



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS (LICENCIATURA)

EDMILSON GOMES DA SILVA JUNIOR

**DO LABORATÓRIO À AUTORIA: PROJETO JABRE E EXPERIÊNCIA
CINEMATOGRAFICA NO INTERIOR DA PARAÍBA**

JOÃO PESSOA

2019

EDMILSON GOMES DA SILVA JUNIOR

**DO LABORATÓRIO À AUTORIA: PROJETO JABRE E EXPERIÊNCIA
CINEMATOGRAFICA NO INTERIOR DA PARAÍBA**

Monografia de graduação apresentada ao Centro Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Me. Aécio da Silva Amaral Junior

JOÃO PESSOA

2019

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

J951 Junior, Edmilson Gomes da Silva.

Do Laboratório à autoria: Projeto Jabre e experiência cinematográfica no interior da Paraíba / Edmilson Gomes da Silva Junior. - João Pessoa, 2019.

102 f.

Orientação: Aécio da Silva Amaral Junior.
Monografia (Graduação) - UFPB/CCHLA.

1. Laboratório Jabre; Cinema; Autoria; Experiência. I. da Silva Amaral Junior, Aécio. II. Título.

UFPB/CCHLA

EDMILSON GOMES DA SILVA JUNIOR

**DO LABORATÓRIO À AUTORIA: PROJETO JABRE E EXPERIÊNCIA
CINEMATOGRAFICA NO INTERIOR DA PARAÍBA**

Monografia de graduação apresentada ao Centro Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Ciências Sociais.

RESULTADO: _____ NOTA: _____

João Pessoa, 08 de maio de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Aécio da Silva Amaral Junior (orientador)
Departamento de Ciências Sociais – Campus I
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA)
Universidade Federal da Paraíba

Prof.^a Dr.^a Teresa Cristina Furtado Matos (examinadora)
Departamento de Ciências Sociais – Campus I
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA)
Universidade Federal da Paraíba

Prof. Me. Fernando Trevas Falcone (examinador externo)
Departamento de Comunicação – Campus I
Centro de Comunicação, Turismo e Arte (CCTA)
Universidade Federal da Paraíba

*Aos meus pais,
À Torquato e Virgínia.*

AGRADECIMENTOS

Não haveria melhor palavra do que gratidão para expressar do modo mais fidedigno a feitura desse trabalho e do que ele encerra. Para a sua concretização dependeram inúmeras pessoas que, extrapolando a importância que tiveram para a pesquisa que se segue, constituem o que há de mais precioso para mim. Arrisco-me aqui a nomeá-las, na certeza da dificuldade do que isso representa pois o ato de agradecer, por mais que honroso e necessário, não é fácil de se deixar afigurar pela palavra. Todo modo sem a pretensão de abarcar o sentimento em completude, deixo aqui apenas um pequeno indicio, um gesto que seja, que expresse a gratidão e reconhecimento devidos.

Aos meus pais, irmãs, sobrinho e demais familiares, minhas referências de vida e meu sustento, agradeço o apoio incondicional e a fonte inesgotável de afeto e amparo que sempre encontrei, sobretudo nos períodos de longa ausência por conta da faculdade. O entendimento e incentivo dado para a persistência nos estudos mesmo sob quaisquer adversidades forjaram a minha escolha de ofício e minha visão de mundo a ser sonhado e perseguido. Devo-lhes ainda, a sabedoria primeira, o modo de encarar a vida com a gravidade necessária, mas sem furta-lhe a doçura requerida para a eterna novidade que ela representa.

Dos diversos modos de se enxergar e constituir família, aqui em João Pessoa também fui acolhido por uma, a quem também devo imenso respeito e eterna gratidão, onde, para além da materialidade das coisas e relações também sou ligado por laços de ordem metafísica e espiritual, ao Ilè Asé Odé Tá Ofá Si Iná, minha casa e onde me nutro diariamente de conhecimento e sobretudo vitalidade (Asé) para ser e estar no mundo. Ao meu Pai Mano de Oxossi, meus respeitos e imenso carinho, pela pessoa que é e pela referência que representa para mim. À Paulinha D'Oxum pela cumplicidade e afeto verdadeiro nutrido reciprocamente a cada dia. À Maurício D'Oxum pela irmandade e parceria, e pelo seu coração expansivo e igualmente generoso, aos demais irmãos.

Aos meus amigos verdadeiros, a quem o afeto e cumplicidade autênticos dispensam consanguinidade. Construí nos últimos anos laços afetivos que, com o passar do tempo se mostraram incólumes a ponto de que eu não consiga imaginar nenhuma projeção de futuro sem que estas pessoas estejam presentes nele. Sem elas, o meu percurso acadêmico teria sido outro certamente, a partilha de ideias, confidências, desabafos e alegrias foram constantes e sempre que possível, mediadas com cafés e cerveja. Devo a Alencar a gratidão pela partilha de grande parte desses momentos, uma amizade sincera, costurada com humor, leveza e apoio mútuo a quem ousou, considerar como irmão. À Williane Pontes, a quem além de amiga, sigo

como referência, por me dar provas constantes que inteligência pode e deve caminhar aliada à humildade, a simplicidade que ela carrega consigo torna-a uma pessoa rara e preciosa. À Claudinha, que durante esses últimos anos dividiu comigo o mesmo espaço e também os mesmos sonhos, agraciada com a virtude da generosidade que me aquece diariamente a minha mais profunda e alegre gratidão. À Paula Tavares pelo afeto incondicional que nutre por mim, possuidora do sorriso mais cativante que conheço. À Cassiano Augusto, pelo ombro amigo e ouvidos sempre disponíveis para me escutar. À Luciana França pela amizade que se estende por décadas, pautada pela irmandade mútua. De modo especial também agradeço a Junior, Oliver, Daniel, Cícero, Naiara, Viviane, Manassés, Davi, Eduardo, Raphaela, Weverson, Bruna, Heytor, Natanael, Florian, Yan, Joane, Fagner, Céu, Adailson e tantos outros que, cada um a seu modo, deixaram e deixam a sua marca.

Aos professores que tive no decorrer do curso, por me instigarem possibilitando uma sólida formação que levarei com orgulho para o exercício de minha profissão e para a toda a vida. Agradeço de modo especial a professora Ana Montoia, por quem nutro respeito incondicional pelo modo como exerce o seu ofício, enchendo meus olhos de admiração a cada aula ofertada. Agradeço também a professora Cristina Matos, pelo esforço competente e sério em me orientar durante dois anos a partir de iniciação à pesquisa, através dela pude alargar os meus horizontes e perceber que a *imaginação sociológica* pode ser direcionada para o campo da arte.

Agradeço aos membros da banca por terem aceitado o convite, pela disponibilidade e pelas contribuições dadas no intuito de lapidar e tornar mais inteligível o entendimento do trabalho.

Agradeço ao professor Aécio Amaral, pela orientação tranquila, amigável e igualmente criteriosa pautada por boas provocações que espero, tenha conseguido transpor para este trabalho de modo claro. De suas aulas à frente das disciplinas de Sociologia da Arte e Sociologia da Técnica também trouxe considerações preciosas.

Por fim agradeço a Torquato Joel e Virgínia Gualberto, coordenadores do *Laboratório Jabre* pelas conversas e contribuições preciosas que me deram durante a escrita, assim como aos participantes do projeto, cineastas interioranos(as), que me ofertaram de maneira muito atenciosa, relatos de suas experiências a partir da linguagem cinematográfica.

"Aquilo que o 'eu' tem de único se esconde exatamente naquilo que o ser humano tem de inimaginável. Só podemos imaginar aquilo que é idêntico em todos os seres humanos, aquilo que lhes é comum. O 'eu' individual é aquilo que se distingue do geral, portanto aquilo que não se deixa adivinhar nem calcular antecipadamente, aquilo que precisa ser desvelado, descoberto e conquistado do outro. "

(Milan Kundera)

RESUMO

O presente trabalho busca analisar o "Jabre: Laboratório Paraibano para Jovens Roteiristas", a partir de sua metodologia e de seus resultados. Iniciado em 2011, o projeto visa descentralizar a linguagem audiovisual para que esta chegue a pequenas cidades do estado da Paraíba a partir de oficinas que oferecem formação e apreciação em cinema destinadas para jovens dessas localidades, que, a partir disso, tem se evidenciado a partir da produção de obras audiovisuais de qualidade, tornando ainda mais diversa a cena audiovisual paraibana contemporânea. O modo encontrado para realizar tal análise se deu a partir da aproximação entre o tema e a noção de "autoria", conceito perseguido no trabalho a partir da visão de alguns autores, tendo como referência a sua confluência com o campo da arte, sobretudo o cinema. Esse encontro trouxe aspectos dos mais diversos, colocando a pesquisa em perspectiva por evidenciar continuidades com arranjos de caráter mais histórico, mas também por apresentar inovações que nos levam a problemas contemporâneos.

Palavras-chave: Laboratório Jabre; Cinema; Autoria; Experiência.

ABSTRACT

This work seeks to analyze the "Jabre: Paraibano Laboratory for Young Writers", based on its methodology and results. Since 2011, when Jabre has started its activities, the project has been aiming to decentralize the audiovisual language to small cities in the state of Paraíba, promoting workshops that offer training and appreciation in cinema for young people from these locations. This has resulted in the production of quality audiovisual works, making the contemporary Paraíba audiovisual scene even more diverse. This analysis' approach was based on the closeness between the theme and the notion of 'authorship', a concept pursued in the work from the perspective of some authors, having as reference its confluence with the field of art, especially cinema. This meeting brought up the most diverse aspects and, as this research shows, evidence of continuities with more historical arrangements, but also to present innovations that lead us to contemporary problems.

Keywords: Jabre Laboratory; Cinema; Authorship; Experience.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Dados gerais das edições do <i>Laboratório Jabre</i>	58
Tabela 2 – Dados de circulação em festivais e mostras de filmes do <i>Jabre</i>	69
Tabela 3 – Dados das premiações e festivais de filmes do <i>Jabre</i>	69

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: DA EXPERIÊNCIA À ESCRITA	11
CAPÍTULO 1. DA CRIAÇÃO À AUTORIA: INTERFACES PARA PENSAR O CINEMA	15
1.1 De artesão à artista: o autor e seu processo de “autonomia”	16
1.2 Da função à morte: Barthes e Foucault e a (des)importância do autor.....	20
1.3 Da “câmera-caneta” à mise-en-scène: a política dos autores.....	24
1.4 Do “Terceir Cine” à mise-en-scène como política: ecos do autorismo no Cinema Novo	27
1.5 Da autoria como sobrevivência do culto: o autor de cinema e a transição entre períodos	31
CAPÍTULO 2. DO “PÓS-INDUSTRIAL” À NOVA LÓGICA: APROXIMAÇÕES ENTRE AUTORIA E CINEMA INDEPENDENTE CONTEMPORÂNEO	35
2.1 Do Fordismo ao Capitalismo Flexível: a condição do autor pela ótica do “pós-industrial”	36
2.2 Da política à garagem: o encontro do cinema “independente” com o contemporâneo	42
CAPÍTULO 3. DO LABORATÓRIO À PRODUÇÃO: PROJETO JABRE E EXPERIÊNCIA DE AUTORIA NO INTERIOR DA PARAIBA	49
3.1 Do roteiro à direção: processos criativos e partilha de sensibilidades	50
3.2 Da partilha ao ponto de virada: os interioranos fazem cinema	55
3.3 Da autoria como artifício: curtas-metragens interioranos e estratégias de produção e circulação	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	71
LISTA DE ANEXOS	75

1. INTRODUÇÃO: DA EXPERIÊNCIA À ESCRITA

Abordar experiências pessoais e compreendê-las a partir de um enquadramento sociológico de fato não é tarefa das mais fáceis, pode pesar sobre a caneta do pesquisador a falta de distância que julga necessária entre ele e o seu objeto de análise, tornando o processo de escrita uma empreitada difícil e temerosa. Com receio de que seu trabalho receba a pecha de “afetado”, “parcial” ou qualquer outro adjetivo dado no sentido de diminuir sua pretensa cientificidade, o pesquisador intimida-se em tentar traçar o percurso que liga sua história de vida ao tema analisado, e prefere, no lugar disso, partir de uma posição, em tese, mais indiferente, mantendo a distância que julga sadia e precisa para o desenvolvimento de seu trabalho. No entanto, isentar a aproximação entre o autor e o objeto não transformaria o desejo da imparcialidade em mera omissão?

E quando o tema a ser problematizado diz respeito a uma experiência prévia do pesquisador, como realizar uma análise sociológica quando o objeto de pesquisa se confunde com a própria biografia deste? Nesse sentido, dar referência sobre si a partir de uma perspectiva descritivo/analítica é, de fato, trabalho dos mais complexos. Transformar em texto científico estas impressões exige um exercício pautado pelo estabelecimento de uma justa medida entre a descrição dada e outras características como senso crítico, capacidade analítica, estranhamento, sistematização, etc.

Ao final, espera-se que a escrita expresse esse equilíbrio entre experiência e problematização científica; mensurar onde cada um desses polos começa ou termina, entretanto, é de fato um caminho que, ao ser perseguido, nunca se finda. Aliás, enxergar experiência de vida e trabalho científico como polos em conflito pode resultar em uma visão deveras limitadora e que, quando praticada em demasia, isentando o componente da individualidade do processo, pode incorrer em inautenticidade e mera repetição de ideias, furtando da obra o componente da autoria.

É pensando nessas coloraturas existentes entre escrita e presença do pesquisador que Wright Mills fará a defesa do que chamou de *Artesanato Intelectual*, onde o escritor deve moldar os seus processos criativos utilizando sua experiência de vida como medida e parâmetro. Desse modo, parte-se para um outro entendimento do trabalho, ou *ofício* (para permanecer na terminologia de W. Mills), em que a experiência individual agora encontra lugar de destaque e molda a matéria prima da qual o artesão/escritor se debruça:

Isso significa que deve aprender a usar a experiência de sua vida no seu trabalho continuamente. Nesse sentido, o artesanato é o centro de si mesmo, e o estudante está pessoalmente envolvido em todo o produto

intelectual de que se ocupe. Dizer que pode "ter experiência" significa que seu passado influi e afeta o presente, e que define a sua capacidade de experiência futura. (MILLS, 1982, p.212)

É a partir dessa chave compreensiva que buscaremos problematizar brevemente aqui a “entrada” do autor no campo da pesquisa/análise apresentada em seguida. O tema desta versa sobre o *Jabre-Laboratório Paraibano para Jovens Roteiristas*, uma ação de incentivo ao surgimento de jovens realizadores de audiovisual a partir de oficinas de elaboração de roteiro para obras de curta-metragem, que teve como desdobramento o surgimento e consolidação de uma cena promissora de jovens cineastas oriundos de cidades interioranas da Paraíba.

Participante da primeira edição do laboratório no ano de 2011 na cidade caririense do Congo, o autor deste trabalho desenvolveu argumento que tratava de movimentações estudantis na cidade de Catolé do Rocha-PB nos idos dos anos 1960, transformado em roteiro durante as oficinas do projeto *Jabre* e posteriormente produzindo a partir dele o curta-metragem de documentário intitulado *Praça de Guerra* (2015), um dos resultados dessa iniciativa que serão melhor analisados no decorrer da pesquisa. Posteriormente, no ano de 2018 participa novamente de uma das edições do laboratório, agora como monitor/voluntário do projeto.

As análises que se seguirão no decorrer dos capítulos carregam um esforço duplo de compreensão, seguindo de perto o conselho de W. Mills; de um lado, buscando na experiência individual extrair aspectos importantes para a análise e melhor entendimento do objeto e, junto a isso, procurar apreendê-lo ao mesmo tempo a partir de discussões teóricas mais amplas afim de que essa realidade específica em que buscamos situar o *Projeto Jabre* possa ser entendida também no seio de problemáticas maiores que possuem lastro histórico e sociológico e, ao mesmo tempo, implicações para o contemporâneo.

O fio condutor que guiou esse processo foi a noção de autoria, pensada como categoria de análise capaz de problematizar os processos criativos em audiovisual ,mediados pelo laboratório, assim como os seus desdobramentos. Inseridos em um quadro que muitas das vezes é pautado pela falta de opções e de oportunidades de acesso a bens culturais outros que não façam parte de uma cultura massificada, a exemplo do cinema

“blockbuster¹” hollywoodiano, os jovens atendidos por esse projeto têm a oportunidade de, a partir de oficinas de curta duração, experimentar conteúdos artísticos diferenciados.

