

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

REBECA OLIVEIRA SOUSA

***O BOLO E BORRA DE CAFÉ: Análise da Representação da Identidade Cultural
na Paraíba***

JOÃO PESSOA – PB

2014

REBECA OLIVEIRA SOUSA

O BOLO E BORRA DE CAFÉ: Análise da Representação da Identidade Cultural na Paraíba

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientação: Prof^a Dra. Annelsina Trigueiro de Lima Gomes

JOÃO PESSOA

2014

S725b Sousa, Rebeca Oliveira.

*O Bolo e Borra de Café: análise da
representação da identidade cultural na Paraíba /
Rebeca Oliveira Sousa.-- João Pessoa, 2014.
88f.*

*Orientadora: Annelsina Trigueiro de Lima
Gomes*

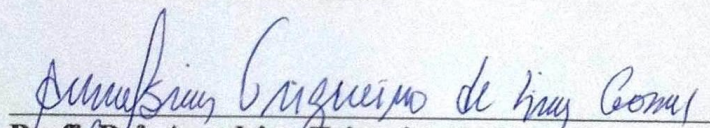
*Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA
1. Artes visuais. 2. Audiovisual. 3. Identidade
cultural - Paraíba.*

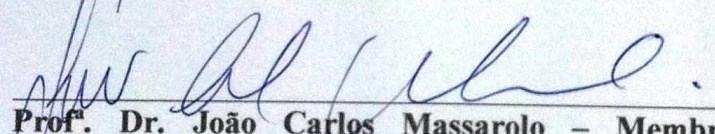
Rebeca Oliveira de Sousa

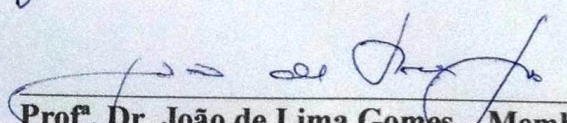
**O BOLO E BORRA DE CAFÉ: ANÁLISE DA
REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL NA
PARAÍBA.**

Aprovada em 09/06/2014

BANCA EXAMINADORA


Prof.^a Dr.^a. Annelisina Trigueiro de Lima Gomes - Orientadora (UFPB)


Prof. Dr. João Carlos Massarolo - Membro Titular Externo
(Universidade Federal de São Carlos)


Prof. Dr. João de Lima Gomes - Membro Titular Interno (UFPB)

Prof. Dr. José David Campos Fernandes - Suplente do Examinador
Externo (UFPB)

Prof. Dr. José Augusto Almeida (José Rufino) - Suplente do
Examinador Interno (UFPB).

A todos que em mim habitam.

“Sou uma parte de tudo aquilo que encontrei no meu caminho.”
Alfred Tennyson

Resumo

O presente trabalho analisa duas produções cinematográficas locais: *O Bolo* e *Borra de Café*, curtas metragem, que apresentam como núcleo narrativo uma família composta por pai e filha e que retratam a Paraíba em tempos históricos distintos. Tendo em vista o crescente mercado audiovisual revelado através do surgimento de inúmeros festivais, mostras e também do aperfeiçoamento das técnicas, barateamento dos equipamentos promovendo uma maior democratização desse bem cultural, temos nos deparado cada vez mais com produções locais que, apesar da globalização e da evolução dos meios de comunicação, apresentam características comuns relacionadas à identidade cultural na região em que foram produzidas, neste caso a Paraíba. Através do estudo de formas e conteúdos abrangendo elementos cenográficos, narrativos, sonoros, entre outros, buscamos compreender qual a motivação do uso nos processos criativos, e onde é possível identificar, por meio de analogias e símbolos, particularidades identitárias e culturais paraibanas nas obras elegidas, produzidas no contexto local.

Palavras-chaves: Audiovisual, Identidade Cultural, Paraíba.

Abstract

This paper aims to examine two local productions short, film showing, how narrative core a father and daughter, and depicting the Paraíba in different historical times: "O Bolo" and "Borra de Café". Owing to the growing film market and audiovisual revealed through the emergence of numerous festivals, and also the improvement of techniques, equipment cheapening promoting greater democratization of this cultural asset, we have confronted increasingly with local productions that despite globalization and the evolution of media, common features related to cultural identity in the region where they were produced: the Paraíba. Through the study of forms and contents covering scenographic elements, narrative, sound, among others, will try to understand what the motivation of the use in creative processes, and where it is possible to identify, by means of analogies and symbols, cultural identity paraibana elected in the movies produced in the local context.

Keywords: Audiovisual, Cultural Identity, Paraíba.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
1. CAPÍTULO I - ASPECTOS NARRATIVOS DAS OBRAS.....	15
1.1. <i>O Bolo</i>	15
1.2. <i>Borra de Café</i>	21
2. CAPÍTULO II - BREVE PERCURSO HISTÓRICO DO CINEMA NA PARAÍBA....	30
3. CAPÍTULO III - SOBRE OS ASPECTOS CONCEITUAIS.....	34
3.1. <i>Forma e Conteúdo</i>	34
3.2. <i>Cultura</i>	41
3.3. <i>Identidade Cultural</i>	44
3.4. <i>Separação Por Regiões</i>	46
3.5. <i>Construção do Nordeste</i>	49
3.6. <i>A Imagem do Nordeste na Arte</i>	53
3.7. <i>A Paraíba no Contexto Nordeste</i>	58
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	61
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	63
APÊNDICE.....	66

INTRODUÇÃO

A delimitação temática do presente trabalho circunda as obras *O Bolo*, primeiro filme de ficção de Taciano Valério, de 2007, e *Borra de Café*, também ficção de Aluizio Guimarães, produzida em 2009, analisando a representação da identidade cultural¹ paraibana nas respectivas obras através das analogias e símbolos nelas encontradas, no que tange às artes visuais, visando compreender as motivações do uso desses elementos nos processos criativos na contemporaneidade.

O estudo sobre identidade cultural, que posteriormente será aprofundado, já introduzido por Stuart Hall em sua obra *A Identidade Cultural na Pós-modernidade* e por Clifford Geertz na *Interpretação das Culturas*, segue na intenção de abordar o termo, o qual relaciona diretamente o sujeito ao meio circundante, bem como os elementos desse meio que o fazem sentir parte dele, direcionando a cultura regional.

As transformações culturais, políticas e econômicas, presentes na sociedade, estão permanentemente relacionadas às artes visuais, mesmo que essas relações sejam implícitas e ainda que as obras busquem atemporalidade ou representações de outros períodos históricos. Ou seja, o artista registra em sua obra marcas do período histórico em que vive mesmo que sua obra não tenha essa finalidade.

Para definição do recorte geográfico como sendo a produção cinematográfica da Paraíba, mais especificamente as obras *O Bolo* e *Borra de Café*, inseridas no contexto da cidade de Campina Grande, foi considerado o significativo percurso histórico de tal atividade na região em contraposição à relativa reflexão acadêmica, envolvendo particularmente a temática “cinema, regionalismo e identidade cultural na Paraíba”. É válido ressaltar que as poucas publicações existentes divergem em algumas informações, como diferenças entre os anos em que ocorreram os fatos históricos, sendo utilizadas neste trabalho as informações que estão presentes no maior número de publicações.

¹Compreendendo identidade cultural inicialmente como as características próprias de uma região, a ela relacionadas imediatamente: os kilts à Escócia, os colares floridos ao Hawaí.

A delimitação temporal admitindo obras recentes se mostrou essencial para uma análise contemporânea, além de abarcar a liberdade fornecida pelas inúmeras possibilidades técnicas atuais, permitindo, de certo modo, a democratização dos bens culturais pelo custo mais acessível dos equipamentos e pelas diversas influências alcançadas pela comunicação e globalização. Todos esses são fatores que tornam mais complexa a identificação dos elementos que sejam direcionados à cultura regional específica da Paraíba.

Quanto às obras selecionadas, *O Bolo* apresenta em sua narrativa uma história que se passa no cenário atual da feira central de Campina Grande e *Borra de Café* tem como panorama o brejo paraibano cafeeiro do início do século XX. Ambas as ficções são auto-classificadas em suas fichas técnicas como dramáticas e giram em torno de um núcleo familiar composto por um pai e uma filha, fazendo com que as semelhanças entre as histórias, apesar dos períodos distintos, possam revelar o que se compreende na contemporaneidade, o que permaneceu nas relações familiares e o que se modificou como um vestígio de modernidade.

Ao trazer os termos “analogia” e “símbolo” se investigam as relações entre ilusão e arte na representação do real. Para tanto, considera-se a subjetividade abarcada pelo real, atendendo à essencialidade do simbólico, principalmente nas artes visuais, tal qual expõe Aumont (1995, p.248) ao afirmar que “toda representação é relacionada por seu espectador – ou melhor, por seus espectadores históricos e sucessivos – a enunciados ideológicos, culturais, em todo caso simbólicos, sem os quais ela não tem sentido”.

A partir das colocações acima descritas, questionamos no desenvolvimento deste trabalho: como se apresentam, nas produções *O Bolo* e *Borra de Café*, as analogias e símbolos na representação da identidade cultural paraibana e, quais são as motivações deste uso nos processos criativos no que se refere às artes visuais?

A arte cinematográfica, desde o seu nascimento, com o cinematógrafo dos irmãos Lumière, surge no contexto artístico não apenas para inaugurar mais um aparato tecnológico, mas como um somatório de elementos próprios de outras artes, como a fotografia e a música. Constrói-se, deste modo, uma linguagem artística complexa e densa, capaz de fornecer elementos para a compreensão das transformações sociais e culturais, a partir da análise do momento histórico de sua produção.

Aludindo às reflexões teóricas sobre essa arte ascendente, observa-se que são escassas as obras cinematográficas que não tratam, ainda que indiretamente, das relações entre realidade e ilusão, mesmo sem referência ao gênero documentário ou etnográfico. No que concerne ao cenário artístico paraibano atual, a análise do cinema, direcionada para problemática da analogia e da presença dos símbolos na representação da identidade cultural local, constitui um campo profícuo de pesquisa, especialmente por se tratar das artes audiovisuais produzidas na Paraíba, ainda pouco abordadas no contexto acadêmico.

No referente à abordagem de analogia como *mimeses*, de acordo com Aumont, a escolha por objetos artísticos pertencentes ao cinema tem por finalidade analisar as novas concepções inauguradas e reservadas a esse fazer artístico, a partir das relações entre imagem e tempo, imagem e movimento. A inserção dessas reflexões nas produções locais, abordando marcas de expressões culturais regionais, intenciona abranger os processos ideológicos que permeiam a identificação, utilização e exposição de símbolos no referido contexto. Para isso, se torna necessária a utilização de bibliografias voltadas não apenas para o estudo das artes, mas também para o estudo sobre o Nordeste, tal qual *A Invenção do Nordeste e outras artes*, de Albuquerque Jr., *O Mito da Necessidade*, de Elias de Castro, *O Regionalismo Nordestino*, de Rosa Maria Godoy Silveira, como também bibliografias que alcancem a temática como *O país Distorcido*, de Milton Santos e *O Poético e o Político*, de Antônio Risério e Gilberto Gil.

Na conjuntura atual do cinema paraibano, em crescente produção, valorizado e reconhecido regional e nacionalmente, destacam-se dois nomes que trazem considerável bagagem de outros segmentos artísticos, como a literatura e o teatro, e se mostram ativos e atentos a elementos da nossa cultura: Taciano Valério e Aluizio Guimarães, diretores das obras aqui analisadas.

O psicólogo Taciano Valério, nascido em Souza (LEAL, 2007), após a publicação de três livros de contos e da produção de três trabalhos audiovisuais, com predominância do gênero documentário, – entre eles o premiado *O Buraco*, recebeu em 2005, recursos oriundos da lei de

incentivo à cultura da Prefeitura Municipal de Campina Grande, para produção da ficção² *O Bolo*.

Aluizio Guimarães³, campinense, conhecido por suas produções teatrais como *Água Areia*, *Maçãs e Inferno*, traz para o acervo cinematográfico paraibano o curta-metragem *Borra de Café*, que apresenta como cenário o brejo da Paraíba do início do século XX. Nesse contexto, a seleção de tais obras, *O Bolo* e *Borra de Café*, se deu diante da possibilidade de contribuição dessas para o desenvolvimento do nosso trabalho pelo fato de suas produções serem contemporâneas, inseridas no âmbito regional, e pela vasta presença de elementos vinculados à cultura regional.

A prática cinematográfica paraibana, imersa na ampla produção nacional, não apenas se equipara à necessidade local de utilização dos novos recursos tecnológicos, por parte de nossos artistas, com o panorama artístico global, como encontra meios de valorizar e expressar as particularidades da nossa história e cultura. Assim, o estudo da representação do espaço local nas obras citadas segue na firme intenção de contribuir para a reflexão em torno de práticas artísticas dessa natureza.

A solidificação de produções resultantes de núcleos de cinema e do Curso de Comunicação na UFPB, a criação de cursos como Arte e Mídia, na UFCG, o desenvolvimento do Pólo Multimídia da UFPB, o surgimento de produtoras culturais e a criação e evolução de eventos voltados para as artes, especificamente para o cinema⁴, além da efetivação do projeto Viação Paraíba realizado pela UFPB em diversas cidades do interior do estado, revelam a continuidade do desenvolvimento cinematográfico local na atualidade. Porém, uma investigação de base reflexiva, voltada para o aspecto de analogias e símbolos no contexto das artes visuais, tal como sugerido nesta dissertação, ainda encontra-se em aberto nas reflexões sobre cinema paraibano.

² O gênero ficção, dominante nas artes do espetáculo, se concretizou na definição das obras para que a pesquisa pudesse ser formulada a partir da linguagem universal do cinema em seu formato quase hegemônico da ficção.

³ Disponível em:

<http://paraibaemrora.ima.spaces.live.com/Blog/cns!D928CCF531993FDC!1711.entry?sa=954352661>. Pesquisado em 10 de Janeiro de 2010.

⁴ Dentre os eventos em destaque com contexto paraibano encontramos o CINEPORT em João Pessoa, em 2 edições, promovido pela ENERGISA, o Fest Aruanda em João Pessoa, que completou em 2010 5 anos ininterruptos de existência, o Jampa Vídeo Festival também em João Pessoa, promovido pelo SESC-PB, o Comunicurtas em Campina Grande, que aconteceu em 2010 em sua V edição, entre outros que apesar de não terem o cinema como foco demonstram reconhecimento e respeito pela arte cinematográfica.

Assim, diante do panorama exposto no início desta seção, este trabalho se inscreve dentro dos parâmetros da linha de pesquisa *História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais*, do Mestrado em Artes Visuais (UFPB/UFPE), utilizando a arte cinematográfica local, na problemática contemporânea do estreito diálogo entre realidade e ilusão nas artes visuais, presentes nos processos criativos da representação da identidade cultural nas obras *O Bolo* e *Borra de Café*.

Para o estudo da representação da identidade cultural de um grupo ou sociedade humana através da arte se faz necessária uma investigação por vezes complexa, tal qual expressa Cardoso (2009), nas ideias que convergem para as de Raymond Williams, em que o artista se apresentaria como um agente social inserido num contexto específico, atuando como um mediador cultural.

Pensadores da arte, especialmente da arte cinematográfica, não apenas voltados para os estudos dos filmes etnográficos⁵, transitam em suas publicações na fronteira entre o real e a ficção comumente em exemplos fílmicos específicos. Mesmo não confundindo o naturalismo⁶, proposto pela relação real-ficção, com a natureza do cinema, e reconhecendo as obras de Eisenstein, citadas por Ismail Xavier (2003) como exemplo de formas alternativas de narrar, nos deteremos, na presente proposta, na forma clássica presente nas obras selecionadas para estudo.

Levando em consideração as relações entre a realidade e a ficção, João Batista de Brito (1995), além de também citar Eisenstein como referência do não-naturalismo, relaciona o cinema à metáfora em *Imagens Amadas*, citando Bazin. Para o francês André Bazin, a essencialidade da arte cinematográfica seria baseada no realismo fotográfico ou na sua capacidade técnica de copiar mimeticamente o real.

Jameson (1995), ao citar os filmes *La Casa de Água*, *Fever* e *Condores*, mesmo ao criticar uma “possível abstenção”, por parte de seus diretores, de uma exposição mais contextual, pressupondo um conhecimento prévio sobre a moldura histórica pelo expectador, assenta a ficção no contexto real, momento histórico em que a narrativa se passa.

⁵ Um gênero de documentário que é praticado não apenas por etnólogos, mas também por cineastas independentes, que filmando determinados grupos ou sociedades humanas aplicam em suas investigações o domínio da antropologia visual.

⁶ Presente no cinema clássico, onde o espectador se identifica diretamente com o mundo ficcional.

Ao mencionar o filme *Forrest Gump*, Ismail Xavier, em *O Olhar e a Cena* (2003), não apenas analisa as passagens vividas pelo personagem *Forrest Gump*, como explica a imagem do herói presente em cada uma delas. Deste modo, Ismail Xavier atribui ao diretor Robert Zemeckis a capacidade de relacionar a narrativa do filme e a imagem do herói ao momento histórico de sua produção utilizando a parábola moral da vida política do país.

Como se percebe, as imagens cinematográficas e os contextos nos quais as obras foram produzidas estabelecem um diálogo muito próximo, no que se refere às simbologias e significações, nos filmes evidenciados, de acordo com a realidade circundante. Entretanto, a relação entre realidade e ilusão não é apenas encontrada na arte cinematográfica, como nos mostra Gombrich (2007) em *Arte e Ilusão*, ao aludir, principalmente, à pintura e, Benjamin, ao citar a poesia de Baudelaire em *A Modernidade e os Modernos*, onde o poeta atinge o extremo de passar grande parte do tempo na rua, com a intenção de absorver a rua e ser absorvido por ela.

A inclusão de estudos sobre expressões culturais na Paraíba nas análises do campo das artes visuais, direcionadas para o cinema, consiste em colocar os elementos da cultura como analogias e símbolos interpretáveis, seguindo a compreensão de cultura sob a lógica do pensamento de Geertz (2008, p.4):

Acreditando como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa à procura de significados.

Para alcançar os elementos constitutivos da representação das formas de expressão cultural na Paraíba, se faz necessário estudar o contexto onde tais manifestações encontram-se inseridas; o Nordeste brasileiro. Deste modo, torna-se indispensável a utilização de obras como *O Regionalismo Nordestino*, de Rosa Maria Godoy Silveira, *O Mito da Necessidade* de Iná Elias Castro, que também aborda a prática do regionalismo nordestino, e ainda *A Invenção do Nordeste e outras artes*, de Albuquerque Jr., que abarca diretamente a representação do Nordeste no cinema, bem como nas artes visuais.

No que concerne à noção de analogia entre arte e realidade é possível percebê-la tanto pela forma como pelo conteúdo abordado nas obras. Aumont explica o conceito de analogia

identificando a *mimeses* no sentido de imitação e, analisando-a num processo mais amplo, no qual o autor denominou de referência, a iconicidade na semiótica peirciana. A analogia sugerida na obra propõe a aproximação entre a arte e a realidade, indicando que quanto mais essa relação se evidencia, mais análoga a imagem se torna. A inclusão do termo “símbolo” foi direcionada ao seu poder evocativo e representativo, possibilitando ser compreendido como signo e estudado com base na semiologia de Barthes, nas relações entre as obras *O Bolo* e *Borra de Café* e a sociedade e o contexto que os cercam.

Diante de tais observações, consideramos que as referências bibliográficas até então citadas constituem apenas uma explanação prévia do que se segue no corpus da dissertação. Compreendendo a abrangência e complexidade dos termos utilizados, soma-se a isso o contributo de outros autores que nos permitem ampliar o diálogo sobre as questões já elaboradas.

Mesmo tendo como delimitação a produção cinematográfica da Paraíba, a vivência imagética, abrangendo também obras de outras regiões, se faz necessária para que se possa comparar procedimentos, linguagens e recursos adotados nas produções cinematográficas das demais regiões com as obras paraibanas, a fim de identificar divergências e possíveis semelhanças, próprias das produções locais. Esta vivência não implica a análise de outras obras, pois não haveria tempo e nem caberia nos objetivos deste trabalho, entretanto compõe um repertório imagético capaz de fazer inter-relações mais evidentes, revelando o que seria, de fato, especificidade das obras ou que se mostra como tendência, podendo ser pontuada também nas obras produzidas em outras regiões.

À pesquisa bibliográfica e documental acerca das obras somam-se as informações sobre o contexto em que estas foram produzidas, a fortuna crítica e o que representaram a análise de artigos, as matérias jornalísticas, as informações propagadas pelos diversos meios de comunicação sobre as obras e a inserção delas no contexto local e nacional de produção cinematográfica. O levantamento a respeito das obras, já iniciado no processo de seleção das mesmas, também cabe neste momento da pesquisa documental.

Outros procedimentos que nos levaram a consubstanciar nosso trabalho estão relacionados às entrevistas realizadas com os diretores, que permanecem na região e foram acessíveis, assim

como alguns membros das equipes de produção, destacando aqueles que mais influenciaram no produto final.

No que diz respeito à metodologia adotada para o estudo em artes, levamos em consideração componentes lógicos e racionais, como também fatores intuitivos e sensíveis presentes no processo de criação artística, concordando com Gombrich (2007) ao trazer os seguintes ensinamentos: “Os gregos diziam que se maravilhar é o primeiro passo no caminho da sabedoria e que quando nos deixamos de nos maravilhar, estamos em perigo de deixar de saber.”. Portanto, neste trabalho foram utilizadas ambas as vertentes, sem predileção entre elas, para que os resultados apresentados não se assemelhassem à pura técnica ou à pura apreciação.

A pesquisa bibliográfica, direcionada às artes visuais, pressupõe, neste caso, teorias e técnicas cinematográficas que reflitam sobre realidade e ilusão, bem como sobre os diferentes modos de representação, abrangendo diversos componentes da imagem fílmica como a narrativa, a utilização da cor, a luz, o enquadramento, os movimentos de câmera, entre outros.

Nos estudos históricos sobre a região Nordeste e sobre a Paraíba, foi preciso buscar bibliografias que identificassem a problemática das imagens e da construção das simbologias e suas significações na região, relacionando esta perspectiva à realidade ou à ilusão anteriormente observadas no contexto artístico cinematográfico.

Para efeito de compreensão do nosso objeto, buscamos, com isso, promover um diálogo mais próximo entre os estudos das teorias cinematográficas e a pesquisa do contexto histórico regional, para tornar possível a identificação dos elementos componentes do contexto imaginário e dos elementos representativos da realidade. Mesmo que esta identificação não seja demasiadamente precisa, aceitamos o ponto de “indiscernibilidade” entre o que é representação do real e ilusão, ou imaginação, proposto por Deleuze em *A imagem-tempo*.

