fomentassem essa produção. Assim, abre-se um espaço inevitável nesta pesquisa para contextualizar brevemente as políticas públicas no Brasil e na Paraíba, fazendo uma delimitação dessas práticas aos modos de fazer filmes na Paraíba para além das limitações técnicas, mas também as financeiras.

Canuto (2019) contextualiza em sua tese de doutorado as principais formulações das políticas públicas para o setor audiovisual no Brasil, apontando como marco inicial a instituição do Plano Nacional de Cultura na Era Vargas, embora tivesse um caráter mais nacionalista e com fins políticos. Ao longo do tempo, o autor enfatiza que, mesmo com as tentativas de industrialização até a metade do século passado, com os ciclos das companhias cinematográficas Atlântida e Vera Cruz, as políticas de cinema ainda se centravam no eixo Rio-São Paulo, mesmo com trabalhos expoentes de outros estados e regiões do Brasil.

Já no período entre os anos de 1966 e 1977, o autor menciona a criação do INC - Instituto Nacional de Cinema, vinculado ao Ministério da Educação (MEC), que viria a regular o mercado do setor cinematográfico. Nesse período é criada pelo Governo Federal a empresa Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A., de economia mista com prevalência estatal e que permanecia com essa ideia nacionalista e centralizadora, mas ainda

assim, uma política pública que direcionava suas ações para o desenvolvimento do cinema brasileiro.

Seguindo a ordem cronológica das políticas públicas no Brasil, tem-se em 1991 a criação da Lei nº 8.313/91, mais conhecida como Lei Rouanet, política existente até os dias atuais que promove incentivo fiscal sobre o Imposto de Renda de grandes empresas para que estas apoiem e incentivem o cinema nacional. A necessidade de um direcionamento mais específico por seu caráter industrial traz para o setor audiovisual, em 1993, a instituição da Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual (SDAv), incorporada ao restabelecido Ministério da Cultura (MinC)²⁶, que também havia sido extinto pelo Governo Collor, além da publicação da Lei 8.685/93, voltada para a atividade audiovisual e conhecida como Lei do Audiovisual (Ikeda, 2015).

Contudo, na atualidade, Ikeda (2015) diz que as políticas públicas para o audiovisual em abrangência nacional são executadas pela Ancine – Agência Nacional de Cinema, criada no final do governo Fernando Henrique Cardoso, através da MP 2228-1/01. Para finalizar, o contexto das políticas públicas para o setor audiovisual em um contexto nacional, marcou-se 2006, como o ano de criação do Fundo Setorial do Audiovisual, vinculado ao Fundo Nacional de Cultura, fundo este que atuou em processos de descentralização dos recursos para apoio às produções nacionais para além do eixo Rio-São Paulo.

Ao delimitar esse contexto de descentralização regional para a realidade do Nordeste, mais especificamente da Paraíba, podem-se elencar alguns projetos provenientes de políticas nacionais que afetaram de forma positiva a produção paraibana, como o programa *Revelando os Brasis*²⁷, *Nós na Tela*²⁸, a *Programadora Brasil*²⁹ e o programa *Olhar Digital*³⁰, ações da Secretaria do Audiovisual (SAv), do Ministério da Cultura.

²⁶ O Ministério da Cultura (MinC) foi novamente extinto no ano de 2019, no Governo Bolsonaro, e a pasta da Cultura foi transformada em Secretaria dentro do Ministério da Cidadania.

²⁷ Programa criado em 2004 em parceria com a ONG Marlin Azul, sediada no Espírito Santo, com patrocínio da Petrobras. Seu formato prevê a convocação de projetos de municípios de até 20 mil habitantes por meio de argumentos submetidos ao processo seletivo que, sendo selecionados, passam por um processo de formação técnica que culmina na produção do filme em sua cidade de origem. A Paraíba foi um dos estados com maior número de selecionados, com 17 projetos de 16 cidades distintas (Canuto, 2019).

²⁸ Promovido pelo Ministério da Cultura (MinC), por meio do Programa Mais Cultura, em parceria com a Associação Brasileira de Canais Comunitários (ABCCom) e com a Sociedade Amigos da Cinemateca, com o objetivo de apoiar a produção de obras audiovisuais de curta metragem (Canuto, 2019).

²⁹ Distribuidora com fins não comerciais que licencia direitos de exibição de obras audiovisuais de seu acervo para circuito de exibição não comercial em mostras, festivais, cineclubes, etc. (Canuto, 2019).

³⁰ Programa lançado em 2006 com o objetivo de montar núcleos de produção digital (NPD) e realizar oficinas de capacitação através de convênios com instituições estaduais e municipais (Canuto, 2019).

Em relação às políticas de fomento que por força e articulação da classe setorial do audiovisual na Paraíba viriam a surgir, mesmo que de forma intermitente, Vilar (2015) e Canuto (2019) nos apresentam algumas políticas de editais de cinema na Paraíba:

TABELA 01 – Investimento em linhas de fomento ao audiovisual no estado da Paraíba - 2004 - 2014³¹

Ano	Fonte de Financiamento	Origem	Valor orçado (R\$)
2004	Fundo de Incentivo à Cultura - I FIC Augusto dos Anjos	Governo do Estado da Paraíba	R\$ 136 mil
2005	Fundo de Incentivo à Cultura - II FIC Augusto dos Anjos	Governo do Estado da Paraíba	R\$ 120 mil
2006	Fundo Municipal de Cultura	Prefeitura de João Pessoa	R\$ 500 mil
2006	Fundo de Incentivo à Cultura - III FIC Augusto dos Anjos	Governo do Estado da Paraíba	R\$ 130 mil
2008	Fundo de Incentivo à Cultura - IV FIC Augusto dos Anjos	Governo do Estado da Paraíba	R\$ 140 mil
2009	Prêmio Linduarte Noronha para curtas-metragem	Governo do Estado da Paraíba	R\$ 200 mil
2012	I Prêmio Walfredo Rodriguez para curtas e longas-metragem	Prefeitura de João Pessoa / FUNJOPE	R\$ 1 milhão
2012	Fundo de Incentivo à Cultura - V FIC Augusto dos Anjos	Governo do Estado da Paraíba	R\$ 300 mil
2012	I Edital da UEPB para	Universidade	R\$ 170 mil

³¹ Até a finalização desta pesquisa, não se soube de qualquer outra edição dos referidos editais, deixando grandes lapsos temporais nas políticas de fomento ao audiovisual paraibano. As exceções que se tem conhecimento dão-se àqueles criados como editais de emergência pela Lei Aldir Blanc para o Setor Cultural - Decreto 10.489/20, orçados em pouco mais de R\$ 36 milhões (trinta e seis milhões de reais) para linguagens culturais diversas, criados em meio à pandemia da Covid-19, tendo como edital específico para a linguagem o Edital Margarida Cardoso para realização de curtas-metragens e videoclipes, orçado em R\$ 2,5 milhões, e a Chamada Pública - Festivais de Audiovisual 2020/2021, do Governo do Estado da Paraíba, orçada em R\$ 540 mil, edital que antecedeu o estado de calamidade pública e o qual não se tem conhecimento sobre sua implementação e pagamentos aos proponentes contemplados até a finalização desta pesquisa. Fonte: Governo da Paraíba. Disponível em: <<https://paraiba.pb.gov.br/noticias/governo-do-estado-publica-dois-ultimos-editais-da-lei-aldir-blanc-na-paraiba>>. Acesso em 25 abr. 2021.

	curtas-metragens - Projeto de Fomento e Incentivo à Realização de Curtas	Estadual da paraíba - UEPB	
2014	Prêmio Linduarte Noronha para longa-metragem	Governo do Estado da Paraíba	R\$ 1,5 milhão
2014	II Prêmio Walfredo Rodriguez para curtas e longas-metragem	Prefeitura de João Pessoa /FUNJOPE em parceria com a Ancine	R\$ 3.375.000,00
2014	Fundo de Incentivo à Cultura - VI FIC Augusto dos Anjos	Governo do Estado da Paraíba	R\$ 400 mil
2015	Fundo de Incentivo à Cultura - VII FIC Augusto dos Anjos	Governo do Estado da Paraíba	R\$ 3,5 milhões ³²
Orçamento total para o setor cinematográfico			11.471 milhões

Fonte: Elaborado pela autora.

Cristhine Lucena Rolim (2017) assinala que, mesmo com um histórico ínfimo de políticas públicas, com valores muito aquém de estados vizinhos, como o Ceará, por exemplo, praticamente todos os mecanismos de apoio ao audiovisual por parte do governo paraibano, seja municipal ou estadual, apresentaram problemas graves em relação aos pagamentos, como atrasos, cortes e reajustes que culminaram no cancelamento do Prêmio Linduarte Noronha em suas edições de 2014 e 2015, o que ocasionou a inconclusão dos projetos contemplados. A autora apresenta ainda as deficiências em relação às demais etapas da cadeia produtiva, como a circulação e a distribuição, atrelando essas falhas à ausência de diálogo entre as esferas públicas e a classe audiovisual paraibana.

Com isto, àqueles que persistiram na arte cinematográfica, coube-lhes buscar outras formas de realizar o exercício da produção: alguns se organizaram enquanto coletivo, outros acabaram por seguir na direção do mercado publicitário ou jornalístico e, inevitavelmente, alguns mudaram de profissão.

A escassez das políticas culturais para o setor acaba por forçar os realizadores a buscarem alternativas para continuar realizando seus filmes, e adentrando aos modos de produção propriamente ditos, entretanto, é necessário considerar as nuances tecnológicas sobre o acesso e a estética das novas produções: por mais que se encontrem relações entre os

³² Em relação a esta edição, existem relatos e diversas matérias na imprensa paraibana sobre o não recebimento dos pagamentos por parte de alguns projetos contemplados no edital FIC. (DOS ANJOS, 2015).

filmes paraibanos produzidos anteriormente, no que concerne às suas temáticas e paisagens, os modos de produção e a estética se modificam, seja em relação a sonoridade, a novos formatos de equipamentos, o uso das cores, etc.

O período que se inicia, a partir da popularização da tecnologia digital em 2005, que Rolim (2017) denomina de Fase Digital, tem uma aproximação com a fase superoitista dos anos 80 no que diz respeito ao acesso aos meios de produção, devido à compactação das filmadoras, permitindo o surgimento de novos realizadores e coletivos voltados para a produção de baixo custo. Porém, a ampliação do acesso favorece cada vez mais, o aumento no número de produções, bem como as experimentações estéticas, e a difusão desses filmes. O cinema contemporâneo paraibano passou então a atuar de modo plural e integrativo, ampliando a diversidade de olhares sobre as obras e impulsionando a criação de coletivos, de cursos de nível superior e de ações de interiorização do cinema.

As tecnologias digitais surgem como meio de impulsionar o fazer cinematográfico, antes centrado em quem tinha as condições de aquisição de equipamentos caros e de operacionalização especializada, o que hoje já é relativizado com as práticas das mídias móveis, equipamentos compactos e mais acessíveis. O formato digital, então, como afirma Rolim (2017), não apenas apresentou novas possibilidades de produção fílmica, mas sua difusão massiva através da internet, permitindo a formação de cadeias de produção alternativas, com a possibilidade de integração dos mais variados perfis do audiovisual, seja na capital, no interior ou em outros espaços além da fronteira paraibana. É nessa fase que começam a surgir ainda vários cursos técnicos e superiores na área do cinema, alguns centrados nas capitais e outros voltados para a descentralização, com formações voltadas às cidades do interior.

Leal (2007) destaca o impulso da produção local ainda para o fato de a Paraíba ter sido cenário para várias produções nacionais, indicando que essas ações também contribuíram para o fomento do audiovisual interiorano, já que parte da equipe contratada era local e isso, de certo modo, colocava moradores da região na atuação técnica e na encenação de vários filmes, alguns de repercussão nacional.

Com todo esse aparato, a massiva produção de filmes independentes³³, aqui considerada como a pluralidade de olhares cinematográficos nacionais, em desproporção com

³³ Para esta pesquisa, assumimos como cinema independente aquele que é produzido com baixo ou baixíssimo orçamento (com ou sem recursos de editais); tem lançamento comercial inexistente ou limitado; e tem como principais canais de exibição, além das práticas cineclubistas, as mostras e festivais. Inserimos no perfil do cinema independente, ainda, aquele em que “a imagem é criada como parte do ato de pensar” (viés contemporâneo) e que atua como um “processo de significações”, como assinala Montoro (2012, p.199), pesquisadora em cinema, ao falar da importância das mostras e festivais como espaço para fruição desses filmes.

as políticas culturais vigentes, vê-se cada vez mais forçada a pensar alternativas não apenas para suas produções, mas para seu escoamento, com práticas que vão da criação de coletivos, mostras, festivais e cineclubes às novas tecnologias como canal alternativo para exibição de suas obras.

A pesquisa de Rolim (2017) traz como estudo de caso a Filmes a Granel, coletivo audiovisual paraibano que se utilizou de forma contundente da internet e mídias digitais como forma de driblar a escassez das políticas públicas do estado. Pensada para atuar somente ao longo de dois anos, o coletivo se instituiu no ano de 2010 focando na seguinte forma de atuação: eram ao todo vinte cooperados; a comunicação se dava, primordialmente, via *e-mail*, além dos encontros presenciais; cada um colaborava com a quantia de R\$ 50,00 (cinquenta reais) por mês, em um regime de consórcio, de modo que, ao final de cada mês, o coletivo angariava R\$ 1.000,00 (mil reais) para a realização de um projeto dentre os cooperados; havia uma articulação com empresas e instituições para permutas ou complementação financeira, tendo como principais a Pigmento Cinematográfico, que atuava como Pessoa Jurídica de representação do coletivo, o SEBRAE-PB, que dobrava o valor da arrecadação, ou seja, investia mais R\$ 1.000,00 nos projetos filmicos, o NPD (Núcleo de Produção Digital da “Olhar Digital”), que permutava o uso de equipamentos para a realização dos filmes, a ABD-PB – Associação Brasileira de Documentaristas e Curtas-metragistas-seção Paraíba, e o Tintin Cineclube; todos atuavam nas produções internas do coletivo com direção e roteiros e com a possibilidade de atuação em diversas funções distintas no *set* de filmagem.

Contudo, tem-se aqui, sem a distribuição, uma sistematização incompleta da cadeia produtiva do audiovisual. A produção é, de fato, um ponto frágil, mas ela em si não resolve a questão da distribuição das obras. Mais uma vez, o coletivo utilizou-se das ferramentas midiáticas para usar a tecnologia em seu favor. Antes disso, por meio de suas parcerias, foi elaborado um DVD com a coletânea dos filmes produzidos pelos cooperados. A partir dessa mídia, aliada às exibições desses filmes em diversos festivais nacionais e internacionais, foi criado um blog com conteúdos relacionados às obras, *teasers*, venda de produtos (incluindo o DVD) e a criação de um cineclube intitulado “Sessão Filmes a Granel”, que contava com o apoio da Funesec - Fundação Espaço Cultural da Paraíba, para a realização de suas sessões.

Em relação ao processo de produção dos DVDs da cooperativa, a primeira tiragem ocorreu no ano de 2012, com a produção de duas mil cópias. Essas cópias eram distribuídas de forma igual aos cooperados que as comercializavam por um preço de R\$15,00 (quinze reais), onde o valor era revertido para o próprio realizador ou realizadora. A segunda coletânea, finalizada no ano de 2013, mantinha a mesma premissa de distribuição: foram

produzidas duzentas cópias onde cada realizador recebeu dez DVDs para comercializar ao valor de R\$10,00 (dez reais). Os custos da confecção dos DVDs foram pagos com recursos da cooperativa, provenientes de prêmios relacionados à iniciativa. Sua página na *internet*, que congrega loja, TV e cineclube, passou a ser o instrumento de manutenção do coletivo e de difusão de seus trabalhos (ROLIM, 2017).

Fizeram parte das duas coletâneas de DVDs da Filmes a Granel³⁴ os filmes:

- DVD 1 (2012): fizeram parte desta coletânea os curtas-metragem *A Felicidade dos Peixes* (Arthur Lins, 2011); *Escravos de Jó* (Daniel Araújo, 2011); *Diário de Márcia* (Bertrand Lira, 2011); *Oferenda* (Ana Bárbara Ramos, 2011) e o longa-metragem *Luzeiro Volante* (Tavinho Teixeira, 2011);
- DVD 2 (2013): fizeram parte desta coletânea os curtas-metragens *Catástrofe* (Gian Orsini, 2013); *Cova Aberta* (Ian Abé, 2012); *Lavagem* (Shiko, 2011); e *Privado* (Tadeu Brito, 2013).

Com o objetivo de atingir o circuito alternativo e independente, ampliando as projeções também para os municípios do interior paraibano, a Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas - Sessão Paraíba e a Rede Nordestina de audiovisual, lançou um box com uma coletânea de 29 curtas-metragens paraibanos realizados dos anos 60 a 2000, cujo material teve grande importância na difusão dos filmes do estado, expandindo o conteúdo em larga abrangência territorial por meio das escolas públicas, pontos de cultura, bibliotecas, cineclubes e pontos culturais (CANUTO, 2019). Em 2015, a Fundação Espaço Cultural da Paraíba (FUNESC) segue a mesma linha e lança um edital para um segundo box de filmes de realizadores do estado. Intitulado “Curtas PB na tela”, o projeto contou com o patrocínio do Banco do Nordeste do Brasil (BNB), Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) e Governo Federal, disponibilizando para a sociedade um box de 15 curtas e médias-metragens paraibanos realizados de 2005 a 2013 nos mesmos moldes do projeto da ABD-PB.

Outro projeto que chama a atenção no quesito difusão, por seu pioneirismo no território paraibano, e que busca se consolidar por meio das tecnologias digitais é a *Indie Cine*, uma plataforma digital de origem campinense que tem por objetivo difundir o cinema

³⁴ Neste ponto podemos chamar a atenção para o fato de que, numericamente, deveria haver a produção de vinte filmes (dos vinte cooperados). Contudo, nas duas coletâneas somam-se apenas nove. Sobre os demais filmes, Rolim (2017) afirma que, até o fim de sua pesquisa, estavam ainda em fase de produção, com detalhes do andamento da produção para cada curta em execução.

independente. Criado em 2019³⁵ e atuando de forma intermitente pelos desafios de manutenção sem ferir ao seu propósito de difundir um cinema fora do viés mercadológico, a plataforma tenta se manter por meio de assinatura e outras parcerias, deixando parte de sua programação gratuita, esta chamada de “degustação” no menu de seu aplicativo (ou *app*).

Por fim, e com relevância que dá suporte aos demais capítulos desta pesquisa, as ações de interiorização do cinema e a importância da Universidade nesses processos, não poderiam, de outra forma, terem ganho tamanha projeção em outros ciclos da história do cinema paraibano. Fomentado pelas novas tecnologias, pela internet e pela inquietação dos realizadores paraibanos, ações como *Vição Paraíba* (2006-2007), *Paraíba Cine Senhor* (2007), *Paraíba Cinema Adentro* (2007), *Projeto Cinestésico* (2008), *Janela do Mundo* (2011), *Laboratório Paraibano para Jovens Roteiristas – Jabre* (2011), *Semente Cinematográfica* (2014) e o *Comunicurtas Itinerante* (2014), vêm para tentar suprir dois gargalos da cadeia cinematográfica paraibana: a produção e a exibição. Essas práticas serão melhor explicadas no capítulo seguinte.

³⁵ Embora o *app* informe a data de lançamento como há poucos meses, Rolim (2016) afirma que ele foi disponibilizado pela primeira vez ao público em setembro de 2015. À época, segundo a autora, o consumidor baixava o aplicativo gratuitamente para ter acesso a filmes de curta-metragem e o(a) realizador(a) que quisesse ter seus filmes na plataforma poderia submetê-los também de forma gratuita para análise curatorial, mas ainda sem remuneração por suas obras. Neste período, até a finalização da pesquisa da autora, foram contabilizados 83 curtas-metragens de diversos países disponíveis no aplicativo, com 2.637 visualizações. Porém, por motivos de inviabilização de recursos, o projeto sofreu sua primeira interrupção no ano seguinte. Entre 2017 e início de 2019, o projeto manteve uma parceria com a Lume Channel (distribuidora maranhense de conteúdo independente), mas novamente vive uma fase de interrupção.

2 PROCESSOS DE INTERIORIZAÇÃO DO CINEMA: O PROJETO *VIAÇÃO PARAÍBA*

O fazer e pensar cinema no Brasil ainda geram inúmeros debates por suas formas de atuação e suas complexidades no que se refere aos processos de descentralização, entendendo que o cinema nacional ainda está bastante centrado na região Sudeste, mais precisamente no eixo Rio-São Paulo, como afirma Marcelo Ikeda (2015). Se em abrangência nacional a produção que chega ao mercado exibidor se concentra, em grande proporção, a dois estados – e considerando ainda a participação ínfima do cinema brasileiro nesses espaços frente à hegemonia do cinema norte-americano, como corrobora Rolim (2017) –, mais restrito ainda o acesso às obras filmicas realizadas em cidades do interior nordestino.

Mesmo com a fragilidade nesse ponto da cadeia produtiva do audiovisual – no caso, o mercado exibidor –, tem-se ainda a pulsante produção audiovisual da Paraíba, que se destaca de modo peculiar, tendo obras audiovisuais com repercussão em festivais de cinema no Brasil e no exterior e sendo referenciada por sua qualidade estética, como ressalta Rolim (2017) em sua pesquisa. Torna-se relevante destacar o fato de que essa produção não se restringe à capital, João Pessoa, mas permeia uma cadeia própria que acaba por se constituir como uma rede entre as Mesorregiões do estado, o que, em primeiro momento, a diferencia de estados da mesma e demais Regiões do Brasil.

Reforçamos que o crescimento da produção audiovisual, entretanto, ganha uma nova proporção com o surgimento das novas tecnologias e mídias digitais, que favoreceram, não apenas a descentralização na realização das obras filmicas, mas a própria articulação produtiva em largo alcance:

Ao mesmo tempo, as câmeras digitais e a edição digital (AVID) não apenas disponibilizam novas possibilidades de montagem, como facilitam as produções de baixo orçamento. E em termos de distribuição, a internet permite que uma comunidade de desconhecidos troque entre si textos, imagens e sequências de vídeo, possibilitando a instauração de uma nova espécie de comunicação transnacional, que esperamos seja mais recíproca e multifacetada que o velho sistema internacional dominado por *Hollywood* (STAM citado por ROLIM, 2017, p.64).

A Fase Digital, assim nomeada por Rolim (2017) e apresentada no primeiro capítulo desta pesquisa, é o período que baliza de forma mais contundente a expansão das produções audiovisuais de modo descentralizado, pois possibilitou a democratização de acesso aos meios tecnológicos de produção, cada vez mais compactos, com maior qualidade de som e imagem e com menor custo, além das próprias políticas de interiorização do cinema, como o *Revelando*

os *Brasis*, que descreveremos mais à frente, que foram fundamentais, dentre outros projetos iniciados pelo Governo Lula e continuados pela gestão Dilma Rousseff, como o Plano Nacional de Cultura e o Sistema Nacional de Cultura, minados pela extinção do Ministério da Cultura no atual governo Bolsonaro, e que possibilitaram a revelação do grande potencial criativo dos jovens interioranos para a escrita e a realização fílmica, em especial, no interior da Paraíba, que comumente assume lugar de destaque nessas produções.

Este capítulo move-se, então, pela explanação das ações que favorecem esse processo, não de descentralização, mas de interiorização do cinema, com foco no estado da Paraíba, destacando o modo de atuação do Projeto *ViAção Paraíba*, já que este atua há quatorze anos ininterruptos, estando em suspenso no momento desta pesquisa por conta da pandemia de Covid-19. Este projeto, contudo, tem resultados exitosos, não somente no campo da realização audiovisual, mas de exibição e de fruição dos debates críticos sobre o cinema e sobre como o Nordeste comumente é retratado e inserido no cinema nacional, instigando ainda desdobramentos como a constituição de cineclubes, mostras e festivais de cinema pelo interior do estado, que acabam por serem essenciais janelas de exibição e promoção do cinema e da cultura paraibana.

Pretende-se apresentar o Projeto *ViAção Paraíba* por seu histórico e metodologia de aplicação, da descrição de seus resultados, apontando suas possíveis contribuições para o processo de interiorização do cinema no estado, além de promover uma releitura do olhar crítico sobre a diversidade cultural e do que se conhece hegemonicamente como cinema nacional. O material aqui contido é proveniente de análise de documentos primários, como *sites*, matérias, impressos e outros documentos; pesquisa observacional, por meio de anotações em diário de campo; entrevistas estruturadas com pessoas vinculadas direta ou indiretamente com o objeto da pesquisa, como a gestão da PRAC/COEX-UFPB, egressos do projeto analisado, professores e seu idealizador, o cineasta e funcionário público Torquato Joel; sistematização e análise de dados coletados; e pesquisa bibliográfica, tendo como autores mais recorrentes, para este capítulo, Canuto (2019), Rolim (2017) e Lima (2013).

2.1 AS AÇÕES DE INTERIORIZAÇÃO DO CINEMA NA PARAÍBA

A Fase Digital, período tecnológico que se inicia em meados dos anos 2000, é a base do que, mais à frente, Silva Júnior (2019) chamará de Primeiro Ciclo do Cinema Interiorano da Paraíba, sobre a propulsão evidente dessa produção. As possibilidades criadas pelas ferramentas tecnológicas democratizaram, de forma muito rápida, os modos de produção

cinematográfica, atingindo um alcance geográfico impensado pelas gerações antecessoras. Não apenas na produção, mas na própria difusão de conteúdo que, para além das telas, se estendeu também às múltiplas plataformas sociais do ambiente virtual. Isso possibilitou, como dito, a democratização do acesso, mas também o diálogo entre as diversas frentes do audiovisual paraibano, facilitando a comunicação entre realizadores e produtores e fortalecendo a rede por meio do Fórum do Audiovisual Paraibano. Os encontros promovidos pelas mostras e festivais, que veremos mais adiante, também serviram como espaço de fomento às discussões sobre as políticas culturais para o setor, com mais representatividade e de forma mais engajada.

Esse sistema de crescimento abrupto da produção audiovisual interiorana, num processo de descentralização dos dois grandes centros, João Pessoa e Campina Grande, é um desenvolvimento sistemático que iniciou há pouco mais de dez anos, quando projetos formativos de interiorização do cinema começaram a ganhar espaço. Este subcapítulo pretende, de forma muito sucinta, elencar os principais projetos voltados para as práticas audiovisuais interioranas, culminando no *ViAção Paraíba*, corpus desta pesquisa.

A professora Virgínia Gualberto (2015) diz que poderia datar no tempo o ano exato de 2007 como início desse processo de interiorização, fomentado pela formação, produção e exibição cinematográfica no estado. Para ela, este fomento se deu por ações de projetos como o *ViAção Paraíba* (2006-2007³⁶), *Paraíba Cine Senhor* (2007), *Paraíba Cinema Adentro* (2007), *Projeto Cinestésico* (2008) e *Laboratório Paraibano para Jovens Roteiristas – Jabre* (2011). Acrescentamos a esta lista, ainda, o *Janela do Mundo* (2011), o *Semente Cinematográfica* (2014) e o *Comunicurtas Itinerante* (2014), sistematizados por Canuto (2019) em pesquisa mais recente.

O *ViAção Paraíba*, mais antigo e regular desta lista, é um projeto formativo que pretende em sua metodologia, ao longo de três dias, promover a oficina *Aprendendo a Ler as Imagens do Cinema* em cidades interioranas, instigando o olhar crítico de seus espectadores acerca de sua realidade e sobre como ela é representada na tela. É a precursora do que vem a ser, cinco anos após sua criação, o seu principal desdobramento: o *Jabre – Laboratório Paraibano para Jovens Roteiristas* que, com características de formação mais técnica, seria a resposta à demanda interiorana por um aprofundamento da escrita estruturada de um roteiro cinematográfico e a propulsão da prática da produção fílmica. Ambos os projetos foram, até

³⁶ É necessário assinalar que o início das atividades do ViAção Paraíba se deu ainda em 2006, quando de sua elaboração, aprovação em edital do Banco Nacional do Nordeste, articulação e pré-produção. Atribui-se comumente o ano de 2007 como período de início por ter sido o ano em que as atividades formativas propriamente ditas começaram a ser executadas.

2020, vinculados como atividades de extensão da Universidade Federal da Paraíba por meio da Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários - Coordenação de Extensão Cultural (PRAC/COEX-UFPB).

O *Paraíba Cine Senhor*, assim como o *Vição*, é uma das mais antigas ações de interiorização do cinema paraibano, tendo atividades registradas até o ano de 2013. Idealizado pelo jornalista Orlando Júnior, tem seu processo iniciado pelas margens, já que a iniciativa teve origem na cidade de Sousa, no Sertão Paraibano, embora tenha se estendido por outras Mesorregiões do estado. Seu ponto de partida eram oficinas de cinema que culminavam em produções de curtas-metragens que deveriam, necessariamente, apresentar aspectos da cultura local onde os alunos estavam inseridos (CANUTO, 2019).

Idealizado e coordenado pela professora Virgínia Gualberto, o *Projeto Cinestésico* tem temática centralizada em duas linhas de conhecimento: o Cinema e a Educação. Essas duas linhas de frente permitem ainda uma transversalidade com diversas outras áreas já que, no processo de exibição dos produtos audiovisuais, permite-se uma capacitação multiplicadora, não apenas por meio de leituras reflexivas das mídias, mas da própria produção audiovisual. Interdisciplinaridade seria uma palavra-chave que poderia definir um projeto que articula pesquisa, ensino e extensão através de atividades de exibição fílmica precedidas de debates e o fazer cinematográfico que, mais à frente, vem a unir-se com o *Jabre*. De acordo com Canuto (2019), além disso, o projeto atua em parceria com vários eventos cinematográficos interioranos, como o Cine Sítio, Curta Coremas e Cine Congo, levando às cidades formações específicas para professores da rede pública de ensino. Algumas de suas ações, ainda, atuaram em parceria com o *Vição Paraíba*.

Já o *Cinema Adentro*, destaca Gualberto (2015), foi uma ação de interiorização do cinema organizada pela Associação Brasileira de Documentaristas – Seção Paraíba (ABD-PB) que, com apoio do Governo Federal, realizou a distribuição de boxes contendo três DVDs, cada um com 15 filmes paraibanos de curta e média-metragem, realizados no período compreendido entre 1960 e 2005. A partir de 2009, passou a realizar mostras de filmes precedidas de debates, distribuindo ainda 500 boxes de filmes para associações sem fins lucrativos nos municípios interioranos. Assim como os demais projetos, fomenta a difusão do cinema paraibano e uma releitura das narrativas do cinema. O *Cinema Adentro* era formado por um grupo de cineastas e técnicos de João Pessoa que viajavam promovendo, ainda, oficinas de audiovisual e mostra de cinema paraibano para as cidades do estado com até 100 mil habitantes.

O *Janela do Mundo* foi um projeto de formação realizado em parceria entre Marcelo Quixaba e João Paulo Palitot. Segundo Canuto (2019), o projeto é, de certa forma, uma ação multiplicadora do *ViAção Paraíba*, já que parte de seus colaboradores são egressos do projeto, sendo o próprio Quixaba, ex-estagiário, somado ao Francisco José Rodrigues (Dudé), que era coordenador administrativo e também o ajudou na concepção da proposta. Diferencia-se dos demais projetos por seu caráter modular, com profissionais que atuavam num regime mais técnico de realização. Sua primeira edição culminou na realização do curta-metragem *O som do aboio* (2012), de Adriano Roberto, realizador que mais adiante participaria do *Jabre*, tendo seu curta *Candeeiro* (2014) eleito pelos participantes para ser produzido. A atuação do *Janela do Mundo* em Juripiranga gerou a semente do que viria a ser, hoje, o Cine Paraíso, coordenado por João Paulo Lima, um festival ativo e formado principalmente por alunos remanescentes deste projeto, com sua quarta edição em 2020.

Temos o *Semente Cinematográfica*, realizado pela produtora Pigmento Cinematográfico, desde 2018, e voltada para a criação e desenvolvimento de práticas educativas utilizando o cinema como ferramenta, num viés mais pedagógico. Executa uma ação intitulada *Cartografia de imagens: filme-carta, formação e experimentação*, incentivada pelo edital Rumos Itaú Cultural, com o objetivo de contemplar

a implementação de Escolas Experimentais de Cinema (EEC) em instituições de ensino da Paraíba, com a capacitação de professores e a realização de oficinas de prática cinematográfica e mostras de cinema e educação. Desenvolvido pelo grupo Semente Cinematográfica, com coordenação de Felipe Leal Barquete e Ana Bárbara Ramos, o projeto busca democratizar o acesso às diferentes sensibilidades humanas e estéticas por meio do ensino audiovisual³⁷.

A proposta contempla o audiovisual não apenas por meio de meras exibições filmicas em sala de aula, mas, assim como parece germinar nas ações de interiorização do cinema, fomenta o olhar crítico sobre as obras, a produção e a formação de cineclubes (Canuto, 2019). Acentua-se que a Pigmento Cinematográfico foi, ainda, uma das principais parceiras do *Jabre*, atuando na produção de alguns dos curtas-metragens vencedores nas primeiras edições.

Por fim, o *Comunicurtas Itinerante* é um desdobramento do *Festival Audiovisual Comunicurtas* e está vinculado ao Núcleo de Mídias Digitais, da Coordenadoria de Comunicação da UEPB, articulada às secretarias municipais nos municípios onde atua. Na ação, ocorrem atividades como mostras, formação e produção em audiovisual (Canuto, 2019).

³⁷ Disponível em:

<<https://www.itaucultural.org.br/cartografia-de-imagens-filme-carta-formacao-e-experimentacao>>. Acesso em 24 ago. 2020.

Com estas breves exposições, podemos perceber que a interiorização do cinema na Paraíba é um movimento de muitos tentáculos, muitos interrelacionados, principalmente em relação aos objetivos principais, como a experimentação por meio dos filmes paraibanos, a provocação sobre o olhar crítico e a atuação exclusivamente em território interiorano. Algumas, inevitavelmente, acabam por ser desdobramento de outras ações e o caráter colaborativo faz com que, até certo nível, seus atores se entrelacem. Para esta pesquisa, entretanto, utilizaremos como objeto de investigação um dos mais antigos e mais regulares: o projeto *Vição Paraíba*.

2.2 TORQUATO JOEL: INFLUÊNCIAS DE UM “MOVIMENTO”

Para discorrer sobre os modos de atuação do Projeto *Vição Paraíba* e seus resultados na forma proposta por esta pesquisa, julgamos imprescindível relatar a trajetória pessoal de seu idealizador, considerando que sua história como jovem interiorano, a descoberta do cinema e suas influências culturais e filmicas, acabam por convergir com suas obras e com o objeto da pesquisa e seus desdobramentos. A base das informações a seguir foram extraídas de diálogos e entrevistas com Torquato Joel³⁸, além de pesquisa documental em arquivos cedidos em 2018 e 2019 pela Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários – Coordenação de Extensão Cultural (PRAC/COEX-UFPB), departamento no qual o projeto foi vinculado ao longo de treze anos como ação extensionista, sendo desvinculado a partir de sua aposentadoria no ano de 2020.

Torquato Joel de Lima (ou simplesmente Torquato Joel) é um cineasta paraibano nascido em 28 de julho de 1957, em São Gonçalo, distrito de Sousa, no interior do estado da Paraíba. É formado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB (1984). Foi servidor técnico-administrativo desta mesma Universidade, a qual esteve vinculado até o ano de 2020, quando se aposentou do quadro de pessoal da PRAC/COEX, e onde esteve à frente de ações extensionistas como o *Vição Paraíba* e o *Jabre – Laboratório Paraibano para Jovens Roteiristas*. Oriundo da geração superoitista, esteve, nos anos de 1982 e 1986, no ateliê de Cinema Direto do Núcleo de Documentário/UFPB e participou de estágios nos *Ateliers de Réalisation Cinématographique* (Associação Varan), em Paris.

³⁸ LIMA, Torquato Joel de. Entrevista – *Vição Paraíba*. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Recebida por <torquato.joel@gmail.com> em: 07 de junho de 2020.

Na década de 1940, seus pais partiram de Orós, no Ceará, rumo à São Gonçalo, na Paraíba, local onde seu pai, que trabalhou como topógrafo do DNOCS (Departamento Nacional de Obras Contra a Seca), assumiu a linha de frente na construção das grandes barragens no interior do estado. Gradativamente, seu genitor assumiria cargo de chefia voltado para as frentes de emergência, que eram espaços de contratação temporária de pequenos agricultores castigados pelas secas severas. Nesse período, já com as barragens implementadas, o DNOCS criou centros de pesquisas voltadas às culturas agrárias, o que permitiria o desenvolvimento econômico do sertão.

Joel e sua família, neste ínterim, viviam numa casa muito próxima ao cinema da vila de moradores do DNOCS, em São Gonçalo. Lá uma das maiores diversões de Joel era se reunir com os amigos para coletar restos de película no lixo do cinema, uni-las em uma ordenação que permitia uma espécie de “montagem” narrativa, fazendo projeções artesanais com caixa de sapato e lâmpada acesa. Nesse seu “cinema particular” também havia uma moeda própria: para assistir suas películas o espectador tinha que pagar ingresso cujas cédulas eram feitas de carteiras de cigarros.

Mais adiante, sua vida mais uma vez é alterada, desta vez pela aposentadoria do pai, que decide retornar ao Icó, município do interior do Ceará. Nessa cidade, Joel tinha grande fascínio pela arquitetura dos sobrados e casarões. Ao mesmo tempo em que, ao contrário da vida pacata que levava em São Gonçalo – uma segurança à parte frente ao cenário de miséria em suas adjacências –, sua vida havia sido transformada pelos acontecimentos violentos dessa nova morada. Ao redor, o cenário era de crimes relacionados à disputa política, assassinatos por encomenda, autoritarismos – os quais o próprio Joel afirma serem coronelistas –, além de histórias desagradáveis contadas pelos adultos.

Como forma de refúgio havia o cinema (e o pé de seriguela no quintal de sua casa). Os filmes, segundo ele, o transportavam para outro mundo e o faziam esquecer a violência naturalizada no mundo real. Mesmo que alguns filmes trouxessem uma grande carga de violência, ainda assim, para si, julgava um filtro de interrupção das brutalidades em seu entorno e aceitação menos sofrida da realidade ao redor.

Anos mais tarde, sua família decide retornar à Paraíba, desta vez à João Pessoa, pois compreendia que essa cidade era, naquele momento, uma capital mais pacata que Fortaleza, capital do Ceará, e lá teria condições de inserir os filhos na universidade, algo totalmente impensável para quem residia em cidades interioranas à época. Joel e sua família migravam, assim, para um grande centro.

Em João Pessoa, foram morar em Jaguaribe, um dos poucos bairros da cidade que ainda tinha cinema em atividade na época. Nesse cinema, Joel e outros adolescentes costumavam esperar a saída do fiscal para que o bilheteiro liberasse a entrada, mesmo com a sessão já em curso. Tratava-se do Cine Santo Antônio, berço para o primeiro contato de Joel com obras de Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Akira Kurosawa, Federico Fellini, entre outros nomes importantes do cinema.

Anos depois, prestou vestibular para Engenharia de Alimentos, um curso com muitas disciplinas de cálculo, de física e de química, disciplinas de uma área à qual definitivamente não se adaptaria. Nesse tempo, costumava frequentar as sessões de cinema de arte aos sábados pela manhã em um dos cinemas do centro da cidade, enquanto seus amigos tinham a praia como lazer.

Certa vez, na universidade, seu amigo Bertrand Lira o convidou para a sessão de lançamento do filme *Gadanho* (1979), de Pedro Nunes e João de Lima Gomes, alunos do Curso de Comunicação Social da UFPB. Mesmo em Super 8, uma “bitola” doméstica, Joel viu ali a possibilidade de se fazer cinema na Paraíba, coisa que achava impensável até então. O cinema como algo distante, como uma fuga da realidade, passa a ser algo possível e próximo. Descobriu, então, definitivamente, que cinema era o que o interessava.