No primeiro capítulo então buscou-se problematizar a noção de autoria através de duas concepções que, pelo menos aparentemente, se contrastam; de uma lado, Norbert Elias e Walter Benjamin, preocupados sobretudo com o autor/artista enquanto figura importante que, passando por processos de transformação sociais e históricos, adquire maior importância e destaque, seja através do declínio da sociedade de corte, seja através da observância para composições técnicas nos processos criativos; do outro lado, temos os franceses Michel Foucault e Roland Barthes, expoentes do “anti-humanismo” que busca esmaecer a figura do autor, diminuindo sua importância e, em último caso, prevendo a sua morte. Seguida dessa discussão mais geral sobre autoria, buscamos ainda no primeiro capítulo discutir brevemente de que modo o conceito de autoria se encontra com o cinema, a partir da chamada “Política dos Autores”, uma movimentação feita por cineastas e críticos franceses iniciada na primeira metade do século XX e que, dada sua importância, reverberou para outros lugares, a exemplo do Cinema Novo brasileiro.

Já o segundo capítulo busca interrogar a noção de autoria a partir da contemporaneidade. Ao observar os arranjos econômicos e sociais existentes por trás do problema da autoria, percebe-se que eles se dão a partir de mudanças significativas no seio do capitalismo, fazendo emergir uma nova ordem marcada, sobretudo, por processos de caráter mais subjetivo, onde as obras artísticas aparecem como artefatos privilegiados de análise de uma nova lógica da sociedade que se realiza no campo da cultura. Também buscamos problematizar as transformações que o cinema incorporou até chegar na atualidade, que se deram sobretudo a partir das inovações tecnológicas, fazendo com que fronteiras fossem borradas resultando em um cenário de maior acessibilidade dos meios de se fazer/exibir audiovisual. Por fim, buscamos analisar de modo breve esses novos rearranjos do cinema na contemporaneidade (que também recebem outros nomes, como “cinema pós-industrial” ou “cinema de garagem”) a partir de uma concepção de arte independente também pensada a partir da noção de autoria.

Assim, chegamos então ao terceiro capítulo em que mobilizamos os conceitos e discussões anteriores afim de buscar entender os resultados que o *Laboratório Jabre* obteve ao longo de sua existência e quais suas implicações na cena de audiovisual da

¹ Obra cinematográfica de apelo mais comercial e de entretenimento.

Paraíba, onde uma série de jovens oriundos de cidades interioranas do estado, estando à frente da criação de filmes de qualidade na posição de roteiristas e diretores, lançam novas questões para pensarmos na relação entre cinema e autoria na contemporaneidade. Aqui a ideia de autoria foi analisada sobretudo enquanto uma posição/ocupação de tática, onde, em uma realidade marcada pela carência de recursos e meios técnicos, esses jovens mobilizam uma série de estratégias de produção para viabilizar seus roteiros e transformá-los em obras audiovisuais. Em relação à exibição desses filmes, também se utiliza uma série de táticas que tem possibilitado que esses curtas-metragens circulem por festivais e mostras no Brasil e no mundo.

CAPÍTULO 1. DA CRIAÇÃO À AUTORIA: INTERFACES PARA PENSAR O CINEMA

É esperado que se pense na autoria como um sinônimo de inventividade individual, como a atividade de dar forma a algo a partir de um estilo próprio e de uma estética individualizada e, ao final, tomar a posse da concepção daquele objeto criado para si. No campo da arte, em particular, a discussão toma bastante fôlego e a figura do autor ganha diversas nuances, abrindo margem para várias abordagens que podem ir desde a discussão da autonomia e liberdade, passando pelas relações com o mercado, a técnica e a forma de distribuição da obra e vão até opiniões extremas que atestam a sua morte definitiva. Seja concordando com a sua inevitabilidade e importância dentro da obra, seja assumindo a ideia de seu desaparecimento inexorável, o autor aparece como figura central que suscita largo debate. Pensar no processo de autoria é então primordial para compreender a obra de arte, tanto em seus componentes de forma e estética, quanto em suas condições de produção, consumo e circulação.

Que dizer então do autor e sua interface com o cinema? Longe de ser uma relação consensual, esse questionamento rendeu largas discussões que aconteceram em consonância com o esforço de evidenciar-lo enquanto linguagem autônoma no campo da arte, sobretudo a partir dos anos 1950 sob influência francesa dos cineastas ligados à Nouvelle Vague. A “política dos autores”, como ficou conhecido o movimento, deu à subjetividade do cineasta um espaço privilegiado que desde então não mais desapareceu, tornando-se cada vez mais complexa, ganhando críticas, mas também novas nuances, a exemplo de sua influência no Cinema Novo brasileiro.

Evidentemente que de seus primórdios até chegar na contemporaneidade, o “autorismo”, e de modo geral o cinema, passaram por constantes modificações tanto de caráter estético, mas sobretudo de ordem técnica, o que alçou a prática cinematográfica para espaços inimagináveis, diminuindo fronteiras e também tornando o “fazer cinema” mais acessível. É a partir desse aspecto da acessibilidade que surgem novos horizontes no panorama do cinema contemporâneo, fazendo aparecer uma realidade fértil em iniciativas que apostam na capacidade formativa e crítica do cinema. Como exemplo disso podemos citar o *Projeto Jabre (Laboratório Paraibano para Jovens Roteiristas)*.

1.1 De artesão à artista: o autor e seu processo de “autonomia”

A noção de autor, ao que parece, caminha de modo conjunto com a ideia de sujeito, o que poderia nos fazer supor que a este não só é dado papel de destaque, como também de autonomia em seus processos criativos. Assim, escrever para si mesmo e a partir de uma motivação individual parece ser algo visto, pelo menos hoje em dia, com certa normalidade. De todo modo, essa pretensa possibilidade de liberdade criativa possuída pelo artista na atualidade não existiu dessa maneira o tempo todo, sendo, ao contrário, relativamente recente e historicamente situada, variando de acordo com as estruturas societárias. Longe de estar isolado numa bolha criativa e limitado apenas a si mesmo, o autor faz parte de uma composição mais ampla; a noção de autoria então se desvela como algo cambiável a depender do contexto em que se encontra.

Tratando justamente sobre a condição do artista/autor e seus processos de criação, Elias (1995) nos mostra a partir da vida e obra do compositor Mozart uma moldura de como a criação artística está inserida dentro de um macrocosmo social que pode suscitar ou inibir a sua autonomia enquanto artista. De acordo com Elias, é impossível dissociar o artista da pessoa e, por conseguinte, da estrutura social de que ela faz parte. Nesse sentido, Mozart é visto como um indivíduo *outsider* em sua época, onde, projetando para si uma carreira de artista autônomo quando este tipo de relação ainda não era viável na sociedade de corte de que era membro, acabou obtendo uma série de fracassos profissionais ao longo de sua vida:

"[...] ele antecipou as atitudes e os sentimentos de um tipo posterior de artista. Institucionalmente, a situação que prevalecia à sua época ainda era a do artista assalariado, oficial. Mas a estrutura de sua personalidade era a de alguém que desejava, acima de tudo, seguir sua própria imaginação. Em outras palavras, Mozart representava o artista livre que confia acima de tudo em sua inspiração individual [...]" (ELIAS, 1995, p. 34)

A análise da trajetória do compositor austríaco nos serve aqui para pensar em algumas questões; por exemplo, no quanto a noção de autoria pode tomar coloraturas diferenciadas de acordo com o contexto social em que está inserida. Nesse sentido, o artista não pode ser considerado em sua unicidade apenas, é preciso levar em consideração o seu entorno, que vai influenciar, sobretudo, o seu processo de criação e concepção da obra e sua posterior circulação. O que cabe aqui sinalizar de modo geral e que está no pano de fundo do livro de Elias é que mudanças nas estruturas da sociedade acarretam também

mudanças significativas nos padrões de criação artística, afetando, por conseguinte, as relações entre produtores e consumidores de arte.

O processo de mudança proposto por Elias de "arte de artesão" para "arte de artista" foi fruto, segundo o autor, de um "deslocamento civilizador" que por sua vez provocou uma ascensão das "massas profissionais"; é isto que marcará a diferenciação de posição ocupada pelos artistas dentro da sociedade. Na arte de artesão, havia um padrão social de produção muito bem estabelecido no qual caberia ao artista apenas subordinar-se como reles funcionário da corte, devendo canalizar sua força criativa de acordo com a preferência de seu senhor, sua imaginação engaiolava-se dentro de um gosto já estabelecido que nem sempre era o seu. Já na arte de artista, acontece uma mudança substancial, não é mais o gosto do soberano que molda a concepção da obra de arte, este perde espaço em detrimento de uma maior liberdade do artista que pauta seu fluxo criativo agora, em tese, por motivações individuais.

O consumo e circulação da obra também tomam caráter diferenciado nesse novo cenário. Agora o artista oferece seu produto não mais ao patrono e sim a um mercado anônimo de indivíduos que, nesse contexto, também exercem o seu gosto de maneira mais autônoma, o que acaba redimensionando a relação entre obra, público e autor, conferindo uma maior autonomia a este último. Esse consumidor anseia agora por um produto genuinamente individualizado, que contenha a marca estilística do artista com quem passa a dividir maior compatibilidade de gosto, mediada não mais pela sociedade de corte. De certo modo, isso traz ganhos significativos para a noção de autoria, uma vez que esta, agora, não se encontra mais subordinada a um gosto exterior à imaginação do artista, permitindo a este uma maior apropriação do termo.

É importante sinalizar desde aqui que essas gradações e mudanças de espaço ocupados pela subjetividade e criatividade do artista, por sua vez, também provocam alterações na tríade: autor, obra, público. Algo já trazido por Elias em seu livro, e que vai nos acompanhar, mesmo que transversalmente, em todas as abordagens e discussões seguintes, mostrando-se como uma chave de leitura e organização das referências e conteúdos discutidos no capítulo, mediada, vale lembrar, pela noção de autoria. No caso de Mozart, o artista se desaloja de um campo estático marcado por um padrão de criação já estabelecido e entra agora em uma condição marcada pela autonomia e individualidade frente a um cenário incerto e "anônimo" (para ficar na terminologia utilizada por Elias) que

será colonizado a partir da capacidade do artista/autor demonstrar a sua originalidade e autenticidade². Tal tendência se estende ao século XX, como demonstra Harvey:

A luta para reproduzir uma obra de arte, uma criação definitiva capaz de encontrar um lugar ímpar no mercado, tinha de ser um esforço individual forjado em circunstâncias competitivas. Portanto, a arte modernista sempre foi o que Benjamin denomina "arte áurica", no sentido de que o artista tinha de assumir uma aura de criatividade, de dedicação à arte pela arte, para produzir um objeto cultural original, sem par e, portanto, eminentemente mercadejável a preço de monopólio. (HARVEY, 2004, p.31)

Se concordarmos que a transição da arte de artesão para arte de artista deu ao autor maior liberdade criativa, pois estaria desamarrado de uma estrutura social que condicionava o seu fluxo imaginativo, como pensar então esse artista e sua relação com a autoria em uma nova configuração da sociedade, não mais de corte, e sim industrial em que surge uma produção de bens artísticos e culturais em larga escala? Podemos indagar também sobre os lugares ocupados pelo autor e pelo público e como eles se organizam, por exemplo, a partir de inovações tecnológicas no campo da arte. Pode-se também problematizar a partir da relação entre arte e política, e pensar nos possíveis descompassos entre autonomia e engajamento e seus desdobramentos no campo da autoria. Rearranjando a tríade autor/obra/público mencionada anteriormente e, nessa nova configuração, tornando-o mais que um artista, um produtor.

É preocupado com esses últimos questionamentos que Walter Benjamin (1987) nos traz uma discussão interessante elaborada a partir de um possível paradoxo: Como aliar qualidade técnica e tendência política numa mesma obra, levando em consideração o problema da autonomia do autor? Em outras palavras, como pensar ao mesmo tempo em liberdade de criação e atividade política engajada sem que uma não restrinja o campo da outra? Para tratar desse debate, Benjamin recorre ao contexto literário russo da década de 1930, marcado por um ambiente efervescente de ideologias e militância, e ressalta que esse paradoxo é apenas ilusório pois “a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. [...] Portanto a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua tendência literária.” (BENJAMIN, 1987, p.121).

² Retornaremos no final do capítulo a essa estreita afinidade entre aura e criatividade, só que mediada a partir do cinema e de como ele atualiza essa relação a partir da autoria.

Então, seguindo esse argumento, vemos que se por um lado o binômio qualidade/tendência não se exclui mutuamente, mas pelo contrário complementa-se, por outro há também uma impossibilidade de se pensar na autoria como sinônimo de uma liberdade restrita apenas ao fluxo criativo do artista, tendo de ser ligada também ao engajamento político e conscientização deste. Como então buscar a harmonização e justa medida entre individualidade e engajamento a uma causa? Seria então ilusório pensar na autoria como espaço privilegiado de potencialidade exclusiva do sujeito? Uma obra de arte que não se enquadre nessa moldura terá qualidade técnica e estética inferior? Obviamente são questões que podem dividir opiniões distintas e que dão subsídio para discussões maiores.

Uma dessas questões que merecem destaque passa essencialmente pela questão da técnica, pois, para Benjamin, o autor deve estar ciente de que o “[...] progresso técnico é um fundamento do seu progresso político” (BENJAMIN, 1987, p.129), sendo necessário estar atento ao contexto social de que faz parte para então situar-se de modo mais consciente no seu campo, enxergando tanto a sua posição dentro dele, como também a posição ocupada por sua obra de arte dentro das relações de produção. Esse juízo de maior atenção às relações materiais, seria mediado justamente pela técnica, que ajudaria o artista a visualizar de modo mais nítido a função que a sua obra exerce e também os possíveis desdobramentos que isso pode trazer para a sociedade de modo geral. No exemplo trazido pelo autor, ele explora o panorama da imprensa russa da década de 1930 e percebe a emergência de um ambiente curioso, em que o leitor tem acesso à atividade de autoria, através das colunas de jornais que passam a receber seus escritos, o que acaba esmaecendo as fronteiras entre autor e público.

É necessário então manter atenção continua às inovações técnicas, dado que elas possuem forte capacidade de provocar transformações na sociedade, aqui no nosso caso, especificamente no terreno da arte. Essas mudanças podem ser diversas, elas permitem maior acesso para apreciação e consumo de obras, provocam também transformações na cena política, pois possuem um caráter ambivalente capaz de propagandear e promover o fascismo, para ficarmos no contexto a partir do qual Benjamin escrevia, mas podendo igualmente servir à causa revolucionária, assim como também oferecem a possibilidade de criação de conteúdo artístico a novos sujeitos, até então anônimos, borrando por sua vez as fronteiras bem demarcadas do conceito de autoria. Desse modo, Benjamin ventila o debate sobre autoria com novas reflexões, que, apesar de historicamente situadas, extrapolam o

seu tempo e se mostram de grande valia para enxergarmos a figura do autor e problematizá-la na contemporaneidade.

1.2 Da função à morte: Barthes e Foucault e a (des)importância do autor

Se Walter Benjamin e Norbert Elias procuraram em seus textos aqui analisados entender o autor e seus processos de autonomia frente a variados cenários sociais e históricos e como isso pôde trazer interferências para suas obras, os pensadores abordados nesse tópico guardarão outro olhar sobre o tema, pertencentes à chamada tendência “anti-humanista francesa” consolidada sobretudo nos idos dos anos 1960 e que, como o próprio nome já revela, tem grande indiferença pela noção de sujeito, o que por sua vez também traz consequências para problematizar a questão da autoria. Com diz o crítico Jean-Claude Bernadet “[...] o clima gerado pelo chamado anti-humanismo francês criou terreno pouco propício à sobrevivência do autor tal como entendemos até agora.” (BERNADET, 1994, p.166)

Não é mais a liberdade criativa do autor nem tampouco a singularidade impressa por ele em sua obra que vai chamar atenção, agora o foco recai justamente no oposto, o que interessa é a marca de sua ausência manifesta nas tensões e lacunas existentes na noção de autoria. O autor torna-se opaco, sua importância dentro do processo de criação agora é discutível e chega a ser ínfima, não há mais louros a colher pelo seu ofício, não há prestígio em sua ocupação, a história do autor não causa mais comoção. A luz que o colocava em posição de destaque apaga-se, em seu lugar fica apenas a certeza do seu encobrimento pela escuridão do esquecimento, que, de modo inversamente proporcional, vai se consolidando à medida que a sua obra vai aparecendo e assumindo o seu lugar nos holofotes, ganhando importância menos pela assinatura do nome que a forjou e mais pela sua linguagem, em suma, a morte do autor é pactuada às custas de sua invenção, a criação supera a criatura.