CAPÍTULO I

ASPECTOS NARRATIVOS DAS OBRAS

1.1 – *O Bolo*

“Em um único dia, expectativa, prazer e frustração se misturam no cotidiano de um poeta e da sua filha Mirela, revelando um desejo desfeito”. Essa é a sinopse do filme supracitado e a partir dela já podemos identificar a utilização do cotidiano no processo criativo, tal qual identificou Deleuze ao falar de Fellini:

...não é apenas o espetáculo que tente a extravasar sobre o real, é o cotidiano que sempre se organiza como espetáculo ambulante, e os encadeamentos sensório-motores dão lugar a uma sucessão de variedades, submetidas a suas próprias leis de passagem. (DELEUZE, 2007, p.14)

O filme *O Bolo* se inicia numa cena de uma menina de cabelos longos, cacheados e loiros penteando, com uma escova de madeira, os cabelos também longos e cacheados, porém escuros de um homem sentado em uma cadeira. Num espaço com paredes que se assemelham a ruínas, com alguns tijolos aparentes e reboco com pinturas desgastadas, uma delas contendo um pequeno buraco que deixa a luminosidade de fora entrar, aparecem apenas a menina e o homem, vistos de costas. Ela canta cantigas infantis como “atirei o pau no gato” e o homem permanece imóvel, sentado na cadeira que se olha em um espelho redondo, em meio ao som de um rádio percebido de relance numa cômoda à frente do homem, logo abaixo do espelho.

Diferentemente de um lugar humilde de qualquer outra região, no som do rádio, que gradativamente se torna audível, é possível discernir o som de uma sanfona, podendo ser considerado, na presente análise, como sendo o primeiro elemento identificador da identidade cultural paraibana. Neste sentido, o som da sanfona seria uma referência do Nordeste, através da referência do rei do baião, Luiz Gonzaga, que segundo Albuquerque Jr. (2009), seria criador da “música nordestina” nos anos 40.

O nome “O Bolo” surge com letras vermelhas que se assemelham à caligrafia infantil num fundo completamente preto, e a cena continua, sendo que desta vez filmada pela lateral, através de um dos buracos da parede, mostrando com mais detalhes o ambiente humilde. Deste ângulo é

possível elencar artefatos que possam revelar o espaço como sendo uma casa, através da visualização de uma vassoura, um rudimentar armário, canecas, copos, panos pendurados, etc.

A confirmação do espaço como sendo uma casa acontece na continuação da cena quando a menina termina de pentear os cabelos do homem, colocando a escova de cabelos em cima da cômoda, e este se levanta pegando o rádio e caminha, sintonizando-o. A câmera, por trás da parede, faz menção de segui-lo, até reencontrá-lo em outra falha da parede em ruína. Nesse reencontro, num ângulo mais aberto, vê-se um ambiente simples, uma mesa vermelha com um cesto de palha em cima dela, um pequeno guarda-roupa, uma cama de solteiro de madeira, com um cortinado branco pendurado acima dela.

O homem, após desligar o rádio, colocá-lo em cima de uma mesa de cabeceira ao lado de cama e sentar-se em um banco de madeira sem encosto, próximo à parede, para calçar os sapatos vermelhos, únicos ao lado da cama, é possível ouvir a menina, que inicia outra cantiga, desta vez com mais firmeza nos usos das sílabas com a letra “d”, fato que nos faz associá-lo à cultura na Paraíba. Enquanto o homem, que já calçou os sapatos, caminha, arrumando a roupa em direção à menina do outro lado do ambiente, ela permanece de costas, entretida com algo. Assim que o homem se aproxima, ela vira para ele e começa a vesti-lo, o que torna possível a visualização de um terno estilizado específico para exposição de cordéis, usando o próprio corpo como suporte.

Ao terminar de ajudar a vesti-lo, a menina revela a sua relação com o homem, ao chamá-lo de “painho”, revelando também o papel do patriarca da família, quando a menina só continua a frase quando o pai lhe concede a palavra no diálogo:

- Painho?
- Diga, Mirela.
- O *Sinhô* vai trazer meu bolo?
- O professor *num* disse que vai comprar meus cordéis *tudinho*? Aí eu trago.

Nessa cena, são inúmeros os elementos que podem nos remeter à identidade cultural na Paraíba. Além do uso das palavras “painho”, “sinhô”, “num” e “tudinho”, marcas da variação dialetal nordestina, vemos também a relação do patriarcado ainda forte na região, temos também a menção a obras da literatura de Cordel, que é uma tradição especificamente do Nordeste. Vinda de Portugal, a literatura de Cordel chegou a Salvador e de lá se disseminou pelos demais estados

do Nordeste. O motivo pelo qual não aconteceu a mesma irradiação para os outros estados do Brasil não é conhecido nem mesmo pela Academia Brasileira de Literatura de Cordel⁷.

No meio diálogo, o pai beija a testa da menina e anda em direção à saída, sendo seguido por ela. Num breve *fade*, a câmera se posiciona na diagonal da porta, mostrando uma parte do cômodo até então não revelada. O pai abre a porta, antiga e desgastada, que se abre em duas partes verticais, e sai. A menina, logo atrás, fecha a porta, colocando com o pé uma pedra para apoiá-la, mantendo a porta fechada. Neste ângulo só é possível enxergar mais paredes desgastadas, a porta sem algumas partes e uma cadeira encostada na parede.

No instante do fechamento da porta, a câmera passa a exhibir o homem caminhando por uma rua sem calçamento num cenário pobre, de paredes corroídas, lixo nos cantos das paredes, crianças brincando, pessoas ao fim da rua e um homem andando de bicicleta com uma sacola plástica na mão. Nesse momento, a câmera mostra o homem caminhando, numa imagem Zenital, como se estivesse sendo observado de cima de um prédio e o observador o seguisse com o olhar em seu percurso, revelando ainda mais pobreza numa rua de terra, suja, exibindo também o nome do estabelecimento comercial “O Sucatão” e algumas pessoas na rua.

Imagens rápidas mostram o homem a caminhar visto com a moldura de uma janela, por trás de barracas de feira e o seu olhar de transeunte naquele lugar. O olhar dos curiosos para sua roupa de cordéis e a rotina da feira com barracas, cestos de palha e pessoas transitando são mostrados com uma música de fundo que se mistura aos barulhos próprios do lugar, com muitas pessoas falando ao mesmo tempo e feirantes oferecendo os seus produtos com os seus respectivos valores repetidamente.

Na cena, a forma é enfatizada pela plasticidade das imagens e através das relações que podem ser feitas pelas molduras das ruínas e das barracas da feira, tornando o homem prisioneiro do seu ambiente degradado. O tema, a feira Central de Campina Grande, faz com que a banalidade do local seja facilmente reconhecida pelos espectadores, tendo em vista a grande

⁷ FONTE: <http://www.ablc.com.br/ocordel.html>

importância dessa específica feira na história da cidade. Foi a partir dela que a cidade se desenvolveu com o trabalho dos tropeiros, que levavam as especiarias chegadas do porto na cidade pelo trem para todo interior do estado nos cavalos e jumentos de carga.

No contexto, é factível destacar o espectador que cria a imagem e a imagem que cria o espectador, citado por Aumont na importância do reconhecimento de imagens por uma constância perceptiva:

De modo mais amplo, pode-se dizer que a noção de constância perceptiva, que está na base de nossa apreensão do mundo visual, ao nos permitir atribuir qualidades constantes aos objetos e ao espaço, está também no fundamento da nossa percepção das imagens. Gombrich insiste, ademais, no fato de que esse trabalho de reconhecimento, na própria medida em que se trata de re-conhecer, apoia-se na memória ou, mais exatamente, em uma reserva de formas de objetos e de arranjos espaciais memorizados: a constância perceptiva é a comparação incessante que fazemos entre o que vemos e o que já vimos. (1995, p.82)

O homem passa a ser visto, observado como que de um prédio próximo, e muitas pessoas passam por ele, apenas com os sons da feira. A sequência de imagens desse mesmo ponto, alternando entre imagens paradas e imagens que se aproximam do homem, dão a ideia de passagem de tempo. O próprio ator, Aluizio Guimarães, revelou que passou muito tempo ali parado sendo abordado apenas por rápidos olhares curiosos.

O filme volta a mostrar a menina, com um acompanhamento sonoro mais agudo e contínuo, em casa, realizando trabalhos domésticos, como varrer a casa, forrar a cama, colocando uma boneca em cima dela depois de forrada, e um pequeno jarro de flores artificiais na janela, sorrindo enquanto acaricia as flores.

Neste momento a cena se volta para o homem, numa sequência de planos mais próximos e por alguns momentos sobrepostos. É possível observar suas feições de angústia quando, com alguns cordéis na mão, começa a oferecê-los às pessoas que por ali passam. No término brusco do acompanhamento sonoro, o homem grita “Olha a Poesia” agitando seus cordéis para o alto, “É de Zé de Cazuza”, complementa. O diretor do filme insere neste ponto uma das figuras mais conhecidas na arte do Repente na Paraíba: Zé de Cazuza, nascido na cidade de Monteiro, no interior da Paraíba, ficou conhecido como “gravador humano” por sua capacidade de memória e é considerado mestre da cultura reconhecido pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado.

O homem passa a oferecer os cordéis lendo repetidamente o título de uma obra, “Zé de Cazusa, o Homem que não Acreditava que o Homem foi pra Lua”, falando que a senhora “tem cara de quem gosta de ler”, explicando que é poesia, porém é ignorado por todos que passam, sendo até mesmo criticado por alguns, como é o caso do senhor que fala: “pois você leve sua poesia pra lá, porque pra mim não cola não!”. A relação do homem com as pessoas naquele espaço expõe um feira não institucionalizada, um feira formada e apropriada pelas pessoas que ali trabalham e circulam.

Até que o homem começa a se lastimar em voz alta: “*eita professor, professor, professor*” se referindo ao professor que havia prometido comprar os cordéis e até então não havia aparecido.

A cena se alterna entre o rosto da menina em casa e o rosto do homem na feira, até que para na menina e mostra-a sentada à mesa desenhando num caderno. A menina rasga a folha desenhada e sai da cena para guardar o caderno. Ao voltar, ela traz uma bandeja com dois pratos plásticos, dois copos também plásticos e dois conjuntos de talheres, composto por garfo e faca, todos diferentes entre si. Após arrumar a mesa, a menina pega o desenho que ficou sobre a mesa e deita embaixo da mesa, fixando o desenho junto a outros lá já fixados.

Com o som de um galo, que canta ao fundo e de uma música com tons agudos, remetendo ao imaginário infantil, a cena foca o olho da menina que começa a rir. Neste momento a cena volta a mostrar os desenhos fixados embaixo da mesa onde é possível ver o desenho de um homem, uma mulher e uma criança com o nome Mirela escrito, outro desenho de uma casa e num outro, uma menina loira com um vestido vermelho num céu estrelado. No desenho dos três personagens é possível reconhecer a menina de vestido vermelho e o seu pai de cabelos longos, não aparecendo no filme o terceiro personagem que seria uma mulher loira, provavelmente a mãe da menina.

Segue então uma animação de um homem carregando um imenso bolo com sete velas acesas em cima dele, entrando por uma porta. A sequência da animação mostra o homem com o bolo em cima de uma mesa e a menina chegando próximo à mesa assoprando as velas, terminando assim a animação. Observando o filme hoje, o diretor revelou que a presença da animação no filme seria repensada, pois o mesmo não ficou satisfeito com o resultado obtido.

Porém a animação exibe que mesmo num momento de repressão, a criança através do lúdico consegue sonhar na possibilidade de mudança na tragédia familiar. Neste caso, o desenho aparece como a fabulação da menina de mundos possíveis.

O filme retorna com o homem caminhando na feira, passando por barracas de lanches e bebidas, com pessoas sentadas em frente a balcões, tomando café, com alguns gatos pequenos circundando os locais, observando a parte interna do estabelecimento.

Ao andar um pouco mais, o homem chega à outra barraca, onde é possível ver um outro homem, descalço e sem camisa, dormindo deitado numa parte do balcão e outro sentado num banco, dormindo com a cabeça encostada no mesmo. Ele senta, coloca os braços sobre o balcão e pede “moço, me dê um copo d’água”, de pronto, o atendente, que até este momento não aparece nas imagens - e sua presença se faz através dos barulhos por ele feitos de dentro do estabelecimento - destampa um pote de barro, enche um recipiente com água, serve no copo e entrega ao homem no balcão, que o bebe calmamente enquanto o atendente volta ao trabalho dentro da barraca.

Surge então outro personagem em cena, que aparenta ser um feirante, e pede ao atendente um pedaço de bolo. A câmera passa a mostrar em close uma fatia de bolo sendo cortada e servida com a mão, dando ênfase, também em close, aos olhos do vendedor de cordéis, atento ao que se passa.

O feirante passa a comer apressadamente a sua fatia de bolo em pé, atento a um lugar fora da barraca de lanches, até que o mesmo coloca o prato inacabado de bolo sobre o balcão e grita em direção ao que agora se concretiza como sua barraca: “Freguesa! Diga dona moça! Freguesa!”. Esquecendo o bolo e partindo rumo à sua freguesia, o feirante deixa no balcão o pedaço de bolo que passa a ser observado pelo vendedor de cordéis, o qual continua a beber seu copo de água.

Neste momento, o homem repousa o copo no balcão, retira papel e lápis do bolso e começa a escrever um poema. A cena foca o rosto do homem com uma voz *off* recitando: “minha orquídea” e iniciando um poema e segue até o papel sendo escrito com vozes sobrepostas à do homem, sem que se tenha muita clareza nas palavras ditas, como se narrando o poema que está sendo escrito. A narração de vozes sobrepostas continua nas cenas que seguem mostrando o

homem caminhando, retornando pelo mesmo percurso do início do filme, agora escuro e vazio, até os versos finais do poema narrados por apenas uma voz do homem “e a fazer com meus versos o teu bolo”.

Na cena é possível fazer a referência com o tempo presente e o tempo passado, levando em consideração a ideia da não existência exclusiva do presente revelada pelo fluir constante do presente para o passado com suas memórias e expectativas.

Dizer que o tempo passa implica que já sentimos a virtualidade do passado no presente: o presente não existe, ou pelo menos não existe só, já que cada presente não pára de fluir para o passado, e que o presente é feito desse fluxo perpétuo e também dos efeitos de memória e expectativa que ele produz. (AUMONT, 1995, p.242)

O homem chega a casa e observa por uma janela da porta, a menina deitada debaixo da mesa antes de entrar. Abre a porta, entra e fecha a mesma, colocando o apoio para que permaneça fechada. De pé, ao lado da porta, apoiado na parede, tira os sapatos e caminha com eles em uma mão e os cordéis em outra, passando pela menina, deixando os sapatos, os cordéis e sua roupa de suporte de cordéis num canto da casa. Senta-se vagarosamente no mesmo banco que sentou mais cedo para calçar os sapatos, permanecendo sentado com a cabeça baixa.

Com a câmera parada, mostrando a menina deitada debaixo da mesa e o homem sentado ao fundo, a menina desperta, levanta, olha o homem sentado de cabeça baixa e caminha até ele. Num ângulo mais próximo, a menina senta ao lado do pai, que permanece na mesma posição, respira fundo, e com o som de uma nota áspera repetitiva, a menina lentamente coloca a mão no joelho do pai, que vira o rosto para o outro lado. Escurecendo a cena com a continuação da nota repetitiva, sobem os créditos.

1.2 – *Borra de Café*

Borra de Café, sinopse: “No verde brejo da Paraíba, do início do século XX, entrecortado por tropeiros, caixeiros, viajantes e mascates, um isolado sobrado de um Coronel do Café abriga uma história de uma adolescente, Ana Beatriz, órfã de mãe, Maria Cabral, e seu pai, Antônio, que

após a morte da esposa se depara com a difícil situação de criar sozinho sua única filha, desenvolvendo uma forma peculiar de relação, que trará grandes consequências em suas vidas”.

Ao voltar ao início do século XX, no mesmo espaço da Paraíba, é possível refletir sobre o quarto comentário a Bergson (Pontas de presente e lençóis de passado) relacionado à memória:

O passado não se confunde com a existência mental das imagens-lembrança que o atualizam em nós. É no tempo que ele se conserva: é o elemento virtual em que penetramos para procurar a “lembrança pura” que vai se atualizar em uma “imagem-lembrança”. [...] É a mesma coisa com a percepção: assim como percebemos as coisas lá onde elas estão presentes, no espaço, nós nos lembramos lá onde elas passaram, no tempo, e tanto num caso quanto no outro saímos de nós mesmos. A memória não está em nós, somos nós que nos movemos numa memória-Ser, numa memória-Mundo. (DELEUZE, 2007, p.121-122)

A primeira cena do curta metragem *Borra de Café*, mostra numa imagem estática, vista de cima, o interior de um ambiente situado num lugar rural, identificado pelos ruídos constantes de grilos e barulhos de folhas se movendo em árvores. Na imagem parada, vê-se um armário de madeira rústico num chão de cimento queimado desgastado pelo tempo, uma cadeira sem braços de madeira escura com o acento de vime caída, um móvel de cimento com um coador de café antigo de madeira e pano em cima, e um corpo de uma jovem loira, nua e imóvel caída ao chão. Neste momento surgem os nomes dos atores principais até que num fundo preto, surge o título do filme como que talhado em madeira.

Na imagem que se segue, numa paisagem bastante verde, surgem elementos passíveis de associação com a identidade cultural paraibana: um vaqueiro montado num cavalo com chapéu e uma bolsa de couro seguido de um homem andando com roupas mais simples, portando uma cabaça e uma espingarda pendurados em si, também usando um chapéu de couro, puxando quatro jumentos de carga enfileirados, todos eles com suportes carregados diversificadamente, dando a entender que o vaqueiro na verdade seria um tropeiro. Com a câmera estática, os dois personagens surgem e desaparecem do enquadramento.

Uma câmera, também estática, exhibe a imagem de um riacho em meio à paisagem verde, com pequenas quedas d'água fazendo barulho, enquanto que os personagens surgem ao fundo da paisagem atravessando o riacho até desaparecerem do enquadramento. Nas cenas anteriores, a forma é ressaltada em detrimento ao conteúdo, tendo em vista a ênfase na plasticidade e cores fortes das folhas e do movimento do riacho, revelando o verde e a fartura da região.

A cena seguinte mostra, em plano fechado, um fogão de lenha aceso com uma panela grande de ferro e uma mulher grávida num vestido bege, onde se vê apenas seu busto, sua barriga e seus braços despejando grãos dentro da panela. A partir deste momento acontece uma alternância de cenas entre a mulher cozinhando e os homens passando pela mata verde, na mesma câmara estática.

Com enquadramento mais aberto, é possível ver a mulher saindo da casa, calçando uma sandália de couro, trazendo consigo a panela de ferro com ajuda de uma mulher negra, descalça com um turbante marrom na cabeça, despejando o conteúdo da panela em um tacho colocado sob um tronco de árvore no terraço da casa. Cada uma das mulheres segura uma alça diferente da panela protegendo as mãos do calor da panela com um pano em torno da alça. Após despejar o conteúdo no tacho, a mulher negra leva consigo a panela para dentro de casa e a mulher loira, de pé com uma faca, remeche o conteúdo do tacho.

A mulher negra retorna com um pote de cerâmica, coloca o mesmo sobre a moldura da janela, pega com as mãos o conteúdo do tacho e coloca em um pilão ao lado do tronco de madeira. A mulher branca senta num banco à frente do pilão e começa a moer continuamente, enquanto a mulher negra sai da cena. Pelo processo tradicional e pelo título do filme subentende-se que o conteúdo moído pela mulher é o café, levando também em consideração a casa com paredes grossas e bem pintadas de branco com detalhes em amarelo nas molduras da porta e da janela pintadas de azul, vê-se que esta seria a casa-grande, assim denominada pela tradição por ser a maior casa da fazenda, moradia do proprietário.

No mesmo enquadramento a mulher grávida continua a moer, pausando em alguns momentos para esticar as costas, mostrando desconforto e para enxugar com a manga do vestido a testa de suor. Na próxima cena a mulher segura com a ajuda de um pano uma chaleira de ferro preta e começa a coar o café numa cafeteira tradicional de pano e madeira, despejando o café coado em um bule. A negra ao fundo limpa o tacho e o pilão anteriormente utilizado.

Com uma colher de pau auxiliando no processo de coar o café, a mulher se assusta com a chegada do marido por trás que a abraça elogiando o cheiro do café. Neste momento, a mulher mela o vestido com a borra do café e reprime o homem que pede desculpas e então ela o incentiva para ir tomando o seu café. O homem senta à mesa e a mulher negra termina de coar o

café, servindo-o. O ambiente mostra uma toalha de mesa que se assemelha a renda, louças brancas à mesa, um candeeiro e um quadro da Santa Ceia preso à parede.

O aspecto religioso é encontrado na poesia do poeta Jorge de Lima, tal qual citado por Albuquerque, relacionando o catolicismo no Nordeste como um aspecto cultural, tendo em vista que faz parte dos vínculos sociais:

Assumindo sua condição de poeta “católico”, Jorge busca captar o que seriam as fontes negras da memória e do inconsciente de um catolicismo nordestino, sertanejo, em que o sagrado se mistura com a natureza e com os vínculos sociais concretos. (ALBUQUERQUE JR., 2009. p. 97)

Num plano mais aberto vê-se com mais detalhes o terraço da casa grande com algumas plantas e um banco de madeira. O homem negocia a safra com outro senhor, acompanhado de um homem negro sem camisas que carrega um saco de estopa, falando:

- Chico, aproveita essa safra que ela saiu de primeira, viu?

- Tá certo!

- E faça uma coisa pra mim, quando você voltar por aqui, passe na casa de seu Francisco e diga pra ele que eu to querendo falar com ele.

- Sim Senhor.

E os homens saem da cena se dirigindo à saída da casa.

Num enquadramento mais fechado a mulher surge na cozinha com um manto nos ombros, respirando forte, se apoiando na mesa e gritando repetidamente por Penha, até que ela senta à mesa segurando a barriga e a negra surge amparando-a, concomitantemente a notas musicais únicas e espaçadas que vão alternando entre mais graves e menos graves. É perceptível que é noite, pelas luzes amareladas e escassas e pelo barulho de grilos da fazenda.

Com a continuação do som e após um fade escuro surge uma cena aberta da negra sentada em uma cadeira de balanço de madeira com encosto e acento de vime, brincando com uma folha pequena de uma planta com uma menina pequena branca vestida num enxoval branco no colo. Após outro fade escuro com a continuação sonora, surge uma menina um pouco maior num vestido bege, sentada com as pernas para o lado de fora da casa, na moldura de uma janela e a mulher negra dentro da casa prendendo os seus cabelos com fitas.