A partir dessa experiência, tentou vestibular novamente, mas, desta vez, para o curso de Comunicação Social – Jornalismo, pois era o curso que, à época, possuía mais disciplinas voltadas ao cinema em relação aos outros da área de Humanas da UFPB. Foi no Jornalismo que teve aulas com Linduarte Noronha, assistiu *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) e outros filmes do Ciclo Paraibano de Documentários que revelariam a face social do Nordeste. Seis meses depois de iniciar o curso, ganhou uma bolsa de estudos para fazer estágio de Cinema Direto na França, através de convênio entre a UFPB e a *Association Varan*, escola de cinema criada pelo cineasta e etnólogo francês Jean Rouch, em Paris. Três anos depois, já concluindo a graduação, voltou à França para um segundo estágio na Varan.

A partir de sua vivência como jovem interiorano, Joel traz ao longo de sua trajetória diversas referências filmicas. De acordo com ele, há uma infinidade de possibilidades narrativas e estéticas que podem funcionar, dependendo de qual público destinam-se, porém, é necessário que o realizador perceba isso, o que precisaria de uma atenção ou um desprendimento maior, tamanho pode ser seu envolvimento e entusiasmo pelo que realizou, mas, também por isso, podem acontecer surpresas para um lado ou para outro em termos de abrangência do filme.

Apesar desse ponto de vista, Torquato Joel lamenta a falta de abertura maior do público geral às inúmeras possibilidades do cinema e utiliza o termo “utopia” em relação a querer que o público se torne receptivo a essa gama de possibilidades estéticas e narrativas da linguagem cinematográfica. Entretanto, reitera que foi justamente a utopia que o moveu a criar projetos de interiorização do cinema: fazer o público ter acesso às produções que jamais viriam facilmente a determinados lugares por questões mercadológicas, pela falta de espaço de exibição e também pelo fato de apresentarem aspectos narrativos e estéticos aos quais o público não está habituado.

Com essa inquietação, Joel debruçou-se, desde o início, sobre filmes que iam da narrativa dentro dos padrões da lógica clássica a filmes que dialogavam com as experiências mais sensoriais das artes visuais. Assim, nos anos iniciais do Projeto *ViAção Paraíba*, chegou a levar para algumas oficinas e mostras, os filmes de Cao Guimarães³⁹, que têm uma interseção entre Cinema e Artes Visuais. A partir de então, com um debate engajado, passou a inserir também nas oficinas performances audiovisuais de artistas como Marina Abramovic⁴⁰ e Bill Viola⁴¹, para colaborar com os participantes na amplificação das possibilidades no universo das artes que utilizam imagens em movimento e sons como forma de expressão.

A partir dessa experimentação no decorrer dos anos, percebeu, entretanto, que já não estava mais conseguindo alcançar debates mais calorosos sobre a linguagem audiovisual suscitada naquelas obras. Havia um impasse, diferenças nivelares na falta de acesso das pessoas nas pequenas cidades. Como o projeto se desenvolveu de forma muito acelerada em

³⁹ Os filmes de Cao Guimarães diferem dos demais exibidos ao longo da história do ViAção Paraíba. Em seus trabalhos, o artista questiona a linguagem do cinema por meio de um artifício mais sensorial. Em *Sopro* (Cao Guimarães, 2000), por exemplo, apresenta-se o percurso de uma bolha de sabão entre diversos espaços externos e, como o próprio artista afirma em seu portfólio *online*, esse personagem (a bolha) surge como forma de traçar uma “relação entre o que está dentro e o que está fora”, pois sua translucidez permite esse paralelo entre o mundo que a contém e ao mesmo tempo é contido por ela. A obra reflete a contemplação do detalhe, da escolha do que se torna personagem diante da tela e de tudo que ela pretende dialogar no seu silêncio. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/obra/sopro/>>. Acesso em 10 de jul. 2020.

⁴⁰ Marina Abramović é uma artista performática que utiliza o próprio corpo ao se relacionar com a plateia em situações desafiadoras, com obras que confrontam os limites do tempo, do corpo, da emoção e da razão.

⁴¹ Bill Viola é um videoartista estadunidense que comumente tem obras que relacionam a vida pública e o sagrado. Em *The Crossing* (1996), tem-se uma instalação audiovisual onde, em uma sala escura, o visitante é colocado entre duas grandes telas. Nelas, um *performer* aparece caminhando em câmera lenta em direção à lente. Em um dado momento, o artista posiciona-se diante do expectador e deixa-se imergir, até seu sumiço total, em dois elementos: a água e o fogo, um em cada tela. Essa experimentação, que dura cerca de cinquenta minutos, convida o visitante a uma contemplação, uma resposta meditativa de longa duração que permite uma concentração nos detalhes de movimento e possíveis mudanças do vídeo, relativizando o tempo e fazendo com que esta solidão imersiva e contemplativa permita uma experiência, não apenas artística, mas também espiritual. As práticas de Viola são guiadas por questões sobre como vemos, como ouvimos e como conhecemos o mundo, o que permite um mergulho dentro de si mesmo a partir da exposição de suas obras. Seu trabalho tem proximidade com o *The Artist is Present* (Marina Abramovic, 2010), onde a artista iugoslava, sentada e estática por um longo tempo diante do outro com quem interage apenas com o olhar, consegue extrair emoções diversas pelo simples fato da contemplação, do estar presente, da chamada para perceber as próprias emoções, camufladas pelo tempo cotidiano.

um curto espaço de tempo, relativizou as mídias que se tornavam cada vez mais acessíveis a todos em todos os lugares. Se por um lado isso era bom no sentido da acessibilidade, por outro, esse acesso excessivo também expunha às pessoas o subproduto da cultura massiva, a que ele atribui, então, a limitação da capacidade de pensar criticamente e de degustar o sentir. Obviamente, não é um fenômeno que afeta somente as cidades interioranas da Paraíba, mas faz parte da conjuntura cultural do Brasil e do mundo, embora em outros países talvez em uma escala não tão crônica quanto aqui.

Sua postura, entretanto, longe da conformidade, foi sempre a de pensar e experimentar alternativas para driblar essas barreiras. Afinal, o cinema foi, para ele, a arte que mais o fez pensar o mundo de forma crítica, tirando-o de um estado mais imaturo em termos de autopercepção, de uma visão maior do mundo e da existência como um todo. Principalmente, por ser oriundo de uma geração que esteve menos exposta a essa “sangria cognitiva perpetrada pelos valores consumistas do capitalismo com seus interesses escusos de adestramento”, utilizando suas próprias palavras para definir as decorrências da globalização, Joel opta por apresentar, sucintamente, alguns desafios no processo de interiorização do cinema, onde muitos jovens, sem atividades culturais em seus municípios, acabam por serem seduzidos pela TV, internet e plataformas de *streaming*⁴².

Deve-se ressaltar ainda o interesse especial de Joel pelo som. Ele relata uma experiência que foi decisiva para despertar o uso tanto da audição, quanto da imagem, como elementos narrativos ressaltados em seus roteiros: certa vez, bem antes de criar o *Vição Paraíba*, ele realizou uma ação de cinema em Coxixola, pequena cidade do Cariri Paraibano e, durante a madrugada, foi despertado por um galo cantando muito próximo. Outro respondeu mais distante. Logo em seguida, outro marcou presença muito mais longe. Um novo canto veio muito forte, praticamente colado à parede do quarto em que ele dormia. Em pouco tempo uma profusão de galos em diferentes timbres e distâncias, para ele, passou a cantar uma verdadeira sinfonia. Aquela experiência auditiva o situou espacialmente e o fez compreender a dimensão profunda do som para o filme.

Em relação à sua cinematografia, buscou fazer filmes que, além de contemplar seus desejos estéticos e narrativos, pudessem também estabelecer um diálogo com o público alheio a esse ambiente que o fascina, evitando a primazia das experiências sensoriais evidentes e buscando padrões narrativos um pouco mais dentro da lógica da atratividade, além de uma dinâmica expressiva e própria de montagem: “Vladimir Carvalho disse certa vez que só filma

⁴² Aqui compreendida como tecnologia de transmissão digital multimídia, basicamente utilizada para transmissão de conteúdo pela internet, sem a necessidade de *downloads*.

o que lhe comove. Digo que filmo o que me comove e como me comove”, referindo-se à forma como compõe a métrica de suas montagens, buscando encontrar um denominador comum entre suas expressões e a compreensão do público massificado.

Ao observar os documentários de Joel, é nítida a presença de símbolos, da imaginação poética que, ao mesmo tempo, não compromete a significação do real. É comum em suas narrativas perceber construções pictóricas e sonoras que atendem diretamente a esse real que está sendo abordado. De certa forma, ele, enquanto cineasta, não atende diretamente à linha de Jean Rouch, pois compreende suas obras de forma mais lírica, com ativação dos sentidos e repleta de subjetividades que sempre se voltam para o ponto de vista de sua experiência pessoal de vida.

Dentre suas principais inspirações cinematográficas, mesmo que não tenha, segundo ele, seu mesmo alcance de planos e planejamento, cita três influências: Andrei Tarkovsky, Krzysztof Kieślowski e Stanley Kubrick, acrescentando ainda uma admiração por Alexandr Sokurov. Foram esses cineastas que, segundo Joel, mais marcaram sua vida e carreira, todos eles pelo “primor pictórico”, *frame a frame*.

Uma imagem sempre recorrente em minha memória cinematográfica é um plano muito curto, mas emblemático, de *A Dupla Vida de Véronique* [1991], de Kieślowski. Logo nos primeiros momentos do filme, num só plano, vemos Weronika, o lado polonês do *duo* das protagonistas, cantando num coro. De repente, uma chuva acontece e todos debandam, menos ela. Em um único e rápido plano, Kieślowski nos diz, em síntese, muito da personalidade livre de Weronika. Esse tipo de artifício é o que busco como forma de expressão em meus filmes⁴³.

Em relação às suas obras de longa-metragem, tem-se em *Ambiente Familiar* (2019) uma pesquisa aprofundada sobre a fotografia contemporânea, inspirada na obra de Luiz Braga, fotógrafo paraense, autodidata, com ensaios predominantemente coloridos, similares a pinturas, e foco na cultura visual da paisagem e população da Amazônia. Braga, para Joel, transporta-o para as cores vivas, para a vida pulsante nas fachadas e nos interiores das casas humildes comuns em todo Brasil.

Ainda em *Ambiente Familiar*, um filme sobre amor, desamor, perdas e abandonos na infância, e ao mesmo tempo, superação na vida adulta, utiliza a fragmentação como forma de expressão narrativa, mais uma vez. A forma utilizada vem como uma simbologia dos próprios cacos afetivos de seus personagens, ancorados no passado, trazendo à tona a carga traumática

⁴³ LIMA, Torquato Joel de. Entrevista – ViAção Paraíba. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Recebida por <torquato.joel@gmail.com> em: 07 de junho de 2020.

desses percursos, traumas estes que não seriam nada fáceis de serem ordenados em termos lógicos, daí a escolha na forma da montagem.

O poder da síntese foi outra escolha para exprimir tudo isso em cenas, que, por vezes, ocorrem em um único plano: a vida adulta dos três protagonistas entremeadas aos exatos recortes dos momentos traumáticos da infância. Um exemplo é citado por Joel no encontro do protagonista Fagner adulto com a mãe, onde é possível sentir o profundo vazio entre eles, pois antes foi apresentada a vingança dela perpetrada de forma enviesada nos filhos ao descobrir a traição do marido. Embora haja uma tentativa de conversa entre Fagner e a mãe, Irene, o silêncio que se sucede revela muito mais sobre o vácuo da relação do que qualquer diálogo poderia exprimir. O filme é uma ficção, mas é focado nas vidas dos três personagens reais com os quais o diretor conviveu ao longo de um ano e meio de pesquisa. Joel acredita que *Ambiente Familiar* seja a ficção em que mais exprimi em alegorias muito mais sobre o real do que qualquer documentário que tenha feito antes.

Com as contribuições e percepções pessoais que foi adquirindo ao longo da vida, vê-se em seus filmes mais recentes uma escavação maior da psique humana na busca da compreensão de si, o que passou a ser, então, o seu principal ponto de partida na construção de roteiros, que também tomou caráter mais colaborativo. Isso fica bastante exposto, de acordo com Torquato Joel, em *Corpo da Paz*, seu segundo longa-metragem, ainda em fase de finalização, que, além de esmiuçar o perfil de cada personagem com o elenco, discutiram-se também as intenções, cena a cena, para extrair dessa horizontalidade os diálogos, sendo menos rígido no controle das ações do que o cinema usualmente produz.

Em *Corpo da Paz*, a fotografia tem como referência o trabalho do americano David Halliday, pois se trata de um filme inspirado em memórias da infância do diretor, quando residia em São Gonçalo, enquanto lembranças visuais. A expertise de Halliday é em fotografias que geralmente utilizam-se de frutos secos, coisas velhas, descartadas, encontradas e desgastadas, revitalizando-as e remetendo a representações antropológicas de objetos comuns. Para Joel, as imagens deste fotógrafo assemelham-se muito com as fotos amareladas pela ação do tempo em seus álbuns de família.

De acordo com Torquato Joel, ainda, a narrativa de *Corpo da Paz*, em certa medida, percorre um caminho mais linear que em *Ambiente Familiar*, embora a fragmentação se faça presente. Personagens surgem e somem ao longo da história levando consigo seus questionamentos. Mesmo assim, mais uma vez, há também uma lógica predominantemente fragmentada, sem intenção de preencher os vazios que poderão ser completados de forma interna pelo espectador.

Por fim, e de forma bastante sucinta, a trajetória curta-metragista de Torquato Joel nitidamente perseguiu a ideia de que a imagem fala por si ou, diríamos, a imagem, o som e todas as coisas que compõem aquele quadro, com ritmo próprio de contemplação e imersão, no sentido de falar o máximo possível sem o uso da palavra oralmente dita. Está, de certa forma, foi a base de todo seu processo de construção narrativa dos seus primeiros filmes, a exemplo de *Verme na Alma* (1998) e *Passadouro* (1999).

A filmografia de Torquato Joel traz consigo filmes como *Beba coca babe cola* (1982), co-dirigido com Bertrand Lira; *A alma da pedra* (1992); *À margem da luz* (1996); *A fome de Lázaro* (1997); *Verme na Alma* (1998); *Passadouro* (1999); *Coxixola Existe* (2001); *Transubstancial* (2003); *Gravidade* (2006); *Aqui* (2009); *Estes* (2010); *Iko-éte* (2012); *Transmutação* (2013) e seus longas *Ambiente Familiar* (2019) e *Corpo de Paz* (em fase de finalização).

Toda a contextualização da trajetória pessoal de Torquato Joel, atrelada às suas buscas no âmbito do cinema, traz elementos suscitados mais adiante, ao detalhar sua forma de atuação nos projetos que idealizou bem como as obras desenvolvidas pelos egressos dessas ações. O título deste subcapítulo, a propósito, remete à fala de Joel, quando atesta de forma enfática que suas ações de interiorização do cinema não são meras ações, mas sim, um “movimento” pelo audiovisual interiorano.

2.3 O PROJETO *VIAÇÃO PARAÍBA* E SEUS DESDOBRAMENTOS

Este subcapítulo objetiva apresentar, de forma mais integral, o projeto *Vição Paraíba*, corpus desta pesquisa, a partir de uma contextualização de seu histórico, compreensão de suas formas de atuação, bem como seus resultados e desdobramentos, analisando de que forma ele atua sobre o cenário do cinema paraibano e suas principais contribuições e articulações neste contexto.

Criado ao final de 2006, o projeto *Vição Paraíba* é uma das principais e mais exitosas ações de interiorização do cinema no estado da Paraíba (Canuto, 2019). Foi idealizado e coordenado por Torquato Joel e vinculado, até o ano de 2020, como ação extensionista da PRAC/COEX – UFPB. Apesar de não ser o único projeto voltado para as práticas interioranas no setor, destaca-se por sua regularidade, já que atua há quatorze anos ininterruptos no cenário estadual, porém, é pouco aprofundado no campo acadêmico, exceto por seu desdobramento, o *Jabre* e, também por isto, torna-se relevante como parte desta

pesquisa. Em primeiro olhar, de acordo com informações do *blog* do projeto⁴⁴, suas contribuições mais diretas ao cinema paraibano estão associadas à criação de mostras e festivais de cinema e a realização de filmes nos municípios onde ocorrem suas atividades, contudo, iremos aprofundar esta pauta.

Dentre seus principais objetivos está o desenvolvimento de ações em cinema para além dos grandes centros (João Pessoa e Campina Grande). Para que essa descentralização ocorra, promove atividades interioranas que unem formação crítica na leitura das imagens, por meio de mostras de filmes de curta-metragem predominantemente paraibanos, e formações básicas em linguagem audiovisual, podendo gerar um argumento cinematográfico ou um filme de curta-metragem como produto final⁴⁵. Nas mostras, originalmente, os debates discorriam sobre a realidade nordestina, as migrações para os grandes centros, as dificuldades de adaptação e o preconceito contra os nordestinos. Ao longo dos anos, entretanto, considerando as particularidades de cada município, foram também inseridos filmes que pudessem promover outros debates com temas como gênero, violência, meio ambiente e outros recortes que possam despertar a criticidade sobre a realidade de cada lugar.

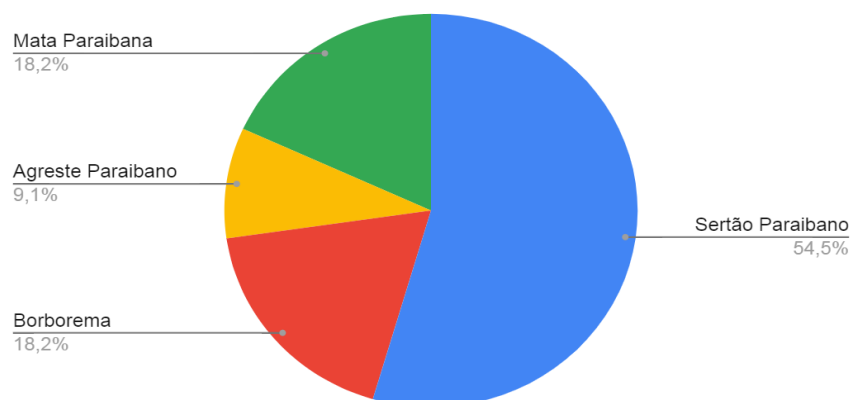
Ao longo de sua trajetória, já percorreu 61 municípios do interior da Paraíba (2006-2020), sendo 60 no interior e um em João Pessoa, capital do estado. Considerando uma média de 20 participantes por ação, estima-se um público de, no mínimo, 1.200 pessoas, além das mais de 6.500 que participam das mostras, abertas ao público. De acordo com Virgínia Gualberto e José Dhiones (CANUTO, 2019, p.47-48):

a atual geração de cineastas está representada por todo o estado e produz filmes que vêm sendo valorizados nos espaços e janelas em que se inserem. Isso revela uma penetração geográfica e uma multiplicação quantitativa e qualitativa da produção cinematográfica paraibana como não se testemunham em nenhum outro estado brasileiro, seja vizinho como Pernambuco com seus R\$ 23 milhões de investimentos no Setor, seja nos distantes estados do Sudeste, como Rio de Janeiro e São Paulo, com a concentração de riqueza dedicada à área. Nesses três estados, o que percebemos é a forte concentração orçamentária nos limites geográficos das capitais, ou melhor, em alguns bairros destas capitais.

Assim, pensando na evidente abrangência territorial das ações de interiorização do cinema, temos, por meio das Mesorregiões da Paraíba, o seguinte mapeamento em relação especificamente ao *ViAção Paraíba* a partir da nossa coleta de dados:

⁴⁴ Projeto ViAção Paraíba. Disponível em: <<http://projetoviacaoparaiba.blogspot.com/p/resultados.html>>. Acesso em: 29 de ago. 2019.

⁴⁵ Este formato, entretanto, surgiu mais recentemente, a partir de 2018, na tentativa de lidar com as particularidades de cada localidade e de provocar o surgimento de novos realizadores na região do Brejo Paraibano, área que possui menos resultados emblemáticos a partir das ações de interiorização, suscitando a prática da realização que culminou, no período, na produção de oito curtas-metragens de até cinco minutos e no Festival Copaoba.

FIGURA 01 – Atuação do *ViAção Paraíba* por Mesorregião

Fonte: elaborado pela autora.

Total de municípios alcançados (2006 a 2020): 61

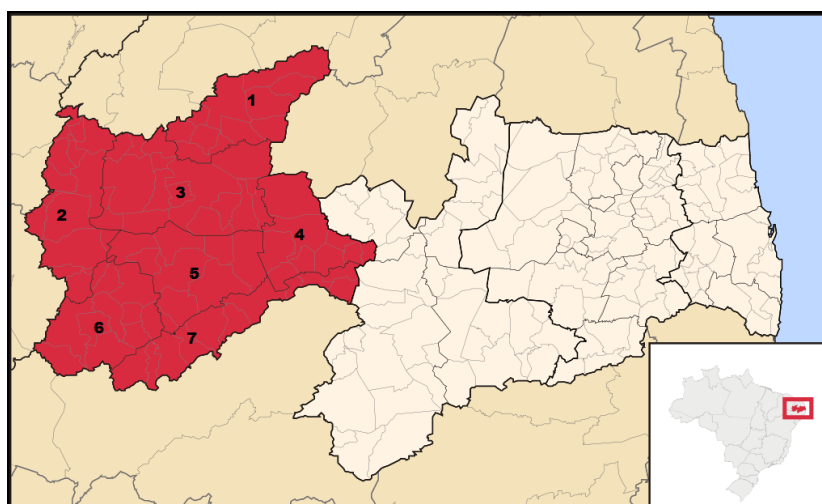
Quantidade de municípios no estado da Paraíba: 223

Percentual de atuação do *ViAção Paraíba* no estado: 27%

Mesorregião 1 – Sertão Paraibano

Quantidade de municípios: 83

Percentual de atuação do *ViAção Paraíba*: 18%

FIGURA 02 – Mapa de atuação do *ViAção Paraíba* na Mesorregião do Sertão Paraibano

Fonte: *Wikipedia*⁴⁶.

TABELA 02 – Microrregiões contempladas por ações do *ViAção Paraíba* na Mesorregião do Sertão Paraibano

Microrregião	Quant. Cidades	Cidades contempladas
1. Catolé do Rocha	01	São Bento.
2. Cajazeiras	04	Bonito de Santa Fé, Carrapateira, Monte Horebe e São João do Rio do Peixe.
3. Sousa/Condado	02	Condado e Nazarezinho.
4. Patos	01	Patos.
5. Piancó	02	Coremas e Nova Olinda.
6. Itaporanga	02	Conceição e Itaporanga.
7. Serra do Teixeira	03	Maturéia, Princesa Isabel e Tavares.
Total		15 cidades

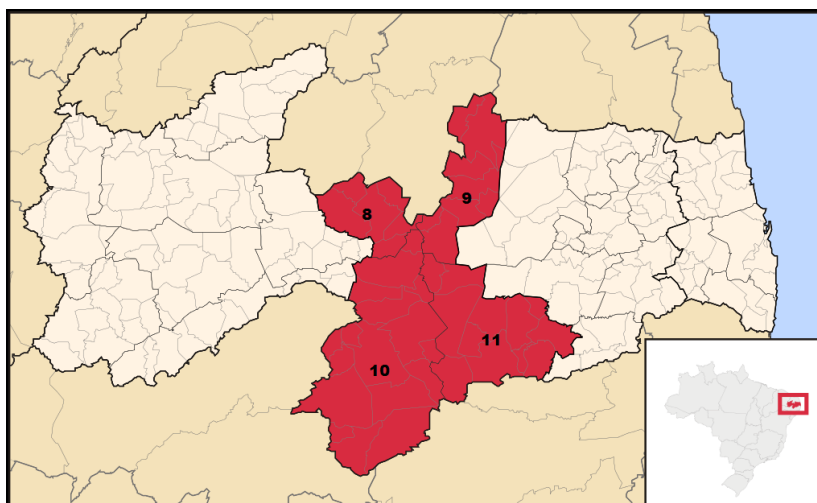
Fonte: elaborado pela autora.

Mesorregião 2 – Borborema

Quantidade de municípios: 44

Percentual de atuação do *ViAção Paraíba*: 23%

FIGURA 03 – Mapa de atuação do *ViAção Paraíba* na Mesorregião de Borborema



Fonte: *Wikipedia*⁴⁷.

⁴⁶ Lista de mesorregiões e microrregiões da Paraíba. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_mesorregi%C3%B5es_e_microrregi%C3%B5es_da_Para%C3%ADba#:~:text=O%20estado%20da%20Para%C3%ADba%20foi,vigente%20entre%201989%20e%202017.>. Acesso em 17 de maio. 2021.

⁴⁷ Lista de mesorregiões e microrregiões da Paraíba. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_mesorregi%C3%B5es_e_microrregi%C3%B5es_da_Para%C3%ADba#:~:text=O%20estado%20da%20Para%C3%ADba%20foi,vigente%20entre%201989%20e%202017.>. Acesso em 17 de maio de 2021.

TABELA 03 – Microrregiões contempladas por ações do *ViAção Paraíba* na Mesorregião de Borborema

Microrregião	Quant. Cidades	Cidades contempladas
8. Seridó Ocidental Paraibano	00	-
9. Seridó Oriental Paraibano	02	Nova Palmeira e Picuí.
10. Cariri Ocidental	06	Congo, Coxixola, Monteiro, Ouro Velho, São José dos Cordeiros e Sumé.
11. Cariri Oriental	03	Boqueirão, Cabaceiras e Caraúbas.
Total	11 cidades	

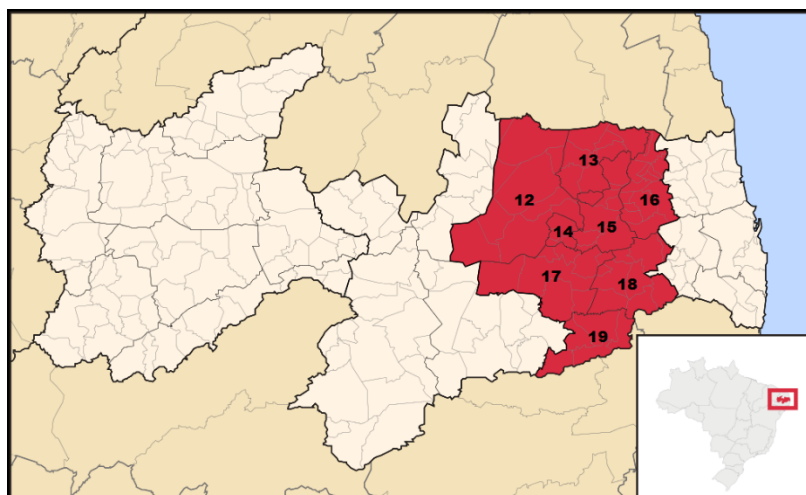
Fonte: elaborado pela autora.

Mesorregião 3 – Agreste Paraibano

Quantidade de municípios: 66

Percentual de atuação do *ViAção Paraíba*: 35%

FIGURA 04 – Mapa de atuação do *ViAção Paraíba* na Mesorregião do Agreste Paraibano



Fonte: *Wikipedia*⁴⁸

⁴⁸ Lista de mesorregiões e microrregiões da Paraíba. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_mesorregi%C3%B5es_e_microrregi%C3%B5es_da_Para%C3%ADba#:~:text=O%20estado%20da%20Para%C3%ADba%20foi,vigente%20entre%201989%20e%202017.>. Acesso em 17 de maio de 2021.

TABELA 03 – Microrregiões contempladas por ações do *ViAção Paraíba* na Mesorregião do Agreste Paraibano

Microrregião	Quant. Cidades	Cidades contempladas
12. Curimataú Ocidental	05	Cuité, Nova Floresta, Pocinhos, Soledade e Sossêgo.
13. Curimataú Oriental	02	Dona Inês e Solânea.
14. Esperança	01	Montadas.
15. Brejo Paraibano	07	Alagoa Grande, Alagoa Nova, Areia, Bananeiras, Borborema, Pilões e Serraria.
16. Guarabira	06	Alagoinha, Araçagi, Belém, Duas Estradas, Guarabira e Serra da Raiz.
17. Campina Grande	00	-
18. Itabaiana	01	Itabaiana.
19. Umbuzeiro	01	Umbuzeiro.
Total	23 cidades	

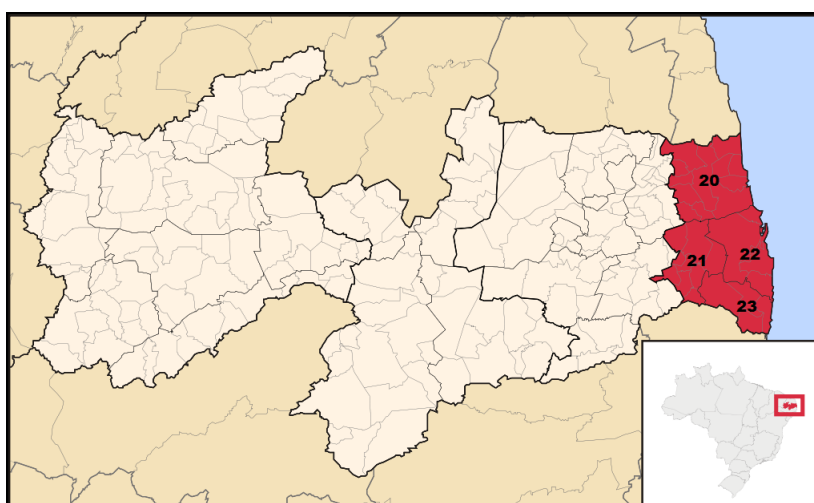
Fonte: elaborado pela autora.

Mesorregião 4 – Mata Paraibana

Quantidade de municípios: 30

Percentual de atuação do *ViAção Paraíba*: 43%

FIGURA 05 – Mapa de atuação do *ViAção Paraíba* na Mesorregião da Mata Paraibana



Fonte: Wikipedia⁴⁹.

⁴⁹ Lista de mesorregiões e microrregiões da Paraíba. Disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_mesorregi%C3%B5es_e_microrregi%C3%B5es_da_Para%C3%ADba#>

TABELA 04 – Microrregiões contempladas por ações do *Vição Paraíba* na Mesorregião da Mata Paraibana

Microrregião	Quant. Cidades	Cidades contempladas
20. Litoral Norte	04	Baía da Traição, Cupim, Cuité de Mamanguape e Rio Tinto.
21. Sapé	05	Juripiranga, Mari, São José dos Ramos e São Miguel de Taipu.
22. João Pessoa	01	João Pessoa.
23. Litoral Sul	02	Alhandra e Pitimbu.
Total	12 cidades	

Fonte: elaborado pela autora.

As cidades contempladas por cada mesorregião⁵⁰ foram:

Sertão paraibano (15 cidades contempladas): São Bento, Bonito de Santa Fé, Carrapateira, Monte Horebe, São João do Rio do Peixe, Condado, Nazarezinho, Patos, Coremas, Nova Olinda, Conceição, Itaporanga, Maturéia, Princesa Isabel e Tavares.

Borborema (11 cidades contempladas): Boqueirão, Nova Palmeira, Picuí, Congo, Coxixola, Monteiro, Ouro Velho, São José dos Cordeiros, Sumé, Cabaceiras e Caraúbas.

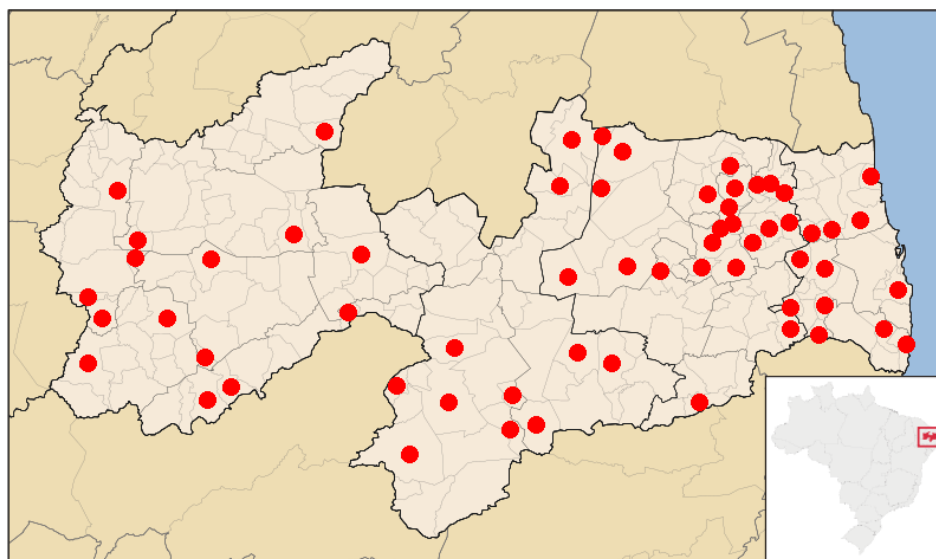
Agreste Paraibano (23 cidades contempladas): Cuité, Nova Floresta, Pocinhos, Soledade, Sossego, Dona Inês, Solânea, Montadas, Alagoa Grande, Alagoa Nova, Areia, Bananeiras, Borborema, Pilões, Serraria, Alagoinha, Araçagi, Belém, Duas Estradas, Guarabira, Serra da Raiz, Itabaiana e Umbuzeiro.

Mata Paraibana (12 cidades contempladas): Baía da Traição, Capim, Cuité de Mamanguape, Rio Tinto, Juripiranga, Mari, São José dos Ramos, São Miguel de Taipú, Sapé, João Pessoa⁵¹, Alhandra e Pitimbu.

~:text=O%20estado%20da%20Para%C3%ADba%20foi,vigente%20entre%201989%20e%202017.>. Acesso em 17 de maio de 2021.

⁵⁰ Em 2017, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) fez uma nova estruturação das mesorregiões dos estados da federação brasileira. Os dados da pesquisa estão alinhados com essa nova atualização.

⁵¹ Apesar de ser uma ação de interiorização, nos anos mais recentes o Vição Paraíba flexibilizou sua atuação, embora de forma reduzida. Em João Pessoa, capital do estado, foram realizadas algumas atividades no intuito de promover a participação de bolsistas da UFPB (que nem sempre conseguem apoio financeiro para acompanhar as ações do projeto) e contemplar regiões mais periféricas da capital.

FIGURA 06 – Mapa geral de atuação do *ViAção Paraíba* no estado

Fonte: elaborado pela autora.

A partir da sistematização dos dados supramencionados e seu mapeamento, já alcançamos um ponto de relevância do projeto em relação ao seu alcance geográfico. Essa dimensão é um dos pontos que melhor justifica a importância de aprofundamento desta pesquisa. A seguir, apresentaremos uma contextualização descritiva sobre os pilares do *ViAção Paraíba*, suas formas de atuação, resultados e desdobramentos.

2.3.1 Contextualização, metodologia e formas de atuação

O *ViAção Paraíba* surgiu da motivação pessoal de Torquato Joel⁵² por difundir os filmes paraibanos dentro do próprio estado, e mesmo do país, considerando que estas obras, segundo o cineasta, não se inserem nos padrões de cinema que o público está habituado a apreciar e, porquanto, mereciam esse espaço. Em cidades interioranas, esta perspectiva do acesso torna-se ainda mais escassa. Isso, consequentemente, dá corpo a metodologia de atuação deste projeto, como veremos adiante.

Em 2006, o projeto foi submetido ao edital do Programa BNB de Cultura, em parceria com o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social – BNDES, sendo aprovado ao longo de mais cinco edições, até 2012, quando o edital passou a depender da

⁵² LIMA, Torquato Joel de. Entrevista – *ViAção Paraíba*. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Recebida por <torquato.joel@gmail.com> em: 07 de junho de 2020.

captação de recursos via Lei Rouanet⁵³ e o projeto não possuía o perfil geralmente contemplado em regimes de mecenato, onde as grandes empresas têm em suas mãos a tomada de decisões sobre em quais projetos investir e, comumente, optam por aqueles que possuem maior retorno em termos de marketing para si. Houve ainda, em 2008, o patrocínio do Sebrae/PB para as edições do projeto em Alagoa Grande, Boqueirão e Coremas, além de apoio da UFPB na cessão de colaboradores e eventuais traslados.

Por outro lado, após esse período de cerca de seis anos, o *ViAção Paraíba* já havia se consolidado no cenário interiorano e manteve suas ações por meio de articulações com as prefeituras municipais, apesar das condições de instalação não serem ideais, como, por exemplo, a estrutura precária, os interesses políticos dos gestores de cada município, a ausência de pagamento de ajuda de custo para os estagiários e falta de verba para contratação de equipamento de qualidade para as projeções da mostra de filmes. No que concerne às questões políticas que travam o rendimento das ações, principalmente em cidades menores, Torquato⁵⁴ afirma que em alguns municípios já ocorreu de os gestores excluírem inscrições de jovens nas oficinas pelo simples fato de serem de oposição partidária. Um outro fator agravante era a própria qualificação dos gestores municipais no âmbito da cultura, inclusive, administrativamente. Isso afetava diretamente as ações no sentido de haver o convite para realização, mas sem as condições mínimas de infraestrutura ou mobilização da população, mesmo com todos os encaminhamentos prévios.

O formato do projeto passou, então, por essa primeira remodelação. Até então, possuía um formato único, sob responsabilidade de Torquato Joel como coordenador geral e ministrante das oficinas, e a parte burocrática sob responsabilidade de Francisco José Rodrigues, o Dudé. A parte técnica tinha à frente Thiago Marques de Figueiredo, ambos funcionários da UFPB, além de um estagiário, que era sempre um aluno das cidades que o *ViAção* tinha atuado anteriormente, sendo Kennel Rógis, do município de Coremas, o mais regular, por conta da disponibilidade nos períodos e pelo entusiasmo em participar das ações.

O projeto, a partir do exposto, adaptou-se a outros inúmeros formatos, onde colaboradores voluntários atuavam nas mais variadas etapas do projeto, principalmente, ministrando aulas. A partir de 2012, por exemplo, com a implantação da Graduação em

⁵³ Criada em 1991, a Lei 8.313 é um mecanismo de financiamento de projetos culturais via mecenato federal, onde as empresas privadas de “lucro real” (com faturamento superior a 48 milhões de reais por ano) usufruem de um incentivo fiscal sobre o Imposto de Renda (isenção total ou parcial) para apoiar projetos culturais aprovados pela Lei. É bastante criticado por deixar nas mãos das empresas privadas a autonomia para decidir quais projetos culturais apoiar, mesmo que os recursos sejam pertencentes aos cofres públicos, escolhendo assim, comumente, projetos que julguem ter mais relevância em termos de marketing e retorno financeiro para si.

⁵⁴ LIMA, Torquato Joel de. Entrevista – *ViAção Paraíba*. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Recebida por <torquato.joel@gmail.com> em: 07 de junho de 2020.

Cinema na UFPB, o projeto passou a mobilizar alunos do curso como estagiários, com a função de ministrar oficinas, como História do Cinema, Roteiro, Fotografia, Som, Direção de Arte, entre outros. As aulas são formatadas, ainda hoje, de forma que haja uma proatividade dos participantes, com exercícios práticos como dinâmicas, explanações teóricas básicas e simples, além da exibição de curtas de forma ilustrativa.

Em 2015, a coordenação administrativa ficou sob o comando de Paulo Roberto, ex-aluno da primeira edição, em Nazarezinho, que submeteu o projeto ao Edital FIC Augusto dos Anjos, do governo estadual, e conseguiu aprovar patrocínio para a edição de 2016. Eventualmente, alguns realizadores ou professores foram também convidados a colaborar com as aulas, como a professora Virgínia Gualberto (do projeto Cinestésico), que ministrava oficinas específicas sobre o uso didático do curta-metragem em sala de aula, atividade destinada, neste caso, aos professores da rede pública de ensino desses municípios, pessoas que poderiam ser potenciais multiplicadores da proposta.

O que é comum acontecer em relação aos percalços provocados pela ausência ou escassez de uma política pública de continuidade de ações culturais é a organização da ação interromper as atividades. O *ViAção*, entretanto, mesmo com esse grande hiato do último edital em que foi contemplado até a atualidade, não descontinuou suas ações em nenhum ano, chegando à soma de quatorze anos de atuação ininterruptos, com ou sem apoio financeiro para sua execução, e contando basicamente com parcerias e articulações, algumas em forma de vínculo extensionista, como a UFPB, ou mesmo permuta com pequenos comércios e as gestões municipais das cidades onde atuou. A Universidade, por exemplo, cedia seus colaboradores e, eventualmente, o transporte e ajuda de custo – por ter o *ViAção* e o Jabre como ações extensionistas da Unidade –, principalmente para as ações do Jabre, que conta com um número maior de participantes de diversos municípios, como veremos mais à frente.