Tanto Roland Barthes quanto Michel Foucault, precursores dessa tendência teórica a que se deu o nome de “anti-humanismo francês” terão textos que discutem o lugar e a condição do autor vista sobre a ótica dessa nova condição. Ambos os pensadores estão preocupados com esse fenômeno do desaparecimento do autor, especificadamente no espaço da escrita, e exploram em seus escritos exclusivamente o panorama da literatura. De todo modo, mesmo que o foco do nosso trabalho não trate dessa linguagem especificadamente, a discussão travada por eles sobre a noção de autoria é de grande

importância e merece destaque, pois ultrapassa esse campo e serve para pensar em outros processos criativos, a exemplo do cinema.

“A morte do Autor” é um curto e instigante ensaio de Roland Barthes, escrito no ano de 1968, e que levará o debate sobre autoria para um novo patamar de discussão. O título é forte e polêmico, apregoa a obliteração do autor e, nas poucas páginas que dão corpo a seu texto, além de assumir uma posição de extremo desapego à ideia de sujeito e de encarar com desambição qualquer traço de ação individual que ainda possa existir, também cuida de redirecionar o refletor da história para um novo ponto: a linguagem, agora autocentrada, importante por si própria e autônoma. Assim também faz Foucault, um ano depois, em 1969, quando ministra na Sociedade Francesa de Filosofia uma conferência intitulada “O que é um autor”. Suas primeiras palavras proferidas ao público são concisas e retomam uma pergunta instigante feita pelo dramaturgo e escritor Samuel Beckett: “Que importa quem fala?”. O questionamento é claro e de fácil entendimento, o seu desdobramento mais ainda, ele exprime uma extrema indiferença ao sujeito e, por conseguinte, também desvela um profundo desinteresse pela figura do autor.

Foucault opta por não fazer uma análise mais acurada da figura do autor em seus aspectos mais históricos e sociais, o que nos ajudaria bastante a entender seu raciocínio, em seu lugar ele oferece apenas uma discussão sobre a relação do texto com o seu autor. Agora o processo de escrita não mais daria conta de exprimir e representar as vontades do seu criador, não seria mais um espaço para representação de um “eu autor” e a linguagem, por sua vez, à medida que vai sendo exercida, vai alçando importância por si, ao mesmo tempo que vai dando cabo de desaparecer com o autor, de matá-lo:

[...] essa relação da escrita com a morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve; através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve, o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita. (FOUCAULT, 2009, p.269)

De todo modo, mesmo que Foucault critique a importância excessiva dada à figura do autor e ateste o seu apagamento, ele não proclama o seu sumiço definitivo. O modo que ele encontra para superar esse empasse é modificar o status e a natureza da autoria, que perde o seu caráter estático assumido pelo sujeito como uma qualidade intrínseca e invariável e passa a ser não mais que uma função, e, nesse sentido, algo relacional que só

existe a partir de um papel a cumprir, de um exercício que dura apenas o exato momento de sua execução. Assim, concebendo a autoria como uma função, ele acaba por diluir o autor, pois com isso não há mais um local definido reservado a este, e sim locais transitórios que existem apenas enquanto se relacionam com outros dispositivos.

Mas não basta, evidentemente, repetir como afirmação vazia que o autor desapareceu. [...]. O que seria preciso fazer é localizar o espaço assim deixado vago pela desaparecimento do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desaparecimento faz aparecer. (FOUCAULT, 2009, p. 271)

Assim, mais do que apontar soluções, Foucault apenas apresenta algumas dificuldades que são caras para se pensar a ideia de autoria; ele elenca basicamente duas: a noção de escrita e a noção de obra. No que se refere à escrita, ela passa a ter um status de autonomia em relação ao processo de criação, importante por si mesma, é às custas de sua visibilidade que o autor tende a sumir: “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer.” (FOUCAULT, 2009, p.268). Em relação à noção de obra, o questionamento recai justamente sobre o seu estatuto, a unidade genérica que recebe esse nome. O que é uma obra, e de quais elementos ela se compõe? Será que tudo aquilo que é produzido pelo artista pode compor sua obra - os diários, as anotações esquecidas em gavetas, os rascunhos? Essas são algumas das perguntas feitas por Foucault que desvelam o caráter relacional e pouco preciso da noção de obra, para receber este nome é necessária uma validação externa, há uma clara dependência de uma rede que lhe dê sustentação.

Barthes, por sua vez, não enxerga a relação autor/obra através de uma função, e, de certo modo, toma posicionamento ainda mais incisivo que Foucault ao defender o desaparecimento do autor e a ascensão da obra para primeiro plano, aqui no caso, relembremos, tratando exclusivamente da escrita. Barthes situa o autor como uma personagem da modernidade, criada pela sociedade numa época em que o prestígio na figura do indivíduo era algo esperado; de todo modo, argumenta, na sua época esse modelo de autoria centrado na personalidade não era mais possível. Atribuir um autor a um texto resultaria no seu fechamento, quando, ao contrário, o seu caráter deveria ser polissêmico. O que garantiria então essa multiplicidade requerida pela linguagem? A resposta não estaria no início do processo criativo, mas no fim, ou seja, na sua recepção. Surge então um novo ator: o leitor, um sujeito sem história, desconhecido, capaz de captar essa natureza

múltipla da linguagem e de dar a ela o espaço merecido. O que acaba por remodelar a tríade autor/obra/público não através da criatividade/subjetividade, como em Elias, mas pelo apagamento destas em favor tanto do objeto artístico como do consumidor deste.

Não é mais concebível buscar correspondências entre a obra criada e motivações pessoais do artista e sua biografia. Para Barthes, o autor não precede a sua criação e não há experiência individual prévia que a determine. A explicação para a obra deve deixar de ser procurada menos no vago empenho de quem a criou e mais nas características intrínsecas de sua linguagem.

Exatamente ao contrário, o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora. (BARTHES, 2004, p.3)

Ora, para admitir esse “aqui e agora” é necessário uma série de renúncias, ele pressupõe ao mesmo tempo negar ao autor a sua criatividade, o seu conhecimento anterior à criação da obra, é admitir que o ato da escrita é um campo neutro com valor *per se* onde não há o menor espaço para o autor a não ser aquele que certifica a sua morte. De que modo tratar então a mão que escreve como desconexa do sujeito que deu a ela o comando? Como entender o processo de criação ausentando dele as causas individuais, e o peso estilístico do autor? Retomemos aqui Elias e sua análise criteriosa de Mozart, em que a sua obra é passada em revista e explicada justamente através das tensões entre sua biografia e os condicionantes históricos e sociais de sua época, onde é clara e inegável a ligação existente entre o conteúdo e a forma de sua criação e as motivações e anseios individuais do artista. Nesse sentido, concordar com a morte do autor não acaba também por retirar da obra um componente importante de análise?

Todos esses questionamentos contribuem para formular um paradigma de difícil resolução não resolvido por Barthes, tampouco por Foucault, uma equação de negação/afirmação, que, ao mesmo tempo em que prega o inexorável apagamento do autor, também atesta a sua impossível inexistência. Aquele que tornou possível a criação da obra possui, inquestionavelmente, uma existência individualizada, mesmo na eminência do desaparecimento aquele que enuncia ou cria algo não pode deixar de existir, seu nome não pode ser tratado como substantivo comum, a noção de autoria chama para si irremediavelmente um sujeito criador: “Há [...] alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada. O mesmo gesto que nega

qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irredutível necessidade.” (AGAMBEN, 2007, p.49).

Então mais do que apregoar a morte do autor, a grande contribuição trazida por esses pensadores, pelo menos para este trabalho, talvez seja a de perceber que a noção de autoria não é um espaço cristalizado, mas ao contrário, um campo repleto de hiatos e pontos de tensão. Dar a alguém a alcunha de autor não significa necessariamente dotá-lo de uma aquisição definitiva, mas sim de investir esse sujeito de uma ocupação, ou de leva-lo a ter uma experiência, que, a depender das redes de colaboração existentes no processo criativo da obra de arte, pode ser maior ou menor, inclusive podendo ser também uma função compartilhada. Trataremos nos capítulos três e quatro sobre esse caráter compartilhado dos processos criativos em audiovisual.

1.3 Da “câmera-caneta” à mise-en-scène: a política dos autores

A ideia de autoria ligada à prática cinematográfica surge enquanto preocupação nos anos 1950 sob domínio de alguns cineastas franceses ligados à *Nouvelle Vague*³, como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, dentre outros, que, na época, encontraram na revista *Cahiers du Cinema*⁴, um espaço privilegiado para divulgação e fomento da chamada “política dos autores”. Desde o início o movimento é marcado por intensas discussões e também por polêmicas, como a vinculação e admiração do movimento ao cinema americano, numa época em que este era visto pelos franceses como pura expressão de mercado. Os “Jovens Turcos”, como passaram a ser conhecidos os cineastas desse novo movimento, viram em nomes de cineastas como Orson Welles e Alfred Hitchcock a expressão de autores por excelência pois, segundo eles, conseguiram imprimir em seus filmes uma marca individualizada.

Mas, afinal de contas, o que de fato caracteriza um cinema como sendo de autor? É importante destacar que a discussão sobre autoria no cinema nasce sob forte influência do campo literário, uma marca singular da cultura francesa. O cineasta é visto a priori como um escritor e o seu filme como um livro. Contudo, aos poucos, o cineasta perde essa influência literária e vai adquirindo uma forma própria de identificação, que agora se

³ A Nouvelle Vague foi um movimento do cinema francês iniciado no final dos anos 1950, que influenciou vários outros cineastas (a exemplo do Cinema Novo no Brasil), marcado sobretudo por filmes mais pessoais, subjetivos e de produção mais simples se comparados aos grandes estúdios do cinema industrial da época.

⁴ Revista de cinema editada na França, criada em 1951 por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Joseph-Marie Lo Duca e Léonide Keigel, formada por críticos e escritores, onde alguns deles também se tornaram diretores de filmes. Em suma, a revista objetivou alçar o cinema no campo das Artes a partir de seus artigos.

consolida na figura do diretor, sinônimo da noção de autor. Ao passo que se diferencia, o cinema vai buscando se construir enquanto arte autônoma das demais, com estilo e meio de expressão característicos, emancipada de uma forma simples e artesanal, o cinema agora tornara-se linguagem e, como tal, capaz de captar o mundo a partir de maneira singular e “assinada”. Nesse sentido, como aponta Stam (2003), mais do que uma teoria do autor propriamente dita, o que esses jovens cineastas se propuseram a realizar foi uma *política* de autoria, que deve ser entendida sobretudo como uma busca por conquista de espaço para veiculação de um novo tipo de cinema.

Um pouco anterior a esse movimento, mas influenciado por ideias semelhantes, é que em 1948 Alexandre Astruc lança um artigo em tom de manifesto intitulado: “Nascimento de uma nova vanguarda: A Camera-Style” usando a metáfora da “câmera-caneta” para designar a capacidade de expressão do cinema tal qual a literatura ou a pintura. Astruc atesta em seu ensaio/manifesto a eminência de uma transformação grandiosa no cinema, este teria adquirido uma nova face que o distinguiria daquela de sua criação. Se nos seus primórdios o cinema servira apenas como mera forma de entretenimento ou como ferramenta de documentação de imagens, argumenta o autor, agora seu novo rosto lhe daria um lugar de destaque, pois tornara-se uma linguagem autônoma. Desse modo, como meio de expressão o cinema é tido como um lugar privilegiado de expressão de pensamento. Nessa nova perspectiva, o filme adquire destaque à medida que consegue evidenciar o traço estilístico do cineasta:

A imagem fílmica não passa de um meio de reprodução, sem lógica própria; quanto à montagem, Astruc vê nela apenas um gesto bem exterior, capaz, no máximo, de produzir sentidos muito primitivos. O gesto próprio do cineasta, o gesto que permite realizar esse paradoxo, a organização do real é a direção – ao mesmo tempo gesto lógico, intelectual e sensível. [...] O cineasta escreve, dá uma forma estabelecida à lógica da realidade; pela direção [...] Essa escrita, como a outra, tem sua ferramenta, a câmera; mas, da mesma forma como a caneta não faz o escritor, não é a câmera que faz o cineasta, é... o estilo (a direção). (AUMONT, 2002, p.84)

O texto de Astruc terá uma ótima recepção por parte dos cineastas da “política dos autores” pois, além de erigir o cinema para lugar de destaque e de dar-lhe linguagem própria, também faz forte defesa da expressão cinematográfica a partir da direção, principal função exercida no processo criativo do filme pelo qual o estilo se evidencia. Ao diretor, segundo Astruc, caberia o ofício de, utilizando-se da linguagem cinematográfica, entender e captar a realidade a partir de sua subjetividade. Obviamente essa condução do

diretor para um espaço de destaque causará algumas discussões e disputas, que serão melhor delineadas pelos "jovens turcos" mais adiante.

Por trás do importante destaque dado à figura do diretor está um ponto caro para o entendimento da "política dos autores", o culto ao sujeito. Um filme "de autor" caracteriza-se em grande medida pela expressão individual que este imprime na sua obra a partir de um estilo próprio e original. Aqui já nos aparece um possível paradoxo na autenticidade defendida pelos "jovens turcos": enaltecendo grandes filmes de cineastas americanos, como seria possível enxergar liberdade de expressão pessoal em obras marcadas, sobretudo, pela assinatura e patrocínio de grandes empresas em que o diretor tinha de disputar espaço com figuras de igual destaque, como o produtor e o roteirista? Nesse sentido, entende-se que: "O ponto verdadeiramente escandaloso da teoria do autor estava não tanto na glorificação do diretor como equivalente em prestígio ao autor literário, mas exatamente em quem era depositado esse prestígio." (STAM, 2003, p.106).

O cinema inegavelmente é um campo de caráter coletivo a partir do qual coexistem variadas funções dentro de seu processo criativo. Além da figura do produtor que possui papel de destaque, em grande medida porque representa as condições materiais de existência do filme, surge também o roteirista que desponta no processo de feitura do filme com bastante proeminência. Esse caráter coletivo, por sua vez, pode colocar em cheque a pretensa alcunha de autoria da obra por parte única e exclusiva do diretor. Um filme mostra-se como sendo "de autor" na medida em que a "queda de braço" entre produtor, roteirista e diretor seja vencida por este último, as tensões não podem sobressair-se à criação (direção). Produção e roteiro continuam sendo funções que guardam sua importância, e suas atribuições não são diminuídas dentro do processo, contudo, o espaço de prestígio pode pertencer a apenas uma pessoa, e será ocupado por aquele que dará a sua "assinatura" no filme.

Nesse sentido, onde então encontrar no filme a sua marca distintiva? A partir de que aspecto uma obra será considerada para merecer ser intitulada como "filme de autor"? Agora, a marca do estilo será evidenciada, sobretudo na *mise-en-scène*⁵, termo caro para a nova política de autoria e sinônimo de auto expressão do diretor. Há aqui uma mudança

⁵ Para Bernardet (1994, p. 57), pode-se conceituar *mise-en-scène* como "[...] uma colocação em imagem; pelos textos, depreende-se que ela envolve os elementos que contribuem para a elaboração dos planos (quadros, movimentos de câmera, iluminação, marcação e direção dos atores, aproveitamento da cenografia e dos objetos de cena etc.), mais do que, embora sem excluir, a montagem, música, ruídos e diálogos".

substancial, um ponto de virada na concepção da linguagem cinematográfica, mudam-se as lentes e o foco não será mais a história em si e seus aspectos fidedignos à escrita, persistir nesse modo seria prender e limitar o autor:

Ao forçar o deslocamento da atenção para os filmes em si e para a mise-en-scène como assinatura estilística do diretor, o autorismo prestou uma clara e substancial contribuição à teoria e metodologia cinematográfica. Deslocou a atenção do “o que” (história, tema) para o “como” (estilo, técnica), mostrando que o estilo em si apresentava reverberações pessoais, ideológicas e até mesmo metafísicas. (STAM, 2003, p. 111)

A autoria como marca de singularização do estilo do diretor, sobressai então às condições de produção das quais não há como fugir, mas se pode superar, ao roteiro escrito expoente de uma cultura literária da qual há que se desvincular, e também, ao que parece, à própria técnica que se manifesta nos modos de captação de imagem, na câmera por excelência, pois para os adeptos da política de autoria, tudo deveria estar subordinado ao processo criativo, e, em última instância, ao sujeito. Essa demasiada estima dada ao sujeito se consolidará como estilo marcante da “política dos autores” no decorrer dos anos 50, 60 e 70; de todo modo, ela encontrará críticas durante o caminho tanto dentro, mas também fora da França, em um cenário de efervescência e militância política, em que as noções de sujeito e autoria subsumiram-se em prol de lutas coletivas.