Em outro fade com a continuação da trilha, a cena passa a mostrar a menina loira dormindo em lençóis brancos numa cama de madeira escura, um castiçal com três velas acesas e o seu pai sem camisa e com uma calça social, sentado numa cadeira próximo à cama, costurando uma boneca de pano. A boneca de pano e o homem com a agulha na mão faz com que o expectador associe a um boneco de vudu, já prevendo um fim trágico.

Outra cena começa mostrando um homem em cima de um cavalo em frente a casa, acompanhado por outro que está arrumando a carga de um dos jumentos carregados, gritando repetidamente:

- Ô de casa!

Até que o homem sai da casa falando:

- Oxente! Mas olha quem é! Pra quê essa gritaria toda home?

A menina vem atrás do pai e pergunta:

- Quem é esse pai?

E o pai a repreende:

-Vá lá pra dentro, que eu não gosto de ver filha minha perto de homem.

Neste momento a menina vai pra dentro da casa e o homem sugere que o convidado entre:

- Vâmo descer, apie!

- Mas com muito gosto cumpadre! – descendo do cavalo.

- Faça um cafezin, Ana, pra gente tomar! – falando em direção a casa. – E o senhor, seu Pedro como é que tá?

- Tô mais pra lá do quê pra cá, viu? mas enquanto eu tiver pra cá num quero nem pensar em pisar lá! – brinca

E batendo nas costas dos convidados seguem todos para dentro da casa conversando amenidades.

A menina surge agora moça cantarolando na cozinha com o mesmo enquadramento que mostrou a sua mãe na mesma ação. A moça, vestida num vestido bege acompanhada pelo som de uma vitrola, pega a chaleira amparada por um pano e começa a coar o café. O pai chega à porta e vê a filha a coar o café, se aproximando vagarosamente enquanto contempla a cena, com uma

boneca de pano na mão o pai a acaricia assustando-a e fazendo com que ela mele a sua roupa com a borra de café, tal qual aconteceu no início do filme com sua mãe.

A repetição da cena da mãe, neste momento, com a filha e no exato momento do pequeno acidente com a borra de café pode também ter relação com o nome do filme. Borra de café, além do resto do pó de café que fica no coador de café após o processo de coar, é também o nome dado a primeira menstruação da menina, podendo representar no filme a passagem de menina para mulher, podendo também ser representada pela semelhança dela com a mulher que fora a mãe, repetindo até mesmo suas ações.

O fato da repetição das ações da menina faz referência à relação dela com os costumes do lugar particular onde vive, o espaço paraibano, o espaço rural. Neste aspecto, é possível se voltar para antropologia moderna:

O que quer que seja que a antropologia moderna afirme – e ela parece ter afirmado praticamente tudo em uma outra ocasião –, ela tem a firme convicção de que não existem de fato homens não-modificados pelos costumes de lugares particulares, nunca existiram, e o mais importante, não o poderiam pela própria natureza do caso. (GEERTZ, 2008, p.26)

Nessa cena é possível ver pratos de porcelana pendurados na parede e uma parte do quarto, onde se vê uma penteadeira com um banco acolchoado na frente, um baú, um suporte de parede com um vestido pendurado e uma cama forrada com um lençol branco. A moça entra no quarto tirando a roupa e abrindo o baú para pegar roupas limpas enquanto o pai chega logo atrás e ao se deparar com a cena da filha apenas com roupa íntima, sai sem que a filha perceba sua presença. A câmera volta a mostrar o ambiente da cozinha sem que nenhum personagem apareça, apenas com o fogão aceso e a chaleira fervendo, deixando que o expectador possa imaginar outro lugar que o pai possa ter ido, sem que fosse o retorno para cozinha tomar o café.

A cena que se segue mostra quase que a repetição da segunda cena, onde um homem anda à cavalo e outro o segue a pé puxando jumentos de carga, apenas com o som ambiente até desaparecerem do enquadramento. A cena que vem a seguir é da moça na frente da casa falando com o pai que está de saída à cavalo:

- O Senhor volta logo?
- De noitinha. Entre, não fique aí não!

Enquanto o cavalo sai do enquadramento com o pai em cima, a menina se apressa em entrar na casa e fechar a porta logo em seguida.

A imagem mostra a porta visualizada de dentro da casa, dando para ver uma parte de uma cadeira de madeira e uma parte de um gramofone, com um barulho de noite e uma voz chamando:

-Ô de casa! Seu Antônio é Zé Tropeiro! Homem abra a porta pra gente entregar suas mercadoria! Seu Antônio?

A moça não demora a tirar trava de madeira rústica da porta e abri-la:

- Boa noite Seu Zé, Seu Pedro, pode entrar! Vá entrando!

- Boa noite menina! Bote a mercadoria do Seu Antônio lá dentro!

- Boa noite menina, tais crescendo que só um vara-pau! (fala o segundo homem entrando na casa carregando o saco de mercadorias!)

- E né mermo! E por isso eu trouxe um mimo pra você! (fala o primeiro homem)

- É doce? (pergunta a moça ansiosa)

- Não, mas tu vai gostar muito! (fala o homem entregando algo para moça)

Assim como no filme O Bolo, é aceitável relacionarmos à obra ao trabalho de Walfredo Rodrigues, que tinha o objetivo claro de mostrar a Paraíba sob os aspectos socioculturais e econômicos, porém, neste momento enfatizando a agricultura e o comércio da época na região.

A próxima cena mostra a sala escura e moça dormindo numa cadeira de balanço com encosto de vime enquanto o pai entra na casa com um candeeiro na mão, fecha a porta e vai entrando até que percebe a menina sentada dormindo e retorna levando a luz do candeeiro até seu rosto falando:

- Que mulesta é isso na sua cara?

- Eu tava esperando o Senhor chegar. (fala a moça despertando e levantando da cadeira)

- Tá parecendo uma, uma puta lá das ladeiras de Areia! Quem foi o ladrão de cavalo que lhe deu isso?

- Foi Seu Zé Tropeiro que veio deixar suas encomenda e eu achei que o Senhor ia...

- Ele lhe pintou igual a uma mulher dama! Vá lavar sua cara senão lhe mato com surra de cipó de boi! (fala o pai interrompendo a fala da filha e segurando com força seu rosto)

- Eu só tava querendo... (a moça sai da cena chorando)

- Querendo, querendo o quê? Filha minha não tem querer não! E eu disse pra você não abrir essa porta nem pra Jesus Cristo! Muito menos praquêle... (esbraveja o pai saindo da cena atrás da filha)

O pai aparece no que aparenta ser seu quarto de joelhos, cabeça baixa, segurando um terço de madeira rezando a oração católica do Pai Nosso de frente a uma imagem e uma mesa de cabeceira com uma vela num castiçal em cima dela. A moça entra no quarto e se coloca de joelhos de frente ao pai acompanhando-o na oração até que se aproxima ainda mais do pai, beija-lhe as faces e o nariz enquanto ele continua a oração e em seguida acaricia-lhe o rosto e beija-o na boca. Na mesma hora do início do beijo, o pai se levanta, se dirige até a porta do quarto, saindo do enquadramento e ordena que a filha saia.

Ela se levanta e sai enquanto a câmera muda de enquadramento para mostrar a sala iluminada apenas por uma lamparina presa à parede, onde se consegue ouvir os passos da moça saindo do quarto do pai e se dirigindo para outro cômodo da casa.

A próxima cena, mostra visto de cima, o pai bebendo, colocando o copo sobre a mesa e se levantando da cadeira saindo do enquadramento.

Neste novo posicionamento de câmera o homem abre a porta do quarto da filha, mostrando ela deitada, acordada à luz de um castiçal com três velas em cima de uma mesa de cabeceira. Quando o pai começa a se despir tirando primeiramente os sapatos e depois as calças lhe mostrando as nádegas, a moça, olhando para ele, começa a tirar a roupa, ainda deitada.

A câmera mostra a cozinha vista de cima, apenas com o barulho noturno de cigarras e grilos, até que o pai entra na cena desnudo, senta à mesa e começa a cortar algo. Quando a moça entra na cozinha, também desnuda, chamando-o de pai, ele se levanta da mesa, como num reflexo, com a faca indo em direção a filha e a câmera escurece. No escuro a cena continua apenas com alguns barulhos de objetos sendo mexidos e de sussurros e gemidos curtos da filha, até que é possível ouvir passos apressados e alguns grunhidos do pai que chora gritando, como desesperado até o som de um piano aparecer e no escuro os créditos começam a aparecer em letras claras.

É preciso que o próprio sonoro se torne imagem, em vez de ser um componente da imagem visual; é preciso, portanto, criar-se um enquadramento sonoro, tal que o corte passe entre os dois enquadramentos, sonoro e visual [...] (DELEUZE, 2007, p.330)

Nesta última referida cena, a imagem sonora se torna ainda mais enfática e fazendo uso dos recursos particulares da linguagem audiovisual.

CAPÍTULO II

BREVE PERCURSO HISTÓRICO DO CINEMA NA PARAÍBA

No que se refere ao percurso histórico cinematográfico, as primeiras exhibições na capital da Paraíba, que não tinham mais de dois minutos de duração, datam agosto de 1897, durante a Festa de Nossa Senhora das Neves⁸, trazidas pelo ambulante europeu chamado Nicolau Maria Parente. Mesmo que logo adiante, mais especificamente em 1902, o Teatro Santa Roza passasse a abrigar exhibições regulares trazidas por Mario Quineau, e que o primeiro cinema construído na Paraíba, o Pathé, fosse inaugurado também na Festa das Neves em 1910, além do surgimento de outros cinemas como o “Popular”, “Rio Branco”, “Edson”, “Morse”, “Filipéia” e “Independência”, foi apenas em 1923 com o documentário Carnaval Paraibano e Pernambucano, de Walfredo Rodriguez, é que o estado pôde inaugurar sua imagem nas grandes projeções.

Em 1928, após quatro anos de trabalho, Walfredo Rodrigues conclui “Sob o Céu Nordestino”, considerado o marco zero do cinema paraibano e um marco importante no cinema documental brasileiro por ter o claro objetivo de mostrar o Nordeste e em especial a Paraíba, sob os aspectos socioculturais e econômicos envolvendo algumas cidades e suas histórias, obras públicas, a seca, a agricultura, o comércio, manifestações culturais, etc.

O cineasta, tendo trabalhado no Rio de Janeiro e se deparando com problemas de aceitação relacionados à sua origem, retornou à Paraíba e produziu o filme, recebendo por este o título de Pai do Cinema Paraibano. Tal filme, que possuía cerca de duas horas de duração, teve uma cópia recuperada reduzida a vinte e seis minutos que foi exibida em 2007, na abertura do CINEPORT, com uma trilha sonora executada ao vivo pela Orquestra de Câmara de João Pessoa composta pelo maestro Carlos Anísio.

Nos anos 30 a Paraíba vivenciou a chegada do som no cinema, quando o governo estadual baixou um decreto concedendo um “prêmio” em dinheiro à empresa que se propusesse a construir um cinema com algumas exigências relacionadas à estrutura, foi quando se construiu o cinema Rio Branco, ao mesmo tempo em que determinava o aluguel do teatro Santa Roza para instalação do primeiro Vitafone Movietone, equipamento que possibilitava o “cinema falado”.

⁸ Tradicional festa religiosa que coincide com a comemoração do aniversário da cidade de João Pessoa.

Ainda na mesma década, foi possível perceber a evolução técnica da estrutura do cinema, os filmes que mal possuíam sincronização, começavam a se ajustar tornando a imagem mais próxima do real a partir do som, as palavras que pareciam balbuciadas se tornavam mais nítidas e o surgimento dos primeiros filmes dublados em português tornou assim o cinema mais popular.

Mesmo com a evolução técnica e o crescente interesse dos paraibanos na nova linguagem, foi apenas no final da década de 50 que a Paraíba conseguiu produzir cinema e pôde marcar a história a partir da construção de uma cinematografia inovadora, antecedente direto do Cinema Novo. O filme *Aruanda* (1959-1960), de Linduarte Noronha, lançado em João Pessoa em 19 de Setembro de 1960 no Cinema Rex não apenas afirmou o cinema paraibano no contexto nacional como estimulou a produção principalmente documental no estado na década de 60, mesmo com dificuldades para obtenção de equipamentos e a escassez de mão de obra especializada, como podemos confirmar com os filmes *O Cajueiro Nordestino*, também de Linduarte, *O País de São Saruê* de Vladimir Carvalho, *O Sósia da Morte* e *Romeiros da Guia* de João Ramiro de Melo, entre muitos outros.

Nos anos subsequentes foi possível perceber que o crescimento da atividade cinematográfica na Paraíba, apesar dos seus limitados recursos, conseguiu atrair cineastas de outras regiões do país, que se apropriaram de histórias e cenários dando origem a produções baseadas em obras de autores paraibanos como José Lins do Rego e José Américo de Almeida a exemplo de *Menino de Engenho* (1965) de Walter Lima Jr., *Soledade* (1976) de Paulo Thiago e *Fogo Morto* (1976) de Marcos Farias. Na contramão do movimento de aproximação dos diretores de fora do Estado, no mesmo período foi registrada uma migração dos principais personagens do ciclo de documentários iniciado pelo filme *Aruanda* principalmente causada pela escassez de recursos que inviabilizava a produção local.

Em certa medida o cinema paraibano, sobretudo o cinema documental, permaneceu ativo, estando ou não, vinculado às produções locais. Entretanto, foi basicamente no final da década 70 que, motivada por três fatores significativos, que essa produção ganhou impulso e estabeleceu um novo ciclo.

O primeiro fator está relacionado ao “Movimento de Revitalização do Cinema Paraibano” resultante de discussões em fóruns de cultura envolvendo cineastas, Secretaria de Educação do

Estado da Paraíba, UFPB e EMBRAFILME que se tornou o ponto seminal para o processo de revigoração da produção cinematográfica local, desta feita com maior comprometimento institucional.

O segundo fator diz respeito à criação do Núcleo de Documentação Cinematográfica - NUDOC na UFPB, em setembro de 1979, sob a coordenação do Prof. Pedro Santos e integrado por cineastas como Manfredo Caldas, Jurandir Moura, Paulo Melo e Manoel Clemente. O NUDOC foi responsável por diversas ações envolvendo produções e realizações cinematográficas a exemplo do filme *Cinema Paraíbano 20 anos* de Manfredo Caldas (em coprodução com a Embrafilme). Entre as ações do NUDOC destacou-se o convênio no âmbito internacional firmado com o governo francês através da Associação *Varan* e Universidade de Nanterre, assinado por ocasião da vinda do cineasta Jean Rouch à Paraíba para “Jornada de Cinema da Bahia”, que ocasionalmente aconteceu em João Pessoa. A perspectiva do acordo foi lançar as bases para implantação do “Atelier de Cinema Direto” que consolidou uma variedade de realizações tanto como fruto dos cursos promovidos em João Pessoa, a exemplo dos filmes: *É Romão pra lá, é Romão pra cá* de Vânia Perazo, *Sagrada Família* de Everaldo Vasconcelos, *Perequeté* de Bertrand Lira entre outros; como nos cursos realizados em Paris, a exemplo dos filmes: *A crise é geral* de Pedro Santos, *Um homem do campo* de Manoel Clemente e *Carta a Pedro* de João de Lima.

O terceiro fator traz as produções vinculadas ao Curso de Comunicação da UFPB, resultantes de processos experimentais como o filme *Gadanhô* de João de Lima e Pedro Nunes, *Registro* de Pedro Nunes bem como o ciclo de produções originárias do NUCI - Núcleo de Cinema Indireto, capitaneado por Jomard Muniz de Brito com filmes como: *Esperando João* e *Paraíba Masculina Feminina Neutra*.

Nesse período dos anos 70 ainda é possível ressaltar a presença de Machado Bitecourt no cenário cinematográfico campinense. Nascido no Piauí e morador na cidade de Campina Grande desde os seus 18 anos, estudou jornalismo na URNE onde posteriormente foi professor e foi o fundador, em 1974, da Cinética Filmes Ltda, um dos raros estúdios cinematográficos de bitola 16mm que funcionou no país. A empresa desenvolveu uma intensa atividade vinculada ao campo

da comunicação social, produzindo filmes destinados ao uso e transmissão na TV Borborema além de comerciais e vídeos institucionais. A empresa funcionou até o ano de 1985.

Nos anos subsequentes o crescimento da atividade se consolidou, tornando cada vez mais aparente a proliferação de cineclubes, a abertura de cinemas em João Pessoa e em Campina Grande, e também o crescimento na Paraíba e por paraibanos, principalmente com a chegada dos equipamentos digitais e a maior acessibilidade, com relação aos custos e a operacionalidade das câmeras.

Apesar de todo o histórico na produção cinematográfica, foi apenas em 2012 que a Universidade Federal da Paraíba abriu o primeiro curso de cinema com o objetivo de estimular o desenvolvimento da tradição cinematográfica no Nordeste. Neste sentido, é possível então aguardar um crescimento também voltado para os estudos cinematográfico na Paraíba.

CAPÍTULO III

SOBRE OS ASPECTOS CONCEITUAIS

3.1 Forma e conteúdo

No período acadêmico da arte, durante um longo tempo, o que definia o conteúdo de uma obra de arte era o assunto, argumento, história a ser contada ou objeto a ser representado. Para exemplificar tal proposição temos a comprovação nos grandes salões promovidos pelas academias com temas sugeridos, geralmente voltados para religiosidade, misticismo ou temas relacionados à corte como coroações, sagrações e batalhas, o que seria caracterizado o conteúdo das obras.

O primeiro salão registrado foi em 1673, denominado o *Salon Carré* do Louvre, onde o público tinha livre acesso, a monarquia sancionava o evento e a Real Academia de Pintura e Escultura tinha a oportunidade de expor o trabalho desenvolvido por seus alunos, transformando as pinturas em comércio, já que podiam ser vendidas para os visitantes, provocando nos críticos e também no público em geral, o estímulo para o juízo de valor pela forma, já que o conteúdo era único entre todas as obras.

Nesse período, como o conteúdo permeava o tema sugerido, a forma é que valoravam o produto, sendo esta caracterizada pela perfeição exterior, pelo esmero técnico e estilístico, ou seja, nos valores formais impostos pela academia onde se exaltava o que mais se assemelhasse com o “ideal”.

Com o passar do tempo, o conteúdo foi observado de um modo mais profundo, como se além do argumento estivesse presente também o sentimento inspirador ou reação sentimental diante de determinado tema, ou seja, também seria caracterizada como conteúdo a interpretação do artista, ou expressão do artista, com seu repertório de vida ou de estudo, diante do tema sugerido. Ao mesmo tempo em que a forma foi reconhecida como a inteireza da expressão, sendo a materialização do conteúdo.

Forma e conteúdo são vistos assim na sua inseparabilidade: o conteúdo nasce como tal no próprio ato em que nasce a forma, e a forma não é mais uma expressão acabada do

conteúdo. Analisando bem, nesta concepção a inseparabilidade de forma e conteúdo é afirmada do ponto de vista do conteúdo: fazer arte significa “formar” conteúdos espirituais, dar uma configuração à espiritualidade, traduzir o sentimento em imagem, exprimir sentimentos. (PAREYSON, 1997, p. 56-57)

Outra corrente de pensamento admite que o sensível humano existiria sem ou com a exteriorização deste sensível, compreendendo as experiências e a vida do artista também expostas na forma de sua obra. Nessa corrente, também se afirma a inseparabilidade entre forma e conteúdo, mas enaltece que o conteúdo espiritual só é possível através da forma.

O formalismo de Kant concebe a beleza como uma finalidade sem fim, somente formal, independente de qualquer referência a outros valores, e de Herbart afirma que a beleza só significa e exprime a si mesma. Esses pensadores colocam a forma acima de qualquer outro elemento, excluindo a necessidade de conteúdo, tendo na arte abstrata a sua materialização, onde existe apenas forma, o próprio estilo se torna tema, motivo inspirador e interesse supremo do artista.

No conteudismo de Hegel, que concebe a arte como espiritualidade formada, e de Shopenhauer que assinala à arte a tarefa de conhecer as ideias universais, pode-se evidenciar a arte expressiva onde existe apenas conteúdo, e onde o assunto desaparece diante do tema, ou melhor, o argumento é o próprio motivo inspirador.

Diante das discussões perpassadas onde um ou outro elemento entre forma e conteúdo se sobressai, ou permanecem a grau de igualdade, o que se torna evidente e inegável é inseparabilidade entre esses elementos. Tendo ainda a presença do estilo, que estaria mais relacionado à forma, sendo este o modo de escolher e conectar elementos, de traçar linhas, pincelar ou registrar, e o tema, mais relacionado ao conteúdo, sendo motivo inspirador, o modo de ver ou de sentir um determinado argumento.

Levando em consideração a história do Brasil descrita nos livros a partir do “descobrimento do Brasil” pelos portugueses, as primeiras discussões sobre arte e conteúdo seguiam, com certo atraso, o momento acadêmico das artes na Europa, com a inauguração da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1826, por Pedro I. A criação da academia aconteceu no processo de adaptação da colônia para receber a corte portuguesa que estava se transferindo de Portugal para o Brasil e buscava manter os mesmos padrões e ambientes

pertencentes à Europa, trazendo também a manutenção dos temas sugeridos como conteúdo e a primazia de execução como a forma.

A inserção de temas ou conteúdos que pudessem verdadeiramente representar a história e a realidade brasileira ocorreu lentamente e de modo gradativo, tendo como motivador um dos membros da missão que veio ao Brasil com o intuito de fundar a academia de belas artes, Baptiste Debret. O artista que se encantou com o imagético local conseguiu passar muitas cenas daquele cotidiano para as telas, como *O caçador de escravos* ou *O colar de ferro* que exhibe o castigo para negros fugitivos e *A negra vendendo caju*.

Apesar de o tema passar, aos poucos, de motivos místicos encontrados nos salões europeus para temáticas nacionais, a forma permanecia nos moldes do colonizador mesmo quando expressos por artistas brasileiros, que por pertencerem à academia, voltava-se para os modelos já utilizados. Como é possível perceber na tela *A primeira missa do Brasil*, de 1861, de Victor Meirelles e sua semelhança com os trabalhos *A Sagração de Napoleão* de 1807 de David Delacroix e *Inauguração do monumento à memória de Louis XVI por Charles X*, de 1826, de Joseph Beaume.