Em relação a equipamentos e equipe de produção fílmica, esporadicamente, houve parceria com as produtoras Extrato de Cinema e a Pigmento Cinematográfico, de João Pessoa, as quais Torquato Joel tem uma relação mais próxima. Estas parcerias eram direcionadas às ações do Jabre, por ter esse caráter também orientado para a execução do roteiro, ou seja, não apenas o seu desenvolvimento, mas a realização fílmica da narrativa ali desenvolvida. Em algumas das ações, o transporte e equipamento utilizado eram de particulares ⁵⁵, do próprio

⁵⁵ Para estas ações, existe uma ajuda de custo, de valor irrisório, oferecida pelo vínculo extensionista da ação junto à Universidade. Para ter acesso às informações e valores fornecidos como ajuda de custo, é possível acessá-los no Portal da Transparência do Governo Federal. Disponível em: <<http://www.portaltransparencia.gov.br/>>. Acesso em 22 ago. 2020.

Torquato Joel, como a edição do *ViAção Paraíba* em Serra da Raiz, em 2018, a qual a autora acompanhou *in loco*.

Ainda sobre o modo de atuação do *ViAção Paraíba*, uma das indagações que surgiu está relacionada à sistemática de seleção dos municípios de atuação. Do mesmo modo que o formato original foi modificado por falta de políticas públicas de incentivo à continuidade do projeto, esta questão não passaria ilesa. À época em que havia o patrocínio do Programa BNB de Cultura, as cidades eram escolhidas tendo um tema como eixo a cada ano. Por exemplo, cidades paraibanas que tiveram um apogeu econômico, mas que entraram em declínio; cidades na divisa com outros Estados; cidades históricas; entre outros parâmetros. Com o fim do patrocínio, como dito, as ações ficaram submetidas às articulações com os gestores públicos municipais, implicando na oferta das ações de forma aleatória, de acordo com a demanda ou com a viabilidade logística de transporte e equipamentos, por exemplo. Nos últimos anos, a demanda tem surgido dos próprios gestores, que se mostram interessados na atuação do *ViAção* em suas cidades.

Mesmo diante de todas as adversidades e adaptações sofridas ao longo do tempo, seja pela ausência de patrocínio, seja por particularidades de cada município, o núcleo de atuação do *ViAção Paraíba* não se desfez. Sendo assim, a metodologia central das formações do projeto, que ocorrem ao longo de três dias, atende o seguinte formato: 1) mostras audiovisuais seguidas de debate: abertas ao público e com temática relacionada às questões que são julgadas pertinentes para as características daquela região ou município. A mostra acontece na primeira noite da ação; 2) oficina “Aprendendo a Ler as Imagens em Movimento”, onde são apresentados filmes mais específicos que permitam um olhar crítico sobre o que está representado na tela e como se dá essa representação, sobre o uso da linguagem cinematográfica e suas ferramentas (as etapas da constituição de um filme), além de uma formação básica sobre a escrita de um argumento cinematográfico, geralmente provocando nos jovens participantes um olhar mais apurado sobre a sua região, seja por suas características geográficas, históricas ou personalidades.

É interessante acrescentar a este ponto o potencial para a escrita criativa dos jovens paraibanos. Segundo Lima (2013), em pesquisa realizada pelo Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular NUPPO /UFPB, também vinculada à PRAC/COEX, foram catalogados mais de 1.600 contos de literatura oral, distribuídos entre 27 municípios do estado. Apenas para ter uma referência, em pesquisa similar, Portugal contou apenas com 600 contos catalogados em todo o seu território nacional.

Esta vocação para a escrita também é impressa no número expressivo de projetos paraibanos selecionados nas edições do projeto Revelando os Brasis⁵⁶: foram 17 projetos ao longo de seis edições, sendo a Paraíba regularmente o segundo maior estado em número de selecionados do Nordeste, ficando atrás somente do estado da Bahia e, na quarta edição, teve o terceiro maior número de selecionados do país. Inclusive, dentre os contemplados, esteve Ismael Moura, egresso do *ViAção Paraíba*, tendo realizado seu primeiro curta-metragem, *Reencontro* (2016), nesse projeto. Reforçando ainda o caráter documental que predomina as obras filmicas paraibanas ao longo de sua história, nos filmes paraibanos selecionados para o Revelando os Brasis, foram realizadas dez obras curta-metragistas documentais e sete ficcionais.

O projeto *Revelando os Brasis* foi, possivelmente, uma das maiores ferramentas de políticas públicas de interiorização do cinema no Brasil. É realizado pelo Instituto Marlin Azul, no Espírito Santo, com patrocínio da Petrobrás desde a primeira edição, e parceria com o Canal Futura. Com seis edições realizadas entre 2014 e 2016, não há mais registro de atuação em sua página eletrônica – coincidindo com o processo de impeachment, em 2016, que encerrava os treze anos do Partido dos Trabalhadores (PT) no Governo Federal com a destituição da presidenta Dilma Rousseff, período este tido como de grandes avanços nas políticas públicas culturais no Brasil. O *Revelando os Brasis* tem como formato a seleção de textos que tenham potencial para tornarem-se obras audiovisuais, tendo como recorte municípios do Brasil que tenham uma população de até 20 mil habitantes. Estes jovens, quando selecionados, viajam para o Rio de Janeiro onde têm oficinas técnicas de audiovisual e, posteriormente, retornam às suas cidades natal para realizarem seus filmes de até quinze minutos de duração, com equipe local, já que o foco é que o participante atue como um potencializador da linguagem audiovisual na sua região. Acreditamos, sem tirar os méritos deste projeto, que o *ViAção Paraíba* possivelmente construa como diferencial a realização de uma ação de dentro para fora. Ou seja, as formações acontecem dentro do próprio estado da Paraíba, por profissionais do próprio estado, que vivem a cultura paraibana e já estabeleceram seu olhar técnico para falar, de modo próprio, sobre seu lugar, sem o risco da interferência de um olhar mercadológico da linguagem audiovisual já estabelecido no Sudeste.

De forma simples, o objetivo de formar um olhar crítico, primordialmente, está vinculado ao de despertar realizadores, não necessariamente para a alta cultura cinematográfica, já que se trata de um “despertar”, mas para que possam se valer da linguagem cinematográfica para falar do imaginário e da realidade de seu próprio lugar,

⁵⁶ *Revelando os Brasis*. Disponível em: <<https://www.revelandoosbrasis.com.br/>>. Acesso em 15 ago. 2020.

utilizando esse potencial dos jovens interioranos para a escrita. Isso não ocorre dissociado da pesquisa, onde os participantes possam conhecer ou redefinir a história de si e de seu lugar, quebrando os tabus do desconhecimento ou do desinteresse, para dar vazão e um outro olhar na perspectiva da realização de um filme, da criação de um pequeno roteiro. A ideia é focar na produção de roteiros e filmes que estimulem os participantes a falar sobre suas realidades sem exotismo, invertendo o modelo da lógica industrial e dos estereótipos por meio de uma narrativa simples, estratégia que contribui, em certa medida, com a pluralidade fílmica e com a desconstrução de uma cultura cinematográfica centrada no formato mercadológico. O cinema está próximo, afinal. Como, outrora, já havia descoberto o jovem interiorano Torquato Joel.

Sobre o termo “despertar” aqui empregado, apegamo-nos ao discurso de Paulo Roberto, realizador egresso do *ViAção Paraíba* e atual Gerente da Divisão de Audiovisual da Fundação Cultural de João Pessoa – Funjope:

o *ViAção* é mais que uma semente, ele é um despertar. Eu gosto de ver dessa forma porque eu acredito que antes do *ViAção* eu não tinha esse senso, esse olhar crítico sobre as imagens. A partir da realização do *ViAção* e, conseqüentemente, do despertar para o cinema, eu me encontrei, de certa forma. Vi que ali era uma forma de me expressar. Não tinha nada que me diferenciava entre alguém que mora naquele lugar e alguém que mora na capital, que tem, de certa forma - isso até na época -, mais facilidade [de acesso] aos meios de produção. A partir dali eu não vi [mais] barreiras. Eu me vi tão capaz quanto. Então, eu acho bom pensar ele como um despertar⁵⁷.

Aqui, abrimos um adendo para destacar um outro jovem interiorano, também de Nazarezinho, que foi “despertado” a partir da observação das práticas do colega Paulo Roberto e, naturalmente, foi compelido a participar do *ViAção Paraíba* em edição posterior. Ramon Batista, longe do contato com as salas de cinema e com os filmes autorais, conseguiu se destacar criando uma linguagem muito particular para seus filmes. De forma artesanal, termo utilizado por Torquato Joel para definir a forma de suas obras, Ramon decidiu falar do seu universo sem o frenesi que acompanha muitos realizadores, optando pela simplicidade, sem desmerecer o rigor da linguagem.

É, atualmente, um dos realizadores mais produtivos e emblemáticos dentre os que passaram pelo projeto, e, por escolha, definiu que seu lugar é o sertão e é lá que seu cinema deve se estabelecer. Utiliza uma poética própria, mesmo em gênero documental, tornando seus filmes peculiares e imprevisíveis em termos narrativos, histórias estas que giram em

⁵⁷ Entrevista concedida por: SOUZA JUNIOR, Paulo Roberto. Entrevista – *ViAção Paraíba* [jun.2018]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: 2018. arquivo mp3 (65 min).

torno da memória e do imaginário da zona rural onde vive. Seus filmes, portanto, serão um dos motes de análise para revelar os resultados desta pesquisa.

Ainda na perspectiva da oficina Aprendendo a Ler as Imagens em Movimento, discorreremos mais sobre seu aspecto didático e inspirações pedagógicas. A escolha da escrita de um roteiro, e não necessariamente da realização, se dá, por exemplo, pela impossibilidade de realizar gravações mais complexas. Logo, focar no roteiro seria a alternativa mais viável e efetiva para o curto espaço de tempo da ação. Além disso, o roteiro é uma ferramenta que fundamenta a base do processo de construção de cenas para a realização de um filme.

Em seu conteúdo e forma, inspira-se de maneira mais evidente na teoria de Paulo Freire, educador e filósofo pernambucano, considerado um dos grandes nomes da pedagogia crítica no mundo. Como a ideia do *Vição Paraíba* é fundamentada na reflexão sobre imigração da zona rural, pequenos centros urbanos e grandes metrópoles, a teoria freiriana, naturalmente, atravessaria a proposta, pois considera o comportamento humano, sua capacidade de aprender, a abrangência dos processos de educação e as relações do indivíduo com sua ambiência. Além do educador, o projeto traz ainda elementos da teoria de Sören Kierkegaard, filósofo dinamarquês, que foca na crítica social e na ideia de que o conhecimento só tem sentido se for absorvido e levado para a vida prática. Este filósofo dá ênfase à experiência pessoal do indivíduo, ou seja, à subjetividade como verdade.

Considerando que o foco do *Vição Paraíba* tem como mote central de suas ações o exercício da leitura crítica das obras audiovisuais, pode-se dizer que o projeto se alinha ainda com a proposta de Cinema e Educação de Rosália Duarte (2002), que discute o domínio da leitura em cinema como forma de desenvolvimento da competência para ver que, neste caso, não está relacionado ao fato de ver filmes, mas de interpretar as imagens fílmicas atreladas às nossas identidades, nossas culturas. No *Vição Paraíba*, essa leitura se estende além das mostras, quando propõe a realização fílmica e o fomento da continuidade instigados por esse olhar, considerando que alguns eventos de audiovisual no estado, a exemplo de mostras e festivais, são realizados por egressos do projeto.

A partir destas referências, podemos dizer que o curso Aprendendo a Ler as Imagens em Movimento, em sua ideia central, relaciona-se com o estímulo a uma consciência transitiva e crítica, não desconsiderando neste íterim o desafio em lidar com a qualidade do ensino formal nas cidades onde atua. Contrapor o cinema massificado dentro desse contexto torna-se um desafio a mais, principalmente quando estas práticas visam alcançar pessoas que não sejam apenas realizadores, mas visam também formar professores multiplicadores e

atuantes na transformação social de onde moram. São apenas três dias na contramão de toda uma cultura estabelecida.

Em relação às mostras, que ocorrem no primeiro dia da ação, estas são também – e principalmente – a base para a discussão crítica sobre produção de sentido, pois antecedem todo o processo de formação técnica e são, em si, o objetivo central. Como o Nordeste é representado na tela? Que reflexões podem surgir dessas narrativas? A formação se dá, então, por meio do fomento à discussão através do olhar dos expectadores em relação ao que é exibido, reforçando, neste contexto, que a realização de obras cinematográficas ao final da ação não acontece descontextualizada da criticidade provocada pela mostra.

De acordo com Torquato Joel⁵⁸, além da mostra ter caráter informativo, de forma a suscitar reflexões sobre a realidade local, é pensada também a necessidade de uma formação básica que possa ativar uma percepção apurada de linguagem e despertar o interesse particular de alguns participantes em fazer cinema. Aqui, o cineasta pondera a escassez de atividades culturais de alguns municípios, que leva ao ócio e à falta de perspectivas para jovens nas pequenas cidades. Então, ele pensou que trabalhar o cinema nessas regiões poderia ser um pilar motivador, o que de fato ocorreu em algumas cidades.

Sobre a escolha dos filmes exibidos, Joel afirma que sempre procurou programar a exibição de curtas-metragens – uma predileção particular, por seu caráter sintético – que pudessem dialogar com a faixa etária dos participantes e, conseqüentemente, deixá-los instigados, optando pela máxima: “fale de sua aldeia e estará falando do mundo”, citando Leon Tolstói para simplificar o que seria o conceito do *ViAção*.

Nas primeiras edições, os curtas-metragens eram escolhidos para a mostra segundo temáticas específicas, independente da origem das obras, porque a ideia era promover reflexões sobre gênero, meio ambiente, migração e a identidade cultural da região. Os filmes oriundos do Jabre – projeto que atua como desdobramento do *ViAção Paraíba*, como veremos mais adiante –, também passaram a ser exibidos em ações do *ViAção Paraíba* a partir de 2012 pela possibilidade de garantir a presença dos realizadores, o que permitia essa relação do aluno com o cineasta como alguém próximo e do cinema como algo possível. Ou seja, além das temáticas pertinentes às comunidades, a presença dos realizadores apresentava-os como alguém da realidade dos alunos, alguém próximo, no sentido mais amplo, que também faz filmes, mostrando que é possível alguém ali também ser capaz de fazê-lo. Segundo Joel, a

⁵⁸ Entrevista concedida por: LIMA, Torquato Joel de. Entrevista – *ViAção Paraíba* [jun.2020]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. João Pessoa: 2020. Arquivo mp3 (70 min).

empatia que se estabeleceu com esse formato promoveu debates mais participativos com o público.

Dentre alguns filmes exibidos nas mostras e oficinas, tem-se: *Travessia* (Kennel Rógis, 2011), *Olhar Particular* (Paulo Roberto, 2011), *Metafísica* (Eduardo Gomes, 2011), *Fogo-Pagou* (Ramon Batista, 2012), *Malha* (Paulo Roberto, 2013), *Sophia* (Kennel Rógis, 2013), *Candeeiro* (Adriano Roberto, 2014), *Dito* (José Dhiones, 2014), *Capela* (Ramon Batista, 2014), *Ilha* (Ismael Moura, 2016), *Stanley* (Paulo Roberto, 2016), *Praça de Guerra* (Edmilson Júnior, 2016), *Manancial* (Bruno Soares, 2016), *Aroeira* (Ramon Batista, 2016), *Você conhece Derréis?* (Veruza Guedes, 2017), *Ultravioleta* (José Dhiones, 2017), *Caetana* (Caio Bernardo, 2018), *Seiva* (Ramon Batista, 2019). Todos estes filmes foram realizados por egressos do *ViAção Paraíba* ou de alguma ação de desdobramento do projeto. Estes filmes falam sobre temáticas como gênero e sexualidade, crenças, vivências da juventude interiorana, preservação do meio ambiente, relações com o próprio lugar, moradores locais, violência, futurismo, cultura popular, lendas e ditos populares, ditadura militar, tempo, acessibilidade, morte e vida.

Outros filmes foram exibidos nas mostras do *ViAção Paraíba*, como *Sweet Karolyne* (Ana Bárbara, 2009) e *Vida Maria* (Márcio Ramos, 2007), além de alguns outros que remontam aos primórdios do projeto, como *Tempos de Ira* (Marcélia Cartaxo, 2003), *A canga* (Marcus Vilar, 2001) e *Passadouro* (Torquato Joel, 1999).

Em *Tempo de Ira* (Marcélia Cartaxo, 2003), tem-se o dilema principal da protagonista: ir embora para fugir da seca ou ficar para cuidar da mãe doente. Tema recorrente nos primeiros anos de *ViAção Paraíba*, a migração ganha uma outra conotação se pensarmos o feminino, gênero culturalmente santificado e ao mesmo tempo submisso, sem direito a grandes prospecções de futuro. Isso também é refletido em *Vida Maria* (Márcio Ramos, 2007) que, apesar de não focar nos aspectos migratórios, dá ênfase à condição cíclica da mulher interiorana que tem, frente aos estudos, os trabalhos domésticos e a lida com a roça. Os dois trazem para debate a realidade nordestina, da migração para os grandes centros e da representação destas questões a partir da cinematografia.

A Canga (Marcus Vilar, 2001), adaptado do livro homônimo de Waldemar Solha, é outro filme recorrente nas ações do *ViAção Paraíba* e traz de forma orgânica a discussão sobre o patriarcado enraizado em nossa cultura, mais evidente ainda na cultura interiorana. O curta-metragem apresenta o cenário de uma lavoura seca e a situação de um homem, totalmente intolerante e desnorteado, que obriga sua família a carregar uma canga de boi nos ombros para trabalhar, o que pode incorrer em diversas metáforas, como as relações de poder

que existem nos mais diversos grupos sociais, além de permitir a imersão do espectador, de forma quase visceral, a todos os sentimentos das personagens, como a loucura, a raiva, o cansaço, a desesperança, e também as sensações provocadas pela terra sertaneja, como o calor e a sede provocadas pelo clima quente e seco.

Já o filme *Passadouro* (Torquato Joel, 1999) traz consigo as constantes desapareições criadas pela ideia de globalização. Nele, a narrativa é centrada na chegada da TV parabólica no interior, destituindo o rádio como principal meio de comunicação, e sua imbricação na rotina e nos costumes de uma geração mais idosa, apresentando as transições de gerações por meio de elementos da modernidade. Essa crítica evidente ao capitalismo e como ele afeta as regiões interioranas é expressa de forma muito contundente em diversas situações, sendo a mais emblemática a transição da imagem do rádio para a TV, do velho para o novo, e, ao lado, um jovem pegando seu boné da marca *Nike* e a enxada para ir trabalhar, revelando em seguida a vastidão sertaneja, que em nada dialoga com a vida urbana ou com a ideia de modernidade e desenvolvimento propagada pelo capital.

Apesar de apresentar aqui os filmes mais usuais que compuseram parte dos quatorze anos de existência do *ViAção*, tem-se ainda que relacionar os filmes mais experimentais que moveram Torquato Joel na jornada inicial desse movimento audiovisual interiorano, remontando às suas predileções, não só sobre o que está no quadro, mas como, imagética e sonoramente. Destes filmes, destacam-se *A escada* (Philippe Barcinski, 1996), onde um homem circunda entre a tentativa e a frustração de concluir o seu percurso diante de uma escada e ver-se preso a ela; *The Crossing* (Bill Viola, 1996), que impele a interpretar a simbologia da água e do fogo que o filme propõe; e *Sopro* (Cao Guimarães, 2000), onde uma bolha de sabão torna-se protagonista da reflexão sobre o que está dentro ou fora e traça a relação com os espaços perseguidos.

Os elementos aqui traçados, contemplando a trajetória pessoal de Torquato Joel e fazendo as relações com suas influências, suas obras e alguns filmes exibidos nas mostras, muitos deles realizados por egressos do *ViAção*, vêm dialogar com premissas que irão permear o perfil dos realizadores e a análise das obras audiovisuais desta pesquisa: as relações culturais interioranas, incluindo sua geografia; a juventude e a falta de perspectivas de avançar nos estudos, além da falta de trabalho, que podem culminar na migração para os grandes centros; o contato desses jovens com o cinema por meio de obras locais, ou seja, o fazer cinematográfico experimentado como algo próximo, além de narrativas relacionadas às suas vivências e suas relações com o meio social; o fascínio por paisagens e arquiteturas interioranas; o prazer pela poética expressa na montagem fílmica – o que justifica a

montagem como aspecto da *mise-en-scène*⁵⁹ a ser analisado, bem como o conceito de documentário poético e observacional como ferramenta eletiva que expressa esse lirismo nas obras – , na contemplação, seja ela documental ou ficcional; a experiência pessoal de vida para despertar sensorialidades; etc. Assim, mais adiante, para finalizar o ciclo de apresentação do *corpus* da pesquisa, explanaremos os resultados mais emblemáticos deste percurso e seus desdobramentos, culminando no *Jabre – Laboratório Paraibano para Jovens Roteiristas*, principal ação multiplicadora do *ViAção Paraíba*.

2.3.2 Resultados emblemáticos e outras ações

Para este subcapítulo, consideram-se como emblemáticos os resultados que tiveram maior destaque, não focando, contudo, em uma abordagem meramente quantitativa. Para esta questão, fundamentamos, primeiramente, quais os principais resultados esperados na concepção original da proposta, que são: surgimento de cineclubes e outras associações culturais; realizadores que produzam obras pertinentes à realidade onde estão inseridos; formação do olhar crítico para a construção da cidadania na comunidade em geral⁶⁰, sendo este último em caráter mais simbólico.

No *blog* do projeto⁶¹, elencam-se como principais resultados: mostras e festivais como Cine Congo, Curta Cuité e Curta Coremas; a realização dos filmes *A caixa d'água do Sertão* (Diassis Pires, 2011), *Travessia* (Kennel Rógis, 2011), *Metafísica* (Eduardo Gomes, 2011), *Meu pé de parede* (Ighor do Egito, 2011), *Degradação das almas* (Ismael Moura, 2011), *Lá Traz da Serra* (2009) e *Olhar Particular* (2011), de Paulo Roberto. Ressaltamos, contudo, que os projetos supramencionados não foram resultados diretos das ações do *ViAção Paraíba*, mas “despertados” a partir dessa experiência e, algumas delas, contaram com o suporte de Torquato Joel em sua execução.

⁵⁹ Termo francês que traduzido significa “encenação”. No contexto cinematográfico, é relacionado a tudo aquilo que compõe a construção narrativa das cenas, direta ou indiretamente, como o som, a fotografia, os atores, o cenário, figurino, iluminação, adereços, a montagem, etc.

⁶⁰ Projeto ViAção Paraíba. Disponível em: <<http://projetoziataoparaiba.blogspot.com/p/projeto.html>>. Acesso em 19 ago. 2020.

⁶¹ Para esta informação, identificamos que a última atualização dos dados foi em 2013. Destacamos aqui, então, a descontinuidade ou desatualização constantes de páginas eletrônicas do projeto, seja por meio de *blogs*, *websites* e/ou redes sociais, sendo os dados desta pesquisa catalogados por meio da coleta de diversos documentos físicos (cartazes, programações, matérias jornalísticas), entrevistas e mapeamentos realizados pela pesquisadora (por meio da ferramenta eletrônica *Google Forms*, predominantemente). Essas descontinuidades, supomos, estão diretamente atreladas à rotatividade da equipe, voluntária ou não, que, quando assumia suas funções, já não possuía mais os dados de acesso anteriores, tendo que, algumas vezes, criar novas páginas eletrônicas para divulgar eventos específicos ligados ao ViAção Paraíba ao longo dos anos. Além disso, Torquato Joel optou, ao longo da jornada, por deixar a parte mais “burocrática” em outras mãos, reiterando sua resistência às “burocracias” (ou sistematizações) para focar mais nas ações e seus resultados simbólicos.

É relevante complementar que esses percursos e encontros permitiram a instituição embrionária de uma rede primária de realizadores interioranos motivada pelo intercâmbio promovido pelo *ViAção Paraíba* entre os municípios onde os jovens egressos passavam a atuar como monitores nas edições seguintes e, com isto, criaram uma relação mais próxima entre as localidades, como foi o caso de jovens como Paulo Roberto, Kennel Rógis e Ramon Batista, dentre outros.

Assim, em 2010, essa parte significativa de jovens interioranos, que se motivou pelas buscas pessoais no universo do audiovisual, decidiu se unir para participar do Edital de Apoio a Microprojetos Mais Cultura no Semiárido – Paraíba, uma ação de política pública do Ministério da Cultura por meio da Fundação Nacional das Artes – Funarte, para fomentar a cultura e as artes em regiões do Semiárido do país. Dos projetos aprovados, sete foram de ex-participantes do *ViAção Paraíba* e tiveram como resultado a realização de seis curtas-metragens e um festival de cinema: *Olhar Particular* (Paulo Roberto, 2011), *Travessia* (Kennel Rógis, 2011), *Meu presente precioso* (Arnaldo Farias de Freitas, 2011), *A caixa d'água do Sertão* (Diassis Pires, 2011), *No meu pé de parede* (Ighor do Egito, 2011), *Metafísica* (Eduardo Gomes, 2011) e o *Festival do Minuto do Cariri Paraibano*, liderado por Luciano de Azevedo Silva, em 2011. Esta experiência apresenta, de forma mais visível, o potencial criativo dos jovens interioranos, numa concepção do movimento intitulado por Silva Júnior (2019, p.58) como o “primeiro ciclo da produção cinematográfica interiorana da Paraíba”.

Estes filmes, de certo modo, iniciaram uma bela trajetória, conquistando premiações pelo país e estabelecendo o cinema interiorano da Paraíba no circuito nacional, cinema também associado às demais ações de interiorização, tendo o *ViAção Paraíba*, entretanto, um caráter mais categórico. Os filmes foram destaque no 5º Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa Cineport (2011), realizado em João Pessoa na sede da Usina Cultural Energisa. Em suas narrativas relatam o cotidiano de pessoas comuns, a paisagem do sertão paraibano e a cultura do interior do estado. Sobre o Cineport, Paulo Roberto comenta⁶² que

Na época em que a gente participou [do Cineport] ele era majestoso, um luxo. Para pessoas que nunca tiveram esse contato com um festival de cinema, ter um contato com esse festival foi fantástico [...] aí a gente teve esse primeiro contato com festival de cinema, contato com [outros] filmes, contatos com pessoas, conversar e viver tudo isso por uma semana. Obviamente, nós voltamos [às cidades de origem] mais instigados a realizar. E, desses que voltaram, houve uma instiga tão grande que eles pegaram câmera e realizaram. O que também foi o meu caso, voltei e realizei. Logo

⁶² Entrevista concedida por: SOUZA JUNIOR, Paulo Roberto. Entrevista – *ViAção Paraíba* [jun.2018]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: 2018. arquivo mp3 (65 min).

em seguida, cada vez mais eu ficava procurando Torquato para indagar, pedir material, conversar sobre cinema. E outra coisa, um outro suporte que acontecia era que os que “despertaram” eram convidados a participar nas outras cidades como monitores. Era contínuo.

A realização filmica não seria, entretanto, o único ou talvez nem mesmo o principal desdobramento suscitado pelo *ViAção Paraíba*. As mostras e festivais, bem como ações cineclubistas, tiveram seus resultados reverberados nos anos subseqüentes, embora os cineclubes, talvez por sua necessidade de regularidade em contraposição à viabilidade de manutenção, tenham obtido menos êxito em termos de estabilidade.

As ações cineclubistas encontradas e que possuíam algum vínculo a egressos do *ViAção Paraíba* são Cine Nazareth (Nazarezinho/PB), liderado inicialmente por Paulo Roberto e, em seguida, por Ramon Batista; Bateia de Cinema (Picuí/PB), comandado por Ismael Moisés; e Cineclube Passadouro (Dona Inês/PB), sob gestão de Eduardo Gomes. Nenhum deles, entretanto, encontra-se ativo atualmente. Inclusive, em mapeamento realizado por Canuto (2019), há apenas seis cineclubes ativos na Paraíba, sendo a maioria destes lotados na capital ou em Campina Grande e sendo ainda vinculada às Universidades.

A busca por estabelecer ações cineclubistas surge da necessidade de manter a regularidade de formação de multiplicadores e de ações de audiovisual em cidades interioranas que, muitas vezes sem atividades culturais, ficam reféns de eventos pontuais. No caso do cinema, esses eventos são as próprias mostras e/ou festivais, mas estas também não ocorrem em todos os municípios ou mesmo com continuidade, na maioria dos casos. E, principalmente, essas ações viriam a dar regularidade aos debates sobre o cinema e suas narrativas, tão inerentes ao pós-filmes neste contexto de exibição.

No contexto das mostras e festivais de cinema, mesmo ocorrendo de forma pontual e, por vezes, interrompidos pela falta de recursos para suas realizações, estes são as principais janelas de exibição, não apenas para os curtas locais mas também de obras de outros estados e até de outros países, gerando movimentação econômica e autoestima dos moradores onde as atividades ocorrem. De acordo com Canuto (2019), esses eventos são ainda resultado do movimento audiovisual paraibano e seus formatos possuem características próprias de cada município que os realiza, ao mesmo tempo em que possuem características homogêneas em sua programação, como oficinas, mesas redondas, as exibições propriamente ditas, assim como, em alguns casos, mostras específicas para difusão das obras exclusivamente paraibanas, permitindo aos moradores e visitantes de outras localidades o contato com a cultura local e formações que possibilitam aos residentes uma experimentação com as práticas relacionadas ao cinema.

Apenas para compreender a importância desses eventos como cadeia de exibição do cinema independente no estado, com informações coletadas no *site* do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da Agência Nacional de Cinema – OCA/Ancine⁶³, a Paraíba é a 17ª unidade da federação em termos de número de salas de cinema e elas, comumente, estão centradas em *shopping centers* e têm em sua programação predominante os filmes de caráter mercadológico: os *blockbusters*. São ao todo 45 salas pelo estado, sendo 05 em Campina Grande (Cinersecla), 01 em Catolé do Rocha (Cine Garden 07), 03 em Guarabira (Cinemaxxi Cidade Luz), 07 em Patos (sendo 03 Cine Guedes e 04 Multicine), 01 em Remígio (Cine RT), 01 em Solânea (Cinemaxxi da Serra) e 27 em João Pessoa (sendo 04 Centerplex, 09 Cinépolis, 06 Cinesercla e 01 Cine Banguê). Destas salas, apenas 10 são independentes, sendo o Cine Banguê o único da capital com exibição de filmes independentes. Este cenário fortalece a necessidade da existência de mostras e festivais de cinema – além dos próprios cineclubes – como suplemento com vistas a sanar a quase inexistência de espaço para a exibição do cinema independente brasileiro.

Dentre os principais e mais emblemáticos festivais e/ou mostras de cinema na Paraíba cuja liderança esteja atrelada a algum ex-participante do *ViAção Paraíba* temos: Curta Cuité (Cuité/PB), criado por Ismael Moura; Curta Coremas (Coremas/PB), organizado por Kennel Rógis; Cine Congo (Congo/PB), sob organização de José Dhiones; Sagi/Camaratuba Cine – Guerrilha de Fronteira (Sagi/RN e Barra de Camaratuba/PB), coordenado por Torquato Joel; Curta Picuí (Picuí/PB), de Ismael Moisés; e o Cine Açude Grande (Cajazeiras/PB), liderado por Veruza Gudes e Thalyta Lima. Acrescentamos à lista o Cine Sítio (Nazarezinho/PB), mostra de filmes que ocorre na zona rural e é organizada por Ramon Batista e Íris Mendes.

Criado em 2011 por Ismael Moura, o Curta Cuité foi um festival que, juntamente com o *ViAção Paraíba*, permitiu que o jovem cineasta pudesse continuar as ações de cinema iniciadas após sua participação no *Revelando os Brasis* (Lima, 2013). De acordo com Canuto (2019), este festival, com apenas uma edição realizada, teve suas atividades descontinuadas, entretanto, por questões políticas. No caso, por conta das eleições municipais, que priorizaram outras ações em detrimento do evento. Ismael, por outro lado, continuou dando suporte em ações de cinema realizadas em cidades próximas.

Já o Curta Coremas, com atividades realizadas a partir de 2011, também teve dificuldade de se estabelecer após a sexta edição, apesar dos resultados predominantemente positivos. Desde 2016 não é realizada nenhuma edição, mas está com perspectivas de ser reativado após aprovação do projeto, em 2020, no I Edital de Chamada Pública à Concessão

⁶³ Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/cinema>>. Acesso em 22 ago. 2020.

de Patrocínio para Projetos de Festivais de Cinema em Território Paraibano, promovido pela Secretaria da Cultura do Estado da Paraíba – Secult/PB, certame este fruto das inúmeras e históricas demandas do Movimento Audiovisual Paraibano. Entretanto, diante do cenário de pandemia pela Covid-19, e mesmo da incerteza quanto à liberação do recurso, a prospecção de realização do evento está incerta.

Ainda de acordo com Canuto (2019), o Cine Congo, criado em 2012, é um dos festivais mais exitosos do interior paraibano, não apenas por suas ações, mas por seus impactos em termos simbólico e significativo, transformando um município com cerca de apenas cinco mil habitantes, desconhecida até mesmo por habitantes do estado, em um espaço de fruição do cinema na Paraíba, apresentando ainda o seu potencial turístico e também a habilidade na articulação de produção local.

No mesmo ano de criação do Cine Congo, Torquato Joel realiza o Sagi/Camaratuba Cine – Guerrilha de Fronteira, o Sagicine, um festival realizado na fronteira entre Paraíba e Rio Grande do Norte voltado para a produção audiovisual em ambos os estados, revezando sua realização com edições alternadas entre Sagi (RN) e Barra de Camaratuba (PB). Canuto (2019) afirma que se trata de um evento voltado para a troca de experiência entre os dois estados, atraindo ainda públicos de outras cidades interioranas nas adjacências. O que já era desafiador, entretanto, no âmbito da Paraíba, se tornou maior na relação com o estado vizinho. Com apenas duas edições realizadas, o festival entrou em descontinuidade por problemas relacionados à precariedade estrutural e falta de apoio dos governos locais.

Criado em 2014, pelo Bateia de Cinema e alçado, a partir de ações de mostras de cinema realizadas pelo coletivo, o Curta Picuí é um dos festivais que permanece inativo, tendo realizado três edições ao longo de sua jornada. Sua ideia está pautada nas relações ensino-aprendizagem por meio do cinema, realizando ações dentro e fora da sala de aula e suscitando aos professores um trabalho que atrela o cinema ao cotidiano de seus moradores numa proposta de educação não-formal (CANUTO, 2019).

O Cine Açude Grande, criado em 2016, se destaca, não apenas por suas atividades, mas por ter à frente da organização duas mulheres, algo percebido de forma evidente se considerarmos o panorama do cinema, não somente paraibano, mas nacional. Embora haja muitos profissionais do setor envolvidos nas mais variadas atividades da cadeia produtiva no estado, elas ainda são invisibilizadas por uma cultura predominantemente masculina. Isso parece se potencializar em cidades interioranas. É neste cenário que o evento surge. Veruza Guedes e Thalyta Lima ousam criá-lo, ainda, quando as perspectivas ocorrem na contramão de sua execução, já que, no período, outros eventos de caráter similar começaram a entrar em

processo de interrupção das atividades. Assim, o Cine Açude Grande é grandioso, não apenas por enfrentar as dificuldades típicas da realização de um evento sem políticas de fomento, mas por particularidades que não podem ser dispensadas neste registro. Não é à toa que o evento conta com uma mostra específica para o cinema feminino. É, então, uma provocação, um chamado à reflexão. O festival se encaminha para sua quarta edição e também foi contemplado pelo edital da Secult/PB para festivais em 2020.

Um evento que merece destaque é uma mostra de filmes que ocorre em Nazarezinho, no Sertão Paraibano. Trata-se do Cine Sítio, que atua desde 2014 e é o único evento de difusão cinematográfica que ocorre, em zona rural da Paraíba (CANUTO, 2019). É coordenado por Ramon Batista, egresso do *ViAção Paraíba* e um dos mais atuantes na atualidade, e por Íris Mendes, ativista cultural. A Mostra, assim como os filmes de Ramon, busca trabalhar a temática rural e o imaginário popular local, unindo em um único evento o cinema e a própria cultura popular da zona rural. Assim, veem-se filmes e apresentações de repentistas, por exemplo, em um mesmo evento. Em 2019, o Cine Sítio contemplou 14 comunidades rurais e contou com apoio da Gravura Filmes, produtora de Kennel Rógis, e outros apoios institucionais como UFPB, CCBNB e Funesec, que comumente atuam como permuta.

Além da Mostra e dos festivais citados, é importante acrescentar ainda outros dois festivais pontuais realizados diretamente pelo *ViAção Paraíba*: Copaoba e Quartzo Rosa. O Festival Copaoba⁶⁴ foi uma espécie culminância de todas as ações do *ViAção Paraíba* em 2018, ano em que suas atividades estiveram voltadas para os municípios do Brejo Paraibano. O evento, realizado em Serra da Raiz, no Agreste Paraibano, contou com a exibição de produções fílmicas dos seguintes municípios: Belém, Serra da Raiz, Alagoinha, Solânea, Bananeiras, Alagoa Nova, Areia, Alagoa Grande, Borborema e Serrarias. Na ocasião desta pesquisa, a autora pôde acompanhar a aplicabilidade das ações no município de Serra da Raiz, que resultou na realização do curta-metragem *Loca da Nêga*, de criação coletiva. O festival teve como premissa estabelecer um maior contato dos jovens locais com o audiovisual, compreendendo que ali é uma das poucas regiões onde as atividades de audiovisual não emplacaram. Assim, o festival viria como uma forma de unir os jovens de cidades limítrofes em um único evento como oportunidade de criar vínculos em rede, como fomentado nos primórdios do *ViAção*, mas desta vez com os jovens do Brejo Paraibano. Os resultados ainda

64

Disponível

em:

<

<http://www.prac.ufpb.br/prac/contents/noticias/coex/ufpb-promove-festival-de-filmes-do-brejo-em-serra-da-raiz>
>. Acesso em 20 ago. 2020.

não podem ser mensurados devido a ser ainda um projeto embrionário, fruto das adaptações que eventualmente ocorrem no formato do *ViAção Paraíba*.

Já o Quartzo Rosa⁶⁵, também ocorrido em 2018, no Seridó Oriental, Mesorregião de Borborema, foi um projeto promovido pela prefeitura de Nova Palmeira, UFPB e a ONG CENEP (Centro de Educação Popular). O evento teve um formato mais diversificado em sua programação, contando, além das atividades cinematográficas, com oficinas de dança, mastros santos⁶⁶, apresentações musicais e teatrais e passeios turísticos. O Quartzo Rosa foi ainda uma grande festa de exaltação à cidade, com ruas decoradas com quartzos rosa, pedra típica da região. Assim como o Copaoba, não há maturação o suficiente para ter seus resultados analisados, mas apontam outros direcionamentos diante de novas perspectivas e particularidades para o *ViAção Paraíba*.

Para finalizar o contexto de mostras e festivais, algo relevante a se destacar é que, em mapeamento sistemático anual realizado pela Associação Cultural Kinoforum⁶⁷, em amostragem considerável, é bastante evidente a predominância desse tipo de evento lotado em municípios do interior da Paraíba, diferentemente de outros estados da mesma ou de outras Regiões do Brasil. Temos o seguinte panorama de 2016 a 2020:

TABELA 05 – Festivais de Cinema da Paraíba – Mapeamento Kinoforum (2016- 2020)

Ano	Quantidade	João Pessoa	Interior	% interior
2016	14	04	10	71%
2017	07	02	05	71%
2018	10	02	08	80%
2019	05	01	04	80%
2020 ⁶⁸	02	01	01	50%

Fonte: Autoria própria.

A partir desses dados, que são coletados em pesquisas e mapeamento colaborativo, percebemos que pelo menos 70% das mostras e festivais de cinema da Paraíba estão localizados em cidades interioranas, ao mesmo tempo em que notamos a instabilidade de

⁶⁵ Disponível em: < <http://novapalmeira.pb.gov.br/i-quartzo-rosa-arte-terapias-holisticas-e-turismo/>>. Acesso em 20 ago. 2020.

⁶⁶ Mastros santos são bastões de grande comprimento que são decorados para serem erguidos em festas populares de cunho religioso, como o São João, por exemplo. No alto desses bastões, são colocadas bandeirinhas e símbolos litúrgicos em uma manifestação de fé ao santo homenageado.