1.4 Do “Terceiro Cine” à mise-en-scène como política: ecos do autorismo no Cinema Novo

O final dos anos 1960 sem dúvida representou um período áureo de protestos e lutas por todo o mundo, o aclamado “Maio de 68” mostrou-se como um evento histórico que incorporou o ideário de uma época e que influenciou toda uma geração a partir do engajamento político. Esse cenário também trouxe forte influência para o campo da arte, vista nesse sentido como uma atividade engajada politicamente. Isso por sua vez possibilitou um contexto de extrema efervescência e riqueza cinematográfica, sobretudo em países considerados à época como subdesenvolvidos, nos quais emergiu um tipo de cinema de militância preocupado com causas sociais, a partir de um viés mais à esquerda da política.

O panorama geopolítico do período, a partir de uma perspectiva economicista, pregava uma delimitação bastante clara entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos, dispostos a partir de uma estratificação tirana colocando de um lado os chamados “países de primeiro mundo” (alguns países da Europa e Estado Unidos) fortes e de grande

influência, de economia capitalista consolidada e, do outro lado, representando o seu oposto, os “países de terceiro mundo” (“colonizados” da América Latina, África e Ásia) vistos sob um olhar elitista como demasiadamente atrasados, politicamente dependentes e culturalmente pobres. Uma subdivisão totalmente imprecisa e errônea que foi superada posteriormente. À época, demonstrando que desenvolvimento econômico e potencial cultural não necessariamente precisam estar relacionados, surge uma cena de produção cinematográfica forte na América Latina, propondo um uso do cinema enquanto arte engajada, que permitisse falar sobre suas singularidades e processos de desigualdade.

Paralelamente, nessa época já havia uma fronteira muito bem demarcada entre tipos de cinema: de um lado o cinema de arte, de forte influência europeia, preocupado com temas humanistas, de estética rebuscada e reflexão profunda, do outro um cinema “de massa” hollywoodiana, visto como produto de mero entretenimento, de capacidade reflexiva rasa e visando em último caso apenas o lucro das grandes produtoras cinematográficas às custas da alienação do espectador. Certamente uma divisão discutível e precipitada, mas que no período era bastante defendida, pelo menos por uma ala mais alternativa de cineastas, sobretudo aqueles não ligados a grandes produtoras. Nesse contexto de águas bem divididas, surge uma “terceira via” que será justamente o cinema produzido pelos países considerados como “subdesenvolvidos”, o que acabará por matizar ainda mais as balizas bem definidas da linguagem cinematográfica da época, tanto em suas concepções estéticas como também em seus usos.

No ano de 1969, Fernando Solanas e Octavio Getino, dois argentinos, lançam o manifesto intitulado “Hacia um Tercer Cine”. O escrito tem repercussão imediata na Europa e é traduzido em diversas línguas, dada a sua calorosa receptividade por parte da comunidade cinematográfica. Em linhas gerais, o manifesto defende que um cinema diferenciado está sendo produzido em países da América Latina e este não se coaduna nem com o “Primeiro Cinema”, que, como o próprio nome já anuncia, diz respeito à produção do “Primeiro Mundo” representado por filmes de Hollywood, com toda sua hegemonia e obras faltosas de conteúdo relevante; tampouco diz respeito ao “Segundo Cinema”, relacionado ao “cinema de autor” de inegável qualidade e que representou progressos para a área, mas que ainda assim mostrava-se deficiente de uma proposta emancipatória.

Dado esse cenário de propostas cinematográficas que não comportavam bem os anseios e aspirações desses países “terceiro-mundistas”, seria necessário criar um novo

caminho de acesso que fizesse ecoar a voz de todo um território marcado por problemas sociais bastante peculiares e animados por uma cultura também distinta do padrão europeu e norte-americano, uma “terceira via”, ou, como o manifesto sugere: um “terceiro cinema”. De todo modo, essas divisões podem tornar-se confusas e demasiadamente engessadas, caso não sejam entendidas de modo correto. Nesse sentido Solanas, um dos idealizadores do manifesto, esclarece que essas três categorias não necessariamente foram criadas a partir de aspectos de produção e concepção do filme (como orçamento, montagem etc.) mas, sobretudo, a partir de aspectos políticos:

[...] o primeiro expressa concepções imperialistas, capitalistas e burguesas, o que pode ocorrer tanto com um filme de grande espetáculo como de autor ou de informação. O segundo expressa as aspirações das camadas médias, da pequena burguesia, cinema frequentemente niilista, pessimista, mistificador; em geral é neste grupo que entram os filmes de autor, mas pode naturalmente encontrar filmes de autor tanto na primeira como na terceira. O terceiro é a expressão da nova cultura e das mudanças da sociedade, um cinema que dá conta da realidade e da história, ligado à cultura nacional, entendendo por isso “as práticas do conjunto das camadas populares.” (BERNARDET, 1994, p.160)

Obviamente, esse cinema que se coloca como alternativo, traz novas questões para se pensar o espaço destinado à autoria dentro da obra, em grande medida porque faz uma crítica aberta a um ponto caro defendido pela “política dos autores” que é o de ver o conteúdo e a forma do filme como um espaço restrito apenas às motivações individuais do diretor, nesse sentido visto como uma atitude “narcisista” e “reacionária”. O que o terceiro cinema reivindica é justamente que haja um maior espaço na obra para questões de ordem social, e mais do que um conteúdo meramente contemplativo, é necessário um caráter prático que traga a reflexão sobre a realidade, gerando ativismo político, a proposta agora é “nacionalizar o autor”. Temos aí uma moldura semelhante àquela trazida pelo Walter Benjamin do “Autor como Produtor”, aliar criação individual a pautas nacionais é atualizar o binômio qualidade/tendência trazido pelo pensador alemão, assumindo um caráter pedagógico (de viés brechtiano que, aliás, é referência tanto para Glauber Rocha, expoente do Cinema Novo que será abordado adiante, quanto para o próprio Benjamin nesse seu ensaio), sem abrir mão das características estéticas requeridas.

Assim, resta intacto o embrião da “política dos autores”, ou seja, o sujeito sobrevive. O resíduo da subjetividade não se dissolve e ainda sobra espaço para ela no cinema militante. De todo modo, um espaço compartilhado, resultando numa nova forma de conceber o autor e seus processos criativos. É nesses moldes que Glauber Rocha vai

pensar a tônica política para o Cinema Novo, trazendo para a teoria do autor uma abordagem ainda mais complexa, hibridizada entre a influência francesa da importância ao estilo e o comprometimento às causas sociais e posicionamento político defendido pela “terceira via”. Seria digno de receber o título de “autor” aquele que conseguisse situar a partir de seu cinema as contradições de sua época, apreendendo a realidade a partir de uma conduta revolucionária em que, segundo Glauber, sua estética figurasse como uma “ética” e a *mise en scene* como uma “política”.

Longe de restringir-se apenas ao filme em si e a seu conteúdo, a conduta do autor extrapola o processo de criação e sua preocupação se volta também para as condições de produção da obra, certamente um eco ouvido já desde os artigos feitos pelos “jovens turcos” no Cahiers du Cinema que exortavam a capacidade de o autor/diretor conseguir se destacar mesmo em um terreno repleto de tensões e disputas. De todo modo, essa crítica é ampliada no Cinema Novo e toma novos contornos, por trás da queda de braço constante por prestígio entre diretor, roteirista e produtor descrita pelos franceses, há ainda um mal maior e que carece de mais atenção: a Indústria.

Glauber concebe a indústria como um mecanismo que afastava o cinema da realidade, logo algo antagônico à sua concepção de autorismo e que precisava ser combatido. Em seu lugar, ele defende um cinema de produção independente, e a criação de uma indústria alternativa centrada no autor e não mais no lucro. O paradigma do artista vs. artesão é retomado, e o cineasta tem a sua prática posta em perspectiva a partir do modo como se relaciona com a grande indústria. Se sua atitude é de complacência e acomodação, mesmo que produza um cinema de qualidade do ponto de vista estético, não será visto mais do que como um mero artesão entregue à lógica do capital, agora se o seu comportamento for de crítica às convenções e se o seu cinema for reflexo dessa insatisfação, poderá ser digno de receber o título de autor. É interessante pontuar que, aliado à crítica da indústria estrangeira o Cinema Novo também começou a defender a criação de uma indústria brasileira que acomodasse aquele tipo de produção que os cineastas do movimento realizavam. Motivo pelo qual houve uma espécie de dissidência e criação de outro movimento denominado “Cinema Marginal”, que também arrogava para si a alcunha de “independente”, tornando o termo difícil de precisar; o que será tratado no capítulo seguinte.

Desse modo, Glauber atuou em um front duplo e interdependente; de um lado, ele se opôs energicamente aos ditames da indústria cultural, defendendo um cinema que se construísse de modo independente da lógica hollywoodiana das grandes empresas e do lucro, e do outro ele advogou pelo primado de uma concepção de autoria onde a subjetividade era vista como sinônimo de ruptura estética e ativismo político: “No projeto do cinema novo, autoria significava não só anti-indústria (no Brasil, Vera Cruz e seu colapso), mas também postura crítica, engajamento político, contra a inautenticidade e o universalismo tecnicista.” (XAVIER, 2003, p.18)

1.5 Da autoria como sobrevivência do culto: o autor de cinema e a transição entre períodos

Recorrendo aos exemplos trazidos no início do capítulo, pode-se dizer que já com Mozart no século XVIII temos uma concepção de artista que busca, sobretudo, a sua individualidade e subjetividade no embate por um esforço criativo mais autônomo frente a uma estrutura que o limitava, no caso de seu contexto, a sociedade de corte. Não por acaso, datam também do mesmo século as discussões do filósofo Immanuel Kant, que insistiu na primazia do juízo estético como esfera autônoma e com fim em si mesma, o que também contribuiu largamente para essa onda de individualidade e busca de autorrealização subjetiva da época. Ao artista agora caberia utilizar-se da estética como estratégia buscando dar vazão as promessas emancipatórias do iluminismo, o que dentro do chamado “*projeto da modernidade*” acabou dotando-o de uma função heroica:

Nessa nova concepção do projeto modernista, artistas, escritores, arquitetos, compositores, poetas, pensadores e filósofos tinham uma posição bem especial. Se o “eterno e imutável” não mais podia ser automaticamente pressuposto, o artista moderno tinha um papel criativo a desempenhar na definição da essência da humanidade. Se a “destruição criativa” era uma condição essencial da modernidade, talvez coubesse ao artista como indivíduo uma função heroica. (HARVEY, 2004, p.27)

Além de evidenciar a marca inconfundível do artista, a obra de arte também possuía características marcantes da época, sendo a *autenticidade* a principal e natural de todas elas, ou seja, a sua característica de unicidade existente na relação entre espacialidade e temporalidade, o “*aqui e agora*”: “O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto sempre igual e idêntico a si mesmo.” (BENJAMIN, 1994, p.167). Ligado à ideia de autenticidade, Walter Benjamin também conceitua um outro

termo caro para entendermos a composição desse tipo de obra: a *Aura*, qualidade etérea e constitutiva desta que, ligada a seu caráter de excepcionalidade, investe o artefato artístico de uma espécie de manto especial e sublime.

De todo modo, ainda seguindo de perto o diagnóstico benjaminiano, este nos apresenta uma situação inteiramente nova no que se refere à constituição da obra de arte, que se inicia em fins do século XIX marcada pela ascensão de modos de reprodução técnica neste campo. Essa condição mediada pela técnica marca o surgimento de novos tipos de criação artística, evidenciando, principalmente, as artes de caráter gráfico/visual como a fotografia e o cinema, capazes inclusive de se apropriarem e reproduzirem as artes mais tradicionais como música e pintura, por exemplo, o que tornou imprecisa a noção de autenticidade e do “aqui e agora” conceituado anteriormente, dado que a reprodutibilidade é o oposto da existência única, o que acaba também por “desaturatizar” a obra, tornando-a outra coisa distinta do modo como até então era concebida.

Essa “outra coisa” para onde se conduz a natureza da obra de arte é marcada por uma transição no que se refere ao valor que esta representa. Se antes tinha-se o *valor de culto* como característica específica de algumas obras, o que as tornava importantes dada a sua existência inédita e, sobretudo, a sua visibilidade restrita e condicionada ao alcance de poucos, o que servia para reafirmar o seu potencial mágico e especial, após o advento da reprodutibilidade técnica e com a perda de sentido do “aqui e agora” e da extinção da aura esse valor de culto apaga-se em detrimento do *valor de exposição*, de lógica contrária, e que como o próprio nome já nos revela, só consegue se efetivar à medida que exposta ao grande número.

Essa mudança de caráter valorativo na constituição da obra acaba por provocar modificações nos padrões de criação artística, uma vez que o seu novo valor (de exposição) só se exerce à medida em que se torna reproduzível e, por conseguinte, sem autenticidade, pelo menos não nos mesmo moldes das artes até então tidas como tradicionais. Há a partir disso uma nova configuração, por exemplo, da noção de autoria; pensemos então como isso se apresenta no cinema, que Walter Benjamin defende ser o espaço por excelência no qual pode-se enxergar essa transição com mais nitidez, pois:

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma

mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. (BENJAMIN, 1994, p.172)

Dada sua composição, como bem pontuado acima, o Cinema acabaria por se tornar órfão de aura e de espaço de culto/contemplação; de todo modo, quando confrontado com a noção de autoria, pode-se dizer que há um resgate dessa ideia de culto que, na impossibilidade de instalar-se na obra cinematográfica, acaba por alojar-se no sujeito e nos seus processos de subjetivação. Assim, evidenciada a impossibilidade de se fazer culto a partir do filme, dada sua natureza “anti-aurática”, este se esvai da obra mas não some, pois encontra refúgio no sujeito, em seus processos criativos, na sua *autenticidade* individual, o culto agora é feito ao autor que, como vimos com o próprio Benjamin, também torna-se produtor:

O que se substancializa por meio de um processo ritual em que o autor transcende a obra, trazendo o cinema para um lugar que nunca antes tinha sido seu, que é o da tradição, inserindo mais uma vez o caráter de autenticidade enquanto qualidade, agora a aura estaria no diretor/autor e não na cópia reproduzida. Elevando de forma hierática o autor ao altar das artes. (COUTINHO, 2018, p.24)

Essa foi a lógica que guiou, por exemplo, os esforços criativos da “Política dos Autores” na França e, após ela todas as discussões que se seguiram sobre esse tema. A continuidade do valor de culto nessa nova moldura de produção artística se deu às custas de sua transferência da obra para o indivíduo, o que poderia figurar como um resíduo de sobrevivência da experiência estética como domínio distinto e autônomo e da função heroica creditada ao artista e a sua obra, características marcantes no século XVIII e XIX.

De todo modo, a estreita sujeição teorizada e defendida por Walter Benjamin entre qualidades técnicas e propriedades estéticas e políticas da obra de “arte mecânica” e sua fácil aderência às massas não encontra consenso nem concordância no campo da teoria. Para o filósofo Jacques Rancière, por exemplo, as coisas se dão de modo contrário; assim, para legitimar algo como arte não se pode meramente atentar para sua composição técnica, seria preciso primeiramente reconhecê-la como artefato artístico para só então pensar em sua especificidade. Desse modo, não seria o viés mecânico da obra que a dotaria da capacidade de dar maior visibilidade às massas, isso se dá primeiramente não pelo viés da técnica, e sim pela estética que, para o filósofo, é o lugar em que se encontra a real potência política da obra de arte:

[...] a arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica [...] (RANCIERE, 2010, p.46)

Surge então aqui a partir de Rancière um outro componente de análise interessante: a *experiência*; e é fundamentalmente a partir dela, segundo o pensador, que se nutrirá a arte. Esta, por sua vez, é pensada menos em termos de forma e composição, e mais a partir de características espaciais e distributivas, onde o que importa é, em grande medida, os lugares que ela se propõe a estar/ocupar, assim como os que a ela têm direito de acesso e de partilha em um campo marcado menos pela técnica e mais pela *sensibilidade*.