No modernismo, recém-chegado da Europa para as Américas, no final do século XIX e na sua manifestação no Brasil a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, foi possível perceber uma junção entre forma e conteúdo, agregando em alguns momentos conteúdos nacionalista, tal qual se pode exemplificar na antropofagia de Tarsila do Amaral que uniu temas nacionais a novas possibilidades de forma nos contornos sinuosos e nas cores vibrantes.

De fato, com o decorrer da história brasileira é possível se defrontar com diversos modos artísticos entre artes plásticas, música, teatro, entre outros, que privilegiam tanto a forma, quanto o conteúdo e até mesmo os dois elementos se complementando na criação de uma obra artística de modo bem delineado ou de modo intrincado onde não se pode distinguir onde acaba a forma e se inicia o conteúdo, ou vice-versa.

Para aludir à arte de predileção do conteúdo é plausível citar a arte propagada em um dos períodos mais críticos, no sentido de dificuldade de expressão, do Brasil; o período da ditadura

militar. A arte de guerrilha⁹ brasileira pode ser representada por Arthur Bario e por Cildo Meireles que vivendo contra o sistema buscavam formas de burlá-lo como com a criação de fichas de barro para os telefones públicos.

Cildo Meireles, ainda voltado para crítica política e social, deu início em 1975 ao seu trabalho carimbando notas de um cruzeiro com a frase: “quem matou Herzog”, para propagar a mensagem já que as notas não seriam rasgadas pelo governo garantindo a passagem da informação para uma quantidade maior da população. Na sua produção, além da crítica ao governo, Cildo Meireles ressaltava a problemática do mercado e da elitização da arte com a inserção da frase: “a reprodução dessa peça é livre e aberta a toda e qualquer pessoa”, tornando o trabalho ainda mais conceitual e dando início da arte em um circuito ideológico.

O consumo da arte pelas massas começa a ser estudado a partir das relações de significações entre o exibido e o compreendido pelo público, seja pela forma, no ritmo frenético de algumas imagens que se assemelham ao ritmo das grandes cidades, seja pela ideologia contida na obra ter relevância no momento de sua exposição.

As técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificam a atitude da massa com relação à arte. [...] O caráter de um comportamento progressista cinge-se, de maneira direta e íntima, à atitude do aficionado. Essa ligação tem uma determinada importância social. Na medida em que diminui a significação social de uma arte, assiste-se, no público, a um divórcio crescente entre o espírito crítico e o sentimento de fruição. (BENJAMIN, 1980, p.21)

Como exemplo de arte mais voltada para forma, em 1993, o CD Tropicália 2 foi lançado e Caetano Veloso surge com uma música Rap Popcreto, onde a palavra “quem” é retirada de diversos fragmentos de música e o conteúdo se manifesta a partir do repertório musical do ouvinte que consiga fazer as relações entre as palavras e outras músicas de onde elas foram retiradas. Sendo o produto em si revelado apenas como forma.

Um retorno ao conteudismo pela forma pode ser percebido com a arte contemporânea que apesar de voltar-se para o abstrato, sugerindo a predileção pela forma, e a justificativa, argumento ou conteúdo da obra que faz dela possuidora de valor. Tal proposição pode ser justificada pelo trabalho de Justin Gignac em Nova York, quando um amigo o desafiou sobre a capacidade da

⁹ Termo assim batizado pelo crítico Frederico Moraes ao descrever a postura combativa de uma nova geração de jovens artistas cariocas, ou residentes no Rio de Janeiro, ao Ato Institucional número 5 da ditadura militar brasileira citado por Arthur Freitas.

embalagem e ele iniciou um trabalho de venda de cubos de acrílico contendo lixo em seu interior como objeto artístico. Nada mais banal para sociedade contemporânea como o lixo e a obra é comercializada através do argumento de serem lixos e eventos específicos como a Parada Gay de Nova York ou inaugurações do governo. Cada cubo é numerado, dentro de uma série, datado e comercializado ao preço de cinquenta dólares a unidade. Nove anos após o início do projeto já foram comercializados mais de 1.300 cubos para 29 países.

Um dos primeiros registros de imagem em movimento captada por um maquinário denominado cinematógrafo, dos irmãos Lois e August Lumière, foi *A chegada de trem na estação Ciobat* em 1895. O filme registra nada mais que a chegada do trem na estação com as pessoas subindo e descendo na estação, sendo a importância do filme atribuída à forma inovadora de suporte sem ter demasiadamente importância o motivo escolhido para ser registrado que buscava apenas ser banal ao ponto dos expectadores poderem se reconhecer nas imagens.

Não demorou muito para que o novo aparato técnico fosse incorporado por artistas que inicialmente seguiram as tendências utilizadas no contexto artístico de outros suportes como a pintura. O expressionismo alemão, por exemplo, passou para as telas com toda angústia, drama, solidão e estranhamento no filme *O gabinete de Dr. Caligani* de 1919 de Robert Wiene, experimentando a forma em movimento e o argumento já fundamentado da época.

A experimentação da forma no específico aparato também foi alcançada através das novas possibilidades como os planos e montagens. Em 1923, no filme *O Retorno à Razão*, Man Ray utiliza a metáfora da janela como projetor que lança no corpo desnudo a imagem, tornando o corpo o lugar dos sonhos e da magia do cinema.

Em 1924, René Clair no filme *Entr'acte* expõe a forma como sendo o norteador do trabalho na utilização em ângulos não antes explorados tornando as imagens possuidoras de uma plasticidade singular. Na cena onde Clair registra os saltos da bailarina vistos por baixo, através de um chão de vidro, os movimentos da dançarina somados aos do vestido de saia de tule fazem com que a imagem se assemelhe a águas-vivas movendo-se livremente no mar.

A predileção pela forma é também encontrada na obra *O Ballet Mecânico* de Fernand Léger, de 1924, por expor repetidamente figuras geométricas. Entretanto, Léger apresenta uma justificativa para sua atenção às formas que segundo o próprio artista é a presença cada vez maior

da geometria no mundo, seja na arrumação das painéis ou na parede branca da cozinha, onde a beleza reside. O filme ainda consegue fazer relações entre o ritmo do piscar de um olhar com o ritmo de mudança das figuras, tornando o humano mais geométrico e humanizando a forma.

Permanecendo no histórico inicial das imagens em movimento é possível encontrar obras produzidas em um mesmo ano com divergências de predileção entre forma e conteúdo. Na obra *Metropolis*, de 1927, de Fritz Lang, o uso da forma se torna a essência do trabalho por ser uma experimentação estética onde tiras virgens de película foram estiradas e por cima dessas tiras foram colocados sal, pimenta, alfinetes e tachinhas para que depois de expostos a luz, a película fosse revelada e exibida.

No mesmo ano Sergei Eisenstein filma *Outubro*. A obra foi realizada em comemoração ao aniversário de 10 anos da revolução socialista em 1927 na União Soviética. O filme procurou reconstituir a destruição da estátua monumental do Czar russo, alternando imagens fragmentadas da destruição da estátua e de foices e armas, que representavam a luta camponesa para queda do Czarismo. Como se percebe, mesmo contendo preocupação pela forma, na edição das imagens e na escolha de ângulos específicos, a relevância da obra permanece intrincada no argumento utilizado para sua realização.

Em 1929, ambos com bastante atenção formalista, são filmados *Um Cão Andaluz* de Luis Buñuel e Salvador Dalí, e *Um Homem Com uma Câmera*, de Dziga Vertov. Na primeira produção, Dalí expôs toda estética surrealista de excessos, enquanto Vertov, mesmo utilizando planos e edição fragmentada, conseguiu captar além da forma, todo sentimento de movimento, transitoriedade da cidade frenética.

Como se percebe, nessa breve caminhada entre os precursores da linguagem cinematográfica/videográfica, apesar de, em certos momentos, ser complexa a relação entre arte e conteúdo, o período histórico e as colocações e produções anteriores dos próprios diretores conseguem nos dar indícios de que intenção cada obra está permeada.

A evolução do cinema e do vídeo, mesmo com o início das videoartes, que seguiam o movimento artístico no qual as outras linguagens estavam inseridas também por ser pertinente a cada momento histórico, perpetuou o entrelaçamento entre forma e conteúdo nas obras cinematográficas/videográficas. Contudo, ainda se torna possível delinear tendências e por vezes

direcionar como sendo mais relacionadas à forma, ao conteúdo ou mesmo a correlação entre os elementos.

No que se refere a produção cinematográfica no Nordeste, no manifesto *A Estética da Fome* escrito por Glauber Rocha na Resenha do Cinema Latino-Americano em Janeiro de 1965, é possível encontrar uma linguagem humana de mudo sofrimento e um discurso político através de uma estética que era incapaz de expressar pobreza bruta, transformando a fome em um fator folclórico e o sofrimento em conformismo. O que o Cinema Novo foi condenado por exibir pelo governo do estado da Guanabara, pela Comissão de seleção de festivais do Itamarati, pela crítica, produtores e pelo público por não suportarem imagens da própria miséria, como a “Estética da Violência” que violentaria a percepção, os sentidos e os pensamentos destruindo clichês sobre a miséria exemplificando no filme *Vidas Secas*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos baseado no livro homônimo de Graciliano Ramos.

No cinema mais contemporâneo a ideia de expressar o sofrimento e o intolerável em meio a uma paisagem bela, em suas particularidades, ou de maquiar elegantemente a pobreza com linguagens e fotografias clássicas transformando o sertão num cenário exótico para um grande espetáculo. Colocando, deste modo, o conteúdo romantizado de pequenos afetos, numa forma ressequida, enraizada de seca, fome e miséria, que não perde sua delicadeza ou sentimentalismo nas cores fortes relacionadas ao calor do sol.

No filme *O Bolo*, o ambiente exótico é próprio das cenas atuais da feira central de Campina Grande. O diretor do filme conta que utilizou personagens já presentes no lugar e que nas cenas mais distantes, as pessoas não sabiam que estavam sendo filmadas, tornando o filme também um registro antropológico.

No filme *Borra de Café*, apesar de alguns erros de pesquisa como a sandália de couro utilizada pela senhora com amarras atrás, não utilizadas na época dentro de casa, e o vestido de tecido novo e bem engomado, também não usado dentro de casa, o diretor conta que a casa onde aconteceram as filmagens, bem como a maioria dos utensílios pertenciam ao dono da fazenda, tornando o filme também próximo à realidade da época.

3.2 Cultura

São diversos os autores e de variadas épocas que abordam conceitos de cultura e identidade cultural tanto na contemporaneidade como relacionados aos aspectos regionais nordestinos, entretanto, mesmo nas abordagens mais genéricas, não há uma definição concisa, clara e objetiva que seja aceita por todas as correntes como sendo a mais adequada e coerente. De fato, diferentemente de outras áreas de conhecimento onde se evidenciam conceitos com exatidão, nas ciências humanas os conceitos são permeados de subjetividade, necessitando que ocorra uma explanação sobre o tema e assim possa se recortar a abordagem que melhor se adapte ao estudo que se deseja percorrer.

A noção de Cultura se espalha por diversos campos teóricos com variadas formas de explicação, como o conceito baseado no determinismo biológico, que foi inclusive onde se baseou o Nazismo, por acreditar que existem capacidades específicas de algumas “raças” ou certos grupos humanos, justificando deste modo a superioridade de alguns grupos que seriam caracterizados como mais inteligentes ou mais capazes que outros. Podemos encontrar também as teorias culturais que se baseiam no determinismo geográfico, onde haveria uma relação próxima entre desenvolvimento da civilização e o clima, tornando culturalmente semelhantes os viventes das mesmas faixas climáticas ou diante dos mesmos fatores físicos. Como é possível perceber, é espantosa a distinção entre os fatores que determinariam a semelhança cultural entre os homens, porém, tais concepções, já foram superadas sem que conseguissem sanar o dilema da unidade fisiológica humana em contraponto de sua multiplicidade cultural.

Segundo Laraia (2009), quem primeiro conseguiu conceituar o termo cultura na união do termo germânico *Kultu*, que se relacionava com todos os aspectos espirituais, com o termo francês *Civilization*, que fazia referências às realizações materiais de um povo, foi Edward Tylor, expondo que cultura seria “todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade”. Entretanto, sua teoria extrapola tal definição quando afirma haver níveis de civilidade entre as raças ou grupos humanos, e que é possível verificar as semelhanças entre os grupos que estejam no mesmo grau de civilidade.

Mais do que preocupado com diversidade cultural, Tylor a seu modo preocupa-se com a igualdade existente na humanidade. A diversidade é explicada por ele como o resultado da desigualdade de estágios existentes no processo de evolução. Assim, uma das tarefas da antropologia seria a de “estabelecer, grosso modo, uma escala de civilização”, simplesmente colocando as nações europeias em um dos extremos da série e em outro as tribos selvagens, dispondo o resto da humanidade entre os dois limites. (LARAIA, 2009, p.32-33)

Deste modo, ao trazer a teoria para realidade de Paraíba, é como se fosse admissível afirmar que a cidade de João Pessoa estivesse num grau de civilidade superior à Comunidade Caiana dos Crioulos em Alagoa Grande, pelo fato da cidade de João Pessoa apresentar um maior desenvolvimento econômico, tecnológico e uma organização mais próxima às grandes metrópoles brasileiras em detrimento da comunidade que é remanescente de quilombolas e permaneceu isolada durante um longo período até mesmo da cidade de Alagoa Grande mantendo costumes e tradições dos seus antepassados escravos.

Ainda na teoria etnocêntrica de Tylor, as sociedades evoluíam uniformemente no que se refere à cultura, de modo que cada uma delas teria que percorrer todas as etapas das mais avançadas sociedade até alcançar o nível mais alto das hierarquias, nitidamente onde se encontravam as sociedades europeias, sem levar em consideração suas particularidades.

Antagônico ao método denominado comparativo de Tylor surge Franz Boas:

Em outras palavras, Boas desenvolveu o particularismo histórico (ou a chamada Escola Cultural Americana), segundo a qual cada cultura segue os próprios caminhos em função dos diferentes eventos históricos que enfrentou. A partir daí a explicação evolucionista da cultura só tem sentido quando ocorre em termos de uma abordagem multilinear. (LARAIA, 2009, p.36)

Para o antropólogo americano Alfred Kroeber, a compreensão do termo cultura está relacionada à identificação da diferença entre o orgânico e o cultural no homem, para ele, todos possuem as mesmas necessidades de comer, dormir, respirar, ter relações sexuais, entre outras, que seriam caracterizadas como a parte orgânica, enquanto que o modo de realizar cada uma dessas ações é que seria definido pela cultura.

Ainda para Kroeber, existem em todos os lugares do mundo indivíduos altamente inteligentes, mas que só são capazes de exercerem suas capacidades se o contexto fornecer o

material necessário para que estas habilidades possam aflorar. Deste modo, se Augusto dos Anjos não tivesse acesso aos estudos nem ao contato com a literatura clássica, que na época era privilégio de poucos, provavelmente ele não teria se tornado o poeta notável que é, não desenvolvendo sua habilidade.

Trazendo a questão para abordagens mais contemporâneas, observamos que Geertz parte de duas ideias centrais com intuito de desenvolver a temática:

A primeira delas é que a cultura é melhor vista não como complexos de padrões concretos de comportamentos – costumes, usos, tradições, feixes de hábitos -, como tem sido o caso até agora, mas como um conjunto de mecanismos de controle – planos, receitas, regras, instruções (o que os engenheiros de computação chamam “programas”)- para governar o comportamento. A segunda ideia é que o homem é precisamente o animal mais desesperadamente dependente de tais mecanismos de controle, extragenéticos, fora da pele, de tais programas culturais, para ordenar o seu comportamento. (2008, p.32-33)

Nas teorias modernas ainda é possível encontrar pensadores como o antropólogo Roger Keesing, que acredita na cultura como um sistema de conhecimento, ou o conjunto de regras que o indivíduo deve conhecer para agir de modo a ser aceito em uma determinada sociedade, Claude Lévi-Strauss que observa a cultura como um sistema simbólico que é acumulado na mente a partir das relações dos indivíduos com a sociedade onde vive, o antropólogo David Schneider que trabalha a cultura numa relação de símbolos e significados nos modos de comportamento, entre outros. Para Olivien (2007, p.14), é preciso: “[...] perceber como a cultura reflete e medeia as contradições de uma sociedade complexa, procurando estudar a cultura não como um fenômeno externo mas como um fenômeno que é produzido pelos homens nas suas relações sociais”.

Como é possível perceber na evolução do termo cultura, o conceito muito se transformou desde os primeiros pensadores até as teorias modernas, entretanto, ainda que não haja uma unidade ou um consenso na definição adequada, as significações modernas são relativamente próximas, divergindo apenas nas ênfases dadas aos símbolos, as relações entre sociedade e indivíduos e as regras de comportamento.

Perpassando pela evolução do termo cultura na atualidade, não raro nos deparamos com o desenvolvimento de proposições sobre as novas relações entre as culturas, tal qual hibridismo

proposto por Canclini (1997, P.197) em sua preocupação: “Como discernir, em meio aos cruzamentos que misturam o patrimônio histórico com a simbologia gerada pelas novas tecnologias comunicacionais, o que é *típico* de uma sociedade, o que uma política cultural deve favorecer”.

Ao incluir o típico em seu texto, Canclini indica a inexistência de características próprias de uma cultura levando em consideração as influências que elas sofrem a partir de do contato com outras e das interferências geradas a partir desses contatos entre culturas, entre novos meios tecnológicos, entre linguagens, entre outros. A conclusão sobre todas as culturas terem se tornado culturas de fronteiras, no entanto é observada pelo autor de modo positivo:

Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim, as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento. (CANCLINI, 1997, p.197)

Mesmo comungando com o autor sobre a dificuldade de discernimento entre o que seria típico de uma região por as culturas terem se tornado de fronteiras é importante ressaltar que outros autores relevando a problemática do hibridismo encontram no termo identidade o ponto chave para compreensão das influências culturais, principalmente no que concerne os processos criativos no fazer artístico, tema desta pesquisa.

3.3 Identidade Cultural

Sem buscar a proposta Iluminista do termo identidade como o centro essencial do eu, que emergiria do indivíduo ao nascer e com ele se desenvolveria permanecendo este com a mesma essência, e partindo para uma concepção sociológica colocando o sujeito, ou o seu eu interior, em interação com o meio circundante, Hall (1999, p. 11) propõe que:

[...] a identidade é formada na "interação" entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o "eu real", mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais "exteriores" e as identidades que esses mundos oferecem.

Nota-se que além de enfatizar a modificação contínua do eu a partir do diálogo com o externo, o autor ainda destaca a questão da multiplicidade de mundos culturais com as quais o indivíduo dialoga. Santos, mesmo focando seus estudos na cultura portuguesa, expõe sua preocupação com a não rigidez de identidade cultural:

Sabemos hoje que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos imutáveis. São Resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo as identidade aparentemente sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo a vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso. (SANTOS, 1999, p.135)

Neste aspecto, cabe ressaltar que em nenhum outro momento histórico da humanidade, em decorrência principalmente do avanço tecnológico dos meios de comunicação, o homem pôde ter acesso a tantas e diversas outras culturas tal qual se tem nos dias atuais.

Mesmo no patamar do ineditismo das influências de múltiplas culturas, a questão da identidade no que se refere aos processos criativos relacionados às artes permanece uma perspectiva profícua, pois, apesar do contato múltiplo, a vivência maior continua sendo a do meio no qual o sujeito está inserido. Segundo Ostrower (1987, p.58):

Desde cedo, organizam-se em nossa mente certas imagens. Essas imagens representam disposições em que, aparentemente de um modo natural, os fenômenos parecem correlacionar-se em nossa experiência. Dissemos “aparentemente natural” porque desde o início interligamos as disposições que se formam com atributos qualitativos que lhes são estendidos pelo contexto cultural.

As disposições, imagens da percepção, compõem-se, a rigor, em grande parte de valores culturais. Constituem-se em ordenações “características” e passam a ser normativas, qualificando a maneira por que novas situações serão vivenciadas pelo indivíduo. Orientam seu pensar e imaginar.

De fato, o sujeito, a partir da internet, por exemplo, pode estar inserido em diversos e conflituosos meios que poderão, com o passar do tempo, transformar sua relação com as imagens “aparentemente naturais”. Entretanto, o que mudará verdadeiramente é o modo como este

indivíduo se relaciona com essas imagens sem que as imagens ao seu redor sejam modificadas, permanecendo “naturais” para ele.

Partindo da análise das imagens, ou da forma, é possível compreender a direta associação do que se vê com o que se interpreta de acordo com a cultura circundante. Expor, por exemplo, alguém trajado com vestimentas brancas em países orientais fará com que o observador oriental relacione prontamente a um momento de luto, mesmo que este tenha o conhecimento de que em outros lugares o branco simboliza outros momentos, como casamento. Este observador pode questionar se o uso da cor branca corresponde ao significado que ele atribuiu analisando o biótipo do indivíduo trajado para verificar se corresponde com os seus semelhantes, se certificando que o local onde se encontra pertence à cultura oriental, porém o seu principal referencial para com o traje permanecerá o luto.

E estas análises não são apenas relacionadas à questão da forma na arte, pois também é factível as associações ou as identificações diretas a partir dos conteúdos ou das temáticas selecionadas para as obras, do sotaque dos atores, dos enredos das histórias e até mesmo do momento histórico onde a trama de passa. Isso sem deixar de reconhecer a complexidade das mestiçagens na arte contemporânea, “no qual todos os cruzamentos entre passado e presente, manualidade e tecnologia, materiais, suportes e formas diversos se tornam possíveis” (CATTANI, 2007, p.25)

Para definir as associações particulares propostas entre a Identidade Cultural na Paraíba e elementos das obras videográficas paraibanas *O Bolo* e *Borra de Café* além da compreensão do que venha ser identidade é preciso também compreender onde este conceito se enquadra no contexto do ser paraibano, para que assim possa se desenvolver a análise.

3.4 Separação de Regiões

A noção de região (provem do termo *regere*, que significa comandar). Segundo Viera (2006), parte do Império Romano, a utiliza na forma do latim *regione*, ao mencionar estrategicamente espaços de acordo com relações de poder, mesmo que estes possuíssem administração própria estariam subordinados ao poder de Roma. Essa centralização foi fruto de conquistas, anexação e conversão de amplos territórios ao Império Romano que, além de exercer

um rígido controle de cobrança de impostos, ainda forçou um direcionamento agrícola onde era possível uma organização espacial da produção para manutenção de sua hegemonia. Essa organização pôde traçar uma evolução nas relações que se estabeleceram posteriormente como metrópoles e colônias e atualmente como metrópoles e periferias.