⁶⁷ Disponível em: <<http://www.kinoforum.org.br/guia/panorama-do-audio-visual-apresentacao>>. Acesso em 18 maio. 2021.

⁶⁸ Com o advento da pandemia da Covid-19 houve uma redução significativa no número de mostras e festivais de cinema, onde muitos adotaram o método *online* de transmissão. No caso da Paraíba, apenas dois festivais ocorreram, sendo um deles o 1º Festival de Cinema de Soledade, antes da pandemia, e o 15º Fest Aruanda do Audiovisual Brasileiro, em caráter híbrido.

regularidade dessas ações, onde o número de eventos no interior sempre se modifica, diferente da capital João Pessoa que, neste caso, é mais estável e tem como carro-chefe o Fest Aruanda do Audiovisual Brasileiro, mais antigo festival de cinema do estado, junto a outros eventos esporádicos.

Em relação ao interior, tem-se em Campina Grande o festival de cinema mais exitoso, o Comunicurtas, único festival registrado para o município. Assim, todos os demais eventos de cinema estão lotados fora dos dois grandes centros do estado. Aqui, destacamos o Curta Coremas e o Curta Picuí, em 2016, ambos descontinuados, e o Cine Congo e Cine Açude Grande, regulares nos quatro anos apresentados nesse mapeamento.

Apesar dos resultados aparentemente positivos, é indispensável relatar os grandes e graves desafios nesse percurso. A própria intermitência na padronização de um formato com o mínimo necessário para uma boa execução diz muito sobre isso. Nos últimos anos, o *ViAção Paraíba* perdeu certa capacidade de mobilização, além da dificuldade em alcançar a capacidade crítica dos jovens participantes nos municípios por onde passa. Os municípios do Brejo Paraibano são um exemplo disso. Não há uma causa evidente. Assim como não há um realizador atuante. Há, contudo, diversas tentativas, como a inserção de realização de curtas de até cinco minutos, a tentativa de conexão entre os participantes dos municípios circunvizinhos e a própria realização do Copaoba como forma de valorizar e até criar certo vínculo com vistas à criação de uma cadeia produtiva audiovisual. Neste caso, como dito, é muito cedo ainda para avaliar os resultados.

Outros desafios e aspectos negativos relatados em entrevistas com os ex-alunos sobre o *ViAção Paraíba*, contemplam:

- A curta duração das oficinas e a falta de continuidade das ações para os que se interessam;
- Quadro técnico pequeno, não permitindo ações simultâneas;
- A ausência de um orçamento próprio;
- A instabilidade e insuficiência dos apoios em alguns municípios;
- A inexistência de um suporte ou mesmo de um entendimento sobre a importância da ferramenta como política pública por parte dos órgãos públicos;
- A distância geográfica das pequenas cidades em relação aos centros de formação técnica e acadêmica;
- A política de favorecimento aos aliados políticos no preenchimento das vagas das oficinas em detrimento da oportunidade para jovens da oposição, o que acaba levando alguns alunos a participarem somente pela certificação;

- A fragilidade na divulgação e no acompanhamento da articulação nos municípios, já que os contatos são realizados por telefone e não há, comumente, nenhum agente local que possa fazer essa conexão;
- A didática do cinema como algo distante da prática local, já que o cinema também não é bem-visto como carreira para as famílias interioranas, que preferem atentar-se aos cursos majoritariamente imbricados como bem-sucedidos, como o Direito, a Medicina ou mesmo atividades agropecuárias, se este for o perfil da região;
- A pontualidade da ação não é suficiente para mudar uma cultura engessada, voltada para a cultura do consumo ou tradicional-moralista;
- A falta de preparo, autonomia e articulação de gestores culturais em alguns municípios, com pouca força política para articulação de atividades culturais;
- A ausência de gestores culturais do estado (Secult/PB) nas atividades relacionadas ao cinema⁶⁹.

Por outro lado, mesmo diante de todos esses percalços e para além dos números e projeções simbólicas, alguns aspectos positivos são igualmente relatados:

- A capacitação de coordenadores dos festivais interioranos em relação aos editais culturais nacionais e estaduais, além de noções para captação de recursos e estratégias de aproximação com as empresas privadas e pequenos comércios como forma de garantir a sobrevivência dos eventos;
- A possibilidade de intercâmbio entre os participantes;
- O baixo custo, apesar da escassez orçamentária, que não impede sua realização, embora dificulte;
- A articulação com a organização de eventos para participação desses jovens nas formações, como estímulo à produção, a exemplo do Cineport, Comunicurtas, etc.
- A transformação pessoal dos integrantes;
- O acesso às obras audiovisuais nacionais e do estado e a abertura do senso crítico;
- O olhar para o cinema como um processo de humanização;
- As experimentações para desenvolvimento da escrita criativa;
- Ser, por vezes, o primeiro contato de alguns jovens com o cinema;

⁶⁹ Sobre isto, em 2011, na ocasião do I Curta Coremas, foi elaborado um documento pelo Fórum do Audiovisual Paraibano conhecido como “Carta de Coremas”. Nele, realizadores de vários municípios aproveitaram a presença do então Secretário da Cultura do Estado da Paraíba, Chico César, para propor políticas culturais para o audiovisual a partir do cenário frágil e instável, apesar do grande impulso produtivo. Embora tenha havido um discurso promissor do gestor público, as pautas nunca seguiram seu fluxo e a presença mais frequente de representantes públicos, igualmente, não se estabeleceu. O documento na íntegra está disponível em: <<http://pelocinepb.blogspot.com/2011/09/carta-de-coremas-sem-resposta-da-secult.html>>. Acesso em 24 de agosto de 2020.

- Democratização da produção;
- Formação em cidades com pouca ou nenhuma atividade cultural.

Com todas essas considerações, os resultados do *ViAção Paraíba* como ação de interiorização do cinema são evidentes, não apenas em relação às mostras, festivais e cineclubes, mas também no campo da pesquisa acadêmica, que está cada vez mais sobressalente como uma nova vertente despertada pelo projeto.

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, foi comum encontrar trabalhos acadêmicos sobre o Jabre, principal desdobramento do *ViAção Paraíba*, ou mesmo a recorrente citação deste como uma das principais ações de interiorização de cinema na Paraíba, tanto na graduação como na pós-graduação (mestrado e doutorado), relacionadas às mais diversas áreas de atuação, como Sociologia, Mídias Digitais, Cinema, etc.

Em relação aos ex-participantes do *ViAção* e/ou *Jabre*, temos como destaque no campo da pesquisa Bruno Soares, que é graduado em História e pesquisa sobre documentário brasileiro; José Dhiones, graduado em Pedagogia e em Ciências Sociais, mestrando em Sociologia, onde pesquisa o uso da cinematografia paraibana no ensino da Sociologia; e Edmilson Júnior, formado em Ciências Sociais e mestrando da mesma área, que investiga as estratégias de produção e circulação dos filmes do Jabre. Aqui destacamos apenas as pesquisas de algumas pessoas diretamente vinculadas ao projeto *ViAção Paraíba*, mas outros pesquisadores rompem as fronteiras do projeto em si e abordam o *ViAção* e o *Jabre* em suas pesquisas, a exemplo de Kleyton Canuto e Christine Rolim, autores referenciados nesta pesquisa.

Para fins de uma explanação mais sucinta, relacionamos como egressos mais emblemáticos do *ViAção Paraíba*, Ramon Batista (Nazarezinho), Paulo Roberto (Nazarezinho), Kennel Rógis (Coremas), José Dhiones (Congo), Ismael Moura (Cuité), Ismael Moisés (Picuti), Allan Marcus (Alagoa Grande), Oscar de Araújo (Nova Floresta), e Caio Bernardo (Coxixola) e Bruno Soares (Condado). Ressaltamos que o nome de Veruza Guedes não foi mencionado por considerar, nesta lista, apenas os ex-alunos que participaram de edições tanto do *ViAção* quanto do *Jabre*, ou seja, passaram por um processo evolutivo no audiovisual alcançando as duas propostas, além de terem filmes que dialogam com o documentário poético, viés de análise desta pesquisa.

2.4 JABRE – LABORATÓRIO PARAIBANO PARA JOVENS ROTEIRISTAS

Contribuindo como uma espécie de aprofundamento das práticas experienciadas no *ViAção Paraíba* surge, em 2011, o *Jabre – Laboratório Paraibano para Jovens Roteiristas*, maior e principal desdobramento do primeiro. Coordenado por Torquato Joel e Virgínia Gualberto, foi vinculado como projeto extensionista da PRAC/COEX-UEPB, em parceria com o Projeto Cinestésico, até o início de 2020. O *Jabre* vem como uma forma de atender aos anseios dos jovens que passaram pelo *ViAção Paraíba* e reivindicavam um aprofundamento da experiência vivida e, ainda, para despertar novos jovens interioranos para a realização cinematográfica que, em sua maioria, tinham pouca ou nenhuma vivência com a área. Do mesmo modo que o projeto que lhe deu origem, suas atividades acontecem de forma ininterrupta, atuando há onze anos com edições anuais.

O foco do *Jabre* está em incentivar o surgimento de novos realizadores. Diferente da experimentação vivida no *ViAção*, aqui os jovens passam a exercitar a escrita para o audiovisual de forma mais intensiva, desenvolvendo um argumento prévio entregue no ato da inscrição para avaliação em processo seletivo. Inicialmente, contava com a participação somente de pessoas que morassem em cidades de até 100 mil habitantes, e ainda o faz, prioritariamente, mas devido às demandas e a possibilidade de trocas entre realizadores da capital e do interior, em 2015 houve flexibilidade para que outros municípios, fora desse perfil, também pudessem participar, mas sem reduzir o número de vagas para os primeiros. A partir disto, então, passou a possibilitar a participação de candidatos de todo o estado e seus 223 municípios.

Metodologicamente, sua proposta visa desenvolver os argumentos previamente selecionados, dentre os depositados no ato da inscrição, através de formações como oficinas de noções de linguagem audiovisual e fotografia em um processo imersivo de quatro dias, onde os momentos se dividem em três: 1) encontros gerais com todos os selecionados, com mostras, debates, oficinas e também momentos de descontração, que possam promover a troca, o vínculo, a rede; 2) subgrupos, com argumentos que tenham narrativa similar ou caminhem para uma mesma temática ou gênero cinematográfico, cada subgrupo com uma coordenação e uma monitoria, formada por voluntários; 3) trabalhos individuais, onde os participantes, depois de discutirem as ideias entre si, realizam sua escrita sozinhos, com vistas a deixar o roteiro o mais finalizado possível, já com as devidas orientações de cenas e pensamentos, tecnicamente, para a realização. Assim, no último dia do que chamamos de residência, todos os participantes apresentam seus roteiros e, ao final, é feita uma votação

entre os próprios participantes, sem interferência da equipe, onde são eleitos os roteiros para serem produzidos. O quantitativo de roteiros selecionados depende das parcerias firmadas a cada edição e, por isto, não ocorre em todas as ações do projeto. Essas parcerias comumente são feitas em caráter de permuta com produtoras cinematográficas de João Pessoa, a exemplo da Pigmento Cinematográfico e Extrato de Cinema, e dependem, ainda, do grau de complexidade do roteiro que dirá sobre sua viabilidade ou não diante da estrutura disponível. Os demais roteiros, os não-selecionados, embora maturados para realização, contam com o suporte da coordenação do projeto em termos de orientação ou consultoria para elaboração de projetos e captação de recursos em editais públicos e/ou pequenos comércios e produtoras cinematográficas, já que o projeto em si não conta com recursos para viabilizar essas produções. De modo prático, esses participantes dependem das articulações pessoais para conseguir equipe técnica e equipamentos, hospedagens, alimentação e qualquer custo mínimo relacionado à execução da sua obra. Por exemplo, o que é mais comum dentro da proposta é que a coordenação consiga os equipamentos, equipe e transporte, ficando sob responsabilidade do realizador conseguir alimentação e hospedagem em seus municípios (locações).

Sobre o formato, em termos pedagógicos, Torquato Joel⁷⁰ afirma ter sido provocado a partir de uma leitura sobre o projeto norte-americano de Laboratório do Sundance Institute. Na ocasião, ele já estava com inquietações sobre como poderia aumentar a vivência iniciada no *ViAção Paraíba*. Não houve um aprofundamento sobre o Sundance, mas alguns atributos foram importantes para dar início à estruturação do que viria a ser o Jabre, principalmente em relação ao seu caráter colaborativo, como o fato de todos poderem contribuir com sugestões para a construção do roteiro de cada participante. Além disso, Joel levou em consideração a própria proposta de imersão, similar a um retiro ou uma residência artística, como forma de promover as trocas para além da programação pré-estabelecida. Essas referências seriam o esboço inicial do projeto que, por sua dimensão, precisaria ser melhor pensado em termos de equipe.

Logo, o encontro com Virgínia Gualberto viria a ser a parceria mais compatível para sua execução. Essa conexão se deu naturalmente em eventos culturais e acadêmicos de João Pessoa, embora o vínculo tenha sido estabelecido justamente no Cineport, em 2011, quando dez alunos do *ViAção Paraíba*, alguns com filmes exibidos, como já apresentado anteriormente, participaram do festival e ela pôde conhecer a proposta mais de perto. Durante

⁷⁰ LIMA, Torquato Joel de. Entrevista – *ViAção Paraíba*. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Recebida por <torquato.joel@gmail.com> em: 07 de junho de 2020.

o evento, Virgínia estreitou laços com os alunos. Era o que Torquato precisava para tocar a ideia do Jabre pois, sozinho, seria impraticável. Surgiu, então, o convite e ela aceitou. Ao longo dos anos, Torquato Joel ficou responsável pelo formato, produção e articulação com as produtoras, enquanto Virgínia cuidava da realização propriamente dita, além de atuar, eventualmente, na Assistência de Direção ou quaisquer outras funções que algum dos filmes precisasse.

Em relação às parcerias para o projeto, em geral, estas ocorrem com a iniciativa privada no sistema de permutas, com cessão de espaço e eventualmente doação de alimentação por parte da prefeitura local. Donos de pousadas oferecem suas acomodações em troca da divulgação nas redes sociais. Alguns colaboram apenas por entenderem as dimensões social e cultural do Laboratório, como é o caso do Casarão do Jabre, em Maturéia, e da Pousada da Serrinha, no Congo. Nas edições realizadas em Serra da Raiz, foi realizada uma parceria com a prefeitura local, através do Secretário Municipal da Cultura Ben-Hur Oliveira, que contribuiu com a alimentação e articulou uma chácara privada cedida pelos proprietários. A edição do Jabre de Roteiro de 2019 aconteceu em uma fazenda na zona rural de Nazarezinho por iniciativa pessoal da professora Íris Mendes, que conseguiu doações em dinheiro com o comércio local e por meio de alguns amigos para aquisição da alimentação do grupo durante o período do evento.

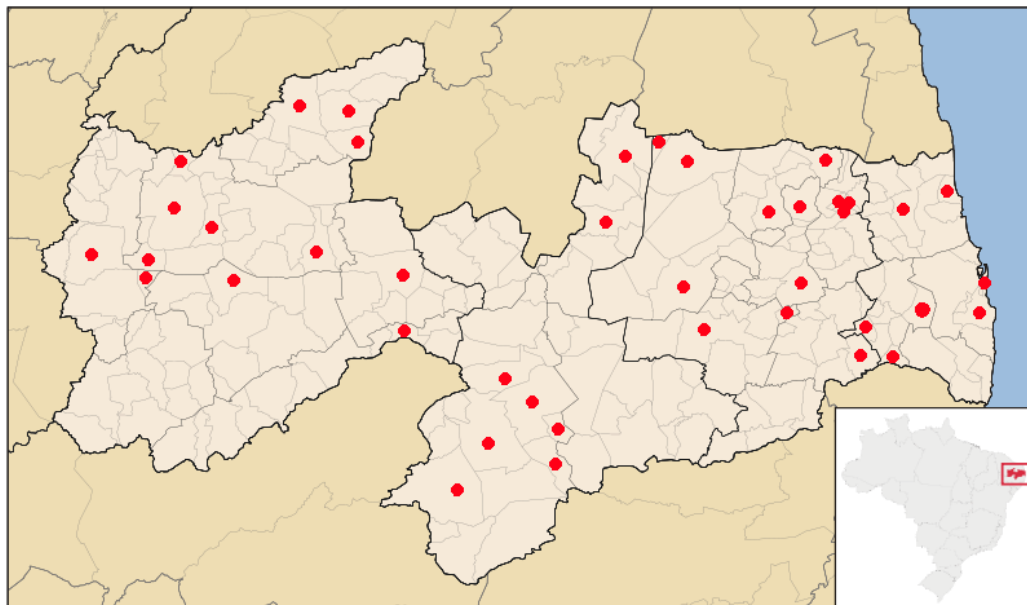
Com o tempo, além das parcerias supramencionadas e o apoio da professora Virginia Gualberto, Torquato Joel passou também a convidar realizadores mais experientes em escrita de roteiro que pudessem contribuir na demanda com tantos projetos em tão curto espaço de tempo. Pessoas como Rodolpho de Barros, Gian Orsini, Cristiane Fragoso cooperaram em algumas edições e Virgínia foi fundamental na condução didática desses processos. Nas edições seguintes, alguns ex-alunos do *Vição Paraíba* e do Jabre também passaram a atuar como monitores e/ou coordenadores de grupos.

Como pesquisadora, Virgínia também foi fundamental na organização de dados do relatório, algo que Torquato é abertamente avesso. É por meio dessa sistematização que ocorre a inserção do Projeto Cinestésico no Laboratório, principalmente na relação com as mostras de filmes paraibanos. Além disso, muito pontualmente, Virgínia também participou de algumas edições do *Vição Paraíba*, mas era algo realmente esporádico, tendo em vista já haver um formato e equipe estabelecida com alunos voluntários do curso de cinema da UFPB ou de cursos afins, como Rádio TV ou Mídias Digitais. E assim, começou a história do Jabre e dessa parceria tão próspera que durou dez anos, até a aposentadoria de Torquato Joel e a desvinculação do projeto dos programas da Universidade.

Apesar dessa nova reconfiguração, precedida de uma pandemia mundial, Torquato ainda afirma que pretende, em um futuro próximo, realizar laboratórios de som, edição e montagem, direção, além de manter a regularidade do roteiro, que é o foco primordial do projeto. Havia uma edição prevista para ocorrer em Maturéia no mês de agosto de 2020, mas, por conta da pandemia do Covid-19, ela teve de ser cancelada. Por outro lado, em um ato de inquietude inerente da personalidade de Torquato Joel e atendendo à demanda de pessoas interessadas em participar da ação, em junho de 2020 foi realizada uma edição especial do *Jabre*, totalmente *online*, contemplando ainda interessados de outros estados do extremo oriente do Nordeste: Pernambuco, Paraíba, Alagoas e Rio Grande do Norte. Enquanto pesquisa, pudemos atuar nessa edição na coordenação de um dos subgrupos, o que favoreceu uma aproximação maior com o objeto da pesquisa, a condução no desenvolvimento dos roteiros e a percepção da primeira grande adaptação de formato do *Jabre* ao contexto da pandemia.

Ao longo de 10 edições⁷¹ – incluindo a mais recente, em ambiente virtual –, o *Jabre* contou com a participação de 117 formandos oriundos de, pelo menos, 42 municípios da Paraíba, além de sete pertencentes a outros seis municípios de Alagoas, Pernambuco e Rio Grande do Norte, em edição especial *online*, durante o período de pandemia do Covid-19. Dos participantes contemplados, 39 são da Mesorregião do Sertão Paraibano, 21 de Borborema, 28 do Agreste Paraibano e 22 da Mata Paraibana. Destes locais de origem, 26 municípios já haviam sido contemplados com o *ViAção Paraíba* e 16 não tiveram contato direto com a ação, exceto por municípios adjacentes. Assim, podemos afirmar que direta ou indiretamente 76 municípios foram contemplados, ao todo, pelo *ViAção Paraíba* e/ou seu desdobramento principal, o *Jabre*.

⁷¹ Faz-se necessário frisar que as dez edições aqui mencionadas estão direcionadas somente ao *Jabre* de Roteiro e realizadas na Paraíba (mesmo a de caráter virtual e com a presença de participantes de outros estados), que é o motivo original da proposta do projeto. Entretanto, houve duas edições extras, mais específicas e pontuais. Em 2018, houve uma edição de Fotografia, com o professor Breno César, em Maturéia/PB e, em 2019, na mesma cidade, houve ainda uma edição direcionada a Atuação e Direção de Elenco, com os professores Daniel Porpino e Cely Farias. Vale destacar que houve ainda em 2020 outra ação do *Jabre* no Rio Grande do Norte, a convite do cineasta e produtor R.V. Lucena, mas que não foi mensurado nesta pesquisa por seu caráter extra-territorial. Por fim, há a previsão de realização de uma edição comemorativa dos dez anos do projeto, também em caráter virtual, ainda em 2021.

FIGURA 07 – Mapa de atuação do *Jabre* (2011-2020) por participantes.

Fonte: elaborado pela autora.

Em relação à evolução de participação por gênero, temos:

TABELA 06 – Participantes das edições do *Jabre* por gênero

Dados da edição	Homens	Mulheres	Total
Jabre I (2011) - Congo/PB	12	0	12
Jabre II (2012) - Congo/PB	08	2	10
Jabre III (2013) - Congo/PB	7	3	10
Jabre IV (2014) - Congo/PB	9	4	13
Jabre V (2015) - S. José de Piranhas/PB	10	6	16
Jabre VI (2016) - Congo/PB	10	6	16
Jabre VII (2017) – Serra da Raiz/PB	6	4	10
Jabre VIII (2018) – Serra da Raiz/PB	6	4	10
Jabre IX (2019) - Nazarezinho/PB	5	5	10
Jabre X (2020) – <i>Online</i>	7	3	10
Total	82	37	119

% de participação	69%	31%	100%
--------------------------	-----	-----	------

Fonte: elaborado pela autora.

Ao condicionarmos essa relação à realização filmica dos roteiros desenvolvidos no Jabre, temos 12 curtas-metragens realizados por homens e 02 realizados por mulheres.

Essa dissonância entre gêneros é bastante discrepante, não apenas no objeto aqui pesquisado, mas no cinema nacional como um todo. Em relatório publicado pela OCA/Ancine em 2018⁷², por exemplo, na ocasião do lançamento de editais específicos com cotas afirmativas⁷³, foi constatado que 73,5% dos filmes eram dirigidos por homens e apenas 19,7% por mulheres, com o adendo de não ter qualquer registro sobre obras dirigidas ou roteirizadas por mulheres negras. Além disso, na lista de filmes exibidos nas salas de cinema do Brasil de 1995 a 2018, apenas três paraibanos constam na relação da Ancine: *Tudo que Deus criou* (André da Costa Pinto, 2015); *Batguano* (Tavinho Teixeira, 2015); e *Nó do diabo* (Gabriel Martins, Ian Abé, Jhésus Tribuzi, Ramon Porto Mota, 2018), ou seja, além da quantidade ínfima, os três realizadores são do sexo masculino.

Ao aprofundar mais os dados, o que não é o foco desta pesquisa, logo chegaremos ao que largamente já é difundido sobre o cinema nacional e já mencionado anteriormente nesta pesquisa: a centralização no Sudeste. Ou seja, além do patriarcado evidente nas funções de maior visibilidade na produção filmica – a direção e o roteiro –, a participação da mulher se torna ainda mais estreita quando analisamos o cenário da Região Nordeste e, mais ainda, quando recortamos para o interior do estado.

Apesar dessas estatísticas, isso não implica dizer que não haja realizadoras ou que, em alguns espaços mais empoderados, elas não alcancem suas visibilidades. Segundo Canuto (2019), a última década foi fundamental para consolidar nomes femininos do audiovisual paraibano contemporâneo. Nomes como Ana Bárbara Ramos, Marcélia Cartaxo, Virgínia

⁷² Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/cinema>>. Acesso em 22 ago. 2020.

⁷³ Lançado em 2018, o projeto Audiovisual Gera Futuro promovia o lançamento de onze editais específicos para o Audiovisual, incluindo linhas de produção de longas e curtas-metragens, jogos eletrônicos e narrativas transmídia e tendo como principais temáticas projetos voltados à Infância e à Independência do Brasil. O montante de R\$ 53,6 milhões, tido como “o maior pacote de investimentos na indústria audiovisual” pelo então, Ministro da Cultura, Sérgio Sá Leitão, contemplaria 106 projetos no setor. Entretanto, mesmo com as publicações oficiais de selecionados, os contratos não foram adiante no Governo Bolsonaro, que optou pela censura quanto aos filmes aprovados sob alegação de que o perfil da gestão não toleraria apoiar filmes que tivessem cunho homoafetivo. A crítica era sobre produções selecionadas com temática LGBTQIA+ como o *Transversais*, de Allan Deberton, que trata das dificuldades de cinco transgêneros que moram no Ceará. Outra produção, *Afronte*, série de Bruno Victor e Marcus Mesquita, que fala da realidade de negros homossexuais que vivem no Distrito Federal.

Gualberto, Kalyne Almeida, Rebeca Zavaski, Carine Fiúza, Ana Célia, Fabiana Melo e Veruza Guedes surgem como um fortalecimento não apenas no âmbito da realização, mas do movimento audiovisual e tudo que lhe alcança, incluindo a criação da UMA/PB - União das Mulheres do Audiovisual Paraibano, que é a constituição de uma rede para unificar, desenvolver, fortalecer, debater e estimular uma atuação mais ativa das mulheres em relação ao cinema no estado. O movimento, segundo o autor, conta com mais de cem mulheres envolvidas que dialogam por meio das redes sociais, mais precisamente em um grupo de Whatsapp, do qual pudemos fazer parte enquanto pesquisa.

Em relação ao *Jabre*, Torquato Joel e alguns egressos acreditam que a dificuldade em estabelecer uma maior participação feminina esteja em um machismo radicado na cultura interiorana. É comum, segundo Joel, terem pais que se opõem à participação de suas filhas em uma atividade mambembe na companhia de um grupo predominantemente masculino e desconhecido. Além disto, o projeto não dispõe de recursos que garantam a segmentação de hospedagens por sexo. Neste cenário, as pessoas de sexo masculino teriam autonomia validada pela cultura machista. Um outro ponto de observância campal, neste caso em relação ao *ViAção Paraíba*, traz resquícios do pensamento migratório: foi bem natural nos discursos de alguns jovens o desejo de migrar para a capital para cursar faculdade em cursos ditos “bem sucedidos”. Para aquelas mais afetadas e sem grandes perspectivas no campo cinematográfico, o cinema pode ser interessante como atividade cultural para consumir ou para fazer algo diferente de suas rotinas, mas a prática da produção seria algo que não agregaria algo de relevante na geração de renda.

Contudo, na compreensão que o cinema transcende o critério do consumo e em uma tentativa de aumentar a participação efetiva de mulheres no *Jabre*, Torquato criou algumas cotas de participação por gênero, o que, nas últimas edições, equilibrou um pouco mais a participação delas (Tabela 06), embora, por ora, com apenas duas produções das realizadoras Dayanne Barros e Veruza Guedes, além de outras contempladas, no processo de finalização desta pesquisa, em editais de emergência possibilitados pela Lei Aldir Blanc. Estes editais foram fomentados pelo Governo Federal para apoiar projetos culturais de artistas diretamente afetados financeiramente como consequência da pandemia do Covid-19. Uma das produções contempladas foi o filme da cineasta Jorja Moura, mulher trans cujo projeto *Dance*⁷⁴ foi um dos mais votados na décima edição do *Jabre* (virtual).

⁷⁴ Cineasta Jorja Moura conta os detalhes da preparação para o curta-metragem *Dance*. Disponível em: <<http://cbnjoapessoa.com.br/cineasta-jorja-moura-conta-os-detalhes-da-preparacao-para-o-curta-metragem-dance/>>. Acesso em 29 de abril de 2021.

Sobre os filmes cujos roteiros foram desenvolvidos no *Jabre*, até a finalização desta pesquisa, foram catalogadas a finalização de 16 curtas-metragens, além de dois outros em fase de produção e finalização. Destes filmes, temos: *Fogo-Pagou* (2012) e *Seiva* (2019), de Ramon Batista (Nazarezinho/PB); *Sophia* (2013), de Kennel Rogis (Coremas/PB); *Candeeiro* (2014), de Adriano Roberto (Juripiranga/PB); *Dito* (2014) e *Ultravioleta* (2017), de José Dhiones (Congo/PB); *Praça de Guerra* (2015), de Ed Junior (Catolé do Rocha/PB); *Da Luz* (2016), de Dayanne Borges (Duas Estradas/PB); *Ilha* (2016), de Ismael Moura (Cuité/PB); *Manancial* (2016), de Bruno Soares (Condado/PB); *Malha* (2013) e *Stanley* (2016), de Paulo Roberto (Nazarezinho/PB); *Você conhece Derréis?* (2017), de Veruza Guedes (Cajazeiras/PB); *Atrito* (2017), de Diego Lima (João Pessoa/PB); *Encantamento* (2015), de Allan Cazusa; e *Caetana* (2018), de Caio Bernardo (Coxixola/PB). Destes, destacamos *Da Luz*, de Dayanne Borges, como a única produção com equipe totalmente feminina.

Os filmes, um pouco mais diversificados esteticamente em relação aos realizados à época do *ViAção Paraíba*, ainda tratam de temáticas similares, alguns mais ficcionais e até distópicos, como é o caso de *Ultravioleta*, que trata do agravamento da insolação e as consequências em uma comunidade futura. *Sophia* trata com delicadeza a temática da surdez. *Da Luz* documenta a vida de uma rezadeira. São inúmeras temáticas que vão das questões de conflitos da juventude e sexualidade às questões ambientais, psicológicas, histórias interioranas e imaginário.

Em relação à participação dessas obras em mostras e festivais nacionais ou internacionais, bem como as premiações e categorias, Silva Júnior (2019, p.70) fez o seguinte mapeamento: houve participação dos curtas-metragens em 174 mostras e festivais, 08 países e 95 cidades. Foram ao todo 208 premiações, sendo 47 de melhor curta, 18 de melhor roteiro, 19 de melhor direção e 124 para as demais categorias.

Embora o projeto possua resultados emblemáticos, até mais evidentes e em maior número do que suscitado originalmente, e para além dos desafios aqui já suscitados, ele também sofre inúmeras críticas. Uma das mais evidentes ao longo da pesquisa questiona a homogeneidade e autoria estética das obras, insinuações estas que dizem da interferência da coordenação do projeto sobre a realização das obras por, em alguns casos, terem estética e montagem similar às de seu orientador, considerando que boa parte desses aprendizes nunca teve contato com o audiovisual.

Torquato Joel se manifesta e dá um panorama mais completo sobre essas críticas. Segundo ele, é natural a semelhança entre os filmes em termos de linguagem, já que o formato da proposta se utiliza de obras que servem de referência em comum. *Travessia*

(Kennel Rógis, 2011) e *Olhar Particular* (Paulo Roberto, 2011), por exemplo, dialogam com seus filmes. Mas *Sophia* (Kennel Rógis, 2013), *Malha* e *Stanley* (Paulo Roberto, 2013, 2016), dos mesmos autores, já não têm muita semelhança, pois as vivências pessoais de cada realizador vão injetar novas fontes. A própria expansão pessoal, com participações em vários eventos, a mudança para a capital (vida urbana) e outras vivências, acabam por, de certa forma, interferir no desenvolvimento das narrativas. *Ilha* (Ismael Moura, 2016), entretanto, possui algumas semelhanças, como o olhar contemplativo e lírico buscado por Joel em seus filmes, porém, ele afirma categoricamente que é um filme genuinamente do realizador, que possui uma carga emocional muito característica dele próprio.

Sobre *Ilha* e seu processo criativo, ainda, o próprio realizador Ismael Moura discorre:

Como todos meus trabalhos de criação, sejam roteiros ou quando trabalhava com pintura, sempre me vinha uma imagem na mente pra depois sair criando algo em torno dessa imagem. Com *Ilha* não foi diferente, não sei se foi em sonho ou só uma inspiração de uma imagem de um homem em cima de um banquinho com uma corda no pescoço e, ao fundo, uma parede cheia de pequenas cruzeiras. Depois, quando estava na casa de meus avós, que moram na zona rural, me fiz uma pergunta "como seria um homem como meu avô morando sozinho e tendo que cuidar de alguém?". Aí fui criando as situações e, pra finalizar, o Jabre me deu uma grande ajuda na composição e finalização do roteiro [...] *Passadouro* ajudou muito na estética do meu filme [...] queria um filme forte, que causasse um certo incômodo e que ficasse gravada na mente das pessoas por um certo tempo mesmo depois que a exibição acabasse⁷⁵.

Além disso, a quase totalidade dos filmes aborda temáticas rurais, talvez favorecidas pela geografia afetiva da origem de seus realizadores. Ramon Batista e Caio Bernardo moram em zona rural e suas obras seguem esse fluxo da contemplação, da relação natural com essa natureza e suas paisagens imagéticas e sonoras.

A diferença social entre os realizadores é algo que também afeta a forma de construção de seus trabalhos. Alguns moram no campo, outros na zona urbana, o que pode interferir no olhar narrativo, mesmo que atuem, por vezes, em regime colaborativo. Talvez algumas obras sejam mais contemplativas, como já mencionado, principalmente dos realizadores que moram na zona rural, enquanto realizadores urbanos, como Kennel Rógis e Veruza Guedes, já constroem uma métrica de montagem mais ritmada.

A crítica ao curta *Metafísica* (Eduardo Gomes, 2011), talvez a mais contundente, foi reforçada pela não continuidade de seu realizador no audiovisual. Houve, segundo Lima (2013) uma insinuação de que o realizador seguiu à risca as orientações técnicas de Torquato

⁷⁵ Entrevista concedida por: MOURA, Ismael de Azevedo. Entrevista – ViAção Paraíba [jul.2020]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via e-mail.

Joel, deixando de lado a autonomia sobre o próprio roteiro. Torquato Joel Lima (2013) disse em sua pesquisa que frequentemente se deparava com comentários provocativos sobre a semelhança dos curtas realizados por alunos do Jabre em relação aos seus filmes, porém, ele raramente ficava na produção justamente para ter o mínimo de interferência possível. Seu foco era prioritariamente nas orientações para o desenvolvimento do roteiro. E mesmo nesta fase, havia uma diversidade de coordenações nos subgrupos durante a formação. Deslegitimar o trabalho de Eduardo Gomes seria, então, negar sua firmeza, determinação e autonomia no *set* de filmagem do seu próprio roteiro. Além disso, o realizador em questão, já tinha participado do projeto Irradiar, ou seja, já possuía outras referências até mais continuadas, e o motivo pelo qual ele saiu do audiovisual tem relação com a própria necessidade de conseguir um trabalho para seu sustento e de sua família.

Sobre estas questões, Silva Junior (2019), pesquisador e egresso do Jabre, diz em sua pesquisa que a convencionalidade resume autoria como um conceito imbricado de “inventividade individual”, com “estilo próprio e de uma estética individualizada para, ao final, tomar a posse da concepção daquele objeto criado para si”, sendo aquele criador o detentor unicamente responsável por uma obra totalmente singular, sem considerar as contribuições que recebeu ao longo da vida e a história de cada pessoa envolvida, ou ainda mesmo que estes vivem em sociedade e bebem de experiências coletivas e individuais. Então, essa discussão sobre de quem é a obra pode tomar contextos diferenciados a partir de vários elementos e como eles influenciam as criações ou mesmo as formas de consumir uma obra, bem como as percepções individuais sobre o universo que o cerca. O tempo, o espaço, as experiências individuais e coletivas, o que se consome e vive culturalmente, são elementos que não podem ser dispensados, mesmo que similares ao universo daquele que está em volta.

Paulo Roberto fala que suas primeiras influências foram, de fato, os filmes paraibanos que ele teve contato, primeiramente, por meio do *ViAção Paraíba*. Filmes de Marcus Vilar, Vladimir Carvalho, do próprio Torquato Joel, entre outros. Porém, a partir disso, também passou a aprofundar-se mais sobre o cinema e descobriu Andrei Tarkovsky e outros cineastas que traziam novas questões, ou seja, o cinema paraibano o despertou na sua relação com o seu lugar, com sua paisagem, sobre para onde direciona o seu olhar. Mas, em seguida, essa percepção se complementa e se expande, pois também passa a olhar para si, para o homem e para as questões existenciais, embora ainda persista a poesia do quadro, da imagem e do som.

Questionado, então, se seus projetos têm a intenção de criar uma identidade própria, Torquato Joel diz que, de certa forma, sim, na medida em que se quer levar a identidade particular para estabelecer uma via de mão dupla com o outro, na tentativa de estabelecer o

pensamento de que todo lugar é centro, principalmente quando isso incorre na baixa autoestima como um problema crônico. Bruno Soares, egresso do Jabre e diretor de *Manancial* (2016), contudo, consegue elencar algumas particularidades presentes nas obras, e mesmo nos roteiros desenvolvidos no Jabre: a estética sensorial sonora, imagética e os silêncios; a recorrência do olhar contemplativo; os simbolismos; e o caráter colaborativo na construção dessas estéticas.

Sobre a heterogeneidade das obras e as paisagens urbanas *versus* interioranas, Canuto (2019, p.49) diz que

Se antes no nosso audiovisual, a academia era aporte de formação e produção, onde jovens dos variados recantos do estado migravam para a capital ou para Campina Grande e, em seguida à formação, regressavam às paisagens urbanas e rurais para apontar suas câmeras, agora o processo se faz de dentro para fora, numa perspectiva endógena, em que sujeitos entusiastas do audiovisual – ou simples curiosos – recebem uma formação direcionada a captar a poesia imagética de sua localidade, de maneira emancipativa e participativa no que diz respeito a inserção destes sujeitos no processo produtivo de forma atuante e com autonomia nas suas escolhas narrativas, e embora carregando um paternalismo estético, constroem processos de produção adequados à sua realidade, em forma e conteúdo, e indo mais além, possibilitando a exibição não só de sua obra, mas também canalizando parte da produção do estado, do Brasil e do mundo para sua aldeia. O resultado deste momento é um audiovisual heterogêneo em sua plenitude.

Essa concepção de Canuto (2019) somada às discussões sobre homogeneidade das obras são o ponto de partida para a seletiva das obras a serem analisadas, pois estas terão como premissa as relações entre os filmes e o conceito de documentário poético e observativo, de Bill Nichols (2001), onde no caráter poético opta-se por obras que tenham semelhanças nesse olhar que evidencia a subjetividade e se preocupa com a estética, e, no observativo, características filmicas que se utilizem de pouca movimentação de câmera, ausência de narração e trilha quase inexistente, ou seja, as obras devem falar por si mesmas, traçando essas relações por meio da *mise-en-scène* de cada filme, apresentando não somente o conteúdo abordado das obras, mas principalmente como ele é contado. A identidade cultural surge como premissa coadjuvante, compreendendo o universo paisagístico do que se escolhe contar, fazendo paralelos com a poesia imagética, que é a base direta da pesquisa, e como ela é contada.

3 DO *VIAÇÃO* AO *JABRE*: PROCESSOS DE CRIAÇÃO

Este capítulo visa, para além das contribuições do *Vição Paraíba* já apresentadas e do “despertar” que ele provoca em diversas instâncias com suas ações, apresentar os elementos de análise que antecedem e misturam-se à produção do filme. Assim, dentre as várias vertentes possíveis de aprofundamento com o material coletado, com parte significativa apresentada no capítulo anterior, escolhemos aquelas que percorrem o trajeto da obra, ou seja, a forma como cada realizador construiu e segue construindo sua identidade enquanto artista por meio de como ele se expressa nas imagens e sons e das interconexões com outros contextos de sua vida. Para isto, utilizaremos como teoria referencial a autora Cecília Almeida Salles (2008) e seus estudos acerca das redes da criação, que compreendemos ser um desmembramento da sua ideia de que as obras artísticas nunca estão totalmente finalizadas e que estas são frutos de outras experiências formativas para além do estudo da linguagem. Há então uma rede de saberes e vivências ao longo da jornada pessoal do realizador, além de trabalhos anteriores, que se somam à obra.