Contrastes à parte, os capítulos seguintes buscarão entender a arte e os processos criativos, especificadamente o cinema e o seu encontro com o contemporâneo, a partir dessas duas contribuições. De um lado enxergando a potencialidade da técnica, tendo em vista que a prática cinematográfica consegue ter um viés mais acessível e descentralizado na atualidade muito por conta das inovações tecnológicas e da ascensão do cinema digital, mas também constatando que, para além dos aparatos técnicos, há um componente da experiência e da partilha muito demarcado nessas novas configurações e organizações de processos criativos. Cabe também pontuar que essas modificações ocorridas aconteceram em consonância com transformações substanciais no seio do capitalismo e que ocasionaram alterações e novos modelos de produção e circulação cinematográfica. Assim, o autor, mesmo que possivelmente ainda possa estar em um espaço de culto/evidência, também passa por algumas mutações até chegar na contemporaneidade.

CAPITULO 2. DO “PÓS-INDUSTRIAL” À NOVA LÓGICA: APROXIMAÇÕES ENTRE AUTORIA E CINEMA INDEPENDENTE CONTEMPORÂNEO

É consenso que a partir da década de 1970 houve mudanças de grande intensidade no seio do capitalismo, onde este se transmuta de um modelo fordista para um regime de acumulação mais flexível. Essas mudanças que afetaram o modo de produção e acumulação do sistema capitalista fizeram emergir novos rearranjos; o foco afasta-se da preocupação apenas com a eficiência produtiva em larga escala visando, em última instância, o produto, e se aloja em processos cognitivos mais amplos, o que acaba moldando a nova lógica do capitalismo que passa então a se exercer sobretudo no domínio da cultura, que se integra e dita a produção de mercadorias em geral:

As lutas antes travadas exclusivamente na arena da produção se espalharam, em consequência disso, tornando a produção cultural uma arena de implacável conflito social. Essa mudança envolve uma transformação definida nos hábitos e atitudes de consumo, bem como um novo papel para as definições e intervenções estéticas. (HARVEY, 2004, p.65)

Enxergar essa atual condição do capitalismo a partir de um viés cultural traz novas definições e abordagens para o campo da estética e da arte. A nova face capitalista da flexibilidade também submerge os modelos de produção artística, causando transformações nos modos de criação, produção e circulação de obras, resultando em um cenário de possibilidades múltiplas potencializadas, por exemplo, pela ascensão de novas tecnologias, pela criação de redes de circulação e consumo intensos que garantem um maior fluxo de troca de informação e também pela formação de ajuntamentos e coletivos artísticos que pensam em modos alternativos de produção.

Neste cenário, ou melhor, nessa nova lógica, refletir sobre como a questão da autoria é mobilizada para pensar o cinema contemporâneo nos leva a passar inevitavelmente pela discussão da atual conjuntura do capitalismo e de suas novas facetas que aparecem a partir de um cenário que se convencionou chamar de "pós-industrial" (HARVEY, 2004), alcunha também apropriada pelo cinema (MIGLIORIN, 2011), e que dá conta de evidenciar um conjunto de novas práticas que vêm sendo desenvolvidas à revelia de modelos industriais mais convencionais. Por fim, pensar nessas categorias a partir de uma concepção de "arte independente", traz ainda mais problematizações e aspectos que acentuam características típicas de um modo de produção mais fluido, em que a prática cinematográfica é pensada a partir de uma concepção mais colaborativa com

modos alternativos de organização e mobilização, funcionando a partir de parâmetros mais descentralizados.

2.1 Do Fordismo ao Capitalismo Flexível: a condição do autor pela ótica do “pós-industrial”

Nascido no início do século XX, o fordismo consolidou-se como um modo de produção em massa de mercadorias voltado para a eficiência e pensado para atender a grandes demandas. Esse sistema de produção de massas buscava suprir um mercado de consumo também massificado em uma nova realidade forjada a partir das revoluções do século XIX, sobretudo a industrial. Consolidado durante o pós-guerra, quando este se alinha ao keynesianismo, o sistema fordista torna-se política de Estado, o que garantiu uma série de investimentos públicos em setores como transporte e construção civil, garantindo pleno emprego e amparando o consumo em massa, o que fez com que o regime vivesse um período de relativa estabilidade nos países capitalistas por mais de três décadas.

Assim, surgido no seio de uma sociedade marcada pela ascensão do fordismo, o cinema também incorpora essa lógica industrial em seu processo de produção, e mesmo com pouquíssimo tempo de criação, já se consolida enquanto produto de massas, seguindo uma lógica de mercado voltado para o entretenimento a partir da qual já nas primeiras décadas do século XX tinha nos Estados Unidos o seu monopólio. Voltado majoritariamente para a produção de longas-metragens, grandes empresas deram conta dessa produção e, algum tempo depois, também da distribuição desses produtos, o que representou um negócio bastante rentável dada a sua boa recepção pela grande massa.

Existindo exclusivamente por intermédio da reprodutibilidade, é essa a sua face que será explorada e encontrará forte amparo industrial:

Outro fator que possibilitou a implantação do cinema como arte dominante é uma característica técnica: o fato de se poder tirar cópias. [...] Esse sistema de cópias permitiu rápida e brutal expansão do mercado mundial de cinema e a dominação da quase totalidade do mercado internacional por umas poucas cinematografias. (BERNARDET, 2000, p.132)

Recorrendo às ideias defendidas pelos cineastas da “Política dos Autores” mencionada no capítulo anterior, é importante lembrar que, mesmo nesse ambiente marcado por uma estrutura industrial forte e robusta, e que para muitos agia em prol unicamente do mero entretenimento, já era possível encontrar indícios de autoria em: “[...]”

filmes produzidos sob condições mais industrializadas [...]. Como tal, a teoria invocava padrões artísticos, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, resgatava uma grande massa de filmes populares [...] que tinham sido remetidos, igualmente por críticos e teóricos, à lata do lixo cultural”. (TURNER, 1997, p.44).

No que se refere aos custos de produção da época, em grande medida o cinema não figurava como arte acessível e de baixo orçamento. Com equipamentos de captação e de edição e montagem bastante caros, as produções cinematográficas exigiam por exemplo uma maior especialização técnica e envolvimento de grandes equipes em todo o processo. Panorama que começou a se modificar nas décadas finais do século XX, quando inovações tecnológicas tornaram esse ambiente mais matizado em termos de possibilidades e maior acessibilidade, barateando gastos e democratizando o acesso:

O cinema tem passado por diversas transformações no campo técnico ao longo de sua existência. [...] O surgimento da internet e a relação das produções audiovisuais, com dispositivos móveis individuais, mexeram com a dinâmica do cinema como meio de comunicação. Esta nova perspectiva coloca o setor cinematográfico com outras condicionantes que promovem uma renovação no pensamento sobre o cinema inserido numa indústria audiovisual, enquanto arte e indústria. (ROLIM, 2017, p.39)

Esses avanços na área da tecnologia aconteceram em consonância com arranjos econômicos e sociais maiores, que demarcaram um processo de transição do modelo capitalista, a começar pelos contornos diferenciados de modos de produção/acumulação e também das relações de trabalho. Como marca desse novo momento, temos por exemplo uma redução drástica de empregos regulares em detrimento de um aumento de subcontratações e trabalhos temporários, precarização de direitos trabalhistas e perda de força do movimento sindical. Por outro lado, como já apontado no caso específico do cinema, também ocorreram processos cada vez mais rápidos de inovação tecnológica, tornando o acesso à informação e a novos dispositivos eletrônicos e digitais mais facilitado e acessível. Tudo isso ocorrendo, vale lembrar, a partir de mudanças de natureza global que marcaram o declínio do modelo fordista tradicional.

A partir dos primeiros anos da década de 1970, a estabilidade e crescimento de caráter “fordista-keynesiano” vai dando lugar a uma onda de decaimento que se apresenta à medida que a rigidez com que os Estados lidavam com um modelo planejado de economia a partir de um capital fixo de investimentos vai encontrando resistência e incompatibilidade com o mercado, que ansiava por um cenário onde não houvesse tanta

participação e intervenção estatal. O auge do declínio desse modelo de capitalismo fordista se dá a partir da chamada “Crise do Petróleo” em 1973, a partir da decisão dos países árabes por embargar as exportações de petróleo direcionadas ao Ocidente, o que abre margem para a transição de um outro modelo econômico de projeções mundiais com contornos econômicos de viés mais liberal. O que se seguiu nas próximas décadas foi, sobretudo, um período de reestruturação social e política, marcado por uma série de novas experiências na indústria que resultou em um regime de acumulação completamente novo, de caráter mais flexível:

A acumulação flexível, como vou chamá-la, é marcada por um confronto direto com a rigidez do fordismo. Ela se apoia na flexibilidade dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho, dos produtos e padrões de consumo. Caracteriza-se pelo surgimento de setores de produção inteiramente novos, novas maneiras de fornecimento de serviços financeiros, novos mercados e, sobretudo, taxas altamente intensificadas de inovação comercial, tecnológica e organizacional. A acumulação flexível envolve rápidas mudanças dos padrões do desenvolvimento desigual, tanto entre setores como entre regiões geográficas, criando, por exemplo, um vasto movimento no emprego no chamado "setor de serviços", bem como conjuntos industriais completamente novos em regiões até então subdesenvolvidas [...]. (HARVEY, 2004, p.140).

As leituras e interpretações dessa nova etapa são as mais diversas possíveis, onde emergem posições das mais antagônicas, indo desde teóricos que buscam encontrar nesse período de transição não mais que as continuidades com o modelo capitalista tradicional (HARVEY, 2004), ou buscando nesse cenário não mais que as consequências da própria modernidade (GIDENS, 1991), até chegar aqueles que atestam o fim da modernidade clássica e o advento de um novo tipo de configuração social a que se deu o nome de “Pós-Modernidade” (JAMESON, 2007).

Deste último destaca-se a análise de que supostamente estaríamos no limiar de uma nova era, marcada pela completude do processo de modernização, em que haveria em relação a este sobretudo rupturas e inovações. Essa contestação se dá a partir do diagnóstico de Frederic Jameson (2002), onde ele é enfático em dizer que agora a cultura assumiria um papel de “*segunda natureza*”, transformada em mero produto, figuraria como a “*lógica cultural*” do que chamou de *capitalismo tardio*, ou, de modo mais apropriado, pós-modernidade: “a emergência da pós-modernidade está estreitamente relacionada à emergência desta nova fase do capitalismo avançado, multinacional e de consumo. Acredito também que seus traços formais expressam de muitas maneiras a lógica mais profunda do próprio sistema social”. (JAMESON, 1986, p. 26)

São várias as características que, para o autor, marcam essa nova fase: esquizofrenia, esmaecimento dos afetos, pastiche, para ficar nos mais usados. De todo modo, uma ideia trazida por ele, mas que não é necessariamente nova, (leia-se por exemplo as discussões trazidas aqui por Michel Foucault e Roland Barthes) confronta de modo direto e incisivo a noção de autoria: a persistência na morte ou inexistência do sujeito:

[...] se está esgotada a experiência e a ideologia do eu singular, uma experiência e uma ideologia que sustentavam a prática estilística da modernidade clássica, já não fica claro o que artistas e escritores do período atual afinal estariam fazendo. [...] Há mais uma razão pela qual os artistas e os escritores do presente não conseguirão mais inventar novos estilos e mundos — é que todos estes já foram inventados; o número de combinações possíveis é restrito; os estilos mais singulares já foram concebidos. (JAMESON, 1986, p. 19)

Assim, a partir de uma lógica “pós-moderna”, Jameson não vê problemas apenas na figura do sujeito/autor, mas também na ideia de “estilo” que, de acordo com ele, se esvai juntamente com a experiência. Essa nova lógica se dá a partir de um cenário em que existiriam apenas incertezas e onde não houvesse referência ou parâmetro com o passado (dado que a história também se esfacela e chega ao fim frente à agenda “pós-moderna”), como também de futuro. O que existe é apenas o presente, de caráter isolado e que não se relaciona mais com o tempo, marcado por uma eterna repetição do agora, que figuraria como uma espécie de *esquizofrenia*.

Nessa visão de catástrofe, a obra de arte perde sua coerência e transforma-se apenas em um texto desimportante, que absorve as mesmas características desse tempo e que pode ser lida com óculos que enxergam apenas o “eterno presente”. O estilo a que ela se dobra e seu conteúdo, investem-se de uma imitação do que já foi feito, dada a impossibilidade de inovações: “A ‘aura’ modernista do artista como produtor é dispensada. ‘A ficção do sujeito criador cede lugar ao franco confisco, citação, retirada, acumulação e repetição de imagens já existentes’.” (HARVEY, 2004, p. 58)

Tomando contornos diferentes, já que o passado não é mais referência e retorna apenas como uma sombra sem sentido e imprecisa, a obra de arte acaba tornando-se uma cópia adulterada, o que a diferencia da *paródia*, por exemplo, que mesmo existindo à base de um tipo de imitação, apresenta traços de subjetividade e originalidade. Como na “pós modernidade” essas características não são conhecidas pois o sujeito não existe, e o seu

caráter singular também não, o que marcaria a natureza do novo estilo é um arremedo dessa imitação, uma cópia inautêntica: o *pastiche*⁶.

De todo modo, o pessimismo “pós-moderno” jamesoniano encontra algumas críticas pelo caminho. Em grande medida chega a ser consenso que os anos 1970 de fato encerraram um modo específico de acumulação e comportamento dentro do capitalismo, mas lidar com essa mudança a partir da ruptura ou adotar, ao contrário, uma postura de busca por elos de continuidade, tem dividido opiniões das mais diversas possíveis dentro desse debate. Vejamos, por exemplo, o que Rancière nos fala em tom de crítica, a respeito dos que pensam essas transformações exclusivamente pelo viés do rompimento e que, a partir dele, nomeiam algo novo:

É que a questão sobre o tempo é sempre vantajosa. Dizer o final, o depois, o pós torna heroico o pensamento que registra o fim dos tempos onde as coisas estavam em ordem e o sentido estabelecido. Uma vez, há muito tempo, houve, teria havido, uma época em que tudo repousava à sombra das grandes histórias sobre o eu e o mundo, sobre Deus e as pessoas. Agora se anunciaria a ousadia de novas manhãs e de caminhos da aventura... Mas o gesto em si pelo qual esse abandono proclama seu esforço heroico ou sua alegre deriva restaura a certeza calma da ligação e do local: estamos no final ou no depois. Toda ruína contém um templo habitável, já habitado. O tempo relatado, como aquele da perda, ainda é aquele da continuidade, da arqueologia, do patrimônio. (RANCIÈRE, 2010, p.68)

É também preocupado com as permanências que David Harvey (2004) investirá os seus esforços teóricos no intuito de pensar sob quais aspectos essas novas configurações na sociedade não apenas são relacionais e dependem do contexto (tendo em vista que os processos de industrialização e desenvolvimento podem apresentar grandes disparidades a depender da região), como se apresentam ainda a partir dos grandes condicionantes que marcam o capitalismo de maneira mais geral: “Mas essas mudanças, quando confrontadas com as regras básicas de acumulação capitalista, mostram-se mais como transformações da aparência superficial do que como sinais do surgimento de alguma sociedade pós-capitalista ou mesmo pós-industrial inteiramente nova.” (HARVEY, 2004, p.8)

⁶ “O *pastiche*, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara linguística, é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem risco e sem convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade linguística.” (JAMESON, 2002, p.44-45)

Longe de tentar abordar esse tema de modo mais criterioso e analítico, o que nos interessa aqui é procurar compreender de que forma essas transformações nos modelos de produção do capitalismo provocaram mudanças nas práticas culturais que fizeram com que elas se rearranjassem em um cenário de maior visibilidade e importância dentro da sociedade. A partir disso, nos interessa tentar perceber como o artista se posiciona nesse cenário e de que maneira a autoria é mobilizada, e, de modo mais específico, buscar compreender como essa configuração pode ser pensada utilizando como campo de análise o cinema contemporâneo.