No Brasil, a ideia de região segmentou a nação através da concepção naturalista, onde o clima, a vegetação e a composição étnica da população se mostravam como os fatores definidores da situação política, econômica e social. Tal concepção se mostrou como uma estratégia de fortalecimento da nação e perdurou até o início do século XX, quando ainda não havia grades fluxos de migrações não ocorrendo choques culturais, políticos e históricos, nos dividindo entre o norte e o sul. Para Albuquerque Jr. (2009, p.53):

As Grandes distâncias, a deficiência dos meios de transporte e comunicação, o baixo índice de migrações internas entre o Norte e o Sul, tornavam estes espaços completamente desconhecidos entre si, verdadeiros mundos separados e diferentes que se olhavam com o mesmo olhar de estranhamento com que nos olhavam a Europa.

Percebe-se que as denominações provenientes do pensamento naturalista não foram apenas absorvidas no ponto de vista puramente histórico, sendo também refletida no estudo das artes, podendo ser exemplificado no estudo de Panofsky (1999) quando indica o método de perspectiva praticado no norte da Itália, tomado o norte como uma unidade sem atender a diversidade ali contida.

O paradigma naturalista, entretanto, não se mantinha, pois ele legitimava que os elementos naturais definiriam diretamente os limites das regiões não sendo este fato confirmado pela história que expressa exatamente o oposto. O percurso de separação entre regiões se mostrou apoiado, na maioria das vezes, em acordos, conflituosos ou não, de ordem política e econômica, definindo os limites territoriais entre os espaços. Com as novas organizações, não mais os homens se adequavam ao meio natural, mas reestruturavam este espaço, produzindo configurações enormemente diferentes das iniciais.

Com a modernização brasileira trazida pela segunda revolução industrial do fim do século XIX para o início do século XX, e a comunicação entre o Norte e o Sul, muitas outras mudanças ocorreram, como o fim da escravidão, a urbanização e a migração em massa não apenas do

campo para a cidade, mas do norte em decadência em direção ao sul em progresso. Silveira (1984. p. 29) relata que: “As análises são unânimes na caracterização dos “dois Brasis”: um arcaico, subdesenvolvido, localizado, sobretudo, no Nordeste agrário; outro moderno, identificado com o progresso e desenvolvimento localizado no Centro-Sul industrial”.

Nesse contexto, ainda se pode ressaltar as novas sensibilidades e novos códigos de expressões artísticas que também indicam novas concepções sobre a sociedade, agora moderna, no sentido de urbana e industrial, demandando uma separação regionalista distinta capaz de refletir a particularidade de cada região nessa modernidade.

A passagem do conceito de região para a formação da ideia de regional não é particular da história do Brasil e da formação do Nordeste. Vieira (2006), apesar de ferrenhas críticas à metodologia historicista de Albuquerque Jr. acerca de invenção do Nordeste, complementa o pensamento da diferenciação entre região e regional ao abarcar a construção do termo no específico contexto italiano:

A questão regional aparece como problema no século XX, pois ela é filha do reconhecimento de que as desigualdades regionais representam entraves para o desenvolvimento capitalista, especialmente nos países de capitalismo tardio. Os empecilhos causados pelo aumento incessante dessas desigualdades no interior desses espaços nacionais, gera contradições internas divisão do trabalho e da riqueza (VIEIRA, 2006, p.143-144).

Ao seguir a trajetória percorrida pela Rússia e pela Itália numa ação regional para garantir a unidade da nação e o desenvolvimento econômico na industrialização e conseqüentemente no capitalismo, o Brasil concretiza o seu projeto regional nos anos 1950, onde não apenas surgiu o projeto de industrialização do governo de JK, mas inspirado nos modelos supracitados, Celso Furtado elabora ações regionais no estado brasileiro com a Criação da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE). Nessa conjuntura, tal qual exprime Castro (1992), de construção da nação brasileira o aspecto regional ganha forma, visibilidade e rigidez delimitando a região Nordeste.

Neste aspecto, cabe ressaltar a problemática trazida à tona por Milton Campos sobre a problemática da velha noção de geografia que apesar de ultrapassada é mantida nas instituições de ensino tornando os profissionais cada vez mais imediatistas:

A geografia se ocupa das relações entre a sociedade e o seu entorno, desde a comunidade humana e o planeta até a escala do lugar menor. As subdivisões da disciplina, como a que separa a geografia física da geografia humana, ou a geografia geral da geografia regional, às vezes conduzem a deixar em segundo plano o seu caráter globalizante e totalizador.

Exageros podem ser cometidos quando o geógrafo se aprofunda e se perde na rigidez das relações de causa e efeito do mundo natural e se esquece que o homem se tornou não apenas o grande fator geográfico que ele é, mas um importante fator geológico em nosso tempo. (SANTOS, 2002, p.30)

Para o autor, a solidificação dos territórios por arranjos eleitorais impede a readequação das fronteiras de acordo com o seu conteúdo político e social, impedindo também uma maior adequação do exercício de cidadania.

Apesar de compreender a problemática citada por Santos, se faz necessário recorrer aos recortes estratificados, mesmo que antiquados, tendo em vista que estes foram os mesmos abordados pelos teóricos aqui citados e estes que permanecem como vigentes no que se refere ao território brasileiro.

3.5 Construção de Nordeste

A construção da imagem de Nordeste tal qual é apresentada no imaginário coletivo é fruto de uma longa caminhada que não apenas comporta elementos fortes, mas também a repetição de enunciados afirmando a imagem rotulada.

Tais características são fundamentadas principalmente em vertentes econômicas, fazendo a região refém do antigo ciclo onde existe a metrópole industrializada, que recebe a matéria prima em troca de produtos manufaturados obtendo lucro. E a colônia, que contem a mão de obra para o fornecimento da matéria prima e é consumidora dos produtos manufaturados, gerando o lucro.

A chegada Europeia ao Brasil teve como marco inicial o Nordeste. Na carta de Pero Vaz de Caminha, datada em primeiro de maio de 1500, as características descritivas da região enfatizavam belezas infindas, águas fartas e terras férteis onde, se plantando tudo, dá. Sendo o

marco inicial da colonização, no Nordeste se instaurou o centro político e também econômico, com a exploração do Pau-Brasil. Mesmo após o declínio da exploração, pela quase extinção da madeira, a região permaneceu como referência econômica no cultivo do algodão e da cana-de-açúcar, geradora da maior fonte de riquezas do país no período, fazendo surgir uma elite emergente constituída, primordialmente, de senhores de engenhos e associados.

A instabilidade econômica e, por conseguinte, política do Nordeste, apenas ocorreu após os primeiros séculos de fartura do período colonial. Com a descoberta do açúcar de beterraba nas Antilhas com menores preços e o cultivo também do açúcar da cana em diversos lugares do mundo, agregado à Independência do Brasil, que pôs fim ao privilégio da Coroa portuguesa à produção da antiga colônia, o Nordeste iniciou seu período de oscilação. Segundo Gil (1988, p.203):

São questões históricas sérias. É um acúmulo de dificuldades que vem se dando através da história, desde os tempos da escravidão, dos tempos dos Impérios. Enfim, o Nordeste – que tinha toda sua atividade econômica baseada na agricultura, através da mão-de-obra escrava – sofreu com a chegada da República, uma crise de continuidade muito grande. Todo o eixo econômico brasileiro foi deslocado para o Centro-Sul com a chegada do que se chamou “uma força de trabalho mais moderna”, ligada à Revolução Industrial.

A valorização da cultura do café, produzido primordialmente na região sudeste pela melhor adequação ao clima e ao solo, fez com que o centro econômico do país fosse transferido para aquela região, modificando também o centro econômico, tornando uma “fração açucareira da classe dominante brasileira em vias de subordinação a outra fração hegemônica (comercial-cafeeira)” (SILVEIRA, 1984. p.17). O processo de êxito da região sul e o início da cristalização da imagem da região Nordeste como seca teve como marco o ano de 1877, tal qual aborda Castro (1992, p.195-196):

Em se tratando da Região Nordeste, o primeiro elemento a ser identificado e analisado é a seca, que historicamente tem se revelado como o melhor pano de fundo para o jogo de cena das suas articulações políticas. Na realidade desde o século passado, mais precisamente na seca de 1877, ocorreu a conscientização dos representantes nordestinos no sentido de aproveitar e usar as secas como meio de conseguir investimentos governamentais na região.

A referida seca que perdurou até 1879 foi a primeira que repercutiu nacionalmente e que atingiu todos os setores de proprietários de terra, levando para todas as regiões do Brasil a

imagem de seca, flagelo, pobreza e decadência proliferando a vitimização através dos recursos enviados para as “vítimas do flagelo” e transformando a antiga imagem de Nordeste próspero e verde da zona da mata em decadência e seca.

O crescimento da subordinação do Nordeste para o sul foi ainda intensificado pela transferência da população letrada para o sul, consolidando a visível superioridade da região nos diversos âmbitos (político, social e econômico). A inicial industrialização encontrou terreno fértil na ascendente região, solidificando sua hegemonia econômica, perdurando até os dias atuais.

No contexto Nordestino de início de industrialização, a riqueza originada na cidade de Recife a transformaria no centro não apenas político, mas também cultural, com a criação da Faculdade de Direito do Recife e do Diário de Pernambuco. A elite composta por filhos e associados dos senhores de engenho principiam a disseminação do pensamento regionalista tradicional em oposição ao Governo, acusado de descaso político, na exclusão da região nas decisões nacionais e econômicas com atenção voltada para industrialização centralizada na região sudeste.

A busca de uma unidade regional pela elite intelectual nordestina esboçou uma ruptura com o poder central na construção de uma resistência baseada na saudade dos tempos de glória. Para o sociólogo Freyre (1985), o elemento folclórico popular se coloca como essencial no processo de construção regionalista não apenas por vir do povo, mas por ser eleito como essência regional pela elite intelectual, expressando claramente o tempo para o qual se almeja retornar. A afinidade com a terra, o cenário rural de cangaço e as relações patriarcais também são abarcadas nesse contexto como elementos representativos do Nordeste.

A construção do discurso sociológico de Freyre inspirou muitos intelectuais que partilharam dos ideais tradicionalistas e corroboraram com essa construção, política, econômica e artisticamente sem frisar o desgaste da terra após o declínio da cana-de-açúcar e o processo de decadência, no qual o Nordeste se via assolado. O Nordeste saudade veria na conservação e na memória as características pregressas, como ingenuidade, mítico, idílico e possuidor de pureza e glórias, as forças contra o novo e os males provindos com a sua chegada.

No que comporta o campo da arte, que não apenas expressa, mas é também dotada de poder de construção, a atuação dos intelectuais dessa categoria torna-se um importante

instrumento de ação tornando possível encontrar seguidores nos mais variados campos. Na literatura, por exemplo, Rachel de Queiroz, José Lins do Rêgo e José Américo de Almeida podem representar sua maior força.

A instituição do Nordeste como o espaço da tradição, da saudade, não se faz apenas pelo discurso sociológico ou literário. Dela também participa, por exemplo, a pintura, que procura realizar plasticamente essa visibilidade do Nordeste. Ela é fundamentada na transformação em forma visuais das imagens produzidas pelo “romance de trinta” e pela sociologia tradicionalista e regionalista. Cristalizará imagens e irá instituí-las como “imagens típicas da região”, exercendo enorme influência na produção posterior, seja no campo do cinema ou da televisão. (ALBUQUERQUE JR., 2009. p. 165)

A partir dos anos trinta, norteados pela conjuntura nacional e influenciados pelo pensamento marxista, ocorre uma modificação no olhar tradicionalista. As ideias de Marx chegadas no Brasil foram reinterpretadas assumindo um caráter próprio, diferentemente do marxismo original que defendia a superação das fronteiras para o alargamento do socialismo. No contexto nacional se instaurou um pensamento socialista e também populista, gerando ideias que tivessem ações nacionalistas tendo como foco, antes pertencente à burguesia, o povo ou proletariado.

No que se refere à construção da imagem, os ideais socialistas, utilizando as imagens de atraso do Nordeste, buscavam valorizar o caráter de revolta, insatisfação e luta, reafirmando os elementos anteriormente “fixados pelos intelectuais” como construtores da identidade nordestina acrescidos dos fatores negativos que fossem apresentados de modo a se tornarem uma denúncia social, como miséria, fome e seca.

É exatamente nesse sentido que as afirmações de Albuquerque Jr. ao se referir a criação do Nordeste por intelectuais, agora mais próximos da política, são questionadas por Vieira (2006, p.155), pois este acredita “que essa questão não pode ser pensada exclusivamente como uma elaboração intelectual.”. De fato, a questão da construção do Nordeste permeia segmentos políticos, econômicos, sociais e até mesmo religiosos com os messiânicos, entretanto não se pode deixar de considerar a relevância dos intelectuais para amalgamar e proliferar tais imagens.

Na consolidação do Nordeste seca, a elite política econômica (até mesmo nos dias atuais) articula fortemente esta imagem não apenas pelos interesses próprios dos maus intencionados

para manutenção de suas oligarquias, mas também para o direcionamento de verbas do governo federal para as vítimas da seca, no discurso do Nordeste ser menos atendido pelos recursos do governo:

[...], nos discursos da elite política regional é bastante evidente que as diferenças regionais são percebidas como fruto das relações desvantajosas do Nordeste com as outras regiões do país e também pela maior atenção que é dada ao cetro-sul pelo governo federal, em detrimento do Nordeste. (CASTRO, 1992, p.83)

No social, a seca é o demonstrativo explícito das desigualdades entre o Nordeste e o Sul para requerer ações enérgicas além de motivo para perpetuação do conceito de saudade, pois os flagelados da seca, fugindo do terreno infértil, migram para o sul na busca de melhores condições de vida e sofrem de saudade da sua terra natal e dos seus entes que lá ficaram.

3.6 A imagem do Nordeste na Arte

Para que se possa compreender a construção da imagem do Nordeste, especificamente nas artes, primeiramente é preciso estabelecer um vínculo entre arte e história não apenas como forma de expressão, mas também como agente ativo no processo construtivo, passível das mais diversas influências de pensamento do universo circundante.

Mesmo afirmando o caráter inesgotável de interpretação e de estudo da imagem, Gombrich (1993), em suas análises que caminham na construção de uma história da arte, em todo momento relaciona as pinturas, esculturas e até mesmo arquitetura com as influências político-religiosas e sociais do contexto em que foram produzidas. Panofsky (1999), mesmo no direcionamento de suas pesquisas para o único aspecto da perspectiva, consegue traçar um estudo por vezes antropológico quando insere influências da igreja católica nas pinturas que expressam as imagens divinas como superiores às imagens humanas, ou mesmo no formato gótico das igrejas que dão formas de modo a direcionar o olhar para o céu, mantendo os “pecadores” numa condição diminuta em relação à imensidão do divino.

Até mesmo quando se analisa a fotografia, que pode ser considerada como um fragmento da realidade, não se pode desprender do contexto em que foi captada para que se possa fazer uso dela como registro histórico. Kossoy (1989, p.72) traz que “a fotografia é indiscutivelmente um meio de conhecimento do passado, mas não reúne em seu conteúdo o conhecimento definitivo

dele.”. Tal pensamento pode ser relido e aplicado nas mais diversas possibilidades de expressão artística, ampliando o estudo da arte que agora se torna também um estudo histórico.

A “revolução” iconológica consiste pois em considerar, ao contrário das análises anteriores, que todos os elementos da obra de arte são simbólicos, no sentido amplo, isto é, constituem sintomas culturais revelando o espírito, a essência de uma época, de um estilo, de uma escola. [...] A interpretação da obra de arte, hoje, procura antes de tudo ler essa obra historicamente, relacionando-a do modo mais exato e mais verossímil possível com seu contexto filosófico, ideológico e também material e político. (AMOUNT, 1995, p.252)

De fato, a obra de arte tem um valor inegável para a história em sua construção e também interpretação, entretanto o artista, imerso em influências, nem sempre é consciente dos conceitos e valores agregados à sua obra, como muitos pintores renascentistas que eram influenciados pelos ideais católicos ao mesmo tempo em que eram financiados pela igreja em obras muitas vezes encomendadas, construindo desse modo uma interferência tendenciosa, porém racional.

Ao descrever o ambiente de produção textual de Baudelaire e de Kafka, Benjamin (1975) associa prontamente aspectos precisos das obras com elementos específicos do modernismo recém-chegado enfatizando um maior ou menor envolvimento dos artistas com o meio levando em consideração a memória involuntária de caráter coletivo. O próprio Baudelaire (1932 *apud* Benjamin, 1975, p. 15) critica a atuação da influência exposta: “A maioria dos poetas que tratam de assuntos realmente modernos contentou-se com temas estereotipados, oficiais – estes poetas preocuparam-se com nossas vitórias e nosso heroísmo político. Mas fazem-no de mal grado, e apenas porque o governo o ordena e lhes paga”.

O autor supracitado se envolveu de tal modo com o seu ambiente que abandonou sua casa para viver na rua e poder absorver o modernismo e também ser absorvido por ele, tornando visíveis os aspectos mais sutis circundantes ao modernismo mesmo que de forma inconsciente, como expressa Joly (1996, p.44) ao afirmar genericamente que “o próprio autor não domina toda significação da imagem que produz.”.

Nesse âmbito, é preciso ressaltar o cuidado com que se deve observar a construção da imagem através da arte, pois se deve levar em consideração não apenas a subjetividade e influências que cercaram o artista na produção da obra, como também são imprescindíveis ter em

mente a subjetividade e influências de quem a observa e a analisa, já que nenhuma das partes está imune a pré-conceitos e a interferências.

A construção da imagem do Nordeste no contexto artístico não apenas acompanhou a trajetória primeiramente freyreana e posteriormente seguindo o pensamento de revolução inspirados no marxismo, como reafirmou tais construções numa perspectiva ainda mais incisiva e por vezes com mais poder de persuasão como na utilização dessas construções em telenovelas ou filmes que atingem a população em massa.

Na literatura, José Lins do Rêgo em *Moleque Ricardo*, expressa uma relação íntima do personagem principal com sua ama de leite, que aparece num contexto maternal, zelando, curando das doenças, mostrando a escravidão numa ótica participativa e respeitosa apesar de desigual. É como se fosse colocado a consciência da existência da escravidão com todas as mazelas, porém necessária para manutenção sistema. José Américo de Almeida em *A Bagaceira* coloca os conflitos do sertanejo ao abandonar o sertão por causa da seca e trabalhar na plantação de cana enfatizando as relações inter-regionais, e Rachel de Queiroz idealiza o homem sertanejo como livre, puro, sincero e autêntico. Apenas para citar alguns nomes do romance com influência freyreana.

Jorge Amado e Graciliano Ramos aparecem numa literatura social enfatizando um Nordeste de revolta e descontentamento com o sistema industrial. Jorge Amado coloca a figura do homem numa relação próxima com a natureza como um mistério divino sendo destruído com a desumanização trazida pela indústria, e Graciliano Ramos principalmente na obra “*Vidas Secas*” expõe o ciclo da seca como o ciclo da vida na relação de Fabiano com sua família na miséria e na busca de melhores condições. Tal qual expõe Castro (1992. p.59):

A imagem projetada da região era a caatinga ressequida, a indefectível carcaça de um boi e os retirantes, magros, com seus poucos pertences entrouxados e equilibrados sobre a cabeça. Eram as “vidas secas” de Graciliano Ramos, cujo protesto contra a ordem social injusta era sufocado no cárcere, enquanto a imagem de sofrimento era apropriada e usada politicamente.

Na pintura é possível encontrar nomes como Cícero Dias que ao pincelar telas com *Família de Luto*, em 1929, descreveu aos olhos imagens expondo a escravidão patriarcal desigual, porém, sem conflitos. E Lula Cardoso Ayres que tanto na pintura *As Tuchauas do*

Carnaval de Recife em 1942, como na tela *Representação do Bumba-Meu-Boi* em 1943, expõe folclore e harmonia, caminhando paralelamente.

Na música, Luiz Gonzaga, na década de 40 surge com um traje que mistura a imagem do vaqueiro e cangaceiro com uma sanfona comprada em São Paulo fazendo uso de letras que remetem ao Nordeste ingênuo. Segundo Gil (1988, p.149)

Roger Bastide ficou espantado com o contraste. Passar da Rosinha de “O Mar” (Caymmi) à Rosinha de “Asa Branca” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) é passar de um universo sociológico a outro; de um a outro mundo etnolingüístico; de um horizonte estético ideológico a um outro horizonte estético-ideológico. É por isso que foi Luiz Gonzaga, e não Caymmi, a estrela da migração nordestina para São Paulo. O Rei do Baião se projetou no contexto desta migração massiva. E desempenhou o papel nada insignificante de referencial de cultura, influenciando na coesão psicossocial do migrante e, graças ao sucesso que alcançou no Sul, no processo de integração do “baiano” na nova realidade.

O teatro de Ariano Suassuna, também presente na literatura, se mostra como poético na exposição do sagrado, mítico, além de aristocrático e patriarcal. Para Albuquerque Jr.(2009, p. 190) a imagem do Nordeste em Ariano é:

Um Nordeste tramado pelos fios dos destinos de seus personagens, onde se destacam os pontos de cruzes e estrelas de sangue feitos a fogo, e faca e a tiros. Nordeste de personagens barrigudos, feridentos, gafos, fedorentos, andrajosos, paralíticos, perseguidos pela seca, pela miséria e pela injustiça, mas que conseguem manter o seu “orgulho nordestino”. Nele há homens capazes ainda de sonhar, de conviver com o maravilhoso, de profetizar visões de volta a um passado idílico, visões de um paraíso perdido em algum momento do passado, da volta do Reino de um milênio.

Ainda no teatro, Lurdes Ramalho mostra um Nordeste/Paraíba inocente, sofrido, mas poético e hilário, onde as desventuras da pobreza e das crendices são maquiadas com humor dando beleza e movimento à região estagnada.

No cinema podem-se encontrar personalidades como Glauber Rocha em “Deus e o Diabo na Terra do Sol” que expõe cangaço, seca e coronelismo numa terra de injustiças e dureza. Nelson Pereira dos Santos traz *Vidas Secas* do romance homônimo de Graciliano Ramos com todo ciclo da seca e Guel Arraes no *Alto da Compadecida* numa comédia que coloca o coronelismo, o messianismo e a miséria numa relação íntima e dependente. Tais imagens são

transpassadas para as telenovelas e séries que atingem o grande público tornando o discurso de Nordeste ainda mais sólido e perseverante.

Os aspectos enfatizados na exposição da região são refletidos em vários âmbitos da sociedade e até mesmo no turismo, como indaga Leandro (2006, p.15):

Os discursos turísticos tratam a população residente de maneira estereotipada. Os pobres ou trabalhadores são considerados elementos de culturas exóticas, força de trabalho necessária à atividade turística (trabalhador/ambulante) ou “um povo alegre, simpático e acolhedor”. As camadas de maior poder aquisitivo são descritas como consumidores de espaços e de serviços turísticos diferenciados ou representantes de famílias tradicionais, vinculadas à história da cidade.