Para atingir esse objetivo, rememoramos a metodologia empregada e baseada nas técnicas apresentadas por Marconi & Lakatos (2002), que resultou sequencialmente nessa sistematização:

1. Pesquisa bibliográfica e documental, de onde coletamos material impresso e virtual, livros sobre cinema, artigos sobre cinema paraibano, etc.;
2. Diários de campo, em cuja fase de pesquisa *in loco* realizamos anotações pertinentes à pesquisa, tanto em ações do *Vição Paraíba* quanto do *Jabre*, em sua edição virtual, não sendo possível noutro formato pelas questões de isolamento social imposto pela pandemia da Covid-19. Neste último, estivemos próximos de forma direta, atuando como coordenação de grupo no desenvolvimento de roteiros e na dinâmica do processo, que tiveram suas particularidades de adaptação à plataforma *online*;
3. Entrevistas estruturadas, sendo divididas em dois pontos. No primeiro, foram realizadas perguntas com a finalidade de coleta de dados dos ex-participantes em atividade do *Vição Paraíba* e suas relações com o projeto e, posteriormente, já na etapa final da pesquisa, uma nova entrevista com aqueles que também tinham participado de alguma edição do *Jabre*, com o objetivo de traçar o perfil desses jovens à luz de sua trajetória pessoal e da evolução de suas

obras, com elementos que pudessem contribuir para a análise de processos filmicos pautada da teoria de Salles (2008);

4. Análise processual dos filmes produzidos, realizada por meio da sistematização e análise dos dados das entrevistas, dos materiais publicizados nos mais diversos veículos de comunicação e dos filmes que integram o resultado dessas vivências.

Essa dinâmica metodológica atende à pesquisa sob o prisma de investigar o projeto *ViAção Paraíba* e identificar suas contribuições para o cinema paraibano por meio da verificação de processos filmicos, além de alcançar objetivos específicos como:

- Aprofundar uma investigação sobre o modo de atuação do projeto *ViAção Paraíba* e os procedimentos adotados em suas ações;
- Acompanhar o exercício da ação e traçar relatos observacionais em diário de campo acerca das percepções sobre esses procedimentos;
- Investigar e analisar os resultados do *ViAção Paraíba* por meio de documentos, entrevistas, análises filmicas e mapeamento de abrangência territorial de ação;
- Identificar as relações do projeto *ViAção Paraíba* com o processo de interiorização do cinema paraibano;
- Descrever os resultados da pesquisa e as contribuições do projeto investigado para o cinema interiorano da Paraíba, com ênfase nos modos de produção.

O universo de verificação é definido pela análise dos processos de criação dos filmes de egressos cujos roteiros de suas obras tenham sido desenvolvidos no *Jabre* e que tenham, necessariamente, participado de ações do *ViAção Paraíba* e do *Jabre*, como forma de angariar elementos que permitam perceber sua evolução na linguagem audiovisual, seja com a formação dada por essas ações, seja por outras fontes que interferiram em seus processos. Assim, temos com esse perfil os realizadores Ramon Batista, Kennel Rógis, José Dhiones (Dhiones do Congo), Ismael Moura, Bruno Soares, Paulo Roberto, Caio Bernardo e Allan Cazuza.

Como dito, a teoria que cerceia a análise das redes que compõem essas obras como resultados, embora inacabados, é a de Salles (2008). Sua pesquisa faz uma edificação teórica das redes de construção da obra de arte, a partir da análise e discussão de documentos

produzidos durante o processo de desenvolvimento da obra pelo artista. A autora utiliza-se ainda do conceito de inacabamento e movimento de todo processo em consequência da obra. Em seu livro *Redes da criação - a construção da obra de arte*, em um primeiro momento, explora o conceito de redes de construção, que faz alusão a um processo não linear de construção da obra, que também não possui hierarquia ou ordem dos fatos. Para ela, todo pensamento ou ideia pode ser acessado a qualquer momento, avaliado e modificado a partir das interações consigo, com os outros e/ou com o meio durante o processo. No caso, a criação é abordada de forma dinâmica, com flexibilidade de adaptação a cada nova interpretação.

Salles (2008), em sua pesquisa, esclarece que o conceito de inacabamento não desvaloriza a obra apresentada ao público, essa apresentação se torna apenas mais uma etapa do processo já que não é possível definir o início ou o fim do processo de criação e reconhecer o inacabamento é aceitar que a obra poderia seguir por outros caminhos diferentes do escolhido a ser exposto ao público. Outro ponto de abordagem da autora em questão discute o tempo e o espaço do processo criativo, em que a interação cultural é um dos pilares desse processo, colocando o contexto em que o artista está inserido como grande influenciador na construção da obra e explorando essa relação indissociável do artista com a obra, e possivelmente seu meio sociocultural.

Em se tratando dos documentos estudados – como anotações, rascunhos e desenhos –, esses, dentre outras funções, têm um papel de resgate à memória, para que as experiências vivenciadas pelo artista possam ser acessadas por meio desse material e, assim, as sensações experienciadas retornem de forma mais viva à memória que se relaciona com a percepção. Para esse registro, o artista faz um percurso intersemiótico utilizando de diversas formas da linguagem, assim um escritor não se prende à leitura ou escrita, mas utiliza de imagens, áudios, vídeos, entre outros elementos mais que estabelecerem relação com a obra a ser desenvolvida a depender da subjetividade do artista.

Já que para Salles (2008) a arte é considerada inacabada, o que define o autor da obra é justamente essa subjetividade por trás das escolhas feitas a partir das experiências e ideias construídas no processo, incluindo os erros e os acasos, etapas bastante exploradas pela autora.

A principal diferença compreendida nesses dois conceitos é que enquanto os erros estão ligados às técnicas utilizadas no processo criativo, dependendo do desempenho do artista e passíveis de se melhorar, o acaso se torna acidental e não quer dizer que vá trazer melhora ou piora para a obra. Mais uma vez depende da análise e escolha do artista. No mais, para a autora a obra deve ser vista como movimento inacabado, considerando todo seu

processo, pois ele também é obra que não se resume à intimidade do artista, já que a mesma é construída com base nas redes culturais e relacionais, elementos estes buscados na segunda fase de entrevistas junto aos realizadores aqui analisados.

Em relação às produções filmicas cujos processos de feitura são analisados nesta pesquisa, catalogamos aquelas que tiveram seu roteiro desenvolvido no *Jabre*, sendo o ponto de referência de análise, independente de terem sido selecionadas em suas edições e sendo algumas delas geradas em caráter embrionário em ações do *ViAção Paraíba*. Os filmes aqui especificados são *Fogo-pagou* e *Seiva* (Ramon Batista, 2012, 2019), *Ilha* (Ismael Moura, 2016), *Dito* e *Ultravioleta* (José Dhiones, 2014, 2017), *Manancial* (Bruno Soares, 2016), *Malha* e *Stanley* (Paulo Roberto, 2013, 2016), *Sophia* (Kennel Rógis, 2013), *Caetana* (Caio Bernardo, 2018) e *Encantamento* (Allan Cazuza, 2015).

Com a apresentação destes elementos, damos seguimento aos resultados desta pesquisa apresentando o perfil dos realizadores, suas obras e seus processos de realização e como eles interferem em seus resultados.

3.1 PERFIL DOS EGRESSOS: A TRAJETÓRIA COMO ELEMENTO DE COMPOSIÇÃO OBRA

Partindo da premissa teórico-metodológica que abrange esta pesquisa, em especial neste capítulo, torna-se fundamental trazer elementos que fundamentam os processos criativos dos realizadores entrevistados a partir de suas influências ao longo da vida, apresentando neste subcapítulo o perfil sucinto de cada um, oriundo de entrevistas estruturadas que exprimem relatos pessoais sobre suas trajetórias, suas relações socioculturais e com o cinema. Nesta perspectiva, dispomos de ferramentas que podem auxiliar nas análises dos processos filmicos, que, na perspectiva de Salles (2008), não ocorrem dissociados dos percursos de vida de cada um dos indivíduos entrevistados Ramon Batista, Kennel Rógis, Ismael Moura, José Diones (Dhiones do Congo), Bruno Soares, Caio Bernardo, Paulo Roberto e Allan Cazuza.

Ramon Batista Neves, que assina suas obras como Ramon Batista, é nascido e criado no Sítio Caiçara, município de Nazarezinho, zona rural do município que se localiza no alto sertão paraibano. Filho de agricultores, tinha 23 anos de idade quando participou da primeira edição do *Jabre*, de onde desenvolveu o roteiro de seu primeiro curta-metragem *Fogo-pagou* (2012). Com ensino fundamental incompleto, diz que era apenas “um menino da roça” e “sem

nenhuma perspectiva” quando conheceu os projetos *Jabre* e *ViAção Paraíba*⁷⁶, pois foi a partir dessas ações que passou a se interessar pela pesquisa e acabou descobrindo a fotografia como profissão.

Segundo o realizador, ele cresceu ouvindo histórias de “Seu” José Veiga, um senhor de quase 100 anos que conta histórias sobre casarões, cangaço, pessoas e cemitério⁷⁷. E era desta forma, até a chegada da energia elétrica em sua comunidade no ano 2000, que Ramon tinha acesso a histórias, ouvindo e imaginando-as, já que, sem energia, também não havia televisão, e mesmo o rádio falhava em suas transmissões, ou seja, praticamente nenhum contato com os meios de comunicação. Suas referências filmicas eram as histórias narradas e as imagéticas eram a contemplação da zona rural.

O cinema veio em um movimento novo na vida do cineasta, que iniciou sua jornada no *Jabre* para somente depois *ViAção Paraíba*, o que viria a acontecer em 2016, na cidade do Condado (PB), quando a esta altura já havia realizado seu primeiro curta, o qual também foi exibido para a turma e o próprio Ramon teve a oportunidade de atuar como aluno e também como formador, na perspectiva do debate sobre a construção de sua obra. No cinema, já exerceu funções como diretor, roteirista e ator. É responsável pelo Cine Sítio, mostra itinerante de filmes que circula pelas comunidades rurais de Nazarezinho, tendo percorrido cerca de vinte sítios, comumente com filmes de temática rural.

Em relação aos seus processos de criação, Ramon se pauta nas observações do mundo ao redor e, caso algo o chame a atenção, tem o hábito de anotar detalhes em um caderno pessoal que carrega consigo. Se dessas anotações alguma ideia toma forma filmica em sua mente, logo inicia a escrita do argumento, que vira roteiro, até encontrar uma forma de gravar. Assim realizou seus curtas e, do mesmo modo, possui outros dois projetos prontos para serem realizados.

No que concerne às interferências sofridas em seus processos criativos, o cineasta aponta que somente *Aroeira* (2016) passou por treze tratamentos até transformar-se em filme, informando que as interferências são ininterruptas, num movimento inacabado, e que, mesmo durante a gravação, o processo passa por adaptações, alterando uma coisa ou outra que se percebe ser melhor naquele momento.

⁷⁶ Entrevista concedida por: NEVES, Ramon Batista. Entrevista – *ViAção Paraíba* [mai.2021]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via Whatsapp. [Dissertação de Mestrado].

⁷⁷ Programação Virtual 2021: Cinematografias do Sertão: Ramon Batista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wxGxxMJa57M&list=PLYmw5ULi6UbvOwt7eeBr67keE4Uz7-fCF&index=38&ab_channel=CentroCulturalBancodoNordesteCentroCulturalBancodoNordeste>. Acesso em 01 maio 2021.

Ramon Batista participou de mais de 70 festivais e ganhou mais de 50 prêmios. Com seu trabalho no cinema, viajou para São Paulo, conheceu novos lugares, ganhou prêmio em dinheiro, o qual usou para comprar uma câmera fotográfica quando começou a estudar fotografia e, a partir de 2013, a trabalhar profissionalmente fotografando eventos como casamentos, batizados e aniversários. No cinema, sua filmografia apresenta-se com curtas-metragens como *Fogo-Pagou* (doc, 8', Nazarezinho/PB, 2012), *Capela* (doc, 14', Nazarezinho/PB, 2014), *Aroeira* (fic, 18', Nazarezinho/PB, 2016) e *Seiva* (fic, 7', Nazarezinho/PB, 2019).

Outro realizador emblemático dentro deste universo de pesquisa é Kennel Rógis Paulino Batista Nunes (Kennel Rógis). Nascido em Pombal (PB) e residente em Coremas (PB), ambas as cidades situadas no sertão paraibano, teve contato com o *ViAção Paraíba* em 2008, aos 19 anos de idade, tornando-se monitor de ações futuras no período de 2008 a 2015. É graduado em Administração de Empresas, *filmmaker* e proprietário da produtora Gravura Filmes. Segundo ele, quando criança, já em Coremas, importante polo pesqueiro do estado da Paraíba por conta da presença do Açude Mãe D'água⁷⁸, tinha o hábito de brincar com a criação e interpretação das histórias ali inventadas junto aos seus amigos.

Nessa fase, já costumava arriscar algumas gravações, mesmo sem nunca ter ido a um cinema. As narrativas criadas nas brincadeiras tendiam àquelas baseadas no terror *hollywoodiano*⁷⁹. O cineasta considera sua participação no *ViAção Paraíba* como essencial, pois, diz, mudou completamente sua vida no sentido de compreender o cinema como algo possível e como instrumento de formação de um senso crítico sobre questões diversas, além de tê-lo apresentado um caminho que ele talvez não tivesse encontrado se não fosse por meio desse encontro. Para Kennel Rógis, o *ViAção* permitiu que ele conhecesse melhor (ou sob outra ótica) seu próprio estado, além de contribuir para sua autoestima, a ponto de criar a oficina itinerante Cinemando em moldes de formação similares ao que vivenciou.

Kennel participou do *Jabre* na edição de 2012 com o argumento *Ondas*, primeiro nome dado àquele que viria a ser *Sophia* (2013). Foi no laboratório que o argumento pôde ser maturado enquanto roteiro, com contribuições coletivas que transformaram o projeto até chegar ao formato da obra que foi fornecida ao público. O argumento de *Sophia* surgiu durante um trabalho que estava realizando em uma faculdade no município de Patos (PB),

⁷⁸ O Açude Mãe D'água é considerado o maior complexo hídrico do estado, sendo o maior reservatório de água do estado da Paraíba e o 5º do Brasil. Este cenário inspira o cineasta Kennel Rógis em algumas de suas produções, a exemplo de *Travessia* (2011) e *Sophia* (2013).

⁷⁹ Entrevista com o diretor Kennel Rogis (Vídeo para o CCBNB). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H7uYnGUj8oY&ab_channel=KennelR%C3%B3gisGravuraFilmes>. Acesso em 01 maio 2021.

onde conheceu uma professora e psicóloga chamada Volfraniad Pinheiro que o revelou a história de uma mãe e sua filha surda, que inspirou, enfim, a narrativa de seu filme. As contribuições do *Jabre* vieram no sentido de pensar os recursos visuais e sonoros, sendo o som o principal elemento narrativo da obra.

Sobre possíveis influências dos organizadores do *Jabre* nos processos criativos, Kennel diz que Torquato Joel, em particular, influencia muito no sentido de colocar os participantes em contato com outros grandes diretores curta-metragistas, locais ou estrangeiros, interioranos ou periféricos, “como se fosse uma grande biblioteca que amplia e enriquece as formas de se expressar”. De forma mais específica, quando questionado sobre as contribuições narrativas de Torquato Joel e Virgínia Gualberto enquanto mediadores do processo, respondeu:

Virgínia é muito sensata e metódica, no melhor sentido da palavra, ela nos faz questionar os "porquês" daquilo existir no roteiro e se aquela ação é essencial ou não pra história. Torquato tem uma sensibilidade muito aguçada e nos instiga a pensar a narrativa filmica de uma forma muito menos óbvia e mais sensorial. O cinema de Torquato, em seu tempo mais calmo nos planos filmados, a contemplação do tempo de cada história, os filmes que ele mostrava, tudo isso contribui pra gente lembrar na hora de escrever e realizar. O exemplo mais direto da influência desse amigo diretor é que o meu filme SOPHIA não tem falas, isso foi um fruto muito direto do cinema de Torquato⁸⁰.

Sobre as alterações da ideia original ao resultado como roteiro, o realizador afirma que foram inúmeras, mas dentre as principais, cita que o filme detinha muitas cenas desnecessárias, caminhadas excessivas, falas redundantes e explicações dispensáveis, algo que naturalmente o fez repensar o título da obra, tanto pelo fato de não entregar o conteúdo de forma óbvia como também por nomear a personagem, tirando-a de sua invisibilidade. Kennel afirma que nesse filme a participação de Virgínia Gualberto foi mais contundente. Como assistente de direção, ela deu suporte na organização dos planos de filmagem, sugerindo ainda formas de filmar melhor as cenas e ajudando no trabalho de continuidade. Já Torquato Joel não esteve presente nas gravações.

Em relação aos seus processos criativos, o cineasta afirma que não se prende a um ritual específico e atém-se à sua característica observadora que, para além das histórias que lhe são contadas, podem ajudar a criar outras narrativas pelo modo como as pessoas se comportam, eventos e o que estiver ocorrendo em sua volta. Segundo ele, absolutamente tudo pode ser filmado e essas situações naturalmente tomam forma de filme em sua cabeça. Quanto

⁸⁰ Entrevista concedida por: NUNES, Kennel Rógis Paulino Batista. Entrevista – Vição Paraíba [mai.2021]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via Whatsapp. [Dissertação de Mestrado].

às influências para suas produções é categórico ao dizer que toda vivência transforma e vai ao encontro da criação da arte.

Então, todas as vivências pessoais, todas as vivências de tempo, de infância, de adolescência, de situações de amizades, de família, então, tudo que está ao nosso redor, nos influencia socioeconomicamente também, ou seja, os filmes que a gente tá [sic] filmando se passam onde? Na nossa cidade. Nossa cidade é o interior do Brasil. São cidades pobres. São cidades que têm o visual interiorano. Então, tudo isso, todas as vivências, tudo que a gente observa ao nosso redor, a gente absorve isso e transforma isso de certa forma em filme mesmo que não seja diretamente. Nada impede que eu, por exemplo, faça um filme em São Paulo, no Rio, numa grande cidade ou se passe em outro lugar, mas os filmes da gente dizem muito sobre nós mesmos, principalmente quando se passam em nossas cidades e é uma honra, uma alegria muito grande fazer cinema no lugar que a gente vive com pessoas que a gente conhece e se inspirando em pessoas que estão próximas de nós⁸¹.

Quanto aos modos de produção, considerando curtas-metragens com orçamentos escassos ou inexistentes, Kennel Rógis diz que roupa emprestada se torna figurino, abajur se torna equipamento de iluminação, o amigo que entende de decoração torna-se o diretor de arte, com a devida supervisão e orientação, e assim por diante. Para a equipe, acaba que a participação colaborativa impulsiona a formação de novos produtores locais e outras funções de *set*.

Para os filmes, suas principais inspirações, além dos realizadores paraibanos, se ancoram no cinema de Stanley Kubrick, apesar de deixar claro que não é uma pessoa fissurada em cineastas estrangeiros atualmente, nem mesmo do cinema europeu, pois afeta-se mais pelo cinema que está perto, contado por seus amigos.

Sobre a sua obra aqui analisada, é posto que *Sophia* rendeu-lhe exhibições em importantes festivais nacionais e internacionais de cinema, conquistando mais de 30 prêmios, sendo um deles o Troféu Cine França Brasil de Melhor Curta Nacional 2014, no Curta Brasília, que o levou a exhibições na Cinemateca Francesa, em Paris e na Universidade de Bielefeld, na Alemanha. O filme rodou cerca de 35 países. Além disso, o filme foi selecionado para o Los Angeles Brazilian Film Festival, quando Kennel Rógis viajou aos Estados Unidos para representar o filme. Em 2011, idealizou o Festival Curta Coremas, que esteve em atividade no período de 2011 a 2016, tendo descontinuidade por falta de incentivos para sua realização. Sua filmografia conta com obras de curta-metragem como *Travessia* (doc, 13', Coremas/PB, 2011), *Sophia* (fic, 14', Coremas/PB, 2013) e *O grande amor de um lobo*

⁸¹ Entrevista concedida por: NUNES, Kennel Rógis Paulino Batista. Entrevista – ViAção Paraíba [mai.2021]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via Whatsapp. [Dissertação de Mestrado].

(doc, 12', São Miguel do Gostoso/RN, 2018), a qual divide a direção com Adrianderson Barbosa.

Na sequência de entrevistados para esta pesquisa, temos Ismael de Azevedo Moura, ou simplesmente Ismael Moura, responsável pela obra *Ilha* (2016), um dos curtas-metragens mais premiados da história do cinema paraibano⁸². Nascido e residente de Cuité, município localizado no agreste paraibano, Ismael costumava desenhar e fazer esculturas quando criança, além de sempre ter gostado de filmes. Nessa fase, ia ao cinema de sua cidade com o pai para assistir filmes de comédia nacional e também do gênero faroeste. Quando tinha nove anos de idade, o pai teve que realizar uma cirurgia para colocar marcapasso, o que fez com que vendesse a casa para cobrir os custos de ida para São Paulo. Lá, seu pai decidiu levá-lo a uma sala de cinema. Na ocasião, lembra, pensou consigo mesmo quem tinha feito o filme e disse ao pai que um dia teria um filme com sua assinatura no final. Ismael já tinha o hábito de criar histórias, mas tinha vergonha de dizer que eram suas e as contava aos seus amigos como se fosse um filme que lhe tivesse narrado.

Em 2006, aos 29 anos de idade, teve seu primeiro contato com o fazer cinematográfico, através do projeto *Revelando os Brasis*, quando teve formação técnica para desenvolvimento de roteiro e realização filmica, resultando em seu primeiro curta-metragem, *Reencontro* (2006). Apesar de ter realizado seu sonho de assinar um filme, houve um hiato de cinco anos até que pudesse ter novamente contato com o cinema. Essa aproximação foi a participação no *ViAção Paraíba*, na cidade de Cuité, em 2011.

Apesar de não ser próprio do projeto a produção filmica ao final da formação, já que nela predomina a construção de uma ideia embrionária, tendo como foco uma formação crítica na leitura das imagens do cinema, nessa ação especificamente foi produzido um curta-metragem de dois minutos de duração, *Tempo* (2011), que narra a vida em suas fases por meio de um plano sequência que grava uma criança, um adolescente, um adulto e um idoso tomando sorvete. O curta participou do Cine Congo, o que viria a ser sua primeira participação em festival como realizador e que o premiaria com um troféu de melhor roteiro.

Sobre o *Jabre*, participou de quase todas as edições, como aluno ou como monitor. Em 2012, entrou com o argumento de *Ilha*, mas não foi selecionado entre os participantes para ter seu roteiro realizado. Em 2013, entrou com o argumento de *Interiorano*, que foi um dos

⁸² Programação Virtual 2021: O cinema de Ismael Moura e o filme mais premiado do audiovisual paraibano. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=crP-iphZRa8&ab_channel=CentroCulturalBancodoNordesteCentroCulturalBancodoNordeste>. Acesso em 01 maio 2021.

projetos mais votados pelos formandos para ser realizado, mas, na ocasião, ele requisitou que pudesse realizar o roteiro de *Ilha*, por ter um carinho especial pelo projeto.

Dentre as alterações sofridas no roteiro da ideia inicial ao resultado na tela, Ismael destaca uma conversa que teve com Torquato Joel e Fernando Teixeira, ator do filme, ao conhecer o *set* de filmagem, quando foi aconselhado a matar o personagem pai no final da trama. Uma influência que o ajudou a pensar a estética de seu filme foi o curta-metragem *Passadouro* (Torquato Joel, 1999). Nesse processo, Joel participou assumindo a orientação de roteiro, enquanto a professora Virgínia Gualberto fez a assistência de direção. A maturação do roteiro, que já vinha sendo escrito há cerca de um ano, tinha o objetivo de ser um filme forte, mas sem ser muito dramático, que causasse incômodo e ficasse gravado na mente das pessoas por um certo tempo mesmo depois que a exibição acabasse.

Seu processo de criação varia. Ismael sempre trabalhou com arte (desenho, pintura, escultura e teatro). Segundo ele, parte de seus trabalhos advieram de sonhos: ele sonhava e, ao acordar, ia pintar, desenhar ou esculpir o que sonhou. No cinema, o processo inicia em conversas corriqueiras com amigos ou brincadeiras com objetos do tipo “conte sua história” (a partir daquele objeto). O cineasta conta que geralmente escreve dois roteiros, sendo um para o formato de 15 minutos, e outro com a história mais detalhada, onde descreve tudo o que poderia ter acontecido para chegar àquela cena retratada no curta. Seriam os antecedentes dos personagens. E a partir desse roteiro “mais detalhado” decide o que pode ser gravado como curta ou não, levando em consideração também as limitações técnicas, onde “às vezes a gente vem com a imagem de uma nave espacial e termina com um aviãozinho de papel”⁸³. É a partir de questões como essa que Ismael diz não ter um modo exato de produção, porque além das subjetividades das feitura de cada obra, a situação ou mesmo o estado emocional que se encontra naquele momento também podem ditar a forma de fazer.

Sobre as influências de onde mora em suas criações, o cineasta diz que prefere criar a partir de algo que ele tenha um mínimo de conhecimento, como o local em que vive, pois a imersão permite maior fluidez para criar um roteiro e tem muita história a ser contada com espaço em seus filmes como a situação do homem do campo. Ismael comenta que até poderia contar a história de um grande empresário morando em uma capital, em um apartamento chique, cheio de problemas econômicos com a sua empresa, mas não conseguiria sem uma equipe estruturada com pessoas informadas que o orientassem sobre o universo daquela narrativa, o que acabaria não sendo natural por ser algo distante do que vive. Então, prefere

⁸³ Entrevista concedida por: MOURA, Ismael de Azevedo. Entrevista – ViAção Paraíba [mai.2021]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via Whatsapp. [Dissertação de Mestrado].

ater-se a filmes com casa de taipa, casa de sítio, coisas afins que possam não apenas levar sua cidade para a tela, mas as pessoas de lá, que compõem seu elenco.

Retomando o processo de criação de *Ilha*, agora mais voltado para a etapa das gravações, Ismael Moura conta alguns desafios que impuseram adaptações. Um deles foi uma mudança que tinham feito na locação e somente horas depois conseguiu-se pensar em uma ideia que alteraria o roteiro. Segundo ele, que se julga indeciso e passa dias e noites maturando uma ideia, a situação foi desafiadora, assim como escolher as cenas na montagem e ter que praticar certo desapego do material bruto.

Sobre as referências filmicas que influenciam de alguma forma suas obras, Ismael prefere contextualizar sua vida de jovem interiorano que não possuía *Netflix* ou internet, tendo como alternativa filmes da Sessão da Tarde, Tela Quente e Supercine, sendo que um dos filmes que assistiu nesses programas televisivos que o fez apaixonar-se pelo cinema foi o *Crocodilo Dundee* (Peter Faiman, 1986). Um diretor que o marcou nessa fase da vida foi ainda Steven Spielberg, já que tinha muitos de seus filmes sendo veiculados pela emissora televisiva Rede Globo. E essas foram suas referências até que pudesse ter seu primeiro contato com uma obra de curta-metragem, o filme *Alma* (2004), de André Morais.

Aos poucos foi tomando conhecimento de outros filmes, referenciando *Canga* (2001), de Marcus Vilar, como aquele que o fez se encantar pela imagem. Soma-se a isso a visão de cinema e de mundo de Torquato Joel que, segundo Ismael, o ajudou a formar uma opinião sobre o trabalho no cinema. O realizador carrega consigo, ainda, suas experiências com teatro, sendo responsável pelo espetáculo *A Paixão de Cristo* em seu município, um trabalho com bastante plasticidade visual.

Ismael Moura traz em sua filmografia filmes como *Ilha* (fic, 15', Cuité/PB, 2016), *Reencontro* (fic, 13', Cuité/PB, 2006), *Tempo* (fic, 2', Cuité/PB, 2011) e *Ratos*, gravado há quatro anos que fala sobre violência familiar e está em fase de finalização.

Outro egresso do *Jabre*, José Diones Nunes dos Santos ou Dhiones do Congo, como assina artisticamente, é nascido e residente do município do Congo, uma cidade com população estimada de sete mil pessoas que se localiza na mesorregião de Borborema. É fundador e presidente da Associação Cultural do Congo, cineasta, produtor cultural e professor da rede pública de ensino⁸⁴. Na adolescência, teve uma experiência na escola onde um professor, Arnaldo Farias, desenvolveu um roteiro com a turma e realizou um filme na

⁸⁴ Lives do Cinestésico - Virgínia Gualberto recebe Dhiones do Congo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yvGN-aeAAU&ab_channel=Virg%C3%ADniaGualberto>. Acesso em 01 de maio de 2021.

cidade intitulado *Joaquim Pecherada* (2003), que contava com a participação dos alunos e outras pessoas da comunidade na produção. Em 2006, aos 20 anos de idade, Dhiones realizou um longa-metragem, um filme naíf, sem qualquer conhecimento prévio consistente da linguagem audiovisual, chamado *Palavras de um menino em busca de um sonho*. Na sua produção, reuniu cerca de 60 pessoas nas comunidades rurais para gravar nas locações escolhidas, e, para isso, teve que buscar apoio para transporte com a prefeitura e alimento “de porta em porta” para dar suporte à produção. No ano seguinte, realizou o média-metragem *O carneiro de ouro*, produzido por moradores da Serra da Engabelada, que contava as histórias e lendas da região.

Participou do *Vição Paraíba* em 2007, quando teve contato com a produção do cinema paraibano, até então desconhecida para ele, além do conhecimento mais aprofundado da linguagem cinematográfica. Isso o estimulou a criar o Cine Congo, em 2009, que é, até o momento desta pesquisa, um dos festivais mais antigos e mais bem estabelecidos em termos de regularidade no estado da Paraíba, tendo realizado 12 edições anuais em caráter ininterrupto. Para ele, a importância do projeto, assim como do *Projeto Cinestésico*, se deu pelas oportunidades que proporcionou à sua vida, como a criação do festival, por exemplo, ou mesmo nas suas relações acadêmicas. Dhiones é pesquisador na área de cinema e sua monografia de conclusão de curso na Licenciatura em Ciências Sociais teve como tema o uso da cinematografia paraibana para o ensino da Sociologia. No momento desta pesquisa, o cineasta e professor cursa mestrado profissional em Ensino de Sociologia onde propõe uma reflexão sobre a importância da cinematografia nordestina para professores e sociólogos. Na sua profissão, como professor da educação básica, desenvolve projetos direcionados para fotografia e produção audiovisual. No campo do cinema, atua como roteirista, diretor e ator.

Em relação ao *Jabre*, participou das edições de 2011 a 2017, tendo desenvolvido os roteiros de *Dito* (2007) e *Ultravioleta* (2006), ambos produzidos posteriormente em parceria com vários realizadores e produtoras da Paraíba. *Dito*, informa o realizador, surgiu de um sonho que acabou provocando diálogos com moradores da cidade os quais acabaram por endossar o que viria a ser o argumento da obra. Já *Ultravioleta*, surgiu de uma leitura de uma matéria jornalística que falava sobre os riscos dos raios ultravioleta, fazendo com que Dhiones pesquisasse mais informações e leituras sobre o assunto e escrevesse seu argumento para o *Jabre*. Contudo, mesmo após passar pelo Laboratório, o cineasta levou ainda quatro anos pesquisando dados científicos sobre a temática para poder realizar a produção

cinematográfica. Quanto à realização das obras, segundo Dhiones⁸⁵, foram realizadas “na guerrilha”, sem orçamento para remunerar a equipe técnica. Assim como Ismael Moura, Dhiones considera que a escassez de recursos e as diversas adaptações nas locações, equipe e correlatos acabam por também interferir no resultado das obras.

Quanto às contribuições de Torquato Joel e Virgínia Gualberto em relação à construção das narrativas de seus filmes, Dhiones reitera a intensidade da imersão de quatro dias no Laboratório, enfatizando a naturalidade da interferência, não apenas de seus orientadores, mas da cooperação dos demais participantes. Contudo, aos dois dá-se o crédito de orientações no sentido mais técnico como luz, sombra, som, linguagem e outras referências filmicas que são exibidas nas edições. Fora do processo de desenvolvimento do roteiro, contou-se ainda com a participação dos coordenadores do *Jabre* no *set* atuando na consultoria técnica ou em funções específicas, como Virgínia Gualberto, por exemplo, que também fez a assistência de direção de ambos os filmes.

Em relação ao seu processo de criação, informa que se dá de forma gradativa, iniciando-se com a ideia que impulsiona a busca por referências que, no caso, Dhiones apresenta as leituras como mote. Além disso, o cineasta apresenta algumas vivências suas e de outrem que se somam à pesquisa, apontando a inviabilidade de trabalhar dissociando-se das experiências de vida.

Suas principais influências e inspirações nas produções cinematográficas apresenta Torquato Joel e Virgínia Gualberto, não somente por suas obras, mas por considerar duas pessoas importantes dentro do processo de interiorização do cinema na Paraíba, sejam eles para a descoberta de novos cineastas e entusiastas do cinema no estado ou para a formação cinematográfica em ambientes educativos. Inclusive, sua relação com o cinema e a escola tem semelhança com a história de Virgínia Gualberto para quem a paixão pelo cinema se deu no ambiente escolar. Ambos, além disso, possuem produções acadêmicas em parcerias, algumas coletadas no desenvolvimento desta pesquisa, relacionadas ao cinema e à educação. Vale lembrar que o Cine Congo realizava ações dentro da escola do município, assim como o *Projeto Cinestésico* busca formar também educadores por meio do uso da cinematografia.

Em sua filmografia temos *Palavras de um menino em busca de um sonho* (fic, 68', Congo/PB, 2006) *O carneiro de ouro* (fic, 38', Congo/PB, 2007). *Dito* (Fic, 3', Congo/PB, 2014) e *Ultravioleta* (fic, 12', Congo/PB, 2017).

⁸⁵ Entrevista concedida por: SANTOS, José Diones Nunes dos. – ViAção Paraíba [abr.2020]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via *Google Forms*. [Dissertação de Mestrado].

Uma outra experiência particular no cinema paraibano é a de Paulo Roberto de Souza Junior, ou simplesmente Paulo Roberto, natural de São Gonçalo, no interior do Rio de Janeiro. Desde cedo, teve que retornar à terra natal de sua família, Nazarezinho, no sertão paraibano, de onde tirou inspiração para várias de suas narrativas. No momento desta pesquisa, o realizador é funcionário público e atua como chefe da Divisão de Audiovisual da Fundação de Cultura da Prefeitura de João Pessoa, Funjope. Como 34 anos de idade, Paulo viveu sua adolescência e parte da fase adulta em Nazarezinho, um município que, segundo ele, não tem quase nenhuma atividade cultural, à exceção da semana do São João, onde ocorre o “forró da bagaceira”, que é uma festa voltada para o período junino. Nessa festa, afirma, o amigo Ramon Batista também já realizou ações cineclubistas, quando assumiu o Cine Nazareth, um espaço incentivado pelo Ministério da Cultura dentro do Programa Mais Cultura e através do Edital do Cine Mais Cultura em 2008, que doou equipamentos para ações de cineclubismo. A ideia do Cine Nazareth foi implementada por Paulo e assumida por Ramon quando o primeiro teve que ir morar definitivamente em João Pessoa. Inclusive, o cineclubismo era uma atividade que tinha certa adesão na cidade justamente por, acreditar, não ter tantas atividades culturais por lá mas que, por falta de condições para manter a estrutura e pagamento de pessoal, que precisava se manter com atividades remuneradas, o cineclube acabou sendo inativado.

Paulo Roberto participou da primeira edição do *ViAção Paraíba* (2007), em Nazarezinho. Nessa edição também não tiveram filmes produzidos, mas foi a partir dessa ação que ele iniciou seus trabalhos com o audiovisual. Tem no *ViAção* o alicerce da sua profissão. A partir dessa ação, realizou cinco curtas-metragens, trabalhou como assistente de direção em curtas e longas-metragens, realizou curadorias de mostras e festivais de cinema, dentre outros trabalhos na área. Nas entrevistas realizadas com o cineasta, percebemos certa discrição em relação à sua vida pessoal, sempre direcionando as respostas das questões para sua trajetória com o cinema, para os encontros e para as conquistas profissionais a partir do seu “despertar”. Apesar disso, considera seu histórico sociocultural a base que estrutura suas obras, que nutre seus filmes e lhes dá vida. Ao ser questionado sobre seus processos de criação, Paulo disse sucintamente:

Trago muito da minha vivência para as minhas obras, mas principalmente exorcizo os fantasmas da minha experiência de viver criando filmes. Considero que a técnica é parte importante na criação de uma obra audiovisual, mas é fundamental somar a ela as vivências que temos na vida e a vontade de transmutá-las⁸⁶.

⁸⁶ Entrevista concedida por: SOUZA JÚNIOR, Paulo Roberto de. Entrevista – *ViAção Paraíba* [mai.2021]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via Whatsapp. [Dissertação de Mestrado].

Paulo Roberto participou também da primeira edição do *Jabre* (2011). Embora seu roteiro não tenha sido o mais votado daquela edição, cujo filme eleito foi o de Ramon Batista, Paulo terminou o realizando posteriormente. O roteiro em questão é o do filme *Malha* (2013), cujo argumento se construiu a partir de relatos pessoais de amigos e da vivência de sua juventude em Nazarezinho. Outro projeto igualmente desenvolvido no laboratório foi *Stanley* (2016).

Em relação às contribuições de Torquato Joel e Virgínia Gualberto, o entrevistado ateu-se a dizer que não lembra quais foram as que tiveram relação direta ao seu roteiro e, segundo ele, não houve nenhuma alteração em relação à sua ideia original. Afirma ainda que os filmes exibidos e debatidos durante a formação não afetaram exatamente seu roteiro. Sobre *Malha* diz:

O roteiro partiu do relato de um amigo, que tinha passado por uma situação que o tocou bastante, e quando ele me contou também me marcou. Fiz o roteiro para poder expurgar o reboliço [sic] que estava tendo. A partir daí inclui vivências ao roteiro para que tivesse uma narrativa completa, seguindo os moldes clássicos⁸⁷.

Apesar de atestar que não se recorda de possíveis interferências no processo de desenvolvimento de seus roteiros e de manter-se fiel à ideia embrionária que levou para maturação do roteiro ao laboratório, o cineasta acredita que as interferências e adaptações fazem parte do fazer cinema, que o desapego é algo que é recomendado para a realização de um filme e que a sagacidade está em saber se aproveitar a adversidade que todo *set* tem. Até porque acredita que as adaptações são praticamente indispensáveis em um processo de realização filmica a partir dos elementos que se possui.

Em relação aos modos de produção de seus filmes no interior, Paulo Roberto comenta que, assim como nas formações pelas quais passou, as funções de uma equipe básica como fotografia, som e produção, não eram da cidade, referindo-se ao município interiorano. Outra situação que se dá com recorrência, segundo ele, são as trocas, onde a ajuda nas produções de um implica no aceite deste participar na equipe de produção do outro. Algo como “eu ajudo no seu projeto e você me chama para trabalhar no seu filme” o que, para ele, ocorreu em todos os filmes. Por fim, outra prática é a inserção na equipe de pessoas da cidade onde a produção está sendo feita, para completá-la, algo que Ismael Moura e Dhiones do Congo também colocaram de algum modo em seus depoimentos.

Nesse ínterim, Paulo Roberto também fala sobre suas influências no cinema, tendo como primeiras os filmes paraibanos de Marcus Villar, Torquato Joel, Vladimir Carvalho,

⁸⁷ Entrevista concedida por: SOUZA JÚNIOR, Paulo Roberto de. Entrevista – Vição Paraíba [abr.2020]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via *Google Forms*. [Dissertação de Mestrado].

entre outros. Contudo, em outras inferências ao longo do tempo, insere na lista outros olhares como os de “Karim Aïnouz, com a sua poesia, Michael Haneke, com sua forma, Fellini, com sua transgressão e Tarkovsky, com sua emoção”⁸⁸. Acrescenta ainda que, ao longo das vivências, descobriu um cinema que o trouxe outras reflexões, pois o cinema paraibano trazia questões em relação ao seu lugar (região, estado, paisagem), para onde aponta sua câmera. Porém, na descoberta desses “outros cinemas”, como os dos diretores mencionados, conseguiu trazer indagações que se voltam para si, para os problemas existenciais. Com esse “acervo pessoal” que serve como bússola para suas produções, Paulo diz que algo que ainda persiste é a poesia do quadro, da imagem e do som. Em entrevista realizada em 2018⁸⁹, afirmou que, desde *Malha*, está mais pulsante para um olhar transgressor, para um ponto que desperte nas pessoas essa vontade de, igualmente, transgredir. Transgredir no sentido de não serem só pacíficas, não só receberem a obra, mas também de ativar ações que partam delas. Então o cineasta tem focado na realização de filmes em que não se preocupa se irá incomodar, se vai cair no gosto do público ou não, o que importa é que o filme incomode a ponto de tirar seu público do lugar de passividade. Mas mesmo essa construção não sai dos moldes da poesia.