De fato, o cinema se apresenta como um campo privilegiado para se perceber essas nuances da contemporaneidade. Afetado também pelas transformações que se seguiram a partir das décadas finais do século XX, há uma série de inovações que afetam desde os modos de captação e reprodução (que acontece na esteira das inovações tecnológicas) e chegam aos modelos de divisão do trabalho e organização do fazer cinematográfico. Como mencionado no início do capítulo, o que caracterizava o cinema em sua fase inicial de forte aderência à indústria era, em grande medida, os grandes custos que tornavam a sua prática uma atividade restrita. Contudo, nessa fase atual marcada pela ascensão de novos atores muito por conta da democratização dos meios de fazer cinema, temos um ambiente marcado pela acessibilidade, o que já marca um contraponto interessante em relação à época anterior:

O cinema industrial era pautado pela escassez, o pós-industrial pela abundância. O que temos visto em todo o país é uma produção que vem fazendo uso de uma capacidade material instalada em que a escassez não pauta mais as relações de produção. [...] Na indústria, poucos detêm os meios, muitos se despem de suas potências criativas e a massa consome. O que acontece hoje é que essa multidão que é consumidora e produtora, dispersa e incontrolável, não pode e não deve ter a indústria como norte. Ou seja, o que ela produz e consome ganha valor na circulação e no acesso abundante em um ambiente em que os meios técnicos, criativos e de acesso estão disponíveis. (MIGLIORIN, 2011, p. 3-4)

Essa nova configuração a que Migliorin (2011) nomeia de “Cinema Pós-industrial” também traz outros parâmetros para pensarmos no comércio e circulação das obras, tornando-as mais flexíveis e menos engessadas se comparadas ao modo industrial convencional que funcionava a partir da divisão marcada de tarefas, como nos fala Bernardet (2000, p.135): “Assim a indústria e o comércio cinematográficos foram paulatinamente estruturando-se em três níveis: o produtor, o exibidor e, entre os dois, o distribuidor que serve de intermediário; o que circula nesses níveis nunca é uma

mercadoria concreta, sempre direitos.” O que temos agora é um patamar no qual a circulação desse novo tipo de cinema acontece em paralelo à indústria, marcado pela abundância e sendo distribuído através de plataformas digitais com pouquíssimo ou nenhum custo envolvido e amparado por uma série espaços alternativos de exibição e divulgação como mostras, festivais e cineclubes.

Um outro contraponto interessante em relação ao cinema industrial se dá a partir dos modos de produção, onde, fugindo do modelo de “linha de montagem” tradicional/industrial, se apresenta a partir de uma outra lógica, marcada por modos alternativos de compor equipe, em que duas ou mais funções são assumidas por uma única pessoa (a exemplo do diretor que muitas das vezes também é roteirista, produtor e também distribuidor do seu filme), e por último, considerando o motivo pelo qual essas equipes se unem que levam em consideração não apenas o retorno financeiro, mas sobretudo o viés afetivo e também a coletividade:

O campo afetivo se refere às relações entre as pessoas envolvidas no trabalho dentro e fora dos *sets* de filmagem. Este último campo é um elemento relevante na construção dos modelos de produção colaborativos no contexto dos coletivos audiovisuais. [...] dessa lógica que se diferencia dos modelos de produção industrial. (LUCENA, 2017, p. 14)

Através dessas novas características o cinema contemporâneo vem se construindo também a partir de uma postura mais política e de demarcação de espaço, marcada pela construção de coletivos e iniciativas que buscam tornar as práticas criativas em audiovisual mais democráticas e se construir de maneira independente em relação à grande indústria tanto no que concerne aos modelos alternativos de produção, como às temáticas e estética dos filmes. De todo modo, a categorização do que é “cinema independente” pode variar também, de acordo com o período e, no caso brasileiro, remontando desde os primórdios da atividade cinematográfica no país. De natureza relacional, o termo pode tornar impreciso um maior delineamento de suas fronteiras e chega também ao contemporâneo carregando algumas problematizações e matizes que contrastam com o modo industrial convencional.

2.2 Da política à garagem: o encontro do cinema “independente” com o contemporâneo

É durante as décadas de 1940 e 1950 que as primeiras ideias sobre cinema independente começam a despontar no cenário nacional brasileiro. Em um panorama em

que a produção cinematográfica concentrava-se em grande parte no Sudeste, de onde também começavam a despontar os grandes estúdios como o Vera Cruz e Multifilmes, é de lá que nascerão os primeiros debates sobre “cinema independente”. A noção de “independência” poderia então ser mobilizada a partir de dois segmentos, a indústria (sinônimo de imperialismo), à qual deveria oferecer um contraponto através de produções nacionais, e o conteúdo, apresentando temáticas esteticamente férteis e que evidenciassem um conteúdo de relevância para o país e que fugisse do mero entretenimento:

Os independentes questionaram, no calor da hora, o modelo “industrial” importado pelos grandes estúdios paulistas, associando tal modelo, direta ou indiretamente, à ação imperialista do cinema estrangeiro -notadamente o norte-americano –, em um processo conjunto de dominação econômica e cultural. Por outro lado, defendiam a procura por uma forma “brasileira” e “realista” de fazer cinema, essencialmente popular e comunicativa, expressa sobretudo pelo “conteúdo”, isto é, pelos temas e histórias levados à tela, compreendendo aí aspectos culturais e sociais, tais como o folclore, a música popular, o campo, a favela, o universo do trabalhador e do “homem comum” etc. (MELO, 2008, p. 1035)

Desde o início, a demarcação do que de fato seria um “cinema independente” tornou-se algo impreciso e ambíguo. Envoltos em disputas entre produtores, distribuidores e exibidores, a delimitação e abrangência do termo foi se formando de acordo com o interesse mobilizado. Se na época temos de um lado, por exemplo, os cineastas ligados ao PCB (a exemplo de Nelson Pereira dos Santos) que militavam por uma ideia de cinema independente a partir de uma posição mais ideológica que buscava afastar-se de qualquer concepção industrial por achá-la perniciosa aos interesses da nação e também a partir dos temas abordados, por outro temos a ideia do “produtor independente” que, desligado de modo formal da grande indústria, buscava nela a partir de uma inserção diferenciada, legitimar o seu trabalho de modo mais autônomo, onde independia o tema abordado, contanto que se desse nos moldes daquela forma menos engessada da indústria convencional.

A ambiguidade de parte dos cineastas independentes da época se dava justamente em relação à indústria, pois, ao passo que havia uma dura crítica a esta, de modo contrário também havia por parte de muitos um esforço genuíno por um processo de industrialização do cinema brasileiro, emancipado e com mais influência no país do que a produção estrangeira, a exemplo da norte americana. É interessante notar que este esforço se dá a partir de conjunturas políticas e sociais maiores, lembremos que os anos 1950 também figuram como ápice da ideologia desenvolvimentista da indústria brasileira, marcado por

um forte sentimento de nacionalismo. Assim, a crítica dos independentes se dirigia à indústria, mas a almejava ao mesmo tempo, afim de que houvesse uma espécie de “cinema independente industrial brasileiro”:

Para escapar a este imperialismo cultural - como de resto a qualquer forma de imperialismo - é preciso que o Brasil se desenvolva. E para que o Brasil se desenvolva, é preciso que ele se industrialize - é um dos axiomas básicos do nacionalismo desenvolvimentista. Neste caso é preciso lutar pela industrialização no campo do cinema. Porém o cinema industrial é o cinema convencional, artificial, mistificador, cosmopolita (citam-se por exemplo os filmes da Vera Cruz). Então ao mesmo tempo tem-se que lutar por ele e contra ele. A solução do impasse está em se lutar por um cinema industrial que não tenha as características do cinema industrial; em outras palavras, um cinema que seja ao mesmo tempo "industrial" e "independente" [...] (GALVÃO, 1980, p.21)

É a partir do Cinema Novo que, como já vimos, começam a florescer de maneira mais substancial a noção de “independente” no cinema brasileiro, aliada por sua vez a ideia de autoria a junção vai trazer ainda mais matizes para o tema. A ideia de independência já aparecia de maneira marcante nos cineastas franceses da “Política dos Autores”, lembremos da ênfase dada por eles ao autor/diretor frente aos demais atores do processo de produção do filme, quanto mais este pudesse expressar suas ideias e convicções com maior liberdade, mais o seu filme tornar-se-ia independente frente à indústria: “Neste caso, a ‘independência’ que se reivindica para os filmes diz respeito à liberdade de autoria dentro das empresas. Não se põe em xeque o sistema de produção empresarial, mas apenas a sujeição dos ‘autores’ à empresa”. (GALVÃO, 1980, p.xx). Atitude que foi ainda mais acentuada por Glauber e os demais “cinemanovistas” que deram à noção de “independente” uma posição mais radicalizada que modifica justamente o caráter de sujeição do autor à indústria.

Contudo, estar fora do arcabouço industrial também significava não ter acesso à equipamentos sofisticados nem a bons estúdios. Nesse sentido, manter-se sobre o rótulo de independente à indústria era quase que sinônimo de pouca qualidade técnica. A respeito da precariedade do cinema independente, é interessante a abordagem trazida pelo Cinema Novo, onde essa característica da falta e da carência em relação aos métodos de produção foi ressignificada e passou a compor um atributo estético de pertença e sinônimo de militância política do movimento. O aspecto da precariedade técnica dos filmes serviria como denúncia e analogia em relação às precariedades sociais existentes à época no Brasil.

O *ethos* dessas ideias foi colocado no manifesto intitulado “Eztetyka da Fome”, publicado no ano de 1965 e de autoria do cineasta Glauber Rocha.

Data também desta época as primeiras iniciativas ao nível do Estado, de caráter protecionista, que buscaram incentivar a produção, exibição e distribuição do cinema brasileiro afim de que esta não fosse totalmente eclipsada pela indústria estrangeira. Como exemplo disso, temos a promulgação do decreto nº 30.179, de 19 de novembro de 1951, que passou a ser conhecido como a “lei dos 8 x 1”, que se deu em uma ambiente de intensas batalhas entre exibidores e distribuidores, da qual, para cada oito filmes estrangeiros exibidos na sala, obrigatoriamente deveria ser exibido de maneira proporcional, no mínimo um filme brasileiro. Substituído meses depois pelo decreto nº 30.700, de 1952, a proporção foi alterada devido a grandes disputas, sobretudo por parte dos exibidores que viam no cinema exterior de entretenimento uma fonte de lucratividade, e, ao invés de oito filmes para um, a contagem passou a vigorar a partir de proporção de “oito programas de filmes estrangeiros” (que poderia compor mais de dez filmes diários) para um filme nacional.

Por mais atípico que possa parecer, é na época da ditadura civil-militar que o esforço do estado em industrializar o cinema brasileiro acontece com maior dedicação. Em 1966 cria-se o Instituto Nacional de Cinema, e em 1969, em numa época de recrudescimento do regime, cria-se a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A), iniciativa de maior destaque na época. Essas ações do governo não se deram de maneira aleatória, e vieram com a finalidade de tentar contrapor os filmes do Cinema Novo que gozavam de certo prestígio no cenário internacional de exibição. Na década de 1990, a Embrafilme é extinta pelo governo Collor, o que resultou em anos difíceis para o cinema brasileiro:

Em 1990, Fernando Collor, com a prerrogativa de que as questões relacionadas à cultura deveriam ser resolvidas no âmbito do mercado, extinguiu a empresa, juntamente com a própria Lei Sarney, o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro, e ainda desregulamentou a atividade cinematográfica no país, suprimindo mecanismos de proteção como as cotas de tela e abrindo o mercado sem restrições para a entrada do produto estrangeiro. Isso deu início a um período que ficou conhecido como o “apagão” ou a “idade das trevas” do cinema brasileiro. (OLIVEIRA, 2016, p.x)

A contrapartida dada pelos cineastas a essas medidas neoliberais do governo ficou conhecida como período da “retomada” iniciado ainda na primeira metade dos anos 1990 e

marcado por uma tentativa de reorganização da indústria cinematográfica brasileira. Temendo represálias e rejeição, o governo Collor cria algumas iniciativas para tentar subsidiar a produção cultural do país, a exemplo da Lei Rouanet (lei número 8.313 de 1991). Dois anos depois é promulgada a Lei do Audiovisual (lei número 8.685), que oferecia estímulos e subsídios específicos para o setor.

De modo geral, esse período é marcado por uma espécie de “euforia” que culmina em 2001 com a criação da Ancine (Agência Nacional do Cinema) no governo Fernando Henrique Cardoso, pactuando uma espécie de reaproximação entre o Estado e a classe cinematográfica que acontece em consonância com uma maior preocupação de estados e municípios em oferecer apoio e financiamento a iniciativas na área do audiovisual, abrindo margem tanto para propostas inovadoras, quanto para a criação de nichos de mercado ligados à grandes empresas (a exemplo da criação da Globo Filmes nessa mesma época). Essa nova realidade possibilitou não só um melhor amparo à produção cinematográfica nacional, como também viabilizou o ressurgimento da discussão sobre “autoria” que se deu, vale dizer, de modo entrelaçado à ideia de cinema independente.

É a partir da medida provisória (MP N° 2.228-1, de 06/09/2001) que, dentre outras coisas, estabelece os princípios gerais da Política Nacional do Cinema e cria a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), que temos a conceituação atual do que de fato caracteriza o cinema como independente, já no seu artigo primeiro:

“TV - obra cinematográfica e videofonográfica de produção independente: aquela cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais sobre a obra, não tenha qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviços de radiodifusão de sons e imagens ou operadoras de comunicação eletrônica de massa por assinatura.” (ANCINE, MP 2228-1/2001)

Desse modo se concebe “independente” como qualquer obra criada fora do “meio de comunicação de massa”. É assim que estas discussões chegam à atualidade, permeadas pela antiga disputa e esforço em construir-se enquanto arte autônoma em relação à grande indústria, mas também matizada por novas particularidades, seguindo uma tendência que se mostra marcante desde os primórdios de sua existência: a dificuldade na conceituação e no balizamento do termo. A ideia de cinema independente pode ser mobilizada contemporaneamente, por exemplo, tanto para filmes como “O Som ao Redor”, do pernambucano Kleber Mendonça Filho, que contou com orçamento de quase R\$ 2 milhões de reais além da venda e exibição em diversos países (inclusive o Brasil, onde teve saldo

promissor de expectadores), como também pode ser usado para produções menores, a exemplo da estudada aqui, que contam com quase nenhum recurso para produção ou incentivo à circulação.

É desse modo que o cinema independente chega ao contemporâneo, permeado por antigos dilemas, mas também marcado por novos contornos que vêm se consolidando desde os anos 2000. Essa nova leva de cineastas independentes é majoritariamente composta por jovens residentes geralmente em capitais⁷ do país e que contam com pouquíssimo ou nenhum orçamento para viabilizar suas propostas, levando-os a buscarem meios alternativos que passam por modelos diferenciados de composição de equipe e também pela formação de coletivos que buscam, mesmo em um cenário escasso de recursos, dar vazão a uma série de produções marcadas tanto pela qualidade técnica⁸, como também pelas temáticas e estéticas dos filmes vinculadas de modo mais autônomo (dada a posição de liberdade em relação à indústria) ao gosto do diretor e/ou equipe.

Esse cenário tem sido captado por alguns estudiosos que tentam dar conta de buscar entender e explicar esses novos rearranjos de produção cinematográfica contemporânea, fazendo isso também a partir de novas nomenclaturas e categorias de entendimento. Assim, Ikeda e Lima, por exemplo, denominam como “Cinema de Garagem” essa nova cena promissora de cineastas:

Com o termo, queremos apontar para outros modos de produção, para além do “cinema industrial”. Com a acessibilidade das novas tecnologias digitais, é possível, com uma câmera portátil e com um software de edição, fazer e montar filmes em nossas próprias casas, nas nossas próprias garagens. [...] Esse termo também problematiza as fronteiras entre o “amador” e o “profissional”, que cada vez mais estão borradas. Essas diferenças não estão tão propriamente marcadas no campo da técnica (a tecnologia está cada vez mais acessível), mas sobretudo por uma postura ética do artista, que volta sua produção essencialmente não para o mercado (para o reconhecimento artístico ou para a renda de bilheteria), mas sim para uma vocação de expressão mais propriamente pessoal. (IKEDA e DELLANI, 2012, p.9)

Pensar em “postura ética” e “expressão pessoal” nos leva de imediato a enxergar nessa nova configuração de produção um forte indício da “política dos autores”, só que

⁷ Mostraremos no capítulo seguinte que essa limitação geográfica no que se refere à produção cinematográfica tem sido matizada a partir de iniciativas que buscam descentralizar o acesso à linguagem audiovisual para cidades interioranas e, a partir disso, tem surgido um cenário de produção cinematográfica alternativo às capitais e grandes centros.