Não se pode negar o histórico estereotipado da representação do Nordeste, entretanto, a relevância do fato não significa a persistência da ação por parte dos diretores e produtores contemporâneos nordestinos. Segundo a pesquisadora Holanda “nenhuma outra região no Brasil é repetida de forma tão homogeneia quanto o nordeste” (2008, p.26), contudo, apesar de verificar a preferência de valores negativos e elucidar a rede de poder entorno ao conceito uno da região, ela acompanha uma modificação de postura diante o fato:

[...] Mesmo que se encontre, aqui e ali, representações que mais representam representações clichês, não parece que o realizador nordestino contemporâneo, de maneira geral, esteja disposto a reafirmar a suposta homogeneidade da região. Em alguns filmes, percebe-se a preocupação em discutir essa visibilidade reproduzida de maneira uniforme, e mesmo que reproduzam a mesma visibilidade, procuram extrair dessas imagens-clichês novos significados com uma essência transformadora, o que torna o discurso atual [...] (HOLANDA, 2008, p.26).

A partir dessa nova postura e admitindo a imersão das obras selecionadas para análise nesse contexto recente partimos, então, para colocação na Paraíba no contexto regional e posteriormente a análise no que se refere à representação da identidade cultural paraibana pelos novos significados atribuídos à sua imagem nas obras.

3.7 A Paraíba no contexto Nordeste

São demasiadamente escassas as bibliografias que abordam a temática da construção específica da Paraíba no contexto regional e nacional. Mesmo compreendendo que a Paraíba esta inscrita na construção imagética do Nordeste, enfatizar a particularidade do estado nesse universo se mostra necessária para elaboração do produto final proposto.

Como já exposto, a influência do marxismo na academia e especificamente na sociologia elucidou aspectos das diferenças contidas no próprio contexto Nordeste. No que se refere à Paraíba, percebeu-se desigualdade numa notória subordinação à Pernambuco, desde o período colonial quando a capitania da Paraíba foi anexada à de Pernambuco em janeiro de 1756. (MENEZES, 2005)

Até mesmo no auge cafeeiro, quando a cidade de Campina Grande era considerada a Liverpool brasileira¹⁰, os produtos necessitavam ser transportados para o porto localizado em Pernambuco para serem escoados, mantendo as relações de subordinação ali contidas.

Com o passar dos anos com a independência do Brasil e formação da sociedade intelectual de Pernambuco as diferenças tenderam a crescer. A sede da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) foi instalada no Recife tornando o estado ainda mais próspero e visível no contexto nacional.

A questão da desigualdade nordestina também não é apenas observada na relação Pernambuco-Paraíba, ampliando para as relações de todo Nordeste na atualidade, Vieira (2006) nos mostra que apenas Bahia, Pernambuco e Ceará concentram 70% do PIB regional, deixando mais uma vez o estado da Paraíba à margem do crescimento e desenvolvimento da região.

De fato, as diferenças nacionais e intra-regionais expõem diversas problemáticas no que se refere ao desenvolvimento da Paraíba. Entretanto, deve-se ressaltar que enfatizar aspectos negativos não corrobora com o melhoramento dessas problemáticas fazendo com que a elucidação dos aspectos positivos possa ser um caminho a ser percorrido em busca do desenvolvimento e do progresso desejado.

¹⁰ Por ser a segunda cidade produtora de café no mundo, perdendo apenas para Liverpool por falta de meios de escoamento da produção.

Para que se possa citar características e elementos que evidenciem fatores positivos no contexto paraibano serão usadas como referência na pesquisa, as cidades de João Pessoa, por ser a capital e estar situada no litoral e a cidade de Campina Grande, por ser a segunda maior do estado e representante do interior.

João Pessoa, desmistificando a ideia de desigualdade e seca, durante a conferência sobre meio ambiente, ECO-92, da Organização das Nações Unidas (ONU) foi considerada a segunda cidade mais verde do mundo, utilizando como cálculo a proporção de habitantes por área verde, perdendo apenas para Paris além de ser considerada a capital nordestina com menor desigualdade social, baseado no coeficiente de Gini, sendo, por conseguinte, uma das menos desiguais do país¹¹.

Não é recente o reconhecimento da cidade de Campina Grande como pólo tecnológico. No ano de 1968, quando a Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), antigo Campus II da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), ainda era a Escola Politécnica, chega para instituição o primeiro computador do Norte-Nordeste, o IBM-1130¹². No que se refere a Tecnologia de Informação (TI), Campina Grande é apontada como um dos sete pólos de TI do Brasil que, juntos, faturam US\$ 4 bilhões por ano. Além de ser considerada o lugar do país com o maior número proporcional de PhDs. – um para cada 669 habitantes - cinco vezes a média brasileira¹³.

No que se refere à questão artística e mais notadamente a videográfica, em uma das poucas publicações acerca do tema, Holanda, em seu mapeamento do documentário Nordestino, fixou a Paraíba no quarto lugar dos estados que mais produziram documentários no Nordeste entre 1994 e 2003, ficando atrás de Pernambuco, da Bahia e do Ceará. Outra informação pertinente trazida pela pesquisadora consiste na temática de quase metade das produções serem voltadas para tradição e/ou resgate histórico e artesanato e/ou arte popular, revelando o forte vínculo do paraibano para com suas tradições culturais, o que não foge as obras analisadas.

¹¹ FONTE: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_Pessoa

¹² FONTE: <http://www.dsc.ufcg.edu.br/~pet/jornal/marco2007/ocurso.htm>

¹³ FONTE: http://www.ufcg.edu.br/prt_ufcg/assessoria_imprensa/mostra_noticia.php?codigo=7807

No curta *O Bolo*, o diretor buscou um argumento simples, cotidiano e que ele achasse interessante e achou a feira de Campina Grande. Longe de querer revelar uma decadência do cordel ou da cultura nordestina, paraibana, Taciano Valério viu a inserção do cordel como uma resignificação da linguagem além de fazer uso do imagético do Sertão por considerar a feira como a presença do sertão dentro do urbano.

Já no curta *Borra de Café*, Aluizio Guimarães busca no passado o brilho de tempos esquecidos de glória da Paraíba, fazendo brotar o verde intenso das matas, a riqueza dos objetos trazidos da Europa, por vezes seguindo a moda Portuguesa, numa história marcada pela presença do tropeiro, do patriarcado e evidenciando um tema não abordado na época como a questão da pedofilia. Sem deixar, contudo, de trabalhar o resgate histórico revelando também o forte vínculo para com suas tradições culturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da pretensão de análises de obras locais no sentido de verificar nelas elementos que pudessem se relacionar com a identidade cultural na Paraíba é possível destacar que o modo escolhido para revelar tais elementos por vezes se mostrou ainda mais próximo do que se buscou de identificação, que os próprios elementos.

No filme *O Bolo*, exibir a feira central de Campina Grande tomando como moldura os prédios em ruínas daquele espaço, ou mesmo as barracas da própria feira para falar de pequenos afetos faz com que, por vezes, o modo de mostrar revele mais sobre identidade na Paraíba do que o próprio objeto foco da cena. O homem transformado em suporte, sendo suporte de seus cordéis que também eram sua “cruz”, em um lugar onde tudo é considerado passível de ser comercializado, se depara com a triste e dura realidade da frustração, do cordel não vendido, do bolo não concretizado.

A riqueza de cores, movimentos, sons e diversidade de pessoas e produtos assistem ao, que o ator afirma ser, declínio da literatura de cordel, considerada própria da região Nordeste, ao mesmo tempo em que protagonizam no filme a resignificação da mesma, expondo mestres do cordel como Zé de Cazusa e revelando também novas personalidades da literatura poética local, como Artier Basílio, escritor do poema recitado pelo homem no trajeto de retorno à sua casa.

Na obra *Borra de Café*, apesar de termos o austero período do café na Paraíba, na exuberante paisagem verde e fértil, e elementos que foram essenciais para o desenvolvimento no interior do estado, como foi a figura do comerciante chamado tropeiro, o filme ressalta a questão patriarcal e o incesto, tema velado na sociedade da época, com uma ótica possivelmente machista, colocando a filha como agente ativo na relação incestuosa, apesar de ter pouco contato externo a casa.

A casa grande que seguia tendências de decorações e ostentava artefatos europeus, como expostos nos pratos portugueses que decoravam a casa e como o gramofone presente na sala, era cenário para inúmeros problemas próprios da época, como a falta de conhecimentos médicos ocasionando constantes mortes maternas, ou como a falta de meios de comunicação, deixando para sociedade atual ainda alguns vestígios das soluções encontradas anteriormente como a

presença das parteiras e como a figura do “moleque de recado”, utilizada hoje nos ditos populares.

Como é possível perceber, apesar das diferenças dos tempos representados nos filmes, são diversos os elementos que podem ser ressaltados como presentes e atuantes na Paraíba. Desde a questão patriarcal, com suas devidas particularidades, como a forma de tratamento “painho”, presente nas duas obras, até os cenários reais utilizados tornam ainda mais as obras passíveis de fazer refletir sobre aspectos e questões identitárias.

Deste modo, a partir deste trabalho, cabe despertar que mesmo com as evoluções técnicas e dos meios de comunicação que possibilitam trocas de referências visuais cada vez mais globais, voltar-se para nossa cultura a fim de, não apenas para utilizá-la como cenário, é tornar a produção audiovisual ainda mais próxima da compreensão dos valores culturais locais e permitir que as obras atuem, até mesmo, como agentes de resignificação de elementos culturais.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4. ed. rev.. São Paulo: Cortez, 2009.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques, MICHEL, Marie. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Capinas, SP: Papirus, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **A Modernidade e os Modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BRITO, João Batista de. **Imagens Amadas: Ensaio de Crítica e Teoria do Cinema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CARDOSO, R. A história da arte e outras histórias. In: *Cultura Visual*, n. 12, outubro/2009, Salvador: EDUFBA, p. 105-113.
- CASTRO, Iná Elias de. **O Mito da Necessidade: Discurso e Prática do Regionalismo Nordestino**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.
- CATTANI, Icleia Borsa. **Poiéticas e poéticas da mestiçagem**. In. CATTANI, Icleia Borsa (org). **Mestiçagens**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- FRANCE, Claudine de. **Do Filme Etnográfico à Antropologia Fílmica**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2000.
- FREDRIC, Jamerson. **As Marcas do Visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- _____. **Pós-Modernismo: A lógica cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo, PB: Editora Ática, 2002. (Série Temas).

FREITAS, Arthur. **CONTRA- ARTE: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973**. Disponível em: < <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp104502.pdf>>. Acesso em 13 de Janeiro de 2013.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste**. 5 edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIL, Gilberto. **O poético e o político e outros escritos** – Gilberto Gil, Antônio Risério. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GOMBRICH, Ernest Hans. **Arte e Ilusão**. São Paulo; WMF Martins Fontes, 2007.

_____. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

_____. **Quem precisa de identidade?**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). **Identidade e Diferença: A Perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes 2000.

HOLANDA, Karla. **Documentário nordestino: mapeamento história e análise**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da Imagem**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1996.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um Conceito Antropológico**. Rio de Janeiro; Jorge Zahar, 2009.

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

LEANDRO, Algo Gomes. **Turismo em João Pessoa e a construção da imagem da cidade**. Disponível em: <http://www.geociencias.ufpb.br/posgrad/dissertacoes/aldo_leandro.pdf>. Acesso em: 17 de Setembro de 2010.

MENEZES, Mozart Vergueti. **Colonialismo em ação: Fiscalismo, Economia e Sociedade na Capitania da Paraíba. São Paulo: 2005. Disponível em: <[www.teses.usp.br/TESE_MOZART VERGETTI MENEZES.pdf](http://www.teses.usp.br/TESE_MOZART_VERGETTI_MENEZES.pdf)>**. Acesso em 15 de Setembro de 2010.

OLIVEN, Ruben George. **A Antropologia de Grupos Urbanos**. Petrópolis, RJ; Editora Vozes, 2007.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis; Editora Vozes, 1987.

PANOFSKY, Erwin. **A Perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1999.

RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). **Políticas Culturais no Governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela Mão de Alice: o Social e o Político na Pós-modernidade**. São Paulo: Cortez, 1999.

SANTOS, Milton. **O País Distorcido: o Brasil, a Globalização e a Cidadania**. São Paulo: Publifolha, 2002.

SANTOS, Milton. **Da Totalidade ao Lugar**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. **O Regionalismo Nordestino: Existência e Consciência da Desigualdade Regional**. São Paulo: Ed. Moderna, 1984.

VIEIRA, Flávio, Lúcio R.. **Estado e Questão Regional: por uma economia política da Região**. Revista de História [14]; João Pessoa, jan./ jun. 2006. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/saeculum/saeculum14_dos09_vieira.pdf>. Acesso em: 16 de Setembro de 2010.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo e Instituto Itaú Cultural, 2003.

_____. **O Olhar e a Cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Obras

O BURACO. Direção: Taciano Valério. Campina Grande, 2007.

BORRA DE CAFÉ. Direção: Aluizio Guimarães. Campina Grande, 2009.

APÊNDICE

Apêndice A

Entrevista com Taciano Valério

No meu trabalho eu faço a análise de algumas produções audiovisuais pra fazer uma relação entre a produção audiovisual e a identidade cultural regional do nordeste e da Paraíba. Utilizo muito o conceito de Guertz que fala que o homem é um ser cheio de teias que ele mesmo teceu. Então eu quero falar um pouco sobre isso nas produções audiovisuais.

Um outro filme que eu estou estudando é o Borra de Café.

Eu queria saber um pouco como foi a ideia do filme: O bolo

Taciano –

Na verdade “O bolo” foi o primeiro curta ficcional que eu queria fazer, com a proposta de começar a fazer curtas ficcionais, porque eu estava fazendo muitos documentários, e pra essa primeira ficção eu fui pensar primeiro como o cinema iraniano faz, que tem uma influência muito grande do neo-realismo, ou seja, procurar os locais onde você privilegie pessoas comuns e até interage com essas pessoas, o cinema iraniano tem muito disso, pelo menos nos filmes que eu já assisti. Alguns de “*Sakira Balquibalfi Alusk*” também e uma amiga minha me trazia vários desses filmes que dialogavam com os lugares, e os cineastas iranianos, faziam uma coisa que ao meu entender e na minha leitura eu deveria fazer também e como eu tenho uma relação muito grande com o documentário, eu poderia levar essas experiências do documentário de pegar situações inusitadas e aproveitar situações que aparecem, fenômenos que se desvelam, na verdade, e a partir desses fenômenos interagir com essas questões e eu fui ver se realmente o cinema iraniano tinha isso e depois fui ler também que os filmes iranianos sofreu muita influência do neo-realismo italiano.

E pra “O Bolo” eu disse: eu vou criar um argumento simples porque o cinema iraniano tem argumentos simples, então na verdade fui tendo em face o filme iraniano diante da atmosfera, do ar que você respira e não em direção, ou como eu quisesse colocar uma câmera, ou mesmo alguma cópia, como algumas pessoas fazem é até comum se trabalhar na pós-modernidade ou na modernidade tardia, ou seja lá o movimento que for, como Almodovar faz em pastiche. E eu

pensei em fazer o bolo, uma questão muito interessante em Campina Grande que é a feira e eu vou criar um argumento que é um sujeito que vende cordel e no dia do aniversário da filha, ele não tem dinheiro, sai pra vender cordel e provavelmente com a venda do cordel e dos objetos ele iria comprar o bolo e traria, e esse é um argumento bem iraniano também, do menino que corre e precisa do chinelinho do tênis da irmã e é algo que transformando uma coisa muito singela às vezes, e eu pensei em articular esses elementos para criar uma ficção que fosse vivenciada na feira, dentro de atores sociais em comum onde eu iria começar a criar situações que o ator que foi Aluízio Guimarães que ele dialogasse também com o público, coisa que, na verdade eu nunca abandonei, isso tem sido uma veia cada vez mais forte em mim, essa minha maneira de dirigir, que é uma maneira um tanto quanto insegura, uma maneira insegura de dirigir os personagens, de uma maneira que você não sabe o que vai acontecer e aos poucos eu fui entendendo essa minha maneira de direção nos filmes e aos poucos eu venho acreditando cada vez mais que essa maneira insegura de se fazer um filme não é uma insegurança em si, mas uma insegurança do que está por vir, porque você pode ter surpresa, eu to fazendo um longa agora com Jean Claude e a gente filmou agora um monte de questões, umas cenas do filme, e assim, foi muito massa porque quando eu fui montar agora uma parte...

- É filmado aonde esse filme?

- É filmado em Minas, e eu vim filmar agora aqui na Paraíba. E quando eu fui agora montar o trabalho e eu mandei pra ele, porque eu to fazendo esse trabalho agora cada vez mais próximos das pessoas, ele e outros atores se surpreenderam porque não lembravam do que tinha acontecido, porque como as situações são... você decora o texto e vai pra linha de frente, como eu chamo o set, com o texto, quando você vai rever você lembra das cenas que eu disse: ‘Ái’, ‘Úi’, mas quando você vai pro set, você lembra naturalmente de algumas questões, você é ser humano e tem lembranças e memórias, ante afetos, você lembra naturalmente do espaço, mas muita coisa sobre “...o foco” você não lembra, nem mesmo você tem segurança, então essa capacidade do ator, que ele possui também de se jogar numa proposta, alguns chamam de visceral, eu chamo mais de fenomênica, fenomenológica, porque de certa forma se trabalha com tudo aquilo tudo que aparece. Então essa maneira veio a partir do “bolo”, e “O Bolo” algumas questões do bolo dizem respeito a um pouco do meu início, da câmera um pouco longe do personagem, isso

também remonta o cinema iraniano, mas essa câmera longe era ainda a minha dificuldade de se aproximar dos personagens, do medo de me aproximar dos personagens, e tudo isso eu fui vendo que não tira de maneira nenhuma a beleza do filme, mas assim, eu to te falando mais no sentido de que eu sou um cara inquieto e realmente preciso de uma câmera que se aproxime mais, então recentemente isso tem acontecido. Há uma câmera suja também, e a pergunta foi qual mesmo?

- Eu queria saber de onde tinha vindo a ideia do bolo.

- A ideia do bolo veio de todas essas matizes. Porque quando se fala em ideia, você fala justamente, quando se pergunta isso a um realizador de onde veio a ideia, ou se espera uma resposta no sentido assim: veio de uma música, veio de um livro que eu li, que eu adaptei, ou veio de outra pessoa que me deu o argumento, mas nesse caso veio do Cinema, do processo que eu vinha vivenciando. A ideia do bolo vem de outro processo que ao longo do tempo vem dando certo, a partir do Bolo, eu disse verbalmente para algumas pessoas mais próximas, que eu iria fazer cinco curtas ficcionais pra fazer um longa, mas assim, só que, eu acho que muita gente fala muita coisa que não cumpre né? Mas eu tive a sorte de que essas cinco coisas que eu fiz se cumpriu, ai eu fiz o bolo, fiz o Banzo Analítico que é uma ficção, depois fiz “Aos pedaços” que é, um documentário que eu acho o mais interessante meu, que tá entre ficção e documentário, e depois eu fiz Bode Movie, que também é um filme que dialoga com o cinema iraniano, que é um argumento muito simples que é um sujeito que ama um bode, e dizem que o bode vai ser vendido e ele foge, (Fala sobre o bode da novela das 6 e a influencia), eu vi um longa, muito parecido com o bolo, o cara – o moreninho lá da Bahia, amigo de Vagner Moura, que faz o tarja preta, que ele tá correndo pra deixar o bolo no dia do aniversário do filho também.

- Eu não assisti, mas eu vi uma chamada, acho que na Globo.

- Pois é, isso ai eu vi muito mais próximo da ideia do bolo, do que esse do bode. Essa do bode pode ser uma questão contingente, a relação que você tem...

- Com um animal...

- Com certeza, com cachorro, gato, bode. Tudo isso né, tem essas questões, ai eu fiz o Bode Movie, já em Pernambuco, e...

- Quanto tempo você mora em Pernambuco?

- Vai fazer cinco anos.

- Mas você é da onde?

- Eu sou daqui. Ai fiz o cinema americano, né, que foi o quinto filme, ai o que é que acontece, o quinto filme na verdade deveria ser “onde Borges tudo vê”, que era ficção com todas aquelas questões que a gente já sabia do FIC da outra gestão, e eu disse já tem tempo demais e eu vou fazer um longa, e Amazile dizia: não, e eu sim, ai eu fiz uma parte e depois eu fiz outra e hoje é um longa, e ai o Borges foi depois dos cinco filmes, ai me veio na cabeça fazer três longas da trilogia “Sem Cor”, ai Aluizio perguntou: Trilogia tem que ter uma continuidade. Mas que no fim eu acho que uma trilogia não diz respeito a um único personagem, diz respeito aos modos operandis de se fazer esses três filmes de baixo orçamento. Ai eu fiz o Borgis, fiz O Ferrolho, e agora to fazendo Pingo D’água, esse trabalho com alguns atores, como o Gian Claude, que eu vou no próximo mês filmar em São Paulo e depois a gente vem filmar aqui pra terminar o longa. E ai eu to tentando aprovar outro roteiro em um edital lá, o roteiro de uma longa que é o “Espumas ao vento”.

- Tem alguma coisa com a música de Flávio José?

- Não, inclusive essa música nem é de Flávio José, o autor da música é lá de Caruaru, mas não tem nada a ver. O Espumas ao Vento fala sobre o choque entre o rural e o urbano que é uma coisa muito comum hoje que tem se discutido muito que o nordeste estima muito o urbano, mas mesmo assim eu tenho conversado com Gian Claude e ele falou fazendo a análise de alguns filmes, como o urbano é muito para o nordestino, a gente sente o urbano muito ainda difícil, eu acho que a gente é muito..., a gente faz o urbano, mas fica uma carência, tem que fazer um filme no sertão,

- Porque remeter tanto ao sertão?

- Eu acho que é por esse imaginário todo do sertão, a beleza do sertão que é muito bonito, e acho que engloba muita coisa também do sertão.

- Isso também na beleza da Feira

- Na feira está o sertão, talvez a feira está muito mais próximo do sertão do que tá no sertão, assim, do que o urbano. O Bolo veio disso também, da menina. Bom, o que eu lembro é isso a necessidade de a gente utilizar... certamente hoje se eu pegasse no Bolo hoje eu faria normalmente um longa, não é que o longa seja melhor que o curta ou o curta seja melhor que o longa, mas como hoje eu to tendo mais fôlego, e tentaria criar isso.