A filmografia de Paulo Roberto traz obras de curta-metragem como *Lá traz da serra* (doc, 8’, nazarezinho/PB, 2009), *Olhar Particular* (experimental, 11’, Nazarezinho/PB, 2011), *Malha* (doc, 14’, Nazarezinho/PB, 2013) e *Stanley* (fic, 19’, Nazarezinho/PB, 2016).

Seguindo com a apresentação do perfil dos entrevistados, temos Bruno Wesley Soares da Costa Araújo, conhecido como Bruno Soares. Natural de Patos (PB) e residente em Condado (PB), município do sertão paraibano, o jovem de 24 anos de idade tem graduação em História e, ao tempo desta pesquisa, desenvolve pesquisa acadêmica sobre o cinema documentário brasileiro. Seu encontro com o universo do cinema se deu por meio de um cineclube na cidade, o Cine Aruanda, além de, ainda no ensino médio, ter tido contato com um projeto educacional desenvolvido por um professor de química, que acabou se estendendo a toda a comunidade escolar. Trata-se do Cine TPN, da escola pública de ensino médio e fundamental Dr. Trajano Pires da Nóbrega. A proposta do projeto não incitava apenas a exibição e o debate fílmico, mas também a produção de filmes, estimulando os estudantes a

⁸⁸ Entrevista concedida por: SOUZA JÚNIOR, Paulo Roberto de. Entrevista – ViAção Paraíba [mai.2021]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via *Whatsapp*. [Dissertação de Mestrado].

⁸⁹ Entrevista concedida por: SOUZA JÚNIOR, Paulo Roberto de. Entrevista – ViAção Paraíba [jun.2018]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Arquivo .mp3 (70 min). [Dissertação de Mestrado].

assumirem funções como diretores, roteiristas, atores e outras cabíveis aos exercícios. Este projeto teve início no ano de 2012, quando Bruno tinha apenas 15 anos de idade.

Em 2014, o *Viação Paraíba* foi ao Condado a convite da escola e do coletivo Ladeira Filmes, quando Bruno conheceu, além de Torquato Joel, os ex-participantes da ação, realizadores e monitores do projeto, como Kennel Rógis e Ramon Batista. Essa formação ocorreria um ano antes de sua entrada na universidade para cursar História. Seu curta-metragem *Manancial* (2016) teve argumento desenvolvido nesta edição do *ViAção*. Durante uma greve estudantil na universidade, Bruno decidiu maturar a ideia para inscrever-se no *Jabre*, sendo selecionado para a edição de 2015 e tendo seu roteiro como o mais votado pelos colegas daquela edição para ser realizado⁹⁰. Seu filme é inspirado em um açude de sua cidade e em suas inquietações sobre o uso inconsciente do meio ambiente. Esse paralelismo das ações que, no âmbito individual, juntavam cinema e história, afirma, foi um dos parâmetros de identificação pessoal para iniciar uma pesquisa sobre cinema documentário brasileiro. Bruno participou das ações do *Jabre* de 2015 a 2019, seja como aluno ou como monitor.

Em relação às contribuições de Torquato Joel e Virgínia Gualberto acerca de sua obra, Bruno diz que as orientações de Joel eram ligadas, principalmente, à construção do roteiro e viabilidade de sua realização, com dicas de iluminação e outras questões técnicas. Já as de Virgínia se constituíram em torno do som, das questões sensoriais. Sobre como os filmes exibidos na edição interferiram no processo de desenvolvimento do roteiro, segundo Bruno, estes filmes trouxeram-lhe reflexões acerca do som, da simplicidade narrativa sem perder a profundidade, das viabilidades de produção da obra e de como sua mensagem pode chegar aos mais variados públicos sem a necessidade de diálogos ou legendas, já que possuem poucas ou nenhuma fala. Além disso, as vivências com as formações do *ViAção* e *Jabre*, ainda segundo ele, lhe possibilitou inúmeras viagens, conhecimento e diálogos com outros realizadores, tornando a formação constante e em plena ampliação de conhecimentos e percepções.

Ao falar sobre seus processos de criação, Bruno diz que, primeiramente, ele parte das próprias experiências com a realidade o qual está inserido, uma inquietação particular que não está no campo da abstração, mas na verdade do seu contexto sociocultural. O cinema seria a materialidade daquilo que se sente. A partir disso, começa a escrever, fazer esboços e buscar referências. Somente após esse momento mais solitário, quando consegue desenvolver melhor uma ideia, é que a apresenta às pessoas de sua confiança. Inspira-se nos processos criativos de

⁹⁰ Entrevista concedida por: ARAÚJO, Bruno Wesley Soares da Costa. Entrevista – ViAção Paraíba [abr.2020]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via Google Forms.

Bertolt Brecht, quando o dramaturgo alemão escrevia peças de teatro, reiterando que a arte não é isolada do mundo. Bruno, portanto, acredita no processo de construção coletiva.

No Jabre, Laboratório para Jovens Roteiristas na Paraíba, eles incentivam bastante a troca de construção desses roteiros. Existe uma sugestão no processo criativo, onde vão sendo compartilhados [sic], ideias vão sendo trocadas e depois cabe a você acatar ou não aquelas decisões ali e construir seu roteiro, eu acho isso fundamental. A arte não é apenas do indivíduo que a cria, ela tem que ter um retorno social, então, se damos esse sentido social para ela desde o início do seu processo criativo, desde o momento que estamos concebendo, ela vai ser alicerçada muito, vai tornar o alicerce muito maior e superior a qualquer outra, porque ela partiu realmente de uma experiência coletiva, de uma experiência social. E a experiência vai seguindo todo o percurso da obra⁹¹.

Sobre seus processos de produção, Bruno Soares afirma que a realização de seu filme se deu na “batalha diária”, buscando arrecadações no município do Condado e contando com apoio de amigos como Kennel Rógis, que fez o som e a montagem, Diego Lima, Torquato Joel entre outros membros da equipe técnica do filme. Os entraves principais foram essencialmente questões materiais e financeiras. Com o cenário da escassez, era necessário garantir o mínimo para a manutenção da equipe, o que foi resolvido através de uma rede de colaborações de familiares para que, durante o período de gravação, pudessem ter a alimentação garantida com parte dos insumos fornecidos pela prefeitura da cidade. Contudo, Bruno não esconde a dificuldade e o descontento em ter que tentar convencer pessoas que trabalham para o povo a compreenderem a importância dessas ações, tendo que enfatizar questões como visibilidade, com a inserção da logomarca da prefeitura nos créditos finais, muitas vezes exagerando sobre a dimensão desse retorno para conseguir coisas ínfimas, embora essenciais para o processo. O cineasta confessou, inclusive, que essa foi a primeira experiência de ter que sair pedindo ajuda a vereadores, comerciantes locais e outras figuras completamente alheias à importância da cultura para além daquela massificada na mídia comercial. Assim, passou por situações de pessoas que doaram R\$ 5,00 (cinco reais), outras R\$ 25,00 (vinte e cinco reais), algo que, apesar de contributivo, o fez duvidar da importância do trabalho a ser desenvolvido ali, ao mesmo tempo em que assimilava o poder do trabalho em caráter colaborativo.

No tocante às principais influências cinematográficas para o desenvolvimento de suas ideias, Bruno Soares aponta Torquato Joel e sua simplicidade no cinema, fazendo menção ao cinema sem diálogos, ao cinema sensorial e visual, que o instigaram a uma autorreflexão à predileção por obras ficcionais e uma nova descoberta de sua afinidade com os

⁹¹ Entrevista concedida por: ARAÚJO, Bruno Wesley Soares da Costa. Entrevista – Vição Paraíba [mai.2021]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via Whatsapp.

documentários. Ele cita também a afeição pelos trabalhos de Glauber Rocha e Eduardo Coutinho.

Bruno Soares tem trabalhado no desenvolvimento de dois roteiros, sendo um deles contemplado no *Jabre* (edição de 2019), intitulado *Caserma*, e outro sobre o perímetro irrigado do Açude Engenheiro Arcoverde (Açude do Condado), cuja pretensão é realizá-lo como um documentário de longa-metragem. Além destes filmes, o realizador produziu alguns filmes na universidade, mas que não tiveram projeção além da sala de aula. Assim, a filmografia de Bruno conhecida pelo público maior restringe-se, por ora, ao curta-metragem *Manancial* (fic, 7', Condado/PB, 2016), que, assim como os filmes dos demais colegas “jabrianos”, como costumam dizer em conversas informais, circulou por diversas mostras e festivais nacionais. Presumimos uma mudança de olhar ao imbricar o cinema documentário em sua trajetória, o que pode ou não afetar suas próximas produções.

Seguimos com Caio Bernardo da Silva, que assina artisticamente como Caio Bernardo. Natural de Serra Branca (PB) e residente em Coxixola (PB), ambos municípios da mesorregião de Borborema, o realizador tem graduação em Letras-Português, mas optou por não seguir carreira, tendo lecionado apenas por dois anos até descobrir o cinema por meio do *ViAção Paraíba*, que acabou levando-o à fotografia, sua profissão atual. Segundo ele, não havia se encontrado na profissão de professor como está agora realizado com a prática fotográfica e o cinema⁹².

Participou do *ViAção* pela primeira vez em sua edição de 2016, que ocorreu em seu município e, posteriormente, em uma edição que aconteceu em Sossego (PB) no ano de 2017. Na ação em Coxixola saiu com um esboço de roteiro do que viria a ser *Caetana*, filme o qual teve roteiro desenvolvido na edição do *Jabre* daquele mesmo ano, sendo também selecionado pelos colegas de turma para ser realizado. Foi a partir daí que, assegura, sua vida se transformou totalmente, não apenas pelo contato com o cinema, mas pelas experiências de conhecer lugares que ele jamais imaginou poder ir, o que acabou abrindo um novo campo profissional para si, tendo participado de outras produções também na capital João Pessoa. O filme *Caetana*, inclusive, foi eleito pelo Júri da Crítica da 22ª Mostra Tiradentes como melhor curta da Mostra Foco, um dos festivais mais importantes do país. Pelo impacto do projeto em sua vida, Caio o considera o mais importante na área em toda a Paraíba por “democratizar o

⁹² Entrevista concedida por: SILVA, Caio Bernardo da. Entrevista – ViAção Paraíba [abr.2020]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via *Google Forms*. [Dissertação de Mestrado].

conhecimento cinematográfico fora dos grandes centros e da Universidade”⁹³. Esteve nas ações do *Jabre* de 2016 a 2018, na primeira como aluno e nas demais como monitor.

Como influências filmicas para seu roteiro, indica *Passadouro* (Torquato Joel, 1999), *A canga* (Marcus Vilar, 2001), como também outros filmes já produzidos pelo *Jabre*, como *Ilha* (Ismael Moura, 2016) e *Fogo-pagou* (Ramon Batista, 2011). As principais contribuições desses filmes foram o olhar para um cinema contemplativo e originalidade na construção de roteiro. Estes e outros elementos traçaram algumas mudanças da ideia original, sendo que uma das principais foi a alteração do gênero documentário para o ficcional. O silêncio e a contemplação das imagens e sensorialidades, afirma, acabam sendo, de certa forma, uma identidade dos filmes do *Jabre*, trazendo como resultado alguns traços estéticos e narrativos dos orientadores Torquato Joel e Virgínia Gualberto.

Na ocasião das gravações, Caio teve o apoio da UFPB na cessão dos equipamentos, além de conseguir, noutras instâncias, profissionais do setor audiovisual que aceitaram fazer parte da equipe sem remuneração. O seu processo de criação se dá, assim como dos outros colegas, de forma coletiva, mas com um momento mais introspectivo de percepção daquilo que pretende contar uma história. A partir daí segue para a pesquisa e procura pessoas que possam orientá-lo, a exemplo de Torquato Joel e Rodolpho de Barros, a quem solicita indicações de filmes que possam contribuir naquela ideia, roteiros ou outras fontes de pesquisa que enriqueçam sua proposta. Caio conta ainda que seus roteiros estão praticamente interconectados e que sempre trazem, de algum modo, um retrato sobre o que vive ou já viveu, de histórias de antepassados, que falem também sobre si, sobre sua personalidade, que tenham traços que liguem seu passado ao lugar que mora. Com esse pensamento, escreveu outros dois filmes, sendo que um deles trata de um contexto específico de sua região, como a cultura da morte e vida, do ritual de passagem e está em processo de finalização, intitulado *Pedras*. Já o segundo, trata de uma situação que sua família vivenciou quando trabalhou em uma estação de cal. Assim, suas criações (e modos de criação) partem de suas vivências, acreditando que isso dá maior originalidade à obra.

Para Caio, os projetos sempre são algo muito coletivo, o que faz com que as interferências sejam algo natural do processo. E isso ocorre quando se faz uma consultoria com alguém que já dirigiu, quando se conversa com um fotógrafo ou com quem faz o som, e assim cada ator do processo dá sua contribuição para construir o tom do filme sob orquestração de sua direção. No caso de Caio Bernardo, para balizar essas contribuições, usa

⁹³ Entrevista concedida por: SILVA, Caio Bernardo da. Entrevista – ViAção Paraíba [mai.2021]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via *Whatsapp*. [Dissertação de Mestrado].

como guia uma questão norteadora que responde o que ele quis dizer com seu filme, pois sabe qual a mensagem que quer passar. Com essa orientação é que ele define o que acatar ou não para suas obras. Referencia Torquato Joel e Marcus Vilar como inspirações sobre a maneira de fazer seus filmes, tendo sido logger do segundo longa-metragem de Torquato Joel, *Corpo da Paz*, ainda em processo de finalização, além da produção do curta-metragem *Animais na pista* (Otto Cabral, 2020). No campo do cinema, atua como roteirista, diretor e produtor. Como realizador, tem a produção do filme *Caetana* (fic, 13', Coxixola/PB, 2018) e até o final desta pesquisa já havia gravado seu segundo curta-metragem, *Pedras*, que se encontra em fase de finalização.

Nosso último entrevistado, dentre os ex-participantes do *ViAção* e do *Jabre* é Allan Marcus Gomes Cavalcante, que assinava artisticamente como Allan Marcus, mas atualmente se decidiu por Allan Cazuza. É nascido e residente de Alagoa Grande (PB), município da mesorregião do agreste paraibano. Ao contrário dos demais, optou por ser sucinto nas respostas⁹⁴, mas muito solícito. Sua infância o distanciou da cultura de seus colegas, pois seus pais, no intuito de lhe darem as condições de acesso ao que não tiveram, o inseriram em escolas particulares, um universo que parecia não dialogar com aquele fora dos muros da escola. Segundo ele, a sensação é que estava sendo moldado para ser alguém que não era ele, com valores completamente diferentes daqueles instituídos no seio familiar. Na adolescência, durante o período em que cursava o ensino médio, decidiu conhecer o teatro e também ensaiava ações cineclubistas com exhibições de filmes em VHS e DVD em garagens, sendo um frequentador assíduo de locadoras de vídeo, promovendo ainda o negócio ao propor a criação de carteirinha de fidelidade aos pequenos empresários. Havia ainda um cinema na cidade chamado Cine Antônio, que o colocou em contato com filmes clássicos e não-comerciais entre os anos de 2001 e 2003, porém a sala teve de ser fechada após uma enchente na região, deixando aberta apenas a vontade de Allan continuar buscando práticas de exibição fílmica. Após montar um cineclube com amigos, costumava unir eventos às exhibições fílmicas, a exemplo de filmes de José Mojica Marins, o Zé do Caixão, inseridos na programação de festas de Halloween. Quando as responsabilidades da vida adulta chegam mais cedo para jovens interioranos, muitos amigos recalculam suas rotas e Allan acabou gerenciando sozinho o cineclube, quando passou a incluir em sua programação filmes com a temática LGTQIA+. Suas atividades também tiveram que se adaptar à rotina de emprego que, no caso dele, sempre atuou em funções como garçom e digitador.

⁹⁴ Entrevista concedida por: CAVALCANTE, Allan Marcus Gomes. Entrevista – ViAção Paraíba [mai.2021]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via Facebook Messenger.

Allan ainda participava de ações cineclubistas quando soube do *ViAção Paraíba* e decidiu participar da ação que ocorreu no município do Congo em 2010, a qual considerou uma espécie de “consciência cinematográfica” por abrir caminhos para mudar o olhar em relação à cultura local e às pessoas. A partir de sua participação nessa formação, resolveu buscar outras oficinas na área como atuação, fotografia e direção. Contudo, seu desejo era se aprofundar em roteiro. Sua adesão ao *Jabre* seria algo natural e no ano seguinte inscreveu-se no laboratório, para ele um espaço de explosão de ideias, ensinamentos com os quais ficou maravilhado, principalmente pela troca dos conhecimentos entre os presentes e as histórias compartilhadas, apresentando, mesmo sob a ótica de cada participante, parte de uma Paraíba que não se conhecia, sonhos que poderiam virar filme. Um de seus grandes desejos é, atualmente, ingressar na faculdade de Cinema e potencializar o estudo do cinema em sua região.

No processo de criação, Allan costuma usar sua caneta e bloco de anotações, assim como Ramon Batista, registrando tudo de forma metódica de modo a facilitar a escrita de seu roteiro. Quanto às equipes de gravação, a ideia de troca e apoio mútuos prevalece, principalmente entre pessoas mais experientes e aqueles que nunca tiveram uma experiência de *set*. Um fator que Allan pontua e que não havia sido mencionado pelos demais é a questão emocional, de como isso interfere e perdura até o fim das gravações, considerando todos os desgastes e intempéries possíveis de uma produção cinematográfica, ocasionadas principalmente pelas adaptações que precisam ser feitas em vista da falta de recursos.

Seu curta-metragem *Encantamento* (2015), embora não tenha sido um dos roteiros selecionados pelos colegas de turma no laboratório, foi realizado com a contribuição dos orientadores do projeto e de outros produtores locais. A inspiração do curta veio da observação do cotidiano de sua cidade, a vida dos personagens com quem convive, como o vendedor de jornais, alfaiates, atores, agricultores e amigos. O “encantamento” do cotidiano entre a vida e morte ao redor.

As principais contribuições de Torquato Joel e Virgínia Gualberto em relação à obra foram no desenvolvimento do roteiro, na estruturação da ideia como filme, como linguagem cinematográfica. Assim, as alterações mais relevantes sofridas da ideia original ao roteiro final foram as questões sensoriais, a redução das falas e a contemplação das imagens. Outras possíveis inferências vieram dos filmes de Ramon Batista, Ismael Moura e do próprio Torquato Joel. Porém, essas questões fazem parte do universo do roteiro e algumas influências nas gravações. Contudo, apesar do suporte de seus mentores, Allan admite ter tido dificuldade

em manusear o material bruto do filme, de catalogá-los e de trabalhar a pós-produção sem o amparo de uma produtora cinematográfica.

Dentre suas inspirações no ramo do cinema, cita Eduardo Coutinho e a escola do cinema pernambucano independente. Da Paraíba, menciona o trabalho de Marcus Vilar e Cacá Teixeira, com quem teve a oportunidade de trabalhar em seu longa-metragem *Jackson: na batida do pandeiro* (2019).

Allan Cazuza traz em sua filmografia filmes como *Encantamento* (doc, 6', Alagoa Grande/PB, 2015) e *Terra Vermelha* (fic, 16', Alagoa Grande/PB, 2021), este último em co-direção com Leonardo Gonçalves e apoiado com recursos da Lei Aldir Blanc, que dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública causado pela Covid-19.

3.2 ANÁLISE DOS PROCESSOS E O MOVIMENTO INACABADO

Apresentados os perfis dos realizadores que participaram do *ViAção* e do *Jabre* com roteiros realizados, com ou sem apoio de produtoras cinematográficas, este capítulo se pauta na aplicação prática da metodologia ancorada na teoria de Salles (2008), analisando os processos destes realizadores a partir de suas obras, mas sem desconsiderar suas histórias pessoais e predileções no tipo de narrativa, observando que todas essas vivências contribuem para o resultado fílmico que chega ao público.

Assim, esta etapa é sistematizada com:

1. Histórico e breve contextualização da produção fílmica dos entrevistados, utilizando experiências anteriores e posteriores às suas participações tanto no *ViAção Paraíba* quanto no *Jabre* (dados para análise do percurso);
2. Conexões, construções e desconstruções na inter-relação entre as obras produzidas de cada realizador, buscando analisar o percurso da formação da obra referencial que, no caso, são aquelas cujos roteiros foram desenvolvidos no *Jabre*, por este ter o caráter realizador impulsionado no *ViAção Paraíba*, já que todos os realizadores advêm de ambas as formações. Em relação aos realizadores que produziram somente uma obra, estes serão balizados por outros elementos como o perfil da formação e sua trajetória pessoal;
3. Contextualização dos resultados por meio das imagens dos filmes de referência, apresentados no subcapítulo anterior, coletando seus *frames* de maior

relevância no sentido do que seria a assinatura fílmica de cada diretor no tempo presente desta pesquisa.

A considerar a teoria que atesta a criação artística como “uma rede complexa em permanente construção” (SALLES, 2008, p. 149) a partir de um olhar interno do artista e de todo o seu percurso criativo, seja na linguagem técnica, seja no que ele escolhe narrar e como escolher fazê-lo, não parece conveniente resumir o resultado de uma obra à luz da dicotomia autoria *versus* ausência de autoria, pois a criação é também uma associação de múltiplas interações que podem sim ter mais ou menos influências que as outras. No entanto, essa verificação traz à tona a aceitação do sentido, da verdade daquele momento da trajetória do artista, da sua rede de relações e interconexões em um processo que não tem fim na própria obra, que sempre tem algo a melhorar, a arriscar, a fazer novo ou diferente, já que cada indivíduo é, igualmente, múltiplo e subjetivo, além de fruto de sua cultura e seu lugar no espaço.

Do mesmo modo, não seria ético ou justo lidar com essa subjetividade reduzindo esta pesquisa à questão “de quem é ou não a obra” ao identificar verossimilhanças de linguagem entre os filmes realizados e as produções, ou mesmo intervenções, de seus mentores no processo de desenvolvimento de seus filmes, até porque muitas delas são bem evidentes. E isso faz parte do processo de construção do artista, isso também faz parte das suas escolhas, da sua verdade naquele momento. A autoria não é, contudo, uma colcha de retalhos, mas a orquestração das várias interações que o sujeito assimila e traça relações na construção de uma história.

Assim, não iremos discutir como resultado (inacabado) desta pesquisa a autoria, e sim, que elementos constitutivos do que é, no momento da pesquisa, a identidade de artista de cada realizador entrevistado, identificando componentes que dialogam com as obras de seus mentores ou de suas referências, mas também com a constituição de suas individualidades, verificando, ao longo do tempo, que outras possíveis mudanças ocorreram em suas obras e projetos.

Para examinar acerca das escolhas de linguagem e como estas estão impressas nas obras produzidas pelos entrevistados, traçando as devidas relações em seus trajetos enquanto cineastas, analisaremos brevemente os filmes sob a ótica de Jullier e Marie (2009), no sentido de perceber, dentro desses quesitos, quais se repetem, se anulam ou se renovam em suas jornadas fílmicas olhando para os níveis do filme, do plano e da sequência.

Em relação ao nível do plano, Jullier e Marie (2009) afirmam que nenhum enquadramento é neutro e que a intenção deste se dá sobre qual narrativa o realizador quer

propor, a partir de onde e como ele dispõe a câmera. Pela lógica da trajetória desta pesquisa, daremos ênfase aos planos que acentuam a relação entre o sujeito e o ambiente, como:

- Plano médio: considerando que este apresenta o personagem, sejam pessoas, animais ou objetos, em sua unidade, ele por si, sem relacioná-lo de forma mais expandida com o todo;
- Plano *close-up*: Este plano isola uma parte do todo para dar ênfase a algo que tem relevância para a história, seja para entrar em uma maior intimidade com o personagem ou por motivações psicológicas ou outras;
- Plano geral: traça relações entre o personagem e seu ambiente, localizando-o no espaço.

No nível do plano ainda existem outras inferências que poderão ser referenciadas ao longo das explanações sobre as obras, como a verticalidade da câmera, a frontalidade do enquadramento, os movimentos de câmera, o uso de sombra e luz, as cores e as combinações audiovisuais (as imagens atreladas a ruídos, músicas ou palavras).

No nível do filme, serão observados os recursos de cada história, a predileção temática, quem são os personagens e quais são os seus conflitos e/ou objetivos, independentemente de serem pessoas, animais, objetos ou sons, o que se estabelece como propósito e o seu trajeto.

Por fim, no nível da sequência podem ser observados os pontos de montagem, como fusões ou sobreposições de imagens, o tempo das cenas e como se interconectam e as metáforas audiovisuais.

No intuito de verificar as inter-relações de linguagem entre as obras dos egressos do *ViAção Paraíba*, as possíveis interseções com os modos de produção de Torquato Joel e o seu processo de construção criativa, assinalamos alguns pontos de convergência entre os filmes dos entrevistados que têm origem nos trabalhos de Joel à época de suas formações:

- O uso do recurso voltado à sensorialidade;
- A utilização de planos longos;
- A permanência de planos gerais;
- A ausência ou escassez de diálogos ou falas;
- O caráter contemplativo das paisagens;
- A predominância linguagem poética e observativa, com uso de planos detalhe;
- As metáforas.

Assumindo a premissa de que nenhuma obra é dita finalizada mesmo quando dita concluída e de que o artista, em seu movimento inacabado está sempre propício a agregar

novos conceitos, assumir novos valores e comportamentos, obter novos conhecimentos técnicos e empíricos, podemos dizer que Torquato Joel tem como referencial mais recente ao tempo desta pesquisa o seu longa-metragem⁹⁵ *Ambiente Familiar*. Como dito, este filme traz de forma mais contundente que os anteriores as contribuições e percepções que o diretor foi assimilando ao longo de sua jornada, que agora permite uma maior imersão na ambiência interna de seus personagens, aquele lugar que ninguém acessa. Nesta produção, havia uma linguagem mais voltada à fragmentação da montagem, traços de fotografia contemporânea, com um olhar mais apurado para o uso das cores, a permanência na predileção pelo uso de metáforas e uso de símbolos e imagens religiosos, a contemplação e o aspecto de documentário poético de Nichols (2005).

Identificar esses elementos nas obras aqui apresentadas, entretanto, não vem para balizar as semelhanças, mas para reconhecer as dissemelhanças que caracterizam os demais artistas em processos contínuos de construção e desconstrução. Que outros elementos podem ser explorados para além da linha de Torquato Joel e Virgínia Gualberto que identificam as particularidades e o processo de movimento inacabado de cada realizador? Até onde vão as contribuições do *ViAção Paraíba* nesse processo? Para elaborar possíveis respostas, observaremos, a seguir os percursos de cada realizador sob a ótica de seus filmes e os elementos que os constituem analisando aqueles que possuem mais de uma realização fílmica, lançando um olhar sobre a evolução de suas obras e a maturação dessa assinatura enquanto artista e, aqueles que produziram apenas um filme, com a percepção de elementos de sua jornada e presumíveis passos das próximas jornadas pautadas em projetos relatados em seus depoimentos.

Iniciamos este processo pelas obras fílmicas de Paulo Roberto. Nesta pesquisa, contamos com a análise da produção de quatro curtas-metragens da sua jornada cinematográfica, sendo dois documentários e duas ficções de curta-metragem. Esse percurso tem origem a partir de sua participação no *ViAção Paraíba* em 2007, sendo mais usual nas primeiras produções a identificação de elementos comuns àqueles que também passaram por essa escola, a exemplo da sensorialidade sonora, contemplação da paisagem e a poesia da imagem.

Em *Lá traz da serra* (2009), Paulo Roberto tenta encontrar uma medida entre o documentário clássico e a poesia ao contar a história de um homem do campo que,

⁹⁵ Após a realização de seus dois longas-metragens (o segundo, *Corpo da Paz*, está em processo de finalização), Torquato Joel revelou, em diálogos informais, que se prepara para produzir, ainda no ano de 2021, uma edição especial do *Jabre* somente para ex-participantes, elegendo o argumento de cinco roteiros para desenvolvimento de longa-metragem.

cotidianamente, tem a necessidade de subir e descer a serra para buscar vender seus produtos. Em sua casa de barro, é desprovido de todas as necessidades básicas de um ser humano, tendo que caminhar léguas caso adoeça, por exemplo, para buscar atendimento. Onde mora, ainda, não há energia elétrica e ele vive com um jovem que teve que deixar de estudar para que pudesse realizar os trabalhos como agricultor junto ao pai. Entre a insatisfação do jovem e a resiliência do idoso, o filme apresenta muitos planos gerais, que reforçam a relação de distância entre o rural e o urbano, que sequer é avistado, muitas caminhadas e o diálogos em formato clássico de entrevista (uso do plano médio ou conjunto), com interferências do diretor em uma aplicação superficial do que seria o documentário participativo (NICHOLS, 2005). O documentário que, em alguns momentos nos lembra o formato jornalístico, se distancia dessa linguagem ao se permitir a simplicidade técnica. Alguns pontos que geram uma quebra visual na história são em sua abertura, quando imagens estáticas abrem o filme com *foley* repetitivo de uma ave e um *close* em quadros de referência cristã que não parecem dialogar com os demais planos utilizados, mas que destacam a fé de seu personagem central.

Dois anos depois, o diretor realiza o experimento *Olhar Particular* (2011). De caráter situacional, apresenta uma simples apreciação do trajeto de três jovens e sua jornada até o açude na zona rural. O sol é um elemento preponderante que justifica a longa caminhada para refrescarem-se. Inclusive, o caminhar é um elemento bastante demarcado em sua obra antecessora, mostrando uma continuidade dessa característica, apresentada em planos costumeiramente longos. A cena do açude remeterá mais adiante, ao filme que realizou somente em 2016, dessa vez com personagens adolescentes. Voltando à trama, outro traço em comum com seu primeiro trabalho é a apresentação das paisagens em planos gerais, deixando a câmera fixa contemplando-as por um tempo na tela e arriscando o uso da regra dos terços em alguns enquadramentos. Este filme, ao contrário do primeiro, não possui falas ou diálogos, mas do mesmo modo vale-se do predomínio de ambiências, das paisagens sonoras.

Com duas realizações assinando como diretor e uma maturação de seis anos após sua participação do *ViAção Paraíba*, participando ainda de outras produções locais, temos a sua primeira participação no *Jabre* ainda no ano de 2011. Nesta edição, apresentou o argumento do que viria a ser apresentado ao público como *Malha* (2013), um curta-documentário que retrata a violenta tradição popular e cristã da malhação do Judas. Pode-se assumir de forma mais evidente que os carrascos seriam os protagonistas e, de forma mais empírica, a religião (ou a violência fundamentada na tradição). O roteiro não foi um dos selecionados pela turma, já que nesta edição, o projeto contemplado para ser realizado foi *Fogo-pagou* (2011), de

Ramon Batista. Entretanto, dois anos após, *Malha* foi realizado e trouxe novos elementos que parecem ser a faísca do olhar transgressor mencionado na entrevista.

Com o olhar para as coisas inquietantes ou mesmo para uma forma tocante de apresentá-las, traz-nos um retrato de mais um algo violento naturalizado pela sociedade. O filme abre com a pintura *Subida ao Calvário*, de Hieronymus Bosch (figura 07), que apresenta o Cristo em meio à figuras grotescas, acompanhada de uma música clássica não-diegética — Rapsódia húngara n.º 2, de Franz Liszt — que segue para as cenas seguintes e também na sequência de malhação do Judas, como uma forma de dizer que, mesmo séculos após, os costumes bárbaros permanecem com o aval da tradição. Algumas imagens do cotidiano da cidade são mostradas, onde seu povo se prepara para o grande festejo, comumente capturadas em planos médios ou conjuntos (figura 07).

Ao contrário dos outros filmes do cineasta, este, em especial, não preza pelos silêncios. No nível do plano, se utiliza de diversas combinações audiovisuais bem mais maturadas tecnicamente que suas obras anteriores. Apesar de não haver muitas falas, por exemplo, há muito burburinho ininteligível e ruídos (além da música não-diegética, já mencionada). Há música diegética, cantoria, gritos, etc. Preza pela poesia da imagem e suas metáforas, como a cena em que apresenta em plano detalhe a mão de um carrasco segurando um chicote (figura 07) que surge logo em seguida da cena da briga entre dois meninos. Na transição do dia para a noite, uma multidão aguarda pela dinâmica das competições, que geralmente geram prêmios em dinheiro, comida ou bebida, mas que vêm depois de os competidores arriscarem receber chibatadas dos carrascos. Pessoas agredidas fisicamente são o grande entretenimento. Ao final daquele divertimento voraz, um dos carrascos sobe o mastro para soltar o Judas materializado num tosco boneco de pano que está no topo a fim de ser “massacrado” pelos demais carrascos, selando assim o grande evento.

Com uma montagem em um ritmo mais acelerado, com tempo mais curto entre os planos, a imersão na multidão, longe dos silêncios e, ainda assim, sem falas concretas, esse excesso de elementos dialoga muito bem com o incômodo que o filme pretende passar e que, de forma muito sábia, é pontualmente quebrado por um plano silencioso de estranhamento e reflexão. Ao contrário da sutileza das obras anteriores, *Malha* traz uma intensidade e imersão quase que orgânicas. As paisagens são apresentadas, mas não mais em tomadas longas ou com o intuito da contemplação. E o filme em si apresenta a ideia que ainda há um lado selvagem no humano que conjuga sofrimento e entretenimento como algo inter-relacionado, mas também como uma tradição sagrada.

FIGURA 07: *Frames de Malha* (Paulo Roberto, 2013)

Da esquerda para a direita, da parte superior para a inferior: Carrascos no festejo da malhação do Judas; cantoria; plano detalhe em chicote; e quadro *Subida ao Calvário*, de Hieronymus Bosch.

Três anos depois, Paulo Roberto lança o último curta-metragem analisado por esta pesquisa, *Stanley* (2016), também desenvolvido no *Jabre*. Este filme parece ser um equilíbrio entre as obras anteriores ao conseguir escandalizar o público mais tradicional e ao mesmo tempo impor delicadeza à história contada. Tem uma proposta ficcional com traços poéticos e contemplativos e também com poucas falas. Traz uma trama de personagens que vivem uma história que quebra o padrão dos demais filmes sobre homens (e mulheres) do campo. Foca nas vivências da juventude interiorana.

Em *Stanley*, Paulo Roberto retoma a paisagem do açude de Nazarezinho (PB). No filme, temos três jovens, que permitem-se viver os prazeres longe dos olhos moralistas da gente conservadora do lugar. Traz a temática da homossexualidade, quebrando o perfil psicológico dos personagens até aqui apresentados nos seus outros filmes. Esta obra volta a apresentar diálogos, embora muito pontuais, e se utiliza de cenas impactantes para um público não habituado. Certamente, duas cenas emblemáticas selam essa afirmativa. A primeira delas é a matança de uma galinha (figura 08), em plano fechado, bem diante da câmera. Algo visceral e orgânico para um espectador que não esteja habituado com esse tipo de cena, mesmo com a naturalização do consumo da ave como alimento. Alguns minutos adiante, o filme mostra uma cena onde dois jovens do mesmo gênero se relacionam sexualmente de forma explícita (figura 08). Essas cenas dentro de um mesmo contexto fazem refletir sobre o que choca mais a sociedade, se é o abate da galinha ou o amor entre dois homens. Uma

interpretação possível é de que comer a galinha, cruelmente morta, é algo naturalizado pela sociedade, já o sexo entre homens não. A obra de Paulo Roberto faz ainda menção particular sobre a religiosidade interiorana ao colocar um personagem para falar sobre crenças que culminam na notícia trágica da trama: Stanley se suicidou.

Uma indagação que ocorreu na observação de suas obras é se, ao longo dos anos, aquelas três crianças de *Olhar Particular* se reencontram em *Stanley*, mas desta vez para vivenciar seus desejos mais íntimos e relembrar as idas ao açude no passado. Seria a terceira criança o Stanley? Assim, nas cenas urbanas há uma montagem mais acelerada e uma sonoridade mais ruidosa, que logo se transforma em tomadas não tão longas, mas contemplativas (figura 08), com poucos e definitivos diálogos como se fosse o tempero que mescla suas demais obras e lapida aspectos da linguagem cinematográfica que passam a compor sua assinatura (no momento). Como dito, não enquanto obra finalizada, mas enquanto etapa do processo criativo de Paulo Roberto, *Stanley* seria a maturação da sua prática da linguagem dentro e fora do *ViAção Paraíba* e *Jabre*, mas certamente ainda não é a obra que irá abranger a dimensão da sua inquietação e a pulsação transgressora comentada na entrevista realizada dois anos depois deste filme.

FIGURA 08: *Frames de Stanley* (Paulo Roberto, 2016)



Da esquerda para a direita, da parte superior para a inferior: Abate da galinha; planos gerais da paisagem; relação sexual entre os personagens; diálogo e a tatuagem “amai-vos uns aos outros”.

Na interconexão entre suas obras, alguns elementos se sobressaem, como a questão da religiosidade, impressa em falas, quadros, figuras ou mesmo na tatuagem nas costas de um personagem com a frase bíblica: “amai-vos uns aos outros” (figura 08). A paisagem é um elemento comum aos quatro filmes, frequentemente apresentada em grandes planos gerais, mesmo que em tempos diferentes de montagem. A questão das falas é um pouco mais inconstante nos quatro filmes, sendo que o primeiro traz entrevistas, o segundo é totalmente

sem falas, o terceiro tem muitos burburinhos e falas ininteligíveis em grupos sociais e o último possui diálogos estruturados.

Seguimos agora nossa análise com Ramon Batista que, certamente, é o realizador cuja produção mais se assemelha a de seu mentor, Torquato Joel, não apenas por ser sua principal referência na cinematografia, mas pelas relações e predileções pessoais que ambos têm em comum em suas jornadas sertanejas. Suas narrativas também são as que mais mantêm uma linearidade da forma ao longo do tempo, atestando que sua maturidade não advém de grandes mudanças (assim como o próprio sertão), mas de aprimoramento do caminho em que ele se encontrou como cineasta.

Iniciamos sua jornada com o curta-documentário *Fogo-pagou* (2012), filme mais votado pela turma na primeira edição do *Jabre* e primeiro contato de Ramon com o universo cinematográfico. A obra conta a relação dos povos da zona rural com os mortos e o “cemitério” da cidade. Naturalmente, incorre na exposição de muitas paisagens, muitas delas repletas de crucifixos de madeira (figura 09) que, conta um morador, representam os túmulos de pessoas que morreram durante uma epidemia e, por não ter um cemitério na cidade, foram enterradas ali, no meio da estrada (figura 08), em um corredor que tornou-se uma necrópole em meio à paisagem sertaneja. Há a predileção pela montagem contemplativa, menos ritmada, pelos silêncios, pela poesia da visualidade e pela sobreposição dissonante entre fala e personagem. Um exemplo disso é a exposição da criança em plano médio (recurso da foto) em frente à câmera enquanto conta sua história em *voz over* sem sequer mexer os lábios (níveis do plano). A sonoridade é um elemento forte da trama, assim como os planos close-ups em objetos que remetem ao fúnebre, a exemplo das flores de plástico (figura 09) e os insetos, este último bastante recorrente em cenas de suas obras. Quanto aos personagens, temos um homem mais velho e um menino, que apresentam as histórias dos mortos e daquele local como valor cultural a ser herdado, repassando de geração em geração, preservando a ancestralidade. Ambos afirmam achar tudo aquilo bonito. O mais velho também fala de seus mortos, como um filho que perdeu apenas dois dias após o nascimento. Pausas longas ocorrem entre as falas. Há uma sequência de silêncios e velas sendo acesas no fim da tarde, que, ao anoitecer, revela crucifixos (figura 09), de onde o mais velho se permite imergir de forma mais introspectiva em frente a eles. Posteriormente, aparece o menino em lugar do idoso, validando a ideia de repasse da cultura dos mortos para a nova geração. *Fogo-pagou*, nome dado à obra, é uma ave tida como agourenta por avisar que pessoas devem morrer em breve naquele lugar.