⁸ O que por si já representa um contraponto interessante para esta nova fase, tendo em vista que em décadas anteriores a “qualidade” só era conseguida a partir de uma vinculação com a grande indústria que dispunha de aparatos tecnológicos mais aperfeiçoados que garantiriam um filme mais bem acabado.

agora nuançada por características muito típicas do contemporâneo. Se antes o “culto ao autor” era sinônimo de individualização e holofote restrito a uma única pessoa (o diretor), agora essa posição é alargada, abrindo margem para modelos de produção mais colaborativos que colocam em cheque a autoria convencional e individualizada em detrimento do coletivo marcadas por relações, sobretudo afetivas.

Nesse sentido, a metáfora da “garagem” surge aqui não como sinônimo de amador ou desimportante; ela simboliza, principalmente, a ideia de algo mais coeso, enxuto, marcado pela cumplicidade e reciprocidade dos que dela participam e que agem em prol da coletividade e pela convicção em um tipo de arte mais autônoma. Na “garagem”, dada a sua pequenez espacial frente aos modelos mais comerciais, cabe apenas poucas pessoas, amigos, colegas que comporão a equipe e desempenharão múltiplas funções; a extensa linha de montagem fordista típica do cinema industrial não poderia se alojar nesse compacto cômodo. O modo de ajuntamento e conexão dessa equipe pode por sua vez minar o campo da autoria como sinônimo de subjetividade e inventividade restrita a uma única e privilegiada pessoa, o processo criativo e a concepção da obra agora ganha mais vozes e se estabelece de modo mais colaborativo. Traremos agora no próximo capítulo um exemplo desse modelo onde a garagem torna-se também um laboratório.

3. DO LABORATÓRIO À PRODUÇÃO: PROJETO JABRE E EXPERIÊNCIA DE AUTORIA NO INTERIOR DA PARAIBA

O “*JABRE - Laboratório paraibano para jovens roteiristas*⁹” é uma ação de incentivo ao surgimento de realizadores de audiovisual destinada majoritariamente para jovens residentes em cidades interioranas do estado. Iniciado no ano de 2011, o projeto foi criado pela cineasta e professora Virgínia Gualberto e pelo cineasta Torquato Joel através da Coordenação de Extensão Cultural (COEX)¹⁰ da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) em parceria com prefeituras municipais¹¹, ONG’s e o setor privado. O projeto *Jabre* visa não apenas a interiorização da linguagem do audiovisual (de curta-metragem), mas também objetiva democratizar o acesso à produção, incentivando que aquele roteiro trabalhado durante o laboratório tome corpo e seja transformado numa obra de audiovisual.

Por meio de uma seleção, cerca de 10 a 15 jovens são escolhidos, cada um deles com uma proposta prévia de argumento para participarem de um processo de criação e imersão coletiva ao longo de quatro dias, a partir de oficinas de elaboração de roteiro, contando com consultorias de profissionais, intercalado com trabalhos em grupo e individuais, onde, ao final, cada um terá sua ideia transformada em roteiro de curta-metragem. Faz-se então uma eleição entre os próprios participantes do laboratório a partir da qual se escolhe um daqueles roteiros para ter sua produção viabilizada através de produtoras parceiras do projeto. Para além desse roteiro escolhido, nota-se que os demais jovens encontram meios alternativos para também viabilizarem a produção de suas propostas, seja igualmente a partir de parcerias, seja através de financiamento público via editais ou fundos de cultura.

Figura como metodologia do *Jabre* oferecer um tipo de linguagem cinematográfica alternativa, que se dá tanto a partir da apreciação da produção paraibana de curta-metragem já existente¹² mas, sobretudo, a partir do acesso a conhecimentos de técnica em roteiro, mediados tanto pela consultoria feita pelos idealizadores do laboratório, como também

⁹ <https://laboratoriojabre.wixsite.com/jabre>

¹⁰ <http://www.prac.ufpb.br/prac/coordenacoes/coex>

¹¹ Prefeitura dos municípios de Congo-PB, Maturéia-PB, Serra da Raiz-PB, São José de Piranhas-PB e Nazarezinho-PB.

¹² Integra a programação e metodologia do laboratório a exibição e discussão diária de obras de audiovisual majoritariamente paraibana, que muito possivelmente, não fosse trazida por projetos como esse, seriam inacessíveis a grande parte dessas regiões, dada a dificuldade em fazer circular pelo estado produtos desse tipo. Complexidade amenizada nos últimos anos através dos inúmeros festivais de cinema criados em cidades do interior que fazem essas obras difundirem-se pelo estado.

pelas intensas trocas e sugestões com os demais jovens presentes, em que aquele argumento prévio selecionado possa ser trabalhado e desenvolvido. De modo geral essa metodologia visa:

[...] depurar a percepção dos jovens, partindo do princípio de que existe um cinema massificado, mas que, por outro lado, é possível ampliar a visão da linguagem do audiovisual para outras abordagens narrativas e estéticas. Tal estratégia foi pensada, sobretudo, para plateias com pouco ou quase nenhum contato com o cinema em seu cotidiano, como é o caso de parte significativa dos jovens das pequenas cidades do interior. (JOEL, 2014, p.16)

Obviamente, esse cenário recente de fecunda e diversa produção lança novas questões sobre o tema da autoria. Esses jovens se encontram em um contexto totalmente novo do já analisado até aqui no que se refere tanto às circunstâncias históricas e sociais, como também em relação às condições de criação e produção cinematográfica. Atualmente o cinema já se consolidou enquanto linguagem autônoma das demais, o diretor já não necessita mais ser defendido enquanto figura de destaque do filme, e sua alcunha como “autor” da obra já parece ser inquestionável pela comunidade cinematográfica; no que se refere às motivações, nota-se que tampouco são as lutas revolucionárias nos moldes da década de 1960 que animam esses jovens a exercerem a sua prática. O cinema, por sua vez, através das novas tecnologias digitais de captação de imagem e de som consegue chegar a regiões que antes não alcançava, facilitando o acesso inclusive a meios de produção e criação em audiovisual, democratizando um campo que antes era restrito a poucos e possibilitando que, por exemplo, jovens residentes em regiões interioranas e distantes de grandes centros, consigam ter acesso a ele.

3.1 Do roteiro à direção: processos criativos e partilha de sensibilidades

Tomando a significativa produção de curtas-metragens já produzidos como resultado direto do *Laboratório Jabre*, e buscando entendê-la sob o ponto de vista da autoria, há alguns aspectos que merecem atenção. Percebe-se que a metodologia do *Jabre* age com o intuito de estimular o protagonismo via linguagem cinematográfica, onde há um encorajamento afim de que aquela ideia trazida possa se concretizar em filme, e que aquele jovem possa ter uma experiência artística e criativa ampla, tanto a partir da transformação em roteiro do argumento que trouxe para o laboratório, como também a partir de seu desdobramento em audiovisual em que deve ocupar papel de destaque, sempre como

diretor (essa é uma regra que se estende a todos os filmes já produzidos por intermédio do projeto, onde as funções de roteiro e direção são ocupadas pela mesma pessoa).

Esse percurso de concepção até a criação, que vai do desenvolvimento do roteiro até a produção do filme, a partir do qual o “jovem roteirista” torna-se também um “jovem diretor”, sem dúvida é um ponto diferenciado em relação ao contexto dos primórdios do “cinema de autor” onde muitas das vezes o roteiro era um elemento concebido por terceiros, e aparecia como um ponto de tensão no processo produtivo do filme. Nesse novo cenário, o “acúmulo” de funções acaba proporcionando uma experiência ainda mais completa da prática cinematográfica, e o resultado é uma obra que possui um maior espaço para o exercício da subjetividade e, por conseguinte, para o aparecimento privilegiado do sujeito, que, além de conceber a história, também intervém na maneira como ela é contada.

Contudo, há novas nuances que trazem maior complexidade para precisar o lugar dessa experiência de autoria vivenciada pelos cineastas interioranos. Se por um lado a metodologia do projeto *Jabre* incentiva o protagonismo do jovem, afim de que ele ocupe papel de destaque nos processos de concepção (roteiro) e execução (direção), por outro ela é permeada de um dinamismo mais colaborativo que dá um caráter híbrido à criação. As trocas de experiência e consultorias ao longo do laboratório acabam por tornar esse processo de criação e adequação para roteiro em um ambiente de intenso compartilhamento, a partir do qual a ideia inicial de argumento trazida por cada jovem recebe dicas e sugestões afim de que ela seja melhor explorada a partir de um olhar cinematográfico mais sensível.

A atividade artística, então, pressupõe uma ideia de coletividade, uma divisão natural do trabalho onde o artista deve se situar a partir de um campo colaborativo repleto de outros agentes que desempenham papel importante dentro do processo. No cinema, essa ideia faz bastante sentido, note-se que além do diretor há toda uma gama de profissionais que prestam assessoria e desenvolvem serviços caros para que o filme seja realizado. Sobre essa faceta cooperativa do processo de produção do filme não há muita discordância; de todo modo, o laboratório *Jabre* antecipa essa característica já para o processo de criação e concepção do roteiro, que poderia manifestar-se como uma tarefa solitária. Desse modo, essa proposta de criação colaborativa se aproxima da concepção de “Arte como ação coletiva” proposta por Howard Becker:

O artista, assim, trabalha no centro de uma ampla rede de pessoas em cooperação, cujo trabalho é essencial para o resultado final. Onde quer que ele dependa de outros, existe um elo cooperativo. As pessoas com as quais ele coopera podem compartilhar, em cada detalhe, da sua ideia de como seu trabalho deve ser feito. (BECKER, 1997, p.209)

Assim, não é possível pensar essa autoria a partir de um monopólio criativo de uma única pessoa, o que seria outro ponto de inflexão, em comparação a ideia de autoria defendida pelos “jovens turcos”. Nesse sentido, o *Projeto Jabre* se configura metodologicamente a partir de duas frentes; de um lado, investe em uma ideia de criação colaborativa e grupal a partir de um fluxo intenso de trocas, durante o laboratório, beneficiando a todos os participantes, e de outro procura trazer posteriormente cada jovem para uma posição de destaque incentivando sua experiência como cineasta/autor.

Podemos afirmar que, ao longo das quatro jornadas diárias do Jabre, a interação entre os jovens das mais diversas regiões do Estado, que, até então, em sua maioria, não se conheciam, passou a ser intensa – tanto no sentido da colaboração quanto na solidariedade no processo de construção dos roteiros. Uma relação de sociabilização deflagrada provavelmente pelo compartilhamento do prazer estético. (JOEL, 2014, p.25)

Esse “compartilhamento do prazer estético” como cerne pedagógico da metodologia do projeto, pode ser um caminho interessante de investigação para compreendermos os desdobramentos que isso tem trazido para esses jovens a partir da linguagem cinematográfica e de suas experiências e processos de criação. Atentar para os componentes estéticos em processo criativos no campo da arte nos leva a uma ceara de discussões maiores que, na contemporaneidade, aparece em meio a debates que revelam por vezes posições antagônicas quanto à sua real pertinência. Se de um lado, por exemplo, advogando a favor de um “caráter desinteressado” do juízo estético, Kant pensa numa obra de arte autônoma em si da qual o juízo estético só seria possível isentando-se daquilo que seria intrinsecamente exterior à obra como questões de produção ou divisões sociais e hierárquicas, do outro lado, de modo adverso, temos o pensamento do sociólogo Pierre Bourdieu que, criticando esse caráter de “autonomia” da obra requerido pela estética, pensa na arte e principalmente no gosto como sendo indissociável do contexto social e de fatores como classe, escolaridade, capital cultural etc.

Adentrando nessa discussão, o filósofo francês Jacques Rancière procura mediar o conflito entre aqueles que defendem a obra de arte enquanto campo independente, sendo a estética um lugar de excelência para sua análise, e aqueles que não dissociam a obra do seu

contexto de produção e de classe, uma vez que o gosto também é condicionado por esses aspectos. Rancière, concordando com Bourdieu, reconhece que de fato há uma estrutura societária que força os indivíduos a permanecerem condicionados ao seu nível social, desencorajando qualquer esforço de mudança de função ou de papel de acordo com o lugar em que ocupam, o que ele chamará de “ordem policial”; de todo modo, ele acredita que a estética é capaz de transgredir essa ordem e atuar de modo a emancipar os sujeitos.

Assim, não cabe apenas buscar correlações entre nível de sofisticação estética e a sua fiel correspondência com a realidade de classe, no mesmo sentido também é incompleta uma análise que leve em consideração apenas a arte em seus condicionantes de produção. Há algo que se sobressai a essas análises, quando levamos em consideração a sua potencialidade estética e sensível: a experiência. Ela não nega a existência de um mundo dividido em classes que pode acabar por privar certos segmentos ao acesso a bens artísticos específicos, ela também não se furta a admitir que há questões importantes de produção que constituem a obra. De todo modo, colocada em primeiro plano, a experiência estética tem a capacidade de igualizar a oportunidade de fruição direcionada ao mundo da arte para todos indistintamente.

De acordo com Rancière, dizer, por exemplo, que é pobre e sem critério a percepção que um operário pertencente a classes menos favorecidas tem quando olha e é impactado por uma pintura sofisticada é furtar-lhe o direito de ter uma experiência válida de fruição artística. A experiência, do ponto de vista da sensibilidade, não será mais ou menos criteriosa e substancial de acordo com questões como classe e escolaridade, ela será válida e, sobretudo, possuidora de potencial emancipatório. Tomemos o exemplo do Laboratório Jabre, em que grande parte do público atendido são de jovens que, afastados de grandes centros, muitas vezes nunca tinham tido contato com a linguagem de curta-metragem tampouco com uma proposta estética mais sensorial, destoante do cinema comercial, que geralmente é aquele que se tem maior acesso. A consequência dessa experiência mediada pelo projeto tem sido rica e com resultados significativos.

Apreender a arte e sua capacidade de fruição enquanto um campo de partilha, e, por conseguinte, de descentralização de uma linguagem artística antes pouco acessível, com potencialidades reais de transformação na vida de indivíduos nos aproxima de uma concepção que, por sua vez, pensa em seus usos políticos e sociais. Refletindo sobre essa questão, Rancière traz a *partilha* como desdobramento desse cenário que desemboca numa

forma específica de solidariedade acessada por meio daquilo que é *sensível*, desse modo o pensador nos coloca em um paradigma da natureza espacial e distributiva, onde a repartição do sensível é vista como uma base comum tanto para a ação política quanto para a experiência estética.

Desse modo, arte e política estão, segundo o autor, essencialmente imbricadas entre si, o que abre margem para se pensar na forma como essa relação se dá na sociedade e quais desdobramentos ela permite pensar. Nesse sentido, buscando democratizar o acesso de uma sensibilidade específica, pode-se conceber o *Laboratório Jabre* como um lugar privilegiado para se pensar na *Partilha do Sensível* conceituada pelo autor:

“Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição de partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, p.15)

Retomando a questão da autoria e de seu lugar dentro dessas estratégias criativas e de produção de jovens interioranos, visto o caráter metodológico do projeto descrito anteriormente, que pressupõe partilhas e aprendizados grupais, ainda continua difícil precisar até que ponto essas relações refletem um esforço individual ou coletivo, o que torna nublada a busca por um entendimento de quem seja esse autor e como ele é constituído. De todo modo, enxergar essa autoria como uma forma de experiência (estética), pode ser um caminho que dê conta não de fixar julgamentos, de onde ela começa ou termina, mas de pelo menos tentar compreendê-la em meio às suas complexidades a partir de uma incursão de caráter mais sensível e menos classificatório. De modo aproximado, Agamben (2007, p.52) vê o autor não como uma qualidade fixa e busca entendê-lo a partir do que chama de *gesto*: “o autor está presente no texto apenas em um gesto”, ou seja, um ato que, segundo o escritor, mesmo não servindo para atestar a presença substancial e definitiva do autor, dada a dificuldade em torna-la precisa e encarnada em uma única pessoa, não afirma necessariamente o desaparecimento (ou morte) deste.

Assim, tanto *gesto* quanto *experiência* são expressões que podem abarcar e discutir a questão da autoria, sobretudo quando esta é colocada em interface com as partilhas estéticas no campo da arte, e de seus resultados. Pensando justamente nesses

desdobramentos, como já apontado no início do capítulo, nota-se que esse modo de compartilhamento da linguagem audiovisual levado a cabo pelo Laboratório Jabre tem resvalado em um cenário rico de produção cinematográfica. Esses jovens interioranos, que, muitas das vezes seguem um percurso que se inicia pelo total desconhecimento de técnicas de roteiro, demonstram que a partir das trocas de experiência e formação trazida pelo laboratório podem ascender à categoria de diretores, evidenciando exímia capacidade e construindo filmes ricos em sensibilidade e qualidade técnica.