- Aluizio me contou que uma parte do bolo é até documental que ele tá no meio da feira...

- É exatamente quando ele está no meio da feira, me contou uma vez Aluizio, que um colega do pai dele, viu ele vendendo um cordel e ficou muito triste e disse assim, esse cara se acabou e tá assim, porque o figurino de Aluizio era meio caricaturado de certa forma, foi feito por Carlos Mosca ele e Ronaldo Lelis, que eram umas roupas cobrindo assim Aluizio, Aluizio lá no meio da feira falando, falando, interagindo com alguns, alguns falando com bastante dificuldade, porque até mesmo as pessoas da feira achavam ele bastante qui, bastante estranho já, ou seja, é algo que nunca tinha acontecido em termo de figurino, o que nós estávamos querendo reproduzir no figurino de Aluizio, é aquilo que geralmente tem nas bancas de cordel, uma série de plásticos com cordéis dentro, cordão, então aquilo estava no corpo dele, então Aluizio era uma vitrine, de certa forma ele era pós moderno, no lugar de tá com a barraquinha vendendo em um lugar estava com barraca no corpo dele mesmo, e assim...

- A vestimenta dele foi criada para o filme...

- É não existia, mas eu acho que hoje eu consigo fazer essa análise, depois de um tempo a gente se afasta da obra e faz a análise e diz ó realmente isso é muito interessante, o personagem carrega consigo a barraquinha dele aqui no peito, no corpo dele. E tem o lance daquela barraquinha lá que eu coloquei Ronaldo Nelis. (trava em 14:16)E também Carlos Mosca participa e é muito comum também nesse trabalho que a gente faz colocar no filme pessoas que já estão trabalhando. E calcar as dificuldades acabam inserindo né, porque a equipe entende tudo. E aí tem a trilha final, que alguns já não gostavam, que é o lance da animação que de certa forma eu gostaria de ter trabalhado um pouco mais, mas não tive condições financeiras de trabalhar mais e também a trilha...

- E a animação era pra ter ficado como?

Eu não sei eu acho que eu era ainda muito verde na questão ainda na pesquisa e fazer animação também é muito caro, mas assim, é muito satisfatório, sabe?. Borges é um filme, que olhando assim, hoje, tem muita coisa minha que eu faço hoje nos lugares, de trabalhar improvisado, de vivenciar situações limite, de privilegiar muito bem a fotografia, que de certo também fica muito bonita, de deixar o ator um pouco livre de criar situações que ele interaja, que ele quebre esse lance da representação naturalista, que o sujeito só viva situações que até mesmo ele se

surpreenda. Então esse tipo de cinema eu acho que é um cinema que a gente deveria incorporar e não um cinema não tem nada novo. É novo talvez a forma que você faz, que você tá criando em termos de roteiro, ninguém vai ver outro filme daquele jeito, a não ser que seja plágio, mas eu acho que são situações muito importantes que as pessoas deveriam pensar, de utilizar os afetos desse lugar e trabalhar em cima desse afetos, a feira, por exemplo é um lugar de afeto, as pessoas vão pra feira para comprar comida pra comer, as pessoas vão pra beber as pessoas vão para conversar, as pessoas vão pra jogar, as vezes pra sofrer também, vão pra trabalhar. A feira foi pensada dessa forma, fizemos visitas as feiras, fomos encontrar e fizemos também ainda imagens que estão fora, que eram algumas pessoas, chegamos em situações críticas que pedimos pra mulher atuar e ela atuou, fizemos 15 takes mas não colocamos, então, é esse tipo de cinema que eu acho legal assim, que eu acho muito proveitoso. Além de tudo uma fala de Amazile que ela fala no making-of, que o bolo é uma reunião de tudo isso, o bolo é a reunião de aglomerado de pessoas que estavam envolta de uma ideia. Acho que foi um dons primeiros curtas, assim, alguns falavam, e teve uma certa evidencia de ficção, e realmente muitos diziam da questão, a lógico que hoje, isso na questão de retomada do cinema paraibano, porque a gente sabe que a retomada do cinema paraibano se dava de uma forma muito hegemônica com o digital né? E outra coisa interessante foi a participação do povo de João Pessoa que vieram, “Bruno ...Sales” veio trabalhar, muitas das pessoas que trabalharam no bolo hoje fazem trabalhos diversos, Aluizio como você sabe, você já conhece né? É um cara que é dramaturgo que escreve peça de teatro que curte teoria do teatro, que faz curta também, Guga Rocha, que naquele tempo ali, hoje faz filmes, ganhou até o festival de Brasília como melhor som, Breno Cesar que sempre trabalhou comigo, mas tem uma trajetória com vídeo-dança e fotografia, a menina..., Mosca que faz figurino, faz arte, faz longa, faz curta...

- Todas as pessoas tiveram um pouco de liberdade para trabalharem suas áreas ou você dirigiu tudo assim?

- Não, não, com certeza, na verdade teve uma série de questões também que eu era muito ainda inocente assim, tem também... eu acho que o Bolo também, pra mim, foi um aprendizado, porque, essa coisa de um cara dizer que está preparado para um filme, que domina todas as áreas é impossível. Hoje eu vejo que eu, que a minha maneira de dirigir era dialogar sobre aquilo que

eu não sabia né, e as pessoas começavam a me explicar e eu começava a entender e operar. Por exemplo, quando eu ia discutir a arte e o figurino, as vezes eu tinha dificuldade em separar a arte e o cenário, e tentava unir arte, cenário e figurino, mas eu sentia que, eu conseguia passar a ideia sabe?. Hoje se eu fosse dirigir o filme, a gente já sabe diretamente se é cenário e a arte a arte depende desse cenário, talvez a gente tenha que fazer uma pesquisa de que momento aquele cenário se mostra com aquela luz assim que privilegia a arte e que palheta de cor é essa ou aquela. Mas na verdade, todo mundo era assim, Breno, foi o primeiro curta dele assim, que teve impacto pra ele. reuniu muita gente depois disso passamos a nos reunir mais, sabe? Então, foi muito importante assim O Bolo, sabe?

- Mas tudo foi bem pensado, os objetos cênicos... Figurino?

- Foi, foi... Sim a gente se reunia na casa de Ronaldo Neris e Mosca e a gente conversava muito e dizia o seguinte: o a gente tem o roteiro aqui, o meu assistente de direção David que foi uma peça bastante importante questionava muito assim: Taciano, defina seu roteiro, já tá em tal tratamento. Fechamos o roteiro e fomos decupar a parte do roteiro técnico né? E havia também uma decupagem da arte e do figurino, e havia até uma decupagem do cenário também, das ruas que a gente iria passa, isso a gente tentou fazer dentro da ordem do dia. O dia é esse, a gente vai passar por essa rua, por esse tempo e a arte, a gente sabia que ia precisar disso ou daquilo, como a gente tinha um cenário fixo de certa forma, Mosca trabalhou muito bem lá dentro né? Então a gente fez a decupagem do roteiro no momento de filmar, dias antes, fizemos a decupagem da arte, ao ponto de que essa decupagem da arte a gente tinha que fazer o que era muito necessário, porque a produção cobrava isso de forma muito intensa pelo fato de que, como a gente tava trabalhando com o orçamento de R\$4.500,00, a decupagem da arte era importante para a gente pedir favores, ou seja, seu artigo está pronto, pra dizer o que vocês tão precisando, porque na hora, nego não venha pedir a mim não, e o pessoal me conhece que eu fico inventando coisas na hora, quer dizer, passaram a me conhecer, eu briguei bastante com Amazile, fiquei com raiva dela, falei mal dela, isso é uma coisa que é comum, eu lembro que naquele momento eu fiquei com raiva dela, falei dela: essa mulher é muito chata, não se o que..., mas assim, aos poucos a gente vai compreendendo também que foi o primeiro curta dela, ai eu acho que ela tinha uma experiência de teatro, mas não tinha uma experiência de cinema, e eu não tinha experiência de uma produção

assim toda arranjada, com todo mundo fazendo o seu lugar, eu brigava muito com ela, eu abusava das cenas, passava da hora de comer, fulano reclamava e eu dizia que era assim mesmo, ela ficava com raiva, e foi muito punk, mas isso faz parte do set, tanto que ela trabalhou em vários filmes meus depois, você sabe, e eu sempre confiando nela muito, confio muito nela, deixei de falar dela assim, teve um momento que eu falei demais: é chata mas o caba precisa, mas uma coisa que eu aprendi com Amazile, foi que eu sempre falei com ela na cara, nunca fiz inferências, mas que ela é muito chata é, muito cuidadosa, me chamava pra conversar, erra e não diz que tá errada, ficava consigo e eu fiquei com muita raiva dela por isso, então ouve uma série de questões assim interessantes, por pouco tempo, sabe, aí vem o processo de montagem que foi um processo que eu escorreguei muito sabe, eu quis montar logo, agoniado, ansioso, sabe?, eu não faço mais isso, eu acho... o filme O Bolo tem tinha várias saídas, várias coisas legais que eu não trabalhei.

- O que mais poderia ter sido trabalhado?

- Eu acho que a parte que mais eu sou do filme, que é a parte que eu invento situações, faço documentários, partes lindas do filme, ela mereceriam um olhar mais apurado. Mas assim, Win Wenders, diz uma frase interessante em um documentário que eu assisti que nem tudo o que tá bom fica, você tem que aprender a cortar o cinema é a arte da castração, é a arte do corte, se você não fizer o corte, não fizer uma intervenção, não fica uma coisa muito boa, mas tudo ruim, então isso são as escolhas, é o olhar da pessoa depois, tem gente que olha pro filme e diz eu faria isso, eu não faria isso, eu to fazendo uma tese sobre Almodóvar e to lendo sobre Almodóvar, o filme de Almodóvar fica muito vago, e eu não aguento mais assistir isso, ele gosta porque faz parte dos afetos dele, das antigas, mas eu faria tudo diferente, então isso é comum, o filme pode ter, sabe, e ir pra um outro caminho, mas nós, demos o máximo no filme, os atores deram o máximo, a produção deu o máximo, todo mundo deu o máximo, os cachês eram ínfimos, os cachês eram 150 reais, eu doeí, o de Aluizio também e ele doou, o dinheiro era completamente utilizado em tudo, sabe, eu tirei dinheiro do meu bolso, como a gente sempre tira, então foi um filme assim que ele acabou fortalecendo os nossos laços, foi estressante pra mim, de hoje para aquele filme são seis anos né? Em seis anos eu me casei, tive filho, fiz mais 5 ou 6 curtas, fiz dois longas, então a minha trajetória do primeiro para o segundo momento é esse do bolo, antes eu tinha feito muito documentário, O Buraco, ..., e assim, eu acho que em seis anos eu acho que houve e há uma

modificação completa né, e é isso.

- O desfecho da história dele não ter conseguido vender os cordéis, não seria talvez um reflexo da decadência da cultura nordestina, ou algo do tipo, ou do próprio cordel?

- É eu acho que o cordel hoje, o próprio olhar das pessoas que passavam na feira, olhavam pra Aluizio com um certo desdém, remete talvez a o único lugar onde talvez ele não devia ser visto dessa forma, como um selvagem né? Ou seja, o Aluizio é visto já como um estranho, um sujeito de fora, como um selvagem no meio de um lugar que era a casa dele, porque a feira sempre foi um lugar...

- Mas o fim era esse mesmo? Se as pessoas tivessem comprado os cordeia, por exemplo?

- Não, eu quis, eu trabalhei muito sobre esse universo da decadência, eu acho que eu tava ligado muito por essa, essa, eu não vou dizer desvalorização, mas eu acho que seja talvez a ressignificação, que alguns autores chamam, porque eu acho que o cordel, ele acaba migrando para outros universos, mais híbridos, tem gente que fez na música, numa série de elementos musicais, que eu acho que o cordel está, a gente vê isso também no cinema, um grande sucesso que eu tava assistindo novamente, que é o Auto da Compadecida, tudo bem que tudo o que a gente vê da globo a gente quer logo jogar pedra né, mas não dá pra jogar pedra num filme daquele né? Seja a versão dele para cinema, seja a versão dele para televisão, não dá pra jogar fora, aquilo é um marco realmente na história do cinema nacional, da televisão brasileira também e alí tá uma serie de questões ligadas ao cordel e eu acho que a gente sofre de uma certa forma de reminiscência, essas reminiscências, eu acho que o cordel não se sustenta, mas a sensação que eu tenho é que isso migra, porque as coisas mudam, mas a gente não pode ter uma visão pessimista dele, como alguns olham e dizem, como eu tava outro dia em Caruaru e uma pessoa disse que gostava mais da caruaru de antigamente, e eu disse meu amigo isso é uma merda hoje, imagina antigamente, eu disse desse jeito.

E o pessoal que diz eu gosto de Campina de antigamente e eu digo meu amigo o a merda hoje imagina antigamente, (...). Isso faz parte da guerra dos elementos de força, acho que o cordel está em todo canto, é claro que agora já não tem mais aquilo que o sujeito se reunia pra tocar, cantar, a gente tá escutando programa de rádio, na televisão quase que não tem nada tem também outra série e muitos outros questionamentos que transitam o cordel outros universos que eu visualizo

sobre isso mais não lembro, são universos muito tênues que acaba... então assim, eu basicamente acho que no final eu mostro talvez isso também, esse desencantamento talvez do cordel, eu acho que a palavra é essa desencantamento

Ai esse desencantamento que eu acho das pessoas com o universo disso, né, dessa cultura, eu senti, eu lembro que, assim, tinham pessoas que sentiam vergonha de ver Aluizio naquela situação, agente da produção sentia vergonha, porque parece que era um sujeito que, porra, é louco, sabe, que é tido como um abjeto, como uma pessoa sem legitimidade, hoje em dia, passa a sensação de loucura e desvario, então assim, essa coisa abjeta é onde tá o cordel hoje, sabe? Eu acho que é por aí.

- Outra coisa que eu queria te perguntar: é sobre a atriz, eu lembro, porque eu já assisti diversas vezes o filme e no início, não dá pra perceber exato de onde ela é, porque o início do filme é ela cantando e ela “chia” um pouco.

- Na verdade é interessante, porque aquela atriz é uma história muito louca, porque eu vinha trabalhando com uma menina que era até filha de uma conhecida, e no dia de filmar, na véspera, veja só, eu fui dormir com essa atriz, ou seja, que ela ia participar do filme...

- era essa?

- Não, não era aquela atriz, era outra. Quando eu acordo de manhã, eu ligo o meu celular, e o meu celular tem tanta ligação, porque eu tinha desligado o celular à noite, quando eu olho, era Amazile dizendo: eu to morrendo de raiva aqui, eu: O que foi, ela: venha pra cá agora que deu um problema aqui, que a atriz não vem mais não. E agora?, ela: Mas a gente tá querendo que você conheça outra atriz. A mãe disse que a menina não ia mais, ninguém sabe, alguns dizem que é porque a mãe é separada do pai e a mãe ficou com raiva, outros dizem que a menina pirou o cabeção por pressão né? Porque aquela coisa de ensaio um, dois dias antes vai aumentando a pressão aí o cabeção das pessoas piram, e a gente pira, fica sem dormir, fica inventando porque a gente gosta disso e tal e o que acontece, a gente chegou na casa de uma menina da produção, que era Hingrit pra ver a filha dela (na verdade é irmã) e eu achei a bichinha tão fofinha, tão bonitinha rapaz, que eu disse, pode ser essa menina, aí ela se olha, oxe meu irmão foi a melhor coisa do mundo, ela entrou, ela foi dormir de igual com a vida dela e acordou de madrugada dentro do filme né? E eu disse, e aí não tem problema não com a mãe e o pai? Eu lembro que agora mesmo

eu tava conversando isso com alguém, que o problema de atores mirins são os pais, o que é que vocês querem fazer com eu filho, porque é uma pergunta que tem que se fazer também né? E aí essa menina entrou em foi muito bacana, mas essa menina deu uma claridade, foi Apolo no set, porque houve uma proteção muito grande encima dessa menina, Aluizio teve uma identificação muito grande com essa menina, um afeto muito grande e ela representou super bem, tudo que pedia a menina, ela fazia, teve alguns momentos também que eu queria dar um ar de pedófilo também, dessa questão mais perversa, mas teve complicação com Amazile e eu disse: ow Amazile o que é que tem? Mas eu acho que foi o caminho certo de trabalhar com aquilo naquele momento. Eu trabalho com o universo da psicologia e agora mesmo um sujeito chegou perto de mim sexta ou sábado do caso de um sujeito de Caruaru que é casado tem três filhas e transa com as três filhas e a mulher sabe disso a mulher deixa e isso é bem tranquilo e aí dá pra fazer um documentário? Pô, eu não vou fazer isso com um cara desses, se eu fosse fazer ele seria preso, e eu não quero porque não vou fazer um documentário sensacionalista, e não vai ser reportagem, se eu for tratar isso de uma maneira normal eu vou me fuder, isso vai contra meus códigos, porque não dá, mesmo que você seja porra louca no mundo, que eu não sou, mas pelo menos no filme, talvez (...) meu essa loucura que talvez as pessoas incorporam no ambiente do corpo, das drogas, eu acho que eu incorporo isso na obra, eu sou altamente careta, fico em casa, estudo, não saio mais a noite, e assim, isso pra mim é forte porque eu faria ficcionalmente o caso desse sujeito, então essa questão da menina eu queria dizer que poderia haver alguma coisa entre ele e ela, mas que não haveria toque assim, porque as pessoas acham que uma relação é somente de penetração, mas poderia ser uma coisa sugestionável e eu queria avançar mais sabe? Uma coisa mais próxima da (...) mais. Eu lembro que veio na minha ideia uma coisa que agora eu to lembrando, que iria mudar o rumo do filme em si, que era no lugar do Bolo era ter o favor sexual, que eu acho que se a gente tivesse trabalhado isso antes tinha dado certo, porque tava todo mundo a fim, porque aquele trabalho, o bolo, todo mundo topou aquela história, então era aquela história, não era outra coisa, era aquela história que todo mundo queria fazer. A montagem eram dez pessoas, participando, bruno veio todo mundo queria ver pra não dar errado, Guga teve um trabalho muito bom no som a pesar da dificuldade de captação do som e foi isso.

- A dificuldade de capacitação foi por que a feira era barulhenta?

- Também, e alguns equipamentos nossos que não eram bons, o problema do som nos filmes brasileiros é constante. Tiveram atores sociais aquele cara que tá bebendo lá na feira, assim, sentado, aquele cara que tava lá e a gente botou pra trabalhar,

- E dizendo fique ai do jeito que o senhor tá.

- e foi lá que essa minha questão da direção ficou né, o Breno, amigo fica às vezes acomodado, então eu acabo tomando ações, ele diz, meu amigo você é muito perverso fica mandando o cara calar a boca, só que às vezes é inconsciente, é inconsciente, porque se eu for sair de casa pensando em mandar o povo calar a boca eu não vou conseguir fazer isso porque..., mas são as situações, agora em Ferrolho, tinha um sujeito lá que era deficiente, ele tava entrando nas cenas e eu chamei ele de aleijado, e foi punk, porque o cara entrou na cena e eu falei: meu irmão, tu ainda é aleijado e não consegue fazer essa porra, faça isso direito meu irmão porque você ensaiou que só, o cara tinha ensaiado demais e não tava entrando, ai entrou assim de boa e eu pensei, eu fui muito pesado, mas tudo vale pela arte, sabe?

- Depois ele fez certo?

- Fez, deu trabalho, é um cara lá de Recife. Pronto, tu quer saber mais alguma coisa?

Não, muito obrigada.

Apêndice B

Entrevista Rebeca 01

Aluízio:

- De todos os anos de Arte e Mídia, esse filme só não teve uma turma?
- Como assim: só não teve?
- Desde que Arte e Mídia surgiu até o dia de fazer esse filme, todas as turmas participaram, menos uma, é quase...
- Qual foi a turma?
- Eu não me lembro, é uma turma que segundo João era uma turma, bem, bem... que era melhor não ter participado mesmo.
- Então a minha era boa, porque estava Natan, estava Jhesus...
- Segundo João, foi ele que notou, e disse a mim que só uma que não participou, massa né? Eu acho que foi o filme que mais teve Arte e Mídia envolvido, que teve mais representatividade de Arte e Mídia, que de dez anos só uma turma não teve presente. E eu gosto desse filme, não é porque fui eu que fiz não, é pela aventura dele, de ter feito ele, do que dele em si.
- Deu muito Trabalho?

Amazile: - Nada...

- Deu visse, deu trabalho...

Amazile – Tu não tem ideia de onde é isso aí.

Rebeca – De onde foi a ideia do Filme? De onde partiu? Você já tinha a ideia antes?

- Como eu sempre fui a favor da pedofilia, eu (risos)...
- Isso é pro meu professor, certo? Vou fazer uma cópia para o meu professor... (risos)
- Não, brincando. Durante o Cineport, a gente, eu estava conversando com Nycolas sobre a vontade de eu fazer um filme, e como eu adoro cozinhar eu gosto muito de misturar comida com minhas histórias. Passei um tempo escrevendo para a revista Fome de Que?, contos gastronômicos, não sei se você se lembra, se você chegou a ler, (...), então esses contos gastronômicos eram contos seguidos de receitas das comidas que faziam parte do conto, a gente teve três edições dessa revista e acabou-se, mas isso ficou muito marcado em mim o quanto a comida tem uma condição sónica, porque você se lembra daquela carne guisada que a sua vó

fazia, eu me lembro da tripa frita que o meu pai fazia quando minha mãe viajava, então todo mundo tem uma ligação com os significantes de uma certa comida. E se a comida é s gnica,  nt o ela pode construir ou colaborar com uma estrutura narrativa. Ai eu disse que queria fazer um filme que tivesse comida e tal ai a primeira coisa que veio no filme foi borra de café, e do nome “Borra de Café” que eu constrói a história. Foi a partir do nome “Borra de Café”.

- Foi depois do nome que você chegou na época do café?