O filme dialoga de forma bem explícita com o conceito de documentário poético proposto por Nichols (2005), tipologia documental onde o cineasta busca dar ênfase à plasticidade das imagens de modo que elas provoquem sensações que não precisam ser explicadas de modo claro. Alguns elementos colaboram com essa afirmativa, como o enquadramento em planos detalhe de objetos que dialogam com a narrativa sem que ela precise ser verbalizada. Novamente o aspecto da religiosidade surge na dramaturgia deste grupo de realizadores, possivelmente, por ser uma cultura bastante arraigada nos municípios interioranos e na vida dos personagens que são escolhidos para as tramas. Por fim, e não menos relevante, tem-se a constante sonoridade do pássaro fogo-pagou (*foleys*) e sua tônica fúnebre, e ao mesmo tempo resiliente, na obra.

FIGURA 09: *Frames de Fogo-pagou* (Ramon Batista, 2012)

Da esquerda para a direita, da parte superior para a inferior: plano detalhe em flor de plástico; cemitério no meio da estrada; crucifixos de madeira; crucifixos e velas.



Adiante, em 2014, Ramon traz ao público seu documentário de curta-metragem *Capela*, que contou com a assistência de direção de Torquato Joel. Em termos de linguagem, alguns aspectos de seu filme antecessor se mantêm, como a contemplação das imagens por meio de planos relativamente longos, a ênfase em aspectos da religiosidade (que, pelo próprio título do trabalho, já se pode deduzir), o uso de planos detalhe, e as características de documentário poético expressas nas diversas tomadas que enquadram cadeiras vazias, denotando uma presença invisível de alguém que partiu, e as fotos na parede posteriores às imagens sacras apresentando as figuras que são sagradas à personagem (aspectos metafóricos

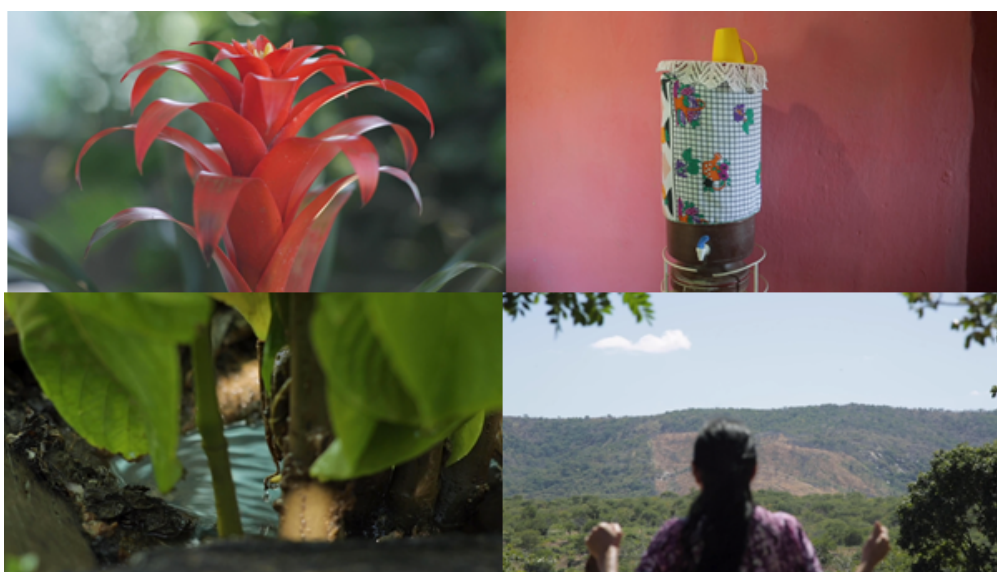
e subjetivos). Não dispensa o foco em insetos, velas, o rezo e o terço, característicos da cultura fúnebre.

Dois anos depois, em 2016, *Aroeira* é trazido às telas. Dentre os filmes de Ramon, este é o que mais se diferencia, apesar de trazer elementos em comum com as obras precedentes e também com *Seiva* (2019), sua obra posterior, que veremos na sequência. Contudo, alguns elementos que naturalmente se sobressaem são a utilização de atores profissionais, a presença de diálogos, o assassinato, algo que quebra a sutileza dramática de quem acompanha a filmografia de Ramon, além de um trabalho de arte bem evidente, o qual teve o apoio de Ismael Moura enquanto artista plástico. Ademais, não dispensa o uso de planos gerais e o enredo do longo caminhar ou mesmo os planos detalhe em elementos religiosos e o rezo. A aroeira, aqui utilizada como medicina alternativa, abre novo enfoque ao universo das plantas, que também ganha destaque na ficção que falaremos a seguir.

Seguimos com *Seiva* (Ramon Batista, 2019), que trabalha diretamente com o recurso da água como componente da trama. A paisagem, assim como em *Fogo-pagou* (2011), se apresenta como elemento narrativo, como uma espécie de personagem, antecipada de um plano detalhe em uma flor que abre o filme (figura 10). Em seguida, aparece uma senhora transferindo água de um tambor para um balde, que posteriormente é usada para regar as plantas. Noutra cena, a câmera foca em um filtro de barro (figura 10), apresentando as formas de utilização hídrica. Perto dos dois minutos de filme, em *voz over*, ouvimos um personagem pedir um copo com água, enquanto a imagem apresenta um homem pegando uma bomba de dedetização e, na cena seguinte, pegando o copo com água para beber (revelando que a voz era do próprio Ramon, que atua no filme) distanciando o diálogo em tempo real da cena. A sonoridade desse elemento, que acaba sendo protagonista da narrativa, é algo bastante presente. Uma mulher lava louças na parte externa da casa. A câmera volta a focar nas folhagens e, em seguida, corta para essa mesma mulher sentada em uma espreguiçadeira em meio às suas plantas e aos sons dos pássaros. A câmera sustenta por um tempo esse enquadramento que remonta ao momento de descanso, a recompensa do dia: estar respirando e sentindo a calma ao redor em meio à natureza. O filme intenciona chegar ao fim quando retoma a mesma imagem da flor que aparece no segundo plano do curta-metragem. Contudo, após uma breve tela preta, a personagem aparece novamente lavando louça, com outra roupa, denotando outro dia ou momento, como quem vive aquela rotina de forma cíclica, o rito. Alguns sons aumentam gradativamente e, sem seguida, aparece a mulher de costas para a câmera, que mostra uma paisagem vasta e verde à sua frente (figura 10).

Seiva é, até o momento de finalização desta pesquisa, o filme mais atual de Ramon Batista. Também desenvolvido no *Jabre*, este filme retoma o uso de não-atores e, embora seja uma ficção, agrega traços de documentário observativo (NICHOLS, 2005), já que acompanha os acontecimentos cotidianos da personagem. Assim como em *Fogo-pagou* a sonoridade remonta à ave que dá nome ao filme, em *Seiva* a sensorialidade sonora se dá pela água, a seiva da vida. Um outro ponto de linguagem que retoma de sua primeira obra é o uso de *voz over* para personagens que estão em cena, mas não falam. Como em *Capela*, utiliza algumas metáforas, a exemplo da cena em que garotos carregam uma gaiola enquanto ela tem um horizonte aberto diante de si.

FIGURA 10 – *Frames de Seiva* (Ramon Batista, 2019)



Da esquerda para a direita, da parte superior para a inferior: plano detalhe na flor; filtro de barro; irrigação das plantas; mulher contemplando a paisagem.

O filme congrega os elementos da assinatura de Ramon enquanto cineasta, que se manteve predominantemente fiel ao longo de sua jornada na lógica da contemplação, com planos relativamente longos, o uso de planos gerais que localizam o sujeito no espaço, planos detalhe para elencar símbolos que dialogam com a trama e o enfoque em paisagens, crenças e hábitos cotidianos da cultura interiorana.

Dando sequência à relação de cineastas aqui analisados, seguimos com Kennel Rógis, que seguiu sua jornada de realizador após o *ViAção Paraíba* como documentarista ao produzir o curta-metragem *Travessia* (2011). O filme traz traços do documentário observativo, no sentido de colocar a câmera para apreciar as situações cotidianas de seus personagens. Neste curta, o diretor já enfatiza a sua memória afetiva pelo açude Mãe D'água, em Coremas, que

mais adiante aparecerá em *Sophia* (2013) e comumente é citado em seus discursos em diversas entrevistas encontradas na internet. O filme mostra o dia a dia de quem precisa atravessar o açude de barco para cumprir suas jornadas diárias, desde a pesca, a ida à escola e às compras na cidade. Kennel também marca em seus trabalhos a questão da sonoridade. Em *Travessia*, por exemplo, quanto mais o som da água for evidente, melhor (ruídos de ordem simbólica) e, para isso, usa ainda o recurso da contemplação das imagens, típico dos realizadores quando passam pelo seu processo formativo no *ViAção* e estão construindo sua forma de expressar-se na cinematografia. O filme não conta com diálogos, mas não dispensa os sons ao redor como os burburinhos na feira e nas ruas.

No processo de desenvolvimento do cineasta, em 2013 ele realiza sua primeira ficção: *Sophia*. O filme conta a história de uma mãe e sua dificuldade em lidar com sua filha surda. Como forma de tentar compreendê-la, busca vivenciar experiências sensoriais que, nas cenas, acabam por apresentar cenários de Coremas (PB), como a feira, o trânsito, o Açude Mãe D'água. De todas as cenas sobre essas experiências, elencamos três que se sobressaem de forma poética e bastante intensa. A primeira delas é quando a personagem decide caminhar pelo centro da cidade com seus protetores auriculares para viver a sensorialidade do não ouvir. No quadro, aparece a rua vazia, enquanto ela atravessa. Ao colocar os pés fora da calçada, é surpreendida por buzinas de carro e todo o barulho ao redor. Essa cena nos apresenta a ideia do “é como se fosse” em relação ao não ouvir: “é como se a rua estivesse vazia” (figura 11).

Outra cena emblemática é quando a mãe está flutuando nas águas do Açude Mãe D'água, não apenas com a sensorialidade do tato, mas com o trocadilho da sutileza das ondas, fazendo uma relação com as ondas sonoras e com os sentidos (figura 11). Por fim, a cena que melhor revela a relação de aproximação de universos da mãe e da filha, é aquela na qual a mãe compra um potente sistema de som com sinalizadores luminosos e presenteia sua filha, convidando-a a deitar-se no chão e tocar as caixas de som para sentir sua vibração (figura 11). Igualmente de forma sutil, o espectador não escuta o som, cuja altura é percebida pela tremedeira dos móveis e dos objetos saindo do lugar. Nas relações de afeto, *Sophia* encanta por representar a tentativa de se colocar no lugar do outro como forma de compreender as diferenças.

A propósito, a narrativa é dada predominantemente pelo desenho sonoro, provocando uma nova forma de falar sobre a surdez. A sensorialidade do filme não se dá apenas pelo som, como dito. A personagem da mãe realiza ações no filme que, no processo de imersão do espectador, ele pode até mesmo sentir aquelas impressões no próprio organismo. O filme não traz aspectos da religiosidade, comumente vistas em locações mais rurais ou personagens

mais idosos. Em relação à fotografia, não faz uso massivo de planos detalhes. Também não há contemplações de paisagem em grandes planos gerais, embora mantenha a premissa de apresentar a cidade em pontos específicos, como quando a mãe decide experimentar sensações em vários espaços.

FIGURA 11 – *Frames de Sophia* (Kennel Rógis, 2013)



Da esquerda para a direita, da parte superior para a inferior: mãe usa seus tampões e vê rua vazia; ao retirar os tampões, percebe o trânsito; mãe flutua sobre o açude; mãe e filha tocam a caixa de som.

Por fim, a obra que representa a fase de construção do cineasta neste momento da pesquisa, e que melhor traduz sua assinatura como cineasta, a sua lapidação após as inúmeras influências de vida, de encontros, de formações que teve e que realizou, é *O grande amor de um lobo* (2018), filme co-dirigido com o jovem Adrianderson Barbosa em São Miguel do Gostoso (RN), a partir de uma formação do Cinemando, oficina idealizada e ministrada por Kennel em moldes similares ao *ViAção Paraíba*, porém, com suas devidas interferências pessoais, naturalmente. Realizado cinco anos após sua participação no *Jabre*, já tendo bebido de outras fontes, inclusive publicitárias (através de sua produtora), em *O grande amor de um lobo* vemos um documentário com aspecto de ficção. Ao menos é o que parece em seu prelúdio. O protagonista da trama é o próprio Adrianderson (co-diretor), que tinha o sonho de fazer cinema e, juntamente com Kennel, transforma seu sonho em narrativa híbrida e com bastante simbologia, quando o jovem gostaria de realizar um filme de ficção de narrativa fantástica onde ele se transformaria em um lobo para proteger o grande amor da sua vida. Neste filme percebe-se a maturação das influências culturais que Kennel recebeu ao longo de sua jornada pessoal e profissional (que incluem morar em João Pessoa), com sua expertise

fotográfica, o mergulho no passado daquele jovem que assistia filmes hollywoodianos na Sessão da Tarde e que brincava de contar narrativas com a singeleza das narrativas interioranas.

Os filmes de Kennel Rógis têm, no conjunto de seus aprimoramentos, características de um cineasta em construção que congrega traços de narrativa clássica, predileção ficcional, embora desenvolva com destreza o documentário poético, o uso de símbolos e metáforas, além de a narrativa sonora ter muita relevância em suas obras.

Seguimos com Dhiones do Congo, o educador que descobriu o cinema exatamente na escola e que, atualmente, se utiliza da ferramenta enquanto formador, em sala de aula e fora dela. Poderíamos fazer uma incursão na trajetória de Dhiones por meio de suas primeiras participações em produções fílmicas (“naïf”, como diz), porém, o material não está disponibilizado além da mídia DVD, a qual não tivemos acesso até o fim desta pesquisa. Para fins de registro, sua primeira direção foi do filme *O carneiro de ouro* (2007), além da produção de outros vídeos na cidade do Congo quando comprou sua primeira câmera, uma MiniDV, já no ano de 2014⁹⁶. Contudo, para esta seção, contaremos com a análise apenas de duas das suas produções fílmicas, ambas oriundas do Laboratório *Jabre*.

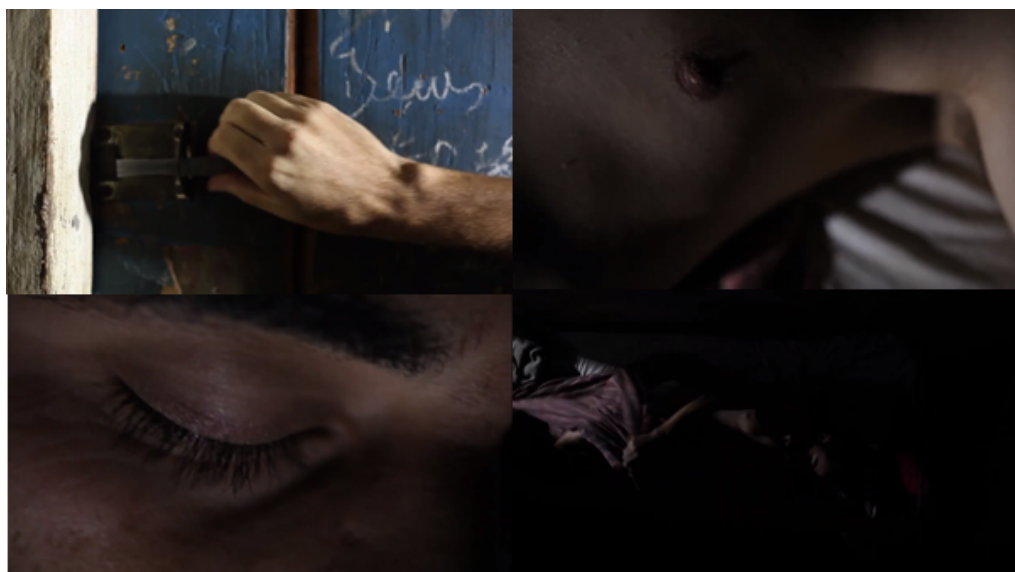
Iniciaremos por *Dito* (2014), que tem temática voltada para as crendices populares. Seguindo a linha ficcional, o curta expõe de forma situacional as implicâncias que os ditos populares podem provocar na mente humana, reforçando crendices e suas repercussões nos hábitos. Assim, o protagonista chega em sua casa e se prepara para dormir. Contudo, pelo costume ou pelo calor, decide se despir. Essa simples ação faz com que, ao dormir, tenha pesadelos cuja tônica fica expressa por meio de ruídos que vão crescendo e inquietando o espectador até que se possam ouvir vozes que falam que dormir sem roupa atrai pesadelos. A sensorialidade é, de fato, um ponto marcante expressado nas reações e arrepios do protagonista, reforçada por planos detalhes em partes específicas de seu corpo (figura 12), revelando espasmos. Ao ouvir reverberar em sua mente o dito, o personagem se acorda e se cobre (figura 12) a fim de evitar novos pesadelos.

O filme não possui falas, mas traz *voz over*, o uso massivo de sons extra-diegéticos e planos detalhes. Por se tratar de uma gravação interna, de única locação, o filme acaba por não trazer elementos externos comuns a muitos curtas aqui apresentados, como a contemplação de paisagem, por exemplo. As menções religiosas se dão no âmbito da crença popular e do nome “Deus” escrito à giz na porta da casa (figura 12). Pelo caráter de

⁹⁶ Lives do Cinestésico - Virgínia Gualberto recebe Dhiones do Congo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yvGN-aeAAtU>>. Acesso em 01 de maio de 2021.

inquietação que todo pesadelo provoca, o ritmo da montagem segue de forma mais acelerada e o som se constrói em uma crescente que é interrompida pelo despertar. A iluminação é um elemento sutil e intencionalmente trabalhado no jogo de luz e sombra, que será explorado no próximo filme.

FIGURA 12 – *Frames de Dito* (Dhiones do Congo, 2014)



Da esquerda para a direita, da parte superior para a inferior: menção religiosa na porta de casa; plano detalhe apresenta arrepio; plano detalhe de olhos tremendo; personagem se cobrindo.

O filme seguinte de Dhiones é *Ultravioleta* (2017). O roteiro tem caráter distópico, apresentando um sertão pós-apocalíptico onde um grupo de pessoas reside em uma caverna fugindo da insolação que já matou, aparentemente, todos naquela região. A narrativa conta com três personagens (uma mulher, uma criança e um homem). A única fala do filme é proferida pela mulher em estado de angústia: “ele precisa agora, não tem outro jeito”. O protagonista então se prepara para uma saga em busca de algo, munido de artefatos reciclados e/ou reutilizados que o encobrem da cabeça aos pés, impedindo qualquer penetração de Sol na pele. Um adereço interessante é uma espécie de filtro feito com garrafa PET que armazena urina para ser reutilizada para hidratação, denotando apuro de pesquisa sobre o tema abordado. Neste filme, assim como em *Sophia* (Kennel Rógis, 2013), o caráter sonoro tem bastante relevância narrativa. Equipamentos eletrônicos obsoletos são apresentados logo nas primeiras cenas, onde um dos personagens os manipula na tentativa de alguma comunicação com outros possíveis vivos. Essa máquina apresenta uma sonoridade com chiados e ruídos muito similares à internet discada mesclada a um som mais grave, abafado e imponente que lembra apitos de navio. Um som um pouco diferenciado, mais dramático e com nuances

agudas, aparece como uma espécie de *leitmotiv*⁹⁷ do Sol que, nesta leitura, aparece como antagonista da trama. O filme começa na escuridão da caverna, com um pequeno fecho de luz que permite o mínimo de claridade (figura 13), onde percebemos a imagem de Santo Antônio, tido no catolicismo como aquele que protege os pobres e é guardião dos enfermos; segue com paisagens estouradas na saga do personagem; e finaliza com fundo branco (figura 13), representando a insolação do herói e a vitória de seu antagonista, o Sol. Alguns planos apresentam fotografias da paisagem local, que incluem ainda uma igreja onde o protagonista tenta ajuda ao lado de um corpo queimado no chão. Muitos planos gerais são apresentados com essa conotação (figura 13), informando ao espectador, ainda, a quão longa e angustiante está sendo a sua jornada, incorporando o público de forma imersiva na sensação de estar vivendo a mesma situação do personagem (o cansaço, a angústia). Um outro ponto diferencial no filme é o uso de sobreposições de imagens (conotação para o delírio) e da câmera subjetiva (figura 13), permitindo ao espectador olhar a paisagem pela viseira do protagonista. A Arte do curta-metragem também se torna evidente distintivo na obra, ao reutilizar sucata e materiais obsoletos na composição da maquiagem, figurino e cenário.

FIGURA 13 – *Frames de Ultravioleta* (Dhiones do Congo, 2017)



⁹⁷ Aqui se considera *leitmotiv* a sonoridade recorrente que apresenta a presença do antagonista (no caso de *Ultravioleta*, considera-se o sol como antagonista por meio do efeito sonoro sempre que este ou o terror que ele representa vão entrar em cena).

Da esquerda para a direita, da parte superior para a inferior: Cartela de abertura (onde o Sol não domina; fecho de luz revelando um dos personagens e a imagem de Santo Antônio; câmera subjetiva do ponto de vista do personagem; paisagem; insolação; cartela final (onde o Sol domina).

A angústia é um sentimento recorrente nas obras de Dhiones do Congo. Entre *Dito* e *Ultravioleta* percebe-se ainda uma maturidade na pesquisa sobre o objeto central de cada história, uma maior ousadia e autonomia no uso da linguagem. Vale lembrar que foram quatro anos de pesquisa, após o *Jabre*, até que *Ultravioleta* pudesse ser apresentado ao público. Certamente, muitas outras inferências fizeram parte desta jornada. Entre os ruídos do primeiro e os silêncios do segundo, percebemos claramente os elementos que o realizador utiliza em seu processo constitutivo: a fotografia, a arte, o uso das cartelas como elementos narrativos, o *leimotiv*, a expertise da câmera subjetiva, luz e sombra, os silêncios (próprio de sua escola de origem, o *Jabre*, na linguagem cinematográfica) são elementos que, por ora, compõem os elementos estilísticos recorrentes em seus filmes.

Na sequência, temos o trabalho de Caio Bernardo, cuja única produção “finalizada” até o momento desta pesquisa é o curta-metragem *Caetana* (2018). O filme conta a história de Dona Caetana, uma senhora que vive no interior da Paraíba e vê sua casa repleta de pessoas, entre amigos e familiares, de várias gerações, que se reúnem para um velório. O filme, que a princípio seria um documentário, mudou sua rota pela compreensão do diretor da delicadeza dos ritos e o quão invasivo poderia ser trabalhar essa temática em uma situação real. Assim, por meio de expressões, símbolos e metáforas, Caio convida o espectador a imergir nesse rito social fúnebre que congrega os mais jovens e suas tecnologias em contraste com a tradição dos mais antigos do lugar. Uma cena que apresenta bem isso mostra esses jovens, possivelmente no trajeto para a casa da matriarca da família, divertindo-se com aplicativos de celular em um jogo de palavras e associações, onde um participante diz uma palavra e os demais devem responder com outra que tenha relação com aquela primeira. Após algumas rodadas, a palavra mencionada é “Caetana”. Que expressão ou associações os fariam lembrar de Caetana? Ninguém responde. Na trama, há certa exclusão ou isolamento da protagonista demonstradas nas perspectivas da câmera, a exemplo de uma sequência onde há grupos de pessoas em diversos cômodos da casa e, em outro plano, aparece no quadro, ao fundo, Dona Caetana sozinha e rezando o terço (figura 14). Talvez Dona Caetana, assim como sua história e seus costumes, é que tivessem sido enterrados aos poucos ali.

O filme quase não possui falas, estas são bem pontuais, como quando uma personagem comenta com outra que “ela está chorando muito”. Outro jogo interessante de cena é que, apesar de ser um velório, não é mostrado o caixão ou coisas do tipo (figura 14), utilizando o

recurso do “deslocamento da atenção” (JULLIER E MARIE, 2009), recurso onde as situações ficam claras no campo da subjetividade, da memória natural do espectador que assiste e já presume o significado do que se vê, para onde essas pessoas caminham, por que estão tristes e por que elas rezam, ou seja, a narrativa é contada predominantemente pela expressão dos olhares, símbolos e gestos dos personagens. Ícones religiosos são comuns nos filmes aqui apresentados. Um outro enquadramento que torna a narrativa interessante é quando a câmera permanece fixa na entrada da casa (figura 14), como se a porta fosse uma segunda câmera, onde as ações acontecem na sua frente. O velório é silencioso, sem gritos ou choros escandalosos, o que torna a cena mais densa. Os costumes das gerações se destoam. Há o rezo. Há o celular, inclusive filmado em câmera baixa, apresentando o céu, como se o aparelho fosse uma nova divindade (figura 14). Mas todos caminham para o cemitério. Aliás, o caminhar é um gesto muito peculiar de alguns filmes cujos roteiros foram desenvolvidos no *Jabre*. Um ponto revelado pelo diretor, contudo, diz que o termo “Caetana” era utilizado pelos antigos quando alguém morria. Quando alguém diz que “Caetana levou”, em fato, acaba sendo uma superstição para não usar a palavra “morte”. Também foi usado por Ariano Suassuna em sua obra literária *O Rei Degolado ao Sol da Onça Caetana* (1977), a onça que espreitava os vivos. Essas associações deram nome ao filme de Caio Bernardo.

FIGURA 14 – *Frames de Caetana* (Caio Bernardo, 2018)



Da esquerda para a direita, da parte superior para a inferior: ações acontecem diante da porta; personagens olham para o suposto caixão; Dona Caetana isolada com seu terço; câmera baixa grava adolescente e seu celular.

A considerar que dentre os próximos filmes de Caio Bernardo, um deles abordará novamente a temática da morte, em *Pedras* (2021), o diretor fala sobre as relações familiares e o trabalho em uma pedreira. Presume-se que as suas demais produções manterão a expressão de seus antepassados e de seu povo, já que alguns familiares de Caio trabalharam na extração de cal e ele, quando criança, vivia cotidianamente entre os fornos desativados. Fazer este filme segundo ele saciou, enfim, sua curiosidade desde a fase infantil de vê-los funcionar. Há um apuro da fotografia assinada por Rodolpho de Barros. O cenário interiorano e alguns aspectos comuns ao *Caetana* aparecem mais maturados em termos de linguagem e os roteiros, como dito pelo próprio diretor, estão interconectados. Um primeiro corte de *Pedras* foi apresentado para esta pesquisa. Contudo, por ainda não ter estreado e não estar totalmente finalizado, não houve autorização para que pudesse ser feita uma análise mais apurada. Algumas referências foram partilhadas pelo diretor em relação à sua pesquisa, citando filmes como *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) e *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005). Alguns *frames*, ainda sem um trabalho de correção de cor, som e mixagem, entretanto, podem nos apresentar uma prévia da narrativa sem, contudo, permitir imersão do leitor na riqueza e na subjetividade da obra, deixando como referência de sua identidade como diretor, por ora, aquela expressa em *Caetana*.

FIGURA 15 – *Frames* de *Pedras* (Caio Bernardo, 2021)



Imagens apresentam a estilística da próxima obra de Caio Bernardo.

Um processo singular é o da produção de *Ilha* (2016), um curta-metragem de ficção roteirizado e dirigido por Ismael Moura, que conta a história de Seu Antônio, um idoso que mora sozinho com seu filho num pequeno sítio no semiárido paraibano. O enredo se desenvolve apresentando as dificuldades de Seu Antônio em lidar com os transtornos mentais de seu filho. Por vezes, trata os gemidos e gritos dele com apatia, mas sem negar o cuidado. Em outras, entra em desespero, alternando em sequências de quase loucura. A paisagem, assim como o quarto do filho, cuja cama é rodeada de água e apresentada por uma câmera alta, do ponto de vista do divino (*plongée*), são metaforicamente uma ilha, representando claramente esse isolamento social imposto pelo pai (figura 16). As paredes em ruínas denotam o tempo, as limitações dos personagens e certo esquecimento destes que estão totalmente apartados do resto do mundo. Os planos detalhes são usados, basicamente, para dar amplitude à precariedade do lugar e para apresentar o filho e seu transtorno por meio das mãos que, por vezes, acaba sendo tão angustiante que pode causar ao espectador incômodo similar ao de Seu Antônio. Uma cena bastante emblemática do filme que reforça esse sentimento de angústia e impotência, é quando o diretor imerge o espectador na angústia dos gritos e grunhidos do garoto em crise, enquadrando o pai depenando uma galinha resilientemente na parte interna de casa, enquanto na janela à sua frente presenciamos o drama na área externa (figura 16). É, certamente, a cena mais orgânica do filme e dura exatamente dois minutos. Após esta cena, um grande plano geral vem compor a narrativa, mostrando a dimensão do isolamento dos personagens. Uma outra cena, em particular, causa essa ideia de distanciamento social: Seu Antônio, em um estado de quase surto, percorre a estrada se desnudando, parecendo fugir e deixando seu filho à sorte. Esta cena dura pouco mais de um minuto, reforçando a concepção paisagística do aprisionamento e de longitude e de como isso afeta o psicológico de seus personagens.

Mais um aspecto de relevância – que pode ser entendido como reforço no sentido literal, metafórico ou ambos – é a persistência de planos detalhes em locais distintos que enquadram sempre uma corrente e um cadeado (figura 16), não deixando claro se o pai costuma acorrentar a sua cria ou se representa essa prisão que os impede de sair um do outro. São exatos quatro planos com essa imagem. Na sequência final, um movimento de câmera na mão percorre a casa ao encontro dos gritos do filho e de seu pai, caído ao chão. Sonoramente, o filme despe-se de falas e deixa-se levar apenas pelo som ambiente, que é quebrado apenas por sons que, em locais urbanos, costumam ser inexpressivos, mas que, em um ambiente eremítico, ganha propulsão. Por fim, acrescenta-se a questão das crenças, da religiosidade, expressas pelos crucifixos fabricados com folhagens de plantas pelo personagem filho.

FIGURA 16 – *Frames de Ilha* (Ismael Moura, 2021)

Da esquerda para a direita, da parte superior para a inferior: plano sobre cadeado e corrente; pai e filho em frente à vastidão da paisagem; filho ilhado em seu próprio quarto; pai depenando a galinha enquanto o filho permanece aos gritos na área externa da casa.

Outro egresso do *Jabre* é Bruno Soares que, em *Manancial* (2016), conta a história de um sertanejo tradicionalista que não dialoga com os costumes de sua geração. O filme abre com a paisagem do sertão e seus sons naturais. Em seguida, corta para a casa do personagem quando a tranquilidade ambiente é interrompida pelo som do motor de um carro e música alta, que faz efeito por si mesma ao causar a impaciência do rapaz que vive os contrastes sonoros entre o natural e o mecânico. Essa situação, que precede a presença de jovens bebendo e dançando ao som de um paredão, perdura até o amanhecer, enquanto o protagonista perde seu sono e observa tudo pela porta (figura 17). Após esse rebuliço e iniciando a rotina matinal sertaneja, o jovem acorda, pega bananas e um balde.

No quadro com a imagem do Cristo fixada na parede, aparece seu reflexo abrindo a porteira. A partir daí, inicia sua caminhada pelas paisagens que reforçam a distância entre sua casa e o açude de sua cidade, apresentando o cenário e, inclusive, o quão alto estava o som na noite anterior, a ponto de mantê-lo acordado em sua casa. Ele vai até o açude e olha para o chão que, na utilização do recurso do “deslocamento da atenção” (JULLIER E MARIE, 2009). Do outro lado do açude, outro morador da comunidade aparece com dois baldes para pegar água do açude. O personagem olha meio indignado e o som do carro surge de forma não-diegética, fazendo uma referência da situação de poluição à falta de consciência daquele grupo de jovens. Ao retornar para sua casa, a câmera apresenta seu vizinho despejando a água que pegou no açude em seus potes de barro (figura 17). O protagonista segue com seu balde até uma fogueira e despeja os dejetos recolhidos por ele sobre a lenha (figura 17). O filme não

possui diálogos e, até o fim desta pesquisa, é o único filme de referência de análise na direção de Bruno Soares.

FIGURA 17 – *Frames de Manancial* (Bruno Soares, 2016)



Da esquerda para a direita, da parte superior para a inferior: jovens se divertem ao som de um paredão de som; jovem observando pela porta; homem enchendo seus potes de barro; personagem derramando dejetos recolhidos por ele no açude.

Temos, por fim, os trabalhos de Allan Cazuya, o documentário *Encantamento* (2015) e a ficção *Terra Vermelha* (2021). O primeiro faz uma relação entre as mais variadas formas de vida, vegetal, mineral e animal, fazendo o espectador questionar se o percurso da vida é meramente a morte. Para isso, usa muito o recurso do plano detalhe para enfatizar os aspectos da morte, usando animais abatidos em açougue (figura 18), realizando movimentos de câmera panorâmicos e fazendo paralelismos no intuito de selar a ideia de que tudo que é vivo, morre. Além dos animais, o filme mostra lápides, crucifixos e túmulos, referendando a morte do ser humano e seus ritos e apresentando, em seguida, o cotidiano daquele que fuma, que vende revistas e jornais, que vai ao açougue comprar carne, que vive sua jornada ao fenecer. O filme traz apenas um entrevistado, em plano médio, trazendo um traço discreto do documentário clássico para a narrativa e causando certo estranhamento (figura 18). Os badalos do sino entram no nível do plano como aspecto de ruído (*foley*) ou talvez uma tentativa de um *leitmotiv* que anuncia o fim. A mensagem é demasiadamente clara e beira em uma linha tênue com o hostil, para um público mais desavisado. De todo modo, há uma percepção sobre a maneira de fotografar, os elementos que se escolhem para compor a cena e a forma da exposição da temática, que se apresenta renovada em seu próximo filme, realizado seis anos após.

FIGURA 18 – *Frames de Encantamento* (Allan Cazuzza, 2015)

Da esquerda para a direita, da parte superior para a inferior: *close* em coração bovino; *close* em porco abatido; imagem do entrevistado; imagens de anjos no cemitério.

Em *Terra Vermelha* (2021), Allan Cazuzza arrisca enveredar pela ficção, um gênero não trabalhado antes em sua filmografia. Contemplado em edital com recursos da Lei Aldir Blanc e filmado em plena pandemia pela Covid-19, o filme retrata a vida de um homem rural que depende da venda dos seus produtos do campo para sobreviver. Residente em uma casa de barro em um local isolado da vida urbana, o personagem traça um percurso longínquo para chegar à cidade. Aqui já se percebe um elemento comum aos filmes de outros egressos do *ViAção*, quando constrói vários planos de caminhadas em lugares distintos para apresentar ao espectador a distância, o cansaço e a resiliência e alguns personagens aqui apresentados. O curta, que ousa um trabalho de arte mais rebuscado e tem expertise em relação à fotografia, mostra uma outra face da vida daquele personagem que, em dias comuns, já sofre com o descaso, com a desigualdade e com a fome, que, com a chegada da pandemia, se potencializa. Assim, o herói da trama chega à cidade e encontra tudo fechado. Não consegue vender seus produtos ou mesmo se alimentar, até desfalecer de fome e desidratação em uma cena que lembra bastante alguns elementos de *A escada* (Philippe Barcinski, 1996). Não há presença de falas, diálogos ou grandes ruídos, trazendo à tona um aspecto do *Jabre* que se ancora nos silêncios, à exceção de uma cena com discreto som de rádio que comunica sobre o decreto de isolamento social. Allan, aparentemente, trouxe mais elementos de sua formação no *ViAção* nesta obra do que na anterior. De todo modo, um exercício interessante é um processo que, em constante lapidação, parece buscar sua forma, o que traz coerência com os processos de criação de um artista em construção, de uma obra inacabada.

Para concluir este capítulo, trazemos a percepção da professora Virgínia Gualberto⁹⁸ acerca desses processos e que encerra alguns questionamentos com frequência explanados nesta pesquisa. Para ela, diante de tantas obras, é delicado fazer uma análise apropriada sem considerar e destacar que cada realizador possui universos únicos, próprios e ricos, que estão totalmente imbricados em seus filmes na lógica do pertencimento, da identificação, do que lhe é simbólico. Não acreditando na premissa geográfica como algo determinante sobre as narrativas, apesar de contributivas em alguns aspectos, a geografia em que cada realizador está imerso é aquela que compete à riqueza de seus imaginários, são os seus cotidianos, os seus grupos sociais, o seu trabalho, é como cada um interpreta aquilo à sua volta imaginariamente. Assim, acrescenta, um filme não seria paraibano por geograficamente ter sido produzido na Paraíba e que o termo “cinema paraibano” tem mais peso para uma causa, para uma identificação consciente de pertencimento e de visibilidade para que sejam pensadas políticas públicas dignas para o setor audiovisual no estado. E finaliza: “A Paraíba precisa ser assistida”⁹⁹!

⁹⁸ Entrevista concedida por: SILVA, Virgínia de Oliveira. Entrevista – ViAção Paraíba [jun.2021]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via Google Forms.

⁹⁹ A frase se trata do slogan de uma campanha dos cineastas paraibanos em defesa de políticas públicas no estado.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O nosso trajeto neste trabalho foi o de compreender de que forma o projeto *ViAção Paraíba* se articula com a cadeia produtiva cinematográfica no interior da Paraíba, escolhendo o recorte dos modos de produção dos filmes de seus egressos. É um objeto ainda com muitos tentáculos que esperamos ter “despertado” aqui. Afinal, nem mesmo esta obra está acabada. Possivelmente, este seja o trabalho mais completo sobre o projeto que foi o anfitrião do *Jabre-Laboratório Paraibano para Jovens Roteiristas* (que abriu as portas para este), assim como a história do cinema paraibano e dos seus movimentos e ciclos abriram as portas para a interiorização. Até que ponto há, entretanto, uma interferência de seus antecessores nos filmes realizados? Tendo em vista a orientação por meio de pessoas experientes, frutos de gerações anteriores, não há como medir. Porém, é possível identificar alguns elementos que favorecem essa aproximação por meio da própria leitura dessas imagens.

No que concerne a Torquato Joel, a exemplo de seu filme *Passadouro* (1999), há muitas semelhanças nos elementos estilístico como a ausência de falas, paisagens interioranas contemplativas, mudanças de tempo e mesmo a utilização da religiosidade, comumente presentes nas narrativas aqui apresentadas. Planos que evidenciam a simplicidade e também a complexidade de suas narrativas é algo recorrente, não apenas em *Aruanda* (1960), mas também em *Ilha* (2016), por exemplo.

Silva Junior (2019, p.17) traz em sua pesquisa algumas noções de autoria no contexto do cinema, na qual considera que “o artista não pode ser considerado em sua unicidade apenas, é preciso levar em consideração o seu entorno, que vai influenciar, sobretudo, o seu processo de criação e concepção da obra e sua posterior circulação” e acrescenta que as próprias mudanças estruturais da sociedade (geográfica, política, cultural, as novas tecnologias, etc.) provocam mudanças significativas no ato de criar. Utilizando este norteamento, considera-se todas as obras como autorais, mesmo recebendo influências não apenas de sua tutoria, mas dos próprios filmes da história do cinema.

Sobre os percursos que nos trouxeram até aqui, muitas foram as nuances. Em princípio, o projeto teria como mote a análise sobre os modos de atuação do *ViAção Paraíba* culminando na análise fílmica das obras produzidas por seus egressos. Contudo, já em etapas avançadas da pesquisa e diante da complexidade dos materiais coletados, compreendemos ser mais relevante analisar o que vem antes do filme, assimilando as histórias de vida dos atores envolvidos e as possíveis interferências nos seus modos de produção. Assim, pudemos ter mais clareza sobre as contribuições do *ViAção Paraíba* e suas implicações nas obras

apresentadas ao público, estas, então, analisadas sob este viés de desenvolvimento ao longo do tempo. Entretanto, para responder a questão sobre como o projeto se articula com a cadeia produtiva cinematográfica no interior da Paraíba, é preciso reconhecer que seu estudo abre muitos tentáculos para as mais variadas formas de responder a pergunta. Sob a ótica dos modos de produção, compreendemos que há uma interferência do *ViAção* nas obras produzidas por seus egressos no que tange à linguagem, principalmente nas primeiras obras daqueles cineastas que tiveram mais de um filme realizado. Do mesmo modo em que, cada filme possui uma particularidade trazida da rede de criação que permeia a vida de cada indivíduo.