3.2 Da partilha ao ponto de virada: os interioranos fazem cinema

A produção cinematográfica no estado da Paraíba deu os seus primeiros passos com o filme de longa-metragem *Sob o Céu Nordestino* (1929), rodado entre os anos de 1924 e 1928 pelo precursor do cinema paraibano Walfredo Rodrigues; seguida de um hiato histórico de produções insipientes, a mesma seria retomada apenas em meados dos anos 1960 a partir do aclamado documentário *Aruanda* (1959) com roteiro e direção de Linduarte Noronha em parceria com Rucker Vieira. Nos início dos anos 1970 há uma nova lacuna de produção causada pela falta de incentivo e também pela forte repressão impetrada pelo regime civil-militar, retomada apenas no final da década, agora sob a plataforma de super 8 com o documentário de curta-metragem *Gadanhó* (1979) dirigido por Pedro Nunes e João de Lima Gomes, precursores do movimento “superoitista” que atravessou a década encontrando eco e continuidade nos anos oitenta através do Atelier de Cinema Direto instalado em João Pessoa pelo convênio feito entre a UFPB e a Association Varan de Paris (França), por onde nasceram uma série de intercâmbios em que participaram cineastas paraibanos como Vania Perazzo, Torquato Joel, Bertrand Lira e Marcus Villar.

Já entre os anos 1980 e 1990 houve uma série de mudanças no suporte fílmico com o advento de novas tecnologias, sobretudo através do cinema digital, que possibilitou um maior acesso à produção cinematográfica, barateando equipamentos de captação de imagem e som e tornando o processo de edição mais simplificado, isso fez com que a produção paraibana da época desse um salto evidenciando uma nova leva de jovens cineastas ligados principalmente a universidades em João Pessoa e Campina Grande, que também diversificaram os modos de produção a partir da criação e organização de modos compartilhados de produção, a exemplo do coletivo Las Luzineides criado no final da

década de 1990 e da cooperativa Filmes a Granel que vem produzindo curtas-metragens desde o ano 2010.

Ao analisarmos esse cenário audiovisual paraibano de décadas anteriores, visando entender a relação existente entre produção e localidade regional, se perceberá que há uma predominância desta, de modo quase unânime, aos grandes centros do estado, Campina Grande e João Pessoa. De todo modo, a partir de algumas iniciativas realizadas nesta última década, podemos perceber de modo bastante significativo há uma crescente interiorização da produção audiovisual para diversas regiões do estado. Esse cenário é fruto, dentre outras coisas, da ação de inúmeros projetos ligados à universidades e/ou organizações não governamentais, iniciados a partir do ano de 2007 que almejam levar formação, exibição e incentivo à produção de cinema para cidades do interior do estado¹³. A respeito desse cenário, Silva (2015-A, p.57) relata:

Um pouco antes do início dos anos de 2010, 2007, para ser mais exata a informação, começaria a ocorrer um processo de capilarização de projetos de formação, produção e exibição cinematográficas vinculados ou não às universidades da Paraíba, promovendo ações contínuas e/ou pontuais, levantando à possibilidade de se criar desejos subjetivos de participação no círculo de realização audiovisual entre jovens de diferentes cidades, algumas vezes ocasionando frutos reais ao ponto de sacudir um pouco a poeira incrustada no mapa de penetração dessa arte nas diversas macrorregiões do estado.

É nessa perspectiva de descentralização que o *Laboratório Jabre* nasce no ano de 2011, como fruto das ações de dois projetos já existentes, um deles é o projeto *ViAção Paraíba*, iniciado em 2007 por Torquato Joel, cineasta e funcionário da Universidade Federal da Paraíba, através da Coordenação de Extensão Cultural (COEX-UFPB) e em 2014 selecionado pelo Edital de Cultura do BNDES e Banco do Nordeste do Brasil (BNB); a outra iniciativa é o *Projeto Cinestésico* iniciado em 2008 no Centro de Educação da Universidade Federal da Paraíba como ação inserida dentro da linha de Pesquisa Linguagens Audiovisuais, Formação Cidadã e Redes de Conhecimento do Grupo de Pesquisa Políticas Públicas, Gestão Educacional e Participação Cidadã, coordenado pela professora da instituição e também cineasta Virgínia Silva (Gualberto). Concentrando seus esforços metodológicos a partir de oficinas de formação e apreciação estética da linguagem audiovisual direcionadas para pequenas cidades do estado, esses projetos ainda não

¹³ Dentre estas iniciativas podemos citar algumas em destaque como: Projeto Paraíba Cine Senhor (2007) paraibacinesenhor.blogspot.com.br, Projeto Cinema Adentro (2007) [youtube.com/watch?v=1QwCT7DfGWI](https://www.youtube.com/watch?v=1QwCT7DfGWI), Projeto Cinestésico (2008) projetocinestesico.blogspot.com.br, e Projeto ViAção Paraíba (2008) projetoviacaoparaiba.blogspot.com.br/.

objetivavam impulsionar a produção cinematográfica desses jovens interioranos¹⁴, empenho que foi feito a partir da criação do Laboratório Jabre que buscou unir tanto a formação quanto o fomento à criação.

Durante esses nove anos o laboratório se consolidou e ampliou-se atendendo também a novas demandas; até 2016 o projeto contava com edições anuais, acontecendo sempre no município do Congo-PB localizado na região do cariri paraibano (com exceção da quinta edição, realizada no município sertanejo de São José de Piranhas-PB), contudo nos dois últimos anos o laboratório cresceu em número de edições, em 2017 além da edição na cidade veterana houve uma outra no município de Serra da Raiz-PB, já em 2018 também houve duas edições, com o diferencial de uma delas ter sido planejada não para roteiro, e sim para fotografia, acontecendo na cidade de Matureia-PB, no “Pico do Jabre” ponto culminante do estado da Paraíba que deu nome ao projeto. A edição de 2019 acontecerá em maio na cidade de Nazarezinho-PB localizada no sertão paraibano.

Com menos de uma década de existência, o *Laboratório Jabre* já apresenta um saldo bastante significativo no que se refere ao quantitativo de obras realizadas como resultado direto de suas ações; são cerca de treze produções de curta metragem entre ficções, documentários e híbridos que tiveram o seu roteiro desenvolvido a partir do projeto. Os curtas já realizados até agora são: *Fogo Pagou* (2012) e *Aroeira* (2016) de Ramon Batista (Nazarezinho-PB); *Sophia* (2013) de Kennel Rogis (Coremas-PB); *Candeeiro* (2014) de Adriano Roberto (Juripiranga-PB); *Dito* (2014) e *Ultravioleta* (2017) de José Dhiones (Congo-PB); *Praça de Guerra* (2015) de Ed Junior (Catolé do Rocha-PB); *Ilha* (2016) de Ismael Moura (Cuité-PB); *Manancial* (2016) de Bruno Soares (Condado-PB); *Stanley* (2016) de Paulo Roberto (Nazarezinho-PB); *Você conhece Derréis* (2017) de Veruza Guedes (Cajazeiras-PB); *Atrito* (2017) de Diego Lima (João Pessoa-PB);

¹⁴ Essa informação merece um adendo, pois, mesmo que o foco metodológico desses projetos seja direcionado apenas para a formação, houve já a partir deles um significativo desdobramento, onde sete participantes do *Projeto ViAção* foram contemplados em 2010 pelo edital do programa “Micro Projetos Mais Cultura”, lançado pelo Governo Federal. O resultado foi a produção de seis curtas e um festival de cinema liderados por jovens do interior: Paulo Roberto de Souza Junior, da cidade de Nazarezinho-PB dirigiu o curta-metragem *Olhar Particular* (2011); Kennel Rógis Paulino Batista Nunes, da cidade de Coremas-PB dirigiu o curta-metragem *Travessia* (2011); Arnaldo Farias de Freitas, da cidade do Congo-PB dirigiu o curta-metragem *Meu presente precioso* (2011); Francisco Andrade Pires Neto da cidade de Coremas-PB dirigiu o curta-metragem *A caixa d’água do sertão* (2011); Ighor do Egito, da cidade de Serra Branca-PB, dirigiu o curta-metragem *No meu pé de parede* (2011); Eduardo Gomes dos Santos, da cidade de Dona Inês-PB, dirigiu o curta-metragem *Metafísica* (2011) e Luciano de Azevedo Silva, da cidade de Monteiro-PB, produziu o *Festival do Minuto do Cariri Paraibano* também em 2011. Esses resultados já demonstram o grande potencial dos jovens atendidos por essas ações e figura como um primeiro ciclo de produção cinematográfica interiorana.

e *Caetana* (2018) de Caio Bernardo (Coxixola-PB). É importante salientar também que tais obras possuem qualidade técnica considerável, tendo em vista sua circulação em festivais importantes do país e do mundo e das premiações já recebidas.

Tabela 1. Dados gerais das edições do *Laboratório Jabre*.

DADOS GERAIS DO PROJETO	
Nº DE EDIÇÕES	10
Nº DE CIDADES	45
Nº DE PARTICPANTES	121
Nº DE FILMES JÁ REALIZADOS	13

Fonte: Próprio autor

Esses resultados representam sem dúvida um ponto de virada em relação às décadas anteriores, onde a produção era limitada apenas a poucas cidades do estado. Sem dúvida um cenário resultante da pouca capilaridade e escoamento de formação em cinema, mas também da falta de meios técnicos de gravação que possibilitassem produzir audiovisual nessas localidades. Na primeira década dos anos dois mil houve já avanços de interiorização voltados principalmente para a introdução da linguagem cinematográfica nesses espaços através de oficinas e mostras de curta-metragem, o que, de certo modo, “adubou” o caminho para que posteriormente houvesse um impulso de produção cinematográfica nessas pequenas cidades.

Participante da primeira edição do *Laboratório Jabre* em 2011, Ramon Batista, um jovem residente da zona rural da cidade de Nazarezinho, localizada no sertão paraibano, foi o primeiro a ter sua proposta de roteiro transformada em curta-metragem. Na ocasião apresentou um argumento que buscava contar a história de um antigo cemitério existente na sua cidade, e que a partir dos processos criativos e compartilhamentos vivenciados no decorrer da oficina, transformou seu argumento em um roteiro encorpado, com uma proposta de narrativa mais sensorial que cortejava o ideário da morte a partir de um perspectivismo interiorano profundo. Após eleição¹⁵ entre participantes da edição, seu roteiro foi escolhido como vencedor, tendo sua produção garantida a partir de parceria com a *Pigmento Cinematográfico*, produtora parceira do laboratório que disponibilizou assessoria e empréstimo de equipamentos em troca de honorários e porcentagem em futuras premiações, e também a partir da Coordenação de Extensão Cultural (COEX) da

¹⁵ Ao final do laboratório é feita uma eleição entre os próprios participantes onde eles, de modo autônomo, escolhem um daqueles roteiros para ter sua produção viabilizada através de produtoras parceiras do projeto. Para além desse roteiro escolhido, nota-se que os demais jovens encontram meios alternativos para também viabilizarem a produção de suas propostas, seja igualmente a partir de parcerias, seja através de financiamento público via editais ou fundos de cultura.

Universidade Federal da Paraíba (UFPB), que garantiu transporte até a cidade de locação, tendo como resultado o curta-metragem *Fogo Pagou* (2012).

Foi com ele que, no mesmo ano, Ramon Batista dividiu com a paulista Iris Junges, diretora do curta metragem *Serra do Mar* (2012) a primeira edição do Prêmio Itamaraty para o Curta-metragem Brasileiro¹⁶ ocorrida no 23º Festival Internacional de Curtas de São Paulo. Com o valor da premiação Ramon custeou o seu segundo curta-metragem de documentário, *Capela* (2014), abordando o tema da religiosidade ambientado em uma pequena igreja do interior, através da mesma verve sensorial e contemplativa. Dois anos depois, com roteiro construído através de consultoria de uma das edições do Laboratório Jabre, produz *Aroeira* (2016), a partir de aprovação em 2015 no edital Fundo de Incentivo à Cultura Augusto dos Anjos ligado à Secretaria de Cultura da Paraíba, sua primeira ficção, que conta a relação repleta de tensões entre um velho curandeiro e um cangaceiro, ambientada no interior da Paraíba nas primeiras décadas do século vinte, evidenciando temas como violência e religiosidade.

Residente ainda hoje no interior, Ramon organiza anualmente, no período dos festejos juninos, o *Cine Sítio*¹⁷, festival de curta-metragem que acontece na zona rural de sua cidade e que já caminha para a quinta edição, na ocasião irá lançar o seu mais novo trabalho: *Seiva* (2019), ficção que conta a história da relação entre uma mulher e o jardim de sua casa. Caminhando para o seu quarto curta-metragem, o cineasta se mostra como um dos jovens interioranos com produção consolidada, trabalhando a partir de uma linguagem poética que o acompanha desde seu primeiro trabalho. Em depoimento a Torquato Joel, o jovem fala um pouco de sua experiência como cineasta:

Meus filmes são importantes porque são o registro da memória lá do meu lugar. Fazer filme é uma corrida contra o tempo. O mundo tá mudando muito rápido e por isso é muito pra se fazer em pouco tempo. A memória é importante porque um povo sem memória é um povo sem passado. É importante saber como a gente foi, como foi aquele lugar. [...] Cinema é um mundo novo, de novas experiências. Fazer filmes é saber que tô fazendo alguma coisa por meu lugar. (JOEL, 2014, p. 43)

Residente na cidade do Congo, localizada no cariri paraibano, Jose Dhiones iniciou sua experiência com cinema no ano de 2006 quando, por conta própria e com a ajuda de amigos produziu um longa-metragem a partir de um livro de autoria compartilhada entre ele e alguns colegas de escola. Filmado de modo amador, e com baixíssimo custo a obra

¹⁶ <http://www.kinoforum.org.br/curtas/2012/destaques/premios1>

¹⁷ www.facebook.com/cinesitiopb/

contou com quase sessenta pessoas envolvidas entre equipe e elenco. Um ano depois, sabendo dessa movimentação na cidade, Torquato Joel leva a partir do *Projeto ViAção* (em sua primeira edição) uma oficina para a cidade. Sobre o fato, Dhiones relata:

E foi a primeira vez na verdade que eu tive contato com a riqueza que era o cinema paraibano, né. Assisti pela primeira vez “A Canga”, de Marcus Villar, o filme de Marcélia, alguns filmes de Torquato... então foi a partir daquele momento que eu comecei a ter contato de fato com o cinema. Tanto com a questão do cinema produzido aqui na Paraíba, quanto na questão técnica mesmo do audiovisual. (PINTO, 2017, p.167)

Dois anos depois, em maio de 2009, a convite de Torquato Joel é chamado para ir à João Pessoa participar da 4ª edição do Cineport (Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa) em que esteve presente ao longo dos dez dias de programação, ao retornar começa a planejar um festival de cinema para acontecer em sua cidade, ideia que se consolidou quatro meses depois, quando surgiu a primeira edição do *Cine Congo*¹⁸, que esse ano completou uma década de existência sendo um dos poucos festivais interioranos que conseguiram manter edições anuais ininterruptas. Em 2011, contando com parceiros locais, a exemplo da Pousada Paraíso da Serra e do poder público local, ajudou a produzir a primeira edição do *Laboratório Paraibano de Jovens Roteiristas (Jabre)*, em que além de produtor local foi um dos participantes. Desde então a cidade tornou-se sede oficial de quase todas as suas edições do laboratório.

Através do *Jabre*, Dhiones pôde realizar dois filmes, o primeiro deles, *Dito* (2013) foi produzido através do aproveitamento da presença de profissionais e equipamentos que já estavam na cidade por conta da 5ª edição do *Cine Congo*, o filme curtíssimo narra, através de um trabalho elaborado de som e narrativa enxuta, um dito popular vivenciado através de pesadelos. O seu mais novo trabalho é *Ultravioleta* (2018), cujo roteiro foi desenvolvido na primeira edição do Laboratório Jabre, uma ficção que tem o semiárido nordestino como palco, em um cenário apocalíptico causado por desequilíbrios climáticos e degradado pela falta de recursos naturais onde um casal pena para conseguir sobreviver e criar um filho com problemas de saúde. Contando com um trabalho de som e imagem requintados, o filme aposta numa carga forte de dramaticidade ambientada em um cenário com direção de arte muito bem elaborada. Para a sua produção, o diretor tentou conseguir financiamento coletivo em plataformas digitais¹⁹ e contou também com o auxílio de

¹⁸ <https://www.facebook.com/cinecongo>

¹⁹ <http://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2016/12/campanha