- Não, o seguinte, eu queria fazer um filme de época, e botei o nome “Borra de Café” porque eu já sabia que na Paraíba teve uma época  urea do café da produção do café, uma época que tivemos o melhor café do Brasil, isso não   conversa, é verdade, e depois foi dizimado por uma praga e não existiu mais café, não existiu mais nada, inclusive não existia nem mais a história no imaginário do paraibano, poucas pessoas sabem que o café fez parte de nossa cultura, que a produção do café fez parte da nossa cultura, e que antes da cana de açúcar e do agave, foi o grande protagonista da produção agrária, não, agrícola do nosso estado, principalmente na região do brejo, inclusive, o trem chegou a bananeiras pra escoar a produção de café, sendo que com o trem chegou a praga,  nt o não mais justificava ter tem. Nesse panorama aí, da riqueza do brejo eu quis contar uma história, levando um outro propósito que é muito mais ideológico do que artístico, de que eu queria contar uma história, eu queria fazer um regional sem ser homem passando fome, numa paisagem seca, correndo atrás de calango, porque essa era uma Paraíba que eu não gostava de ver tratada muito constantemente nos telejornais, desde que a gente se conhece por gente, até mesmo porque essa é uma Paraíba, mas não é a Paraíba. Existem várias Para bas que não são de interesse dos veículos de comunicação de massa. A comunicação de massa gosta muito nos estereotipar como o povo desdentado, o povo que passa fome, ou o povo exótico que corre atrás de calango pra comer, de um roedorzinho, e não vê que nessa Paraíba t b m existe o verde, existe água abundante, existe mesa farta, existem famílias tradicionais que compravam suas roupas que você pega fotografias do fim do sec. XIX e início do sec. XX entorno de 1900, você compara essa fotografia da mulher dentro do brejo, indo pra festa, e da mulher francesa, você vai ver exatamente a mesma moda se repetindo na Paraíba.  nt o, essa Paraíba eu queria mostrar t b m, não denegrindo nem diminuindo a outra Paraíba que t b m tem seus valores, mas eu queria mostrar uma Paraíba próspera de festas de barriga cheia, uma Paraíba que as

peessoas não gostam de mostrar. Ai, unindo uma coisa a outra estava havendo muita conversa nessa época sobre pedofilia, uma discussão enorme, pedofilia é uma coisa horrenda, lógico, eu fico brincando mas é uma coisa horrenda, mas é também um conceito cultural, é uma questão social, é uma convenção. Por exemplo, a minha avó casou-se aos quatorze, isso não faz do meu avô um pedófilo, porque naquele contexto histórico e geográfico isso não era uma coisa isolada era um costume enorme.

- Quantos anos tinha seu avô?

- O meu avô, parece que tinha dezoito, ou dezenove. Com o seu olhar de hoje, isso pode aparentar pedofilia, mas no olhar daquela época, não, não era pedofilia. Outra coisa que era muito recorrente era o casamento de primo com prima, de tio com sobrinho, e isso era recorrente desde os feudos, porque as famílias estavam muito próximas, não havia outras pessoas perto, e terminava que os hormônios falavam mais alto e as pessoas cruzando entre elas, né?

- E também deve ser por causa, pra perpetuar...

- O nome, a riqueza não fugir, também tem essa questão. E misturando todas essas coisas todinhas eu disse: rapaz eu queria contar uma história de um pai com uma filha que viviam num canto extremamente distante de tudo e que lá, a filha comesse com os hormônios, o lado biológico dela, transformá-la em mulher e na falta de tu vem tu mesmo e ela iria seduzir o pai. Eu queria inverter, converter o brincar com a questão do vilão, eu queria anular o vilão, na história, e mostrar o encontro de duas figuras que precisavam se completar, a menina órfã, a mãe morreu no parto, acho que dá pra entender isso no filme, a sonoplastia é muito contundente nesse momento, chega a ser meio redundante, mas eu prefiro dizer que é enfática do que redundante, porque ela toca da mesma música, eu trabalhei com o princípio de LeitMotif, não se se você conhece essa história de LeitMotif, você tem uma frase musical e você repete ela no decorrer do filme, é um motivo, sendo que em determinados momentos ela passa a ter um arranjo ou um ritmo ou uma harmonia diferente, pra poder dialogar com aquela cena que está acontecendo, então ela entra de forma, meio que fúnebre, a música que é “casinha pequenina” que é a música que costura o filme todo do começo até o final. Então a mãe morre e o pai cria essa menina, ai tem presença da manufatura da bonequinha pra ilustrar essa presença do pai/mãe, do pai que se preocupa com a menina e tal, e um belo dia essa menina já grandinha, quinze anos, repetindo, e ai na nossa vida

existe muitas rotinas né e aí eu brinquei com essa rotina, da menina exatamente fazendo a mesma coisa que mãe, a mãe que anteriormente tinha sido marcada por uma borra de café que escapou do ato de coar e melou o seu vestido, que marcou talvez ou pré-anunciou, que existe alguma coisa, como no cinema americano do pré-annuncio, a cena que pré-annuncia o que vai acontecer, pré-anunciou talvez o estourar da placenta, que estourou, ou talvez o partir dessa mulher em uma possível hemorragia pós-parto, e essa mesma marca, que é a “Borra de Café” ressurgiu na menina, podendo representar talvez a sua menarca, pode representar a sua saída do estado infantil para o estado de moça, o estado de mulher. E nesse momento, provocada pelo pai, numa brincadeirinha de encostar uma bonequinha no pescoço dela, porque eu acho que “toda menina que enjoa da boneca é sinal que o amor já chegou no coração”, então ela não se encanta mais com essa bonequinha, vai pro quarto e troca de roupa, o pai a segue pra pedir desculpa, e quando se depara, se depara com uma situação bastante peculiar e talvez até primata, que é quando a mulher está quase de quatro, que foi a primeira posição sexual, entendida pelos cientistas, que é a mulher de quatro e do homem que vem por traz, e ela tá de quatro, seminua, ou, muito mais, fazendo a gente deduzir que ela está seminua, porque eu não quis trabalhar com nudez, eu gosto muito mais de trabalhar com a nudez que nós construímos do que a nudez que nós mostramos, então ela estava seminua, o pai olha e eu acho que naquele momento ele passa a despertar para a mulher que surge dentro de casa e pra menina que se despede dessa mesma casa. Quando isso acontece, logo em seguida, ela é marcada por um presente dado pelos tropeiros, esses tropeiros eles costuram essa história, esses tropeiros, pra mim, constituem um mapa e o relógio da história, porque o tempo que demoram a chegar na casa e esse é como se fosse um prólogo do filme, a minha ideia é que pra você espectador você se distanciasse do canto que tá e demorasse a chegar no canto que você procura chegar que é o canto que se passa a história do filme. Então esse tropeiro, é como se a gente fosse de carona nas mulas até o canto do filme, por isso que o filme, o começo do filme é muito lento, porque o tempo é muito subjetivo, o tempo da cidade é um, o tempo do mato é outro, e o tempo do tempo passado é um tempo muito mais lento do que o tempo do tempo presente. A ideia é que esse caminhar lento e muito lento passado pelos tropeiros nos remetesse catarcicamente, a essa viagem no tempo do tempo passado.

- Eles trazem as coisas boas, as manufaturas e também trazem as coisas ruins, por exemplo, a

malícia...

- Não, eles trouxeram, é exatamente, eu concordo, porque, o seguinte, porque quando eles chegam, sabe aquela música... Trazem coisa boa, trazem como todo o ser humano, como toda a ligação de um canto isolado com qualquer outro canto, os tropeiros são na verdade, baseados em pesquisa, porque a gente pesquisou bastante pra fazer esse filme, inclusive eu construí o roteiro, passei o roteiro pra Natan e Natan lapidou e depois a gente foi ver a verdade do roteiro, alguns termos que não se utilizavam na época e tal, então esses tropeiros, com efeito, eles são correio, sistema delivere, eles são um monte de coisa da época, você comprava uma coisa hoje e recebia daqui a seis meses há três meses, mas recebia e essa era a melhor forma de você ter contato com a cidade, com o outro lado daquilo. E aquela música, “Maria, Maria, morena você pintou, não pinte o rosto que eu gosto que é só meu” porque quando pinta é como se ressaltasse a mulher que ali existe, então, quando o tropeiro chega e dá o presente pra ela, ela pergunta : “é doce? - Não é doce, mas é tão doce quanto o doce.” É maquiagem, é um batom, é um pó, é aquilo que as mulheres usavam, mas que pro pai dela, aquilo ali era coisa de puta.

- Me responda uma dúvida, por exemplo, se a gente pode comparar as roupas dos anos vinte das pessoas que iam pra festa aqui e na França, o que caracterizaria a mulher ser daqui da Paraíba, ou francesa?

- Porque na Paraíba se trabalhava reinterpretando, porque se via muita coisa, algumas rendas chegavam, mas muita coisa também não chegava, então partia de alguns conceitos em comum, você via algumas coisas muito parecidas, mas não era precisamente igual, o que chegava aqui era alguns adornos os acabamentos, uma coisa aqui outra ali, mas o básico era comprado de tecidos daqui de trabalhar com tingimento, se remodelava muita roupa pra reaproveitar, era como se fosse, não uma ressignificação, mas a interpretação de muito do que era feito lá, ou o uso de alguns elementos de lá e disso ai era feito o Decor, como era feito o Decor sertanejo, que não é um Decor, Decor, mas era Decor. Então essa era uma coisa que aconteceu também com a moda, com as roupas. Pra você ter ideia no casario dessa época a escada veio de navio, toda de ferro fundido da França, eu fico imaginando, eu hoje, entrar no ebay e comprar uma escadaria de ferro fundido pra minha casa, eu não consigo me imaginar fazendo uma coisa dessa, imagina na época de se comprar uma escadaria pra sua casa, a casa de Vergniaud Wanderley em Campina Grande

tinha isso, a escada que veio de fora, a galera aloprava, tinham grana né?. Então, essa menina não pinta o rosto, e quando ela pinta o rosto, ela se sente bem com aquele rosto pintado, por ela se sentir bem, presumo eu, que ela deve ter algum referencial, porque eu não pintaria o rosto se eu não tivesse nenhum referencial, não sei se era de algum recorte de revista, ou se ela tinha visto algumas mulheres passando na fazenda que ela estava, não sei. Algum referencial ela deveria ter senão ela não teria pintado. Talvez o próprio tropeiro tenha pintado o rosto dela na primeira vez e ela se viu bonita e quis pintar-se de novo. Porque um curta-metragem te dá a possibilidade de você interagir construindo com os intertextos. Enfim ela pintou-se, se achou bem e dormiu na sala esperando pra fazer surpresa ao pai. Vale lembrar que o pai disse que chegaria a noite, antes de sair, saiu e voltou meio trôpego, acredito eu que ele deve ter ido a cidade vizinha, deve ter tomado uma, eu acredito, deve ter ido a algum cabaré, talvez tenha até transado com uma puta e quando chegou em casa viu a repetição de alguns signos daquela puta como a boca vermelha, o ruge avermelhado no rosto, o pó, a cara branca, e logicamente fez essa analogia, e se irritou em ver a filha daquele jeito e não é a toa que ele diz que ela estava parecendo uma puta das “Gardeias” de Areia...

- Areia a cidade?

- É na cidade de Areia, pois a História se passa onde hoje fica a cidade de Matinhas, mas era Alagoa Grande, se eu não me engano. E ainda existe uma rixa entre essas duas cidades...

- Matinha e Alagoa Grande?

- Não, das Alagoas e Areia, porque Areia era como se fosse o canto mais nobre, mais chique, foi onde ensinou a Paraíba a ler, eram os burgueses da época: Pedro Américo, os Coronéis de Engenho, e quem queria ofender, quem não era de Areia chamava, tá parecendo com o povo de Areia, e isso era uma ofensa. Ai ele se depara com isso, fica puto da vida com a menina e manda ela lavar o rosto e tal, sendo que essa menina já está possuída de desejos como todo ser humano na sua idade, onde o desejo é mais fortes até que os conceitos sociais, principalmente quando você não tem tamanhos conceitos sociais, porque você vivia isolada num tempo que não existia muitas regras, ela não tem referencial feminino nenhum, porque, não se se você lembra que há a presença de uma negra, mas que essa negra some quando ela ficou mocinha, naquele momento que ele tá costurando aquela boneca e ela está dormindo, ele quase que patologicamente guardião

do seu sono, não mais existe negra na história, então ela passa a tomar o papel da mulher da casa, desde cedo, aí o pai depois de ter tomado uma e rezado o “Pai Nosso” com ela, um “Pai Nosso” totalmente erótico, eu acho, pôquer ela fica beijado ele, ela reza sem práxis alguma, porque ela reza querendo comer o pai, ele ainda se sente mal e manda ela sair, vai e toma uma, nesse momento a fotografia do filme muda e aí ele começa a ser visto pelo olho-de-deus, que é um posicionamento da câmera, um enquadramento. O olhar da fotografia muda e ele toma uma, ou pelo menos a gente vê ele tomando a última, acredito que ele tenha tomado mais, entra no quarto e aí é onde está a minha grande dúvida quanto espectador, ele entra no quarto, ele abre a porta, dá um ou dois passos, tira a roupa e quase concomitantemente, ela tira a roupa também, então acredito eu que nós não estamos sendo convidados para assistir a primeira vez, eu acho que isso era algo já recorrente, entendeu? Porque olhe, se minha mãe entra no quarto e tira a roupa eu digo: - Tá ficando doida mainha?. Mas se toda vez que ela entrasse no quarto e tirasse a roupa eu soubesse que haveria sexo, eu vou logo tirando a minha também, caso consensual eu seja. Então quando ele entra e dá o start através da sua ação cênica, veja que é quase concomitante, e o melhor de tudo, que eu acho que é o mais engraçado da história, ele não tá bebendo antes? Eu acho que quando ele bebe, ele pré-anuncia que vai para o quarto, porque quando ele entra no quarto ela já está dentro do quarto com as velas acesas olhando pra cima, como se esperando tivesse, aí ele entra no quarto, tira a roupa, ela tira também e aí deduzimos que houve um sexo consensual. Termina esse momento, volta a ter o olho-de-deus, voltamos a observar através do olhar de Deus, quando olhamos vimos um quadro, que me parece que é uma pintura, ele entra nesse quadro, nu, senta, corta uma lasca de carne de charque, corta novamente e come e ela já chega nua, vestida de cabelo, porque o cabelo está sobre os seios, mais uma vez numa tentativa de não mostrar para poder mostrar, e fala duas palavras que talvez sejam as últimas palavras da vida dela, e talvez sejam as palavras que provocam o fim da vida dela, que é: Pai, pai, pra quem agora a pouco estava a possuindo...

- Era pai ou era painho?

- Eu acho que era “pai”, painho? Eu não sei, agora, agora eu acho que era “pai”: Pai, pai, depois você tira essa dúvida. Independente do “pai” ou “painho”, ela lembra a ele que ele era o pai e ele alcoolizado e repleto de culpa ele se vira e enfia a faca nela, talvez não pra matar a filha, mas

para extirpar o pecado que estava ali. E aí a gente parte pra uma cena de apenas paisagens sonoras em que aí é mais subjetivo que constrói quem está ouvindo. Eu vou falar sobre o meu ponto de vista, mas isso não quer dizer que eu esteja impondo. Acredito eu, que ele esfaqueia ela, abre a porta e sai correndo e gritando e acabou-se o filme. Esse filme, poucas pessoas sabem, é um pequeno curta que faz parte de um projeto de um longa metragem, que tem como nome: Tropeiros da Borborema.

- Já foi escrito esse projeto?

- Eu tenho todos os roteiros. São episódiais. Tem o episódio “Borra de Café” que conta essa história...

- Tem alguma ligação...

- Tudo acontece nessa mesma época, então você vai assistir um longa que começa com “Borra de Café”, “O casamento” que é making off da história do casamento, a outra história é uma caçada de peba, e a última a morte de um dos tropeiros. Cada um trás um elemento do filme anterior finalizando com a chegada do carro que simboliza o fim dos tropeiros.

- Tropeiros da Borborema é tão Campina né?

- É, estala relho marvado, eu queria ter era essa música como trilha principal, cantada em tom solene, com arranjo bem lento, quase um blues regional.

- Voltando para as referências regionais incluídas no filme, você acha que elas estão presentes em tudo?

- Como assim?

- Na roupa, na cor, no sotaque...?

- Não, eu acho que teve muitas falhas, o filme tem muitas falhas...

- Mas o objetivo era?

- Não, eu nunca objectivei falhar não...

- Não, não as falhas, mas era o objetivo ser real, retratar o real?

- Era, mas houve falha de pesquisa de alguns núcleos do filme.

- Como o que por exemplo?

- Um exemplo, sandália com alça no calcanhar para uma mulher que vai ficar dentro de casa. Alça de calcanhar é para facilitar o caminhar dentro do mato, isso era usado muito mais pelo o

homem ou pelas mulheres que iam para a lida, as que ficavam dentro de casa eram tipo chinelo, e isso é uma falha. Roupas com cores muito vivas e pouco desbotadas, os pigmentos se desbotavam mais rapidamente, então ninguém usava em casa roupas com cores tão vivas, então existe uma limpeza que pra mim é uma sujeira no filme, e isso é falha, por isso eu acho que eu nunca vou fazer o longa, porque se eu for fazer o longa ou eu vou ter que refazer “Borra de Café”, ou vou ter que atender ao conceito de “Borra de Café” e fazer um longa já sabendo o que eu to errando, e aí eu não faço, errar conscientemente é mau. Mais alguma coisa?

- Não, acho que já acabou...

- O que você acha desse filme?

- De fato, a questão da roupa impecável eu percebi. A pessoa em casa, com as roupas lisíssimas, engomadíssimas, impecáveis, as bainhas muito bem feitas. Outra coisa que eu pensei, a questão da personagem principal ser loira...

- O que é que tem? Aí não é inverossímil não...

- Tinham muitos naquela época?

- Tem, tem muito loiro do olho azul minha filha, é o pau que mais tem, vai pra Pocinhos, vai pra Areia, aqui em Cabaceiras tem comunidade de ruivos...

- Porque eu pensei que pudesse ser uma quebra de paradigmas de paraibano pobre e feio...

- Não, isso que você pensou é que tá tão incutido na sua cabeça, que você não vê nem que você é branquinha...

- Onde foi que vocês acharam um gramofone, a música saia dele mesmo? Gostei das cores da água do verde, gostei das sacolas estarem sempre cheias, de ver a casa bem pintada, aquele...

- E aquela casa foi de Eufrásio de Arruda Câmara, existe até uma rua em Campina com o nome Arruda Câmara, que era uma família bastante rica, a casa tinha tanta coisa de época que eu tive que tirar porque senão ia parecer fake, a casa tinha muralha com passagem de espingarda para em casos de invasão atirar.

- E eu gosto porque vejo muito a casa da minha família lá de Sumé. A questão das coisas de ferro, o fogão...

- Foi na história do comunicurta até agora o filme mais premiado. Sete prêmios. Só sei que não levou de diretor. E eu não sei como ele não levou, um filme que é extremamente autoral, um

filme que ¼ dele é quase silêncio dramático, assim, não existe quase interpretação, um filme lento, pode ver, ele é um filme muito lento parece filme ou francês ou oriental, ele tem uma linha de cinema que tem esse ritmo, devagar.

- Mas você acha que o filme pode servir de referência de identidade cultural mesmo para os tempos atuais? Onde eu posso me encontrar hoje sendo dos dias de hoje, naquele filme?

- Olhe, a partir do momento que aquele filme é resultado do trabalho de um artista que quis mostrar uma Paraíba que não é mostrada, então se você quiser, ou então se você se simpatizar, ou você se vê nessa Paraíba que não é mostrada nesse filme, então pra mim ele retrata, pra mim, ele é extremamente contemporâneo, apesar de ser um filme de época. Pelo seu conceito ideológico.

- Sei, por exemplo, um outro filme que eu estou analisando é o que você também foi ator “O Bolo” né...

- E fiz também direção dramática...

- E “O Bolo” por ser aqui em Campina, por ser na feira... por diversas outras coisas, mas também mostra o outro lado, o lado pobre que não dá valor a cultura regional, por exemplo a desvalorização do vendedor... do poeta...

- E ali no Bolo tem momentos que são documentais, porque a câmera está escondida e eu estou fazendo uma ação muito mais de teatro de invasão do que de cinema, no momento em que eu to: “Olha, olha a poesia...”, aquilo ali ninguém tá vendo que tá sendo filmado, a câmera está escondida no primeiro andar de uma mercearia, e eu to há muito tempo ali...

- De fato você não vendeu nenhum?

- As pessoas me ignoravam, o cordel é uma mentira contemporânea, o cordel sobrevive mentirosamente na academia, e em poucos cantos, quando você vai para o canto que era o do cordel que é a feira, as pessoas não mais reconhecem o cordel, eu tentei vender cordel na feira, e as pessoas diziam: não não, teve gente que mandou eu enfiar o cordel no cú. (desculpa, mas é porque foi assim que falaram).

- Mas eu acho que a Paraíba absorve tanto da cultura, eu acho que é tão prestigiado...

- Absorve tanto da cultura, é uma frase que parece quase abstrata...

- Entenda, eu vejo que as pessoas prestigiam Duduta e o seu Regional, quadrilhas juninas, eu vejo que as pessoas... quando a gente expõe isso, isso é bem recebido, no caso não foi com literatura

de cordel na feira?

- Eu acho que quando a gente expõe isso, essa sua comparação tem que conceber muito bem a metodologia para poder compreender a comparação entre elementos que aparentemente não são dispare, mas que cada um tem sua plataforma midiática. Uma coisa é eu assistir uma apresentação de dança e outra coisa é eu ler para poder criar, as pessoas estão desacostumadas a ler, não mais leem determinados tipos de leitura em determinados suportes, Blogs na feira também não vão ser lidos, primeiramente pelo suporte, pois há uma analfabetismo digital e segundo porque são assuntos que não devem interessar, que não toquem aquelas pessoas, mas se eu chegar pra falar de uma novela eles vão entender, vão analisar, vão opinar, vão refletir sobre a novela...

-Mas isso seria simplesmente pelo suporte?

- Não seria só o suporte...

- Mas, por exemplo, um violeiro vai lá e toca, ele quase recita...

- Não, não quase recita, ele canta a poesia, e aí é uma plataforma musical, a música em si, que é quase um mantra que ele se repete muito facilmente. (ele toca pra mostrar a repetição da melodia). Isso tá dentro da gente, isso na feira é como se fosse encantar uma serpente, é diferente, as pessoas não estão acostumadas a declamação e muito menos a ler, agora, se chegar um violeiro é diferente, mesmo quem não gosta para por que se encanta, é uma outra estratégia de encantamento, já a leitura ela exige muito mais, não é fácil fazer alguém ler e imaginar...

- Exige muito mais, mas se a gente pensar que o índice de alfabetismo vem crescendo ultimamente, então não necessariamente tem piorado o consumo.

- Agora o aumento do índice de alfabetismo, não quer dizer que tenha diminuído o índice de analfabetismo funcional que é aquele cara que aprendeu a ler o nome, mas não necessariamente um romance...

- Não tem a capacidade de interpretar...

- A gente vive em uma sociedade que inclui vários tempos né, agente vive ainda o tempo feudal, feudos políticos, feudos geográficos, há escravos....

(....) FIM