Deste modo, percebemos que em filmes de realizadores que têm uma vida mais urbana, que tiveram maiores experiências dentro e fora do país (outras formações), suas formas de imersão no universo do audiovisual possuem grandes nuances de linguagem entre a primeira obra e a última durante a realização desta pesquisa. Assim como realizadores cujo cotidiano emerge na cultura campestre interiorana, acaba por ter mais afinidade com a linguagem contemplativa, com a paisagem sonora natural.

Em todos os casos, contudo, é percebido que há um amadurecimento no uso das técnicas audiovisuais, assim como, nitidamente, percebe-se o trabalho de pesquisa de cada um, o que escolheram contar na tela e como o fizeram, transcendendo a própria linguagem e utilizando-a ao contar suas histórias. Logo, apropriamo-nos do termo utilizado por Paulo Roberto para definir o *ViAção Paraíba* e concluímos que suas formações são, de fato, um “despertar” que pode ou não ser assumido como identidade autoral de seus egressos a partir de suas demais experiências, não apenas no campo do cinema, mas em decorrência de seu entorno e amadurecimento pessoal.

Para chegar aos seus resultados, todavia, esta pesquisa percorreu também sua trajetória própria e, como processo criativo, também não está finalizada. Os desafios, entretanto, foram muitos, desde o princípio. A começar pelo fato de que, com raros trabalhos sobre o objeto de pesquisa e com a falta de uma sistematização de dados sobre o projeto, não havia um meio confiável de chegar próximo aos números ou nível de abrangência almejados. Tivemos então que, primeiramente, tentar realizar um mapeamento o mais próximo possível desses dados. A princípio, por meio de impressos e arquivos em HD externo cedidos pela Coordenação de Extensão Cultural - Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários (COEX/UFPB), onde o *ViAção Paraíba* foi vinculado como projeto de extensão, esses dados foram analisados, catalogados e sistematizados para ter uma ideia do que havia sido produzido. Mesmo assim, havia desfalques grandes e lapsos temporais de atuação do projeto, pois, tendo operado por

mais de uma década de forma ininterrupta, como justificar a ausência de registros e documentos em alguns anos? Logo, a complementação viria da internet, que seria tão desafiadora quanto essa fonte anterior, afinal, como o projeto era divulgado por monitores e estagiários, era comum encontrar diversos *sites* para novas edições do projeto, que acabavam sendo validadas por matérias em jornais da região ou mesmo divulgações em sites de prefeitura dos municípios. Outra forma de complementar e confirmar esses dados foi em conversas com ex-monitores, que acabavam por citar outras cidades que souberam que o *ViAção* tinha passado, o que terminava sendo confirmado em notícias de sites locais. Assim fomos elencando o maior número de edições. Neste período, ainda não havia uma grande aproximação com Torquato Joel, cuja afinidade foi-se construindo aos poucos. Então, para concluir o mapeamento das ações, foi elaborado, por fim, um formulário (app *Google Forms*) com caixas de seleção de opções de todos os municípios da Paraíba, divididos por microrregião, para que Torquato fosse marcando as cidades pelas quais o *ViAção* havia passado, uma a uma. Assim, complementando com a pesquisa de Canuto (2019), chegamos ao número de 61 cidades. Contudo, o número exato de participantes permanece uma incógnita, havendo uma estimativa de 1.200 participantes das oficinas, além das quase sete mil pessoas que participaram das mostras de filmes.

Sobre o modo de atuação, ainda, e já entrando no viés da sua aplicação prática, pudemos percorrer as etapas da ação em Serra da Raiz, mesorregião do agreste paraibano, onde foram realizadas as pesquisas observativas e anotações em diário de campo. A partir disso, a existência do *Jabre* ficou mais clara para a nossa investigação, pois, o que ocorre quando algum desses jovens quer continuar sua maturação no cinema? Quais políticas públicas existem para que a Paraíba possa expressar seu potencial criativo? A importância do processo de interiorização diz muito sobre a questão da continuidade, da necessidade de imersão e de ações, pontuais ou permanentes, porém regulares, nesses municípios, a exemplos de mostras, festivais e cineclubes.

Já no *Jabre*, ainda na fase metodológica da pesquisa de campo, o formato foi bastante diferente. Em sua adaptação para o formato *online* no ano de 2020, devido à pandemia da Covid-19, e em maior abrangência de regionalização, agregando à edição outros estados do Nordeste, pudemos atuar na coordenação de grupos de roteiro, compreendendo a dinâmica de atuação da proposta, mesmo que talhada em relação à potência dos encontros, o que limitou a etapa das exhibições filmicas precedidas de debate, o que tornaria o processo bem desgastante com três turnos seguidos, por quatro dias, diante de uma tela de computador (ou celular, para alguns). Foram três propostas de filmes selecionados, ao todo, no final da ação e alguns dos

roteiros desenvolvidos estão em processo de execução por terem sido contemplados em editais de emergência apoiados pela Lei Aldir Blanc. Participar do processo de desenvolvimento dos roteiros deu suporte na compreensão mais próxima sobre os graus de interferência e as principais referências dadas no processo de construção ou, quem sabe, desconstrução daqueles atores enquanto roteiristas.

Com os dados básicos mais maturados, acesso aos filmes e as leituras já definidas e catalogadas, iniciou-se o processo da primeira etapa de entrevistas, onde foi trabalhada uma grande amostragem de participantes do *ViAção Paraíba*, primando por aqueles que ainda estavam atuantes no cenário do cinema paraibano e de onde pudemos filtrar aqueles que viriam a participar da segunda etapa da entrevista que ocorreu cerca de um ano depois. Além dos egressos, foram também entrevistados Torquato Joel, Virgínia Gualberto, monitores do *ViAção Paraíba* e o coordenador da COEX, Antônio Gualberto Filho. Aqui pudemos levantar dados primários sobre os envolvidos para, em uma segunda etapa de questionamentos, realizar perguntas mais aprofundadas direcionadas às suas histórias de vida. O fruto dessas duas fases de entrevista foi a delimitação sobre os realizadores que participaram das duas ações e tiveram seus filmes produzidos, além da contextualização sobre o modo de atuação do *ViAção Paraíba* desenvolvido no capítulo dois deste projeto dissertativo.

Com a sistematização de todos os dados e a partir das subjetividades expressas neste percurso, o que viria a ser meramente análise fílmica, transformou-se em análise dos modos de produção, à luz da teoria de Salles (2008), por meio da trajetória pessoal de cada realizador pesquisado e como essas informações interferiram direta ou indiretamente no desenvolvimento de suas obras, compreendendo que, ainda assim, o artista está em constante processo de construção, desconstrução e reconstrução de suas obras, pois os acontecimentos estão em movimento e transformam de algum modo o pensar e o agir inerentes a todo ser humano.

Certamente, foi desafiador ter em mãos um material tão completo, e ao mesmo tempo complexo, mas acreditamos ter atendido aos propósitos da pesquisa. Lidar com o campo das subjetividades, entretanto, pode não nos dar respostas conclusivas sobre até que ponto as contribuições vêm de um lado ou de outro, a exceção daquelas que estão expostas de forma clara, mas não definitiva, em seus filmes e, por isso, assumimos que as respostas vêm, de fato, de uma rede de associações que reside no universo de cada indivíduo. Questões como “o que será do *ViAção Paraíba* e do *Jabre*, a partir da desvinculação como projeto de extensão da Coex?”. É uma dessas questões subjetivas que, se levar em consideração o posicionamento de Torquato Joel sobre esse dilema, ele responde que só vai parar quando “parar de respirar”. A

parceria com a Universidade ainda é uma incógnita, mas há articulações com associações, prefeituras e agentes multiplicadores que, a seguir o exemplo da edição que participamos em Serra da Raiz, dá total condição de permanecer, embora não com a melhor logística ou com a maior adesão. Há a intenção de manter a participação dos estagiários dos cursos de Cinema e Audiovisual da UFPB. E, se o projeto só existir através de Torquato, outra questão sem resposta, mas cheia de possibilidades. O cineasta acredita que há dois jovens em potencial que podem levar sua proposta adiante, mesmo que não seja como “ViAção Paraíba”. Um deles é Kennel Rógis, que já o faz por meio do Cinemando. Outro é Ed Júnior, egresso e participante assíduo das últimas edições de ambas as ações. Mas ao final, o que há de concreto? Abrimos aqui possibilidades de respostas.

Em relação à pesquisa, dentre os inúmeros desafios, com vestes de incômodo, foi o registro da memória, não necessariamente de dados específicos desta pesquisa, mas de outras pontas que ficaram soltas em questões como a participação do público feminino *versus* a quantidade de produções deste público. Mesmo na história do cinema paraibano, ficou em aberto se as primeiras produções realizadas por mulheres foram feitas mesmo somente na década de 80. Do mesmo modo, há o incômodo em perceber que a rara literatura sobre isso têm catalogação muito aquém do número de realizadoras da Paraíba, causando a sensação de insuficiência de registro e o comprometimento da memória, pondo em dúvida se, em cem anos, haverá registros sobre as grandes e potentes realizadoras do estado no começo deste século. O mesmo vale para o cinema negro. O desafio do registro e da memória “despertado” pelo *ViAção* corre também para outras instâncias além-projeto e achamos importante registrar.

Para concluir, assinalamos que durante o processo de escrita, tudo ficou muito potencializado. Fazê-lo em meio à pandemia, definitivamente, não foi fácil. Não apenas no universo pessoal, como indivíduo, mas na relação com os outros indivíduos e suas perdas ou mentes psicologicamente abaladas. Afetadas pelo sensível e pela fúria. Isso comprometeu a pesquisa em um nível ético, o qual não seria possível forçar qualquer relato em determinados momentos. Mas talvez insistir na permanência tenha um quê de inspiração na força do povo paraibano. E, mesmo em fase de finalização da pesquisa, algumas respostas começaram a aparecer. Algo como “estamos vivos e assim devemos permanecer”. Essa pesquisa é também um registro de uma trajetória. Das nossas contribuições mútuas, do quanto cada um carregou sobre isso na sua bagagem. Ely Marques, vítima da Covid-19 e um dos nomes mais importantes do cinema paraibano, aqui também persiste. Porque ele nos inseriu no Fórum do Audiovisual Paraibano, na União das Mulheres do Audiovisual Paraibano e na Frente de

Interiorização do Audiovisual Paraibano. Ely está presente. O cinema paraibano está presente. Este estudo não é definitivo. Deixamos, então, a semente e o espaço para que possa ser ampliado.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas. **Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

AMOUNT, J.; MARIE, M. **A análise do filme**. Tradução de Marcelo Félix. 3a ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia Ltda. 2013.

CARTA de Coremas. **A Paraíba precisa ser assistida** – Movimento pelo cinema paraibano. Disponível em:

<<http://pelocinepb.blogspot.com/2011/09/carta-de-coremas-sem-resposta-da-secult.html>>. Acesso em 24 ago. 2020.

CANUTO, Kleyton Jorge. **O audiovisual paraibano: Uma proposta de cartografia espacial, social e midiática**. 2020. 220 f. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas

CINEMA PARAIBANO: memória e preservação. Disponível em:<<http://cinepbmemoria.com.br/>> . Acesso em 16 de abril de 2021.

DA SILVA, Laércio Teodoro. **Super 8 e imagens do povo: novas experiências no cinema paraibano?**. 2011. Disponível em:<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300810625_ARQUIVO_TextoLaercioTeodorodaSilva-UFC-SNH2011ST024.pdf>. Acesso durante a pesquisa.

DIB, Andre. **Videoaula Cinema na Paraíba: primeiras histórias** Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=CL5ePnUblRI&ab_channel=TVFunesco>. Acesso em 30 nov. 2020.

DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Entrevista concedida por: NEVES, Ramon Batista. **Entrevista** – ViAção Paraíba [mai.2021]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via Whatsapp.

Entrevista com o diretor Kennel Rogis (**Vídeo para o CCBNB**). Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=H7uYnGUj8oY&ab_channel=KennelR%C3%B3gisGravuraFilmes>. Acesso em 01 maio 2021.

Entrevista concedida por: NUNES, Kennel Rógis Paulino Batista. Entrevista – **ViAção Paraíba** [mai.2021]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via *Whatsapp*.

Entrevista concedida por: MOURA, Ismael de Azevedo. Entrevista – **ViAção Paraíba** [mai.2021]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via *Whatsapp*.

Entrevista concedida por: SANTOS, José Diones Nunes dos. – **ViAção Paraíba** [abr.2020]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via Google Forms.

Entrevista concedida por: SOUZA JÚNIOR, Paulo Roberto de. Entrevista – **Vição Paraíba** [mai.2021]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via Whatsapp.

Entrevista concedida por: SOUZA JÚNIOR, Paulo Roberto de. Entrevista – **Vição Paraíba** [jun.2018]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Arquivo .mp3 (70 min).

Entrevista concedida por: SOUZA JÚNIOR, Paulo Roberto de. Entrevista – **Vição Paraíba** [abr.2020]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via *Google Forms*.

Entrevista concedida por: ARAÚJO, Bruno Wesley Soares da Costa. Entrevista – **Vição Paraíba** [abr.2020]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via *Google Forms*.

Entrevista concedida por: ARAÚJO, Bruno Wesley Soares da Costa. Entrevista – **Vição Paraíba** [mai.2021]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via Whatsapp.

Entrevista concedida por: SILVA, Caio Bernardo da. Entrevista – **Vição Paraíba** [mai.2021]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via Whatsapp.

Entrevista concedida por: SILVA, Caio Bernardo da. Entrevista – **Vição Paraíba** [abr.2020]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via *Google Forms*.

Entrevista concedida por: CAVALCANTE, Allan Marcus Gomes. Entrevista – **Vição Paraíba** [mai.2021]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via Facebook Messenger.

Entrevista concedida por: SILVA, Virgínia de Oliveira. Entrevista – **Vição Paraíba** [jun.2021]. Entrevistadora: Josemary Macedo da Silva Araújo. Fortaleza: Via *Google Forms*.

FECHINE, M.Q.; ROLIM, C.L. **O modelo de produção da cooperativa Filmes a Granel e o impacto na produção de filmes na Paraíba**. Disponível em: <<http://www.labaudiovisual.com.br/labav/wp-content/uploads/2017/10/O-MODELO-DE-PRODU%C3%87%C3%83O-DA-COOPERATIVA-FILMES-A-GRANEL-E-O-IMPACTO-NA-PRODU%C3%87%C3%83O-DE-FILMES-NA-PARAIBA.pdf>>. Acesso em: 28 ago 2019.

GOMES, João de. **Terra Distante**, 2014.

GUIA KINOFORUM – festivais audiovisuais. **Associação Cultural Kinoforum**. Disponível em: <<http://www.kinoforum.org.br/guia/>>. Acesso em 20 ago. 2020.

IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos**. São Paulo: Summus, 2015.

JOEL, Torquato. **Projeto ViAção Paraíba**: quando as bordas viram centro. 51f. Monografia (Especialização em Formação Cultural) – Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2014.

LAURENT, Jullier, MARIE Michel. **Lendo as Imagens do Cinema**. São Paulo, Ed. Senac, 2009.

LEAL, Wills. **Cinema da Paraíba/Cinema na Paraíba**. João Pessoa: Gráfica Santa Marta, 2007.

LIMA, DELLANI. **Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI**. [S.l.]: SuburbanaCo, 2011. ITAÚ CULTURAL. Cartografia de Imagens: Filme-carta, Formação e Experimentação. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/cartografia-de-imagens-filme-carta-formacao-e-experimentacao>>. Acesso em 24 de ago. 2020.

LIRA, Betrand, *et al.* Outros. Tecnologia e estética: o super-8 funda a estilística do direto no cinema paraibano nos anos 1980. In: SANTOS DE AMORIM, Lara; TREVAS FALCONE, Fernando (Org.). **Cinema e Memória**: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. p. 86-100.

Lives do Cinestésico - Virgínia Gualberto recebe Dhiones do Congo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yvGN-aeAAU&ab_channel=Virg%C3%ADniaGualberto>. Acesso em 01 de maio de 2021.

MONTORO, T. Imagens e imaginários de Brasília. In: CASTRO, G. (Org.). **Mídia e Imaginário**. Brasil: Annablume Editora, 2012, p.193-209.

NASCIMENTO, Arthut Gustavo Lira. *De Aruanda a Câmera Vermelha: trajetórias do cineasta Linduarte Noronha*, 2020.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus Editora, 2005. 272 p.

OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL. Cinema. **UFPB promove festival de filmes do Brejo em Serra da Raiz**. Pró-Reitoria de Extensão/UFPB. Disponível em: <<http://www.prac.ufpb.br/prac/contents/noticias/coex/ufpb-promove-festival-de-filmes-do-brejo-em-serra-da-raiz>>. Acesso em 20 de ago. 2020.

PAINEL ARUANDA-ENERGISA/CAGEPA. **A permanência de Aruanda – 60 anos depois**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i8zgteF2OCI&t=20s&ab_channel=FestivalAruanda>. Acesso em 11 abr 2021

PROGRAMAÇÃO VIRTUAL 2021: **Cinematografias do Sertão**: Ramon Batista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wxGxxMJ57M&list=PLYmw5ULi6UbvOwt7eeBr67keE4Uz7-fCF&index=38&ab_channel=CentroCulturalBancodoNordesteCentroCulturalBancodoNordeste>. Acesso em 01 maio 2021.

PROJETO ViAção Paraíba. Disponível em: <<http://projetoviacaoparaiba.blogspot.com/>>. Acesso em: 28 de ago. 2019.

QUARTZO, Rosa. **Arte, terapias holísticas e turismo.** Prefeitura de Nova Palmeira. Disponível em: <<http://novapalmeira.pb.gov.br/i-quartzo-rosa-arte-terapias-holisticas-e-turismo/>>. Acesso em 20 de agosto de 2020.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

REVELANDO OS BRASIS. **Revelando os Brasis.** Disponível em: <<https://www.revelandoosbrasis.com.br/>>. Acesso em 15 ago. 2020.

REVISTA DE CINEMA. Disponível em: <<http://revistadecinema.com.br/2021/01/linduarte-noronha-e-o-unico-autor-do-roteiro-de-Aruanda/>>. Acesso em 11 de abril de 2021.

RODRIGUEZ, Walfredo. **Inventário.** Disponível em: <<https://www.paraibacriativa.com.br/artista/walfredo-rodriguez/>>. Acesso em 25 de março de 2021.

ROLIM, Cristhine Lucena. **Estratégias alternativas de produção no cinema brasileiro contemporâneo: o caso da cooperativa Filmes a Granel.** 2017. 138 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas Audiovisuais) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de Criação:** construção da obra de arte. Vinhedo, Editora Horizonte, 2006.

SILVA, Virgínia de Oliveira. **Cinema e educação:** Projeto Cinestésico na Paraíba. Niterói, 2015. 62 f. Memorial (Graduação em Licenciatura em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

SILVA JÚNIOR, Edmilson Gomes. **Do laboratório à autoria:** Projeto Jabre e a experiência cinematográfica no interior da Paraíba. João Pessoa, 2019. 102 f. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA. Disponível em: <<http://www.ufpb.br/antigo/content/morre-linduarte-noronha-precursor-do-cinema-novo>>. Acesso em 11 de abril de 2021.

VIEIRA, Mariella Pitombo; GUSMÃO, Milene De Cássia Silveira. **O mercado audiovisual brasileiro, o circuito alternativo de exibição, as mostras e festivais de cinema na Bahia contemporânea.** Ciências Sociais Unisinos, São Leopoldo, v. 53, n. 1, p. 1-10, jan./abr. 2017. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/csu.2017.53.1.04>. Acesso em: 28 de ago 2019.

VILAR, Lúcio Sérgio de Oliveira. **O primeiro cineasta**: Cinema Silencioso na Paraíba – marco zero para um cinema fundado no real – no contexto do cinema brasileiro dos anos 20. 2015, 265p. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes (USP). São Paulo, 2015

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

BATISTA, Ramon. **Fogo-pagou**: Disponível em:< <https://vimeo.com/226828094> > Acesso durante a pesquisa.

BATISTA, Ramon. **Seiva**: Disponível em:< <https://vimeo.com/309806595> > Acesso durante a pesquisa.

BATISTA, Ramon. **Aroeira**. Disponível em:<<https://vimeo.com/166301997>. Acesso durante a pesquisa.

BATISTA, Ramon. **Capela**. Disponível em:< (<https://vimeo.com/96128347> . Acesso durante a pesquisa.

BERNARDO, Caio. **Caetana** (ideia oriunda do ViAção e maturada no Jabre). Disponível em:< https://drive.google.com/file/d/1Iyeb1Zld832aEM4If-qTvul_Kg46bGuC/view. Acesso durante a pesquisa.

DHIONES, José. **Dito**: Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=YfvskFTAeiM&ab_channel=fabianaaleixo> . Acesso durante a pesquisa.

DHIONES, José. **Dito**: Ultravioleta. Disponível em:<: <https://vimeo.com/243368945>.> . Acesso durante a pesquisa.

MOURA, Ismael. **Ilha**. Disponível em:< <https://vimeo.com/132851870>.> . Acesso durante a pesquisa.

MOURA, Ismael. **Reencontro**. Disponível em:< https://www.youtube.com/watch?v=J1-fG-YMwwA&ab_channel=InstitutoMarlinAzul > . Acesso durante a pesquisa.

ROBERTO, Paulo. **Stanley**. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=6cjwkFezZL8> > . Acesso durante a pesquisa

ROBERTO, Paulo. **Malha**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4VtMGdUZII4> . > . Acesso durante a pesquisa

ROBERTO, Paulo. **Olhar Particular** (arquivo pessoal).

ROBERTO, Paulo. **Lá traz da serra**. Disponível em: (<https://www.youtube.com/watch?v=hUoZQEjksGQ> > . Acesso durante a pesquisa

RÓGIS, Kennel. **Sophia**. Disponível em:< https://www.youtube.com/watch?v=NSEyMQTzSR4&ab_channel=KennelR%C3%B3gisGravuraFilmes. Acesso durante a pesquisa.

RÓGIS, Kennel. **Travessia**. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=ss5fhB41onU>. Acesso durante a pesquisa.

RÓGIS, Kennel. **O grande amor de um lobo**. Disponível em:< <https://vimeo.com/303588020>. Acesso durante a pesquisa.

SOARES, Bruno. **Manancia**. Disponível em:< <https://vimeo.com/164561680>. Acesso durante a pesquisa.

TORQUATO, Joel. **Passadouro**. 8 minutos. Colorido, 1999.

TORQUATO, Joel. **Documentário Coxixola**, 2001.

TORQUATO, Joel. **Transubstancial**, 2003.

TORQUATO, Joel. **Gravidade**, 2003.

TORQUATO, Joel. **Aqui**, 2009.

TORQUATO, Joel. **Iko-eté**, 2012.

TORQUATO, Joel. **Transmutação**, 2012.

ANEXO I - ENCARTES DA PROGRAMAÇÃO MOSTRA DE FILMES CURTA-METRAGEM PELO INTERIOR DA PARAÍBA - VIAÇÃO PARAÍBA



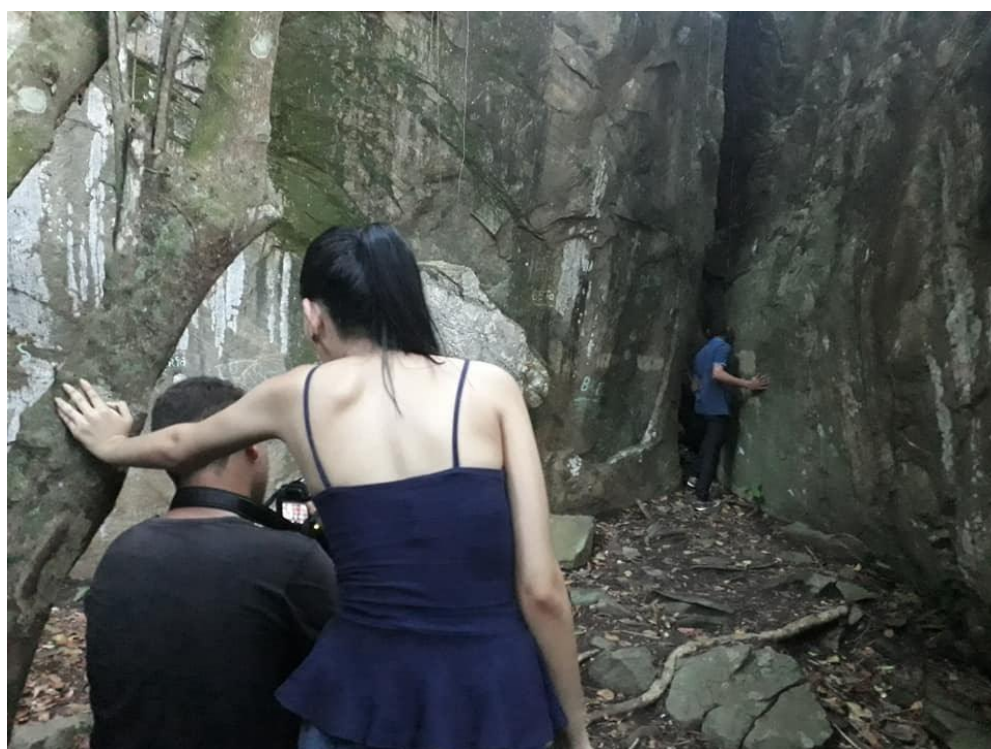
**ANEXO II - REGISTROS DE PARTICIPAÇÃO NO VIAÇÃO PARAÍBA, EDIÇÃO
SERRA DA RAIZ (2019)**



Mostra de cinema no primeiro dia do ViAção em Serra da Raiz (edição 2019).
Fonte: Arquivo pessoal



Oficina "Aprendendo a ler as imagens em movimento" / Serra da Raiz-PB (2019).
Fonte: Arquivo pessoal



Gravação do curta metragem "Loca da nêga".
Fonte: Arquivo pessoal

**ANEXO III - ARQUIVOS DE IMAGENS DO JABRE - LABORATÓRIO PARAIBANO
PARA JOVENS ROTEIRISTAS**



Jabre, edição na cidade de Congo - PB, 2017.

Fonte: Facebook Jabre



Laboratório Jabre de Fotografia, Casarão do Jabre - Maturéia PB, 2018.

Fonte: Facebook Jabre

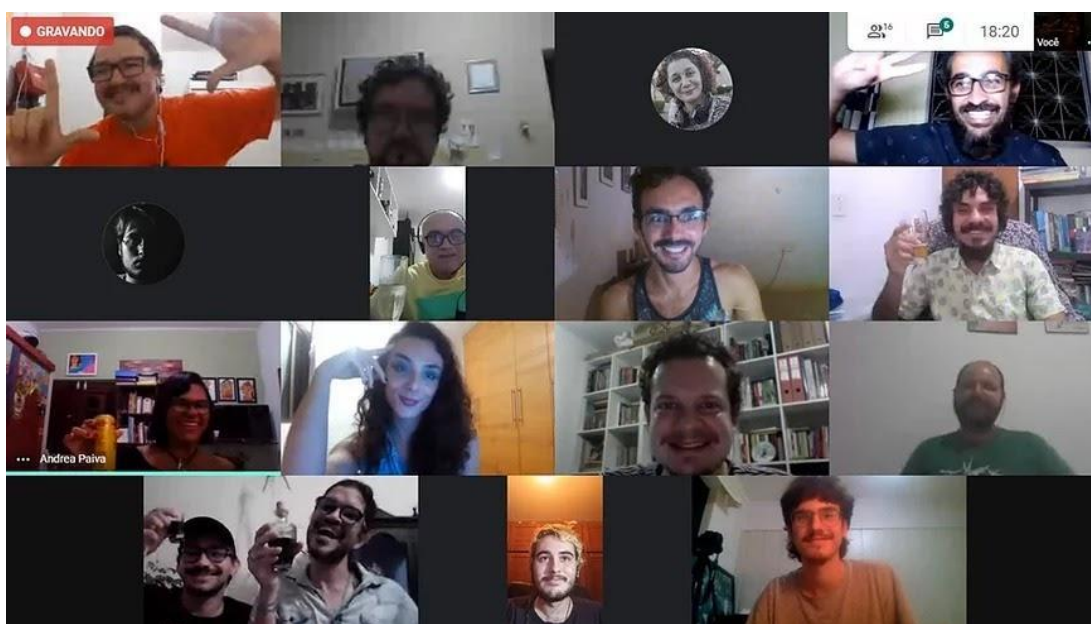


Imagem da pesquisa de “campo” na edição virtual do Jabre 2020.
Fonte: Arquivo pessoal

APÊNDICE A - Ficha técnica dos filmes produzidos e analisados

FOGO-PAGOU (8min, 2012, Nazarezinho - PB)

Sinopse: Um cemitério abandonado no sertão nordestino, suas histórias contadas pelos moradores da redondeza.

Ficha técnica:

Roteiro e Direção: Ramon Batista

Consultor de direção: Torquato Joel

Direção de fotografia: Bruno Sales

Som direto: Paulo Roberto

Montagem, finalização e desenho de som: Ely Marques

Assistência de montagem: Paulo Roberto

Personagens: Manuel Neves, Henrique Rodrigues

Produção: Iris Mendes, Dudé Rodrigues, Helena Pereira, Sara Silva, André Silva, Gilson Silva

Arte Gráfica: Kennel Rógis

Foto de cena - *Fogo-pagou*



SEIVA (7min, 2019, Nazarezinho -PB)

Sinopse: Entre a contemplação e o alerta para trazer luz a seiva essencial da vida, a água, recurso finito e fundamental.

Ficha técnica:

Roteiro e direção: Ramon Batista

Elenco: Maria Aparecida, Ramon Batista, Vitor Lima, Matheus Alves

Assistência de direção: Torquato Joel

Direção de fotografia: Breno César

Som: Guilherme Schmitt

Montagem/finalização/mixagem de som: Kennel Rogis

Direção de arte: Ramon Batista, Breno César

Designer: Getúlio Salviano

Foto de cena - *Seiva*



SOPHIA (15min, 2013, Coremas -PB)

Sinopse:

Na busca por entender melhor o universo de Sophia, Joana, mãe dedicada, passa por belíssimas experiências sensoriais. Uma singela história de amor cercada de poesia visual e sonora.

Ficha técnica:

Roteiro/Direção: Kennel Rógis

Direção de Fotografia: Breno César

Ass. Direção: Virgínia Gualberto

Som Direto: Gian Orsini

Produção / Produção Executiva: Rebeca Zavaski, Francisco Andrade, Leta Batista e Kennel Rógis

Montagem: Kennel Rógis e Breno César

Direção de Arte/ Figurino: Carlos Mosca

Atrizes: Isabelly Domingos e Joana Marques

Finalização: Ely Marques

Mixagem/Desenho de som: Kennel Rógis e Breno César

Trilha Sonora: Marcelo Camelo

Making Of: Theracles Silva

Foto de cena - *Sophia*



DITO (3min, 2014, Congo- PB)

Sinopse:

Baseado nos mitos populares da região Nordeste do Brasil, o filme mostra as reações humanas despertadas antes do pesadelo.

Ficha técnica:

Roteiro/ Direção/ Atuação: José Dhiones Nunes

Assistência de direção: Virgínia Gualberto

Produção: Fabiana Aleixo, José Dhiones Nunes, Luciana Farias, Elvis Aguiar e Allan Marcus

Vozes: Cida Cabral, Fabiana Aleixo, Domingos dos Santos, Erick Silva, Alaln Patrick

Fotografia: Kennel Rogis

Direção de arte: Carlos Mosca

Câmera: José Diones

Montagem: Kennel Rogis

Música: Os bridões do sertão (1976) - Vavá Machado e Marculino

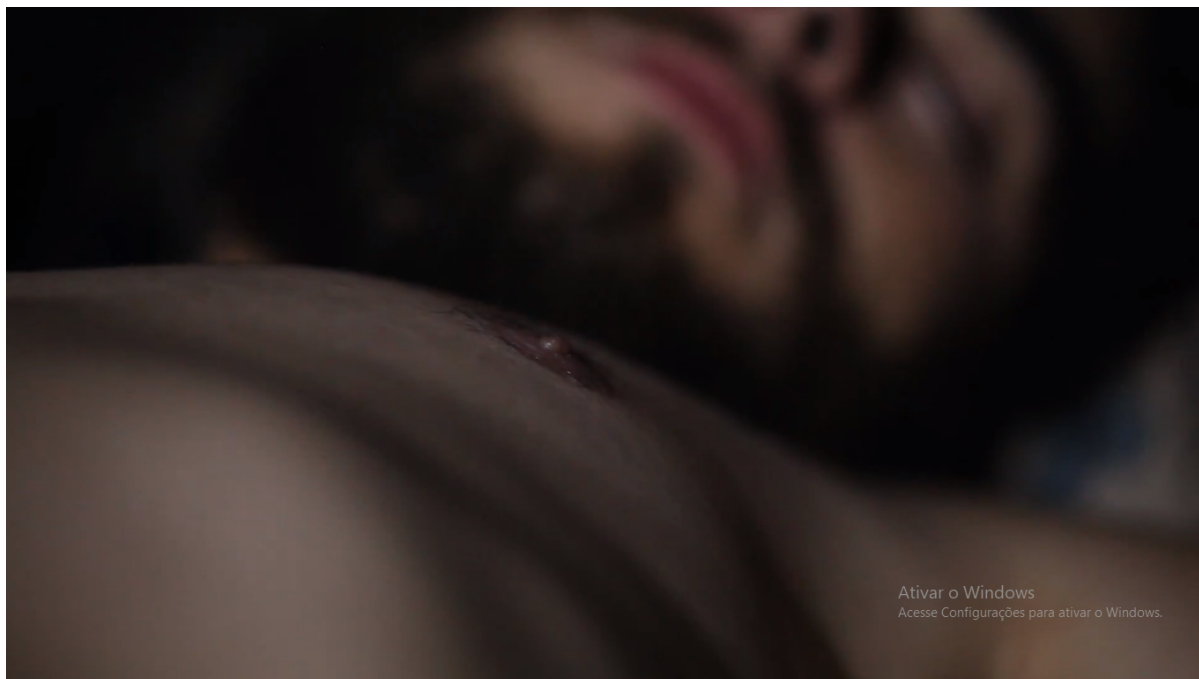


Foto de cena - *Dito*

ULTRAVIOLETA (11min, 2018, Congo - PB)**Sinopse:**

É chegado o tempo em que a Terra encontra-se em um estado extremo. Num lugar isolado e subterrâneo, uma família resiste.

Ficha técnica:

Roteiro e Direção: Dhiones do Congo

Assistência de direção: Virgínia Gualberto

Produção Executiva: Torquato Joel

Direção de Produção: Diego Lima

Elenco: Ylo de Sousa, Verônica Cavalcanti, Alcir Júnior

Produtor de locação: Allison Farias

Produtor de set: Raul Pluma

Assistente de Produção: Ciel Salles

Direção de Fotografia: Diego Benevides

1º Assistente de Fotografia: Luís Barbosa

2º Assistente de Fotografia: Kennel Rógis

Som Direto: Bruno Alves

Microfonista: Thiago Christiano

Direção de Arte / Figurino: Romero Sousa

Produtor de Arte: Thaygo Farias

Assistentes de Arte: Erick Lomo e Luan Lima

Efeitos especiais: Ismael MourA

Maquiagem: Ismael moura e Ruth Queirós

Ass. De Cattering: Júnior Lima, Valéria Alves e Milena Carneiro

Trilhas: free youtube library

Montagem / mixagem / desenho de som / finalização: Kennel Rogis

Foto de cena - *ULTRAVIOLETA*



ILHA (14min, 2014, Cuité - PB)

Sinopse:

Seu Antônio, um senhor de seus 80 anos, vive isolado em uma casa velha junto com seu filho, um rapaz que sofre de um distúrbio mental e sendo obrigado a viver em cativeiro em um quarto escuro cercado com água, transformando sua cama em uma espécie de ilha. A vida dos dois vive em frequente conflito de um homem sofrido e esquecido pela sociedade com seu filho com uma doença perturbadora.

Ficha técnica:

Produção: Carine Fiusa, Edna Pontes Fotografia: Bruno Sales

Roteiro: Ismael Moura Som

Direto: Bruno Alves

Direção de Arte: Romero Sousa

Produção Executiva: Carine Fiusa, Edna Pontes

Montagem: Ismael Moura, João Paulo Palitot

Empresa Produtora: Pigmento Cinematografico, uhoo Filmes

Foto de cena - *Ilha*



MANANCIAL (7min, 2016, Condado - PB)

Sinopse:

Um jovem sertanejo vive em busca de conciliar um vínculo perdido pela sua geração dominada pela cultura massiva da futilidade e da ostentação. Um olha poético sobre o descaso humano com meio-ambiente.

Ficha técnica:

Roteiro e Direção: Bruno Soares

Elenco: Sebastião Caetano e Bruno Soares

1º Assistente de Direção: Diego Lima

2º Assistente de Direção: Ramon Silva

Consultoria de roteiro: Torquato Joel

Diretor de Produção: Bruno Soares

Assistente de Produção: Adriano Linhares

Produção: Ladeira Filmes

Co-Produção: Gravura Filmes

Diretor de Fotografia: Kennel Rógis

Diretor de Arte: Kennel Rógis e equipe

Assistente de Fotografia: Rafael Felix

Som Direto: Betwel Lavras

Desenho e Mixagem de Som: Kennel Rógis

Música: "Rico, Rico" – Gabriel Diniz

Montagem e Finalização: Kennel Rógis

Continuista: Allison Linhares

Still: João Neto

Motorista: Fábio de Castro

Assistentes de Set: Ruan Gonçalves e Ivan Junior

Foto de cena - *Manancial*



STANLEY (19min, 2016, Nazarezinho - PB)

Sinopse:

Quando eu tinha sete, oito anos... vi meu pai conversando com um amigo. Não entendia muito bem o que eles estavam falando... o que eu mais lembro era dos lábios mexendo. Fiquei com vontade de beijar a boca do amigo do meu pai.

Ficha técnica:

Elenco: Laís Lacerda, Rafael Guedes e Aelson Felinto

Direção e Roteiro: Paulo Roberto

Montagem: Diego Benevides

Direção de Arte: Diógenes Mendonça

Direção de Fotografia: Luís Barbosa

Empresa Produtora: Extrato De Cinema

Produção: Paulo Roberto

Produção Executiva e Direção De Produção: Cybele Soares

Som Direto: Gian Orsini

Edição De Som: Rafael Borges

Foto de cena - *Stanley*



MALHA (14min, 2013, Nazarezinho - PB)

Sinopse:

A violenta materialização de um festejo popular, a malhação do Judas, no interior da Paraíba, onde os credos religiosos de um povo servem de pano de fundo para a entrega visceral ao escárnio profano.

Ficha técnica:

Produção: Paulo Roberto

Roteiro: Paulo Roberto

Som Direto: Gian Orsini

Finalização: Débora Opolski, Diego Benevides

Direção de Fotografia: Diego Benevides

Montagem: Marcelo Coutinho

Trilha Sonora: Franz Liszt

Fotografia adicional: Luís Barbosa

Foto de cena - *Malha*



CAETANA (12min, 2018, Coxixola - PB)

Sinopse:

Um olhar que constrói uma pequena composição pelos gestos e ações de um rito social. Do ponto de vista do centro, as bordas são vistas em seus pequenos atos pulsantes.

Ficha técnica:

Produção: Caio Bernardo, Rodolpho De Barros, Torquato Joel

Roteiro: Caio Bernardo

Edição: João Paulo Palitot

Edição de som: Bruno Alves

Produção Executiva: Caio Bernardo, Rodolpho De Barros, Torquato Joel

Direção de Fotografia: Rodolpho De Barros

Direção de Som: Bruno Alves

Empresa Produtora: Ato

Agente comercial: Rodolpho De Barros

Foto de cena - *Caetana*



ENCANTAMENTO (6min, 2015, Alagoa Grande -PB)

Sinopse:

Muita gente se encanta com flores, pessoas, o infinito, mas por que não encantar com morte.
Talvez com de todos os seres na visão de grande pessoa.

Ficha técnica:

Direção e Roteiro: Allan Marcus

Orientador: Torquato Joel

Assistente de Direção e Continuista: Cristiane Fragoso

Direção De Fotografia: Ismael Moura

Sonoplastia: Ismael Moisés

Produção: Gustavo Ferreira (Guto) e Andréa Fernandes

Produtor Executivo: Severino Antonio (Bibiu)

Edição e Montagem: Erick Medeiros

Produção de Mídia: Kleyton Canuto E Kaline Almeida

Personagem Entrevistado: Antonio Correia Filho (Tareco)

Foto de cena - *Encantamento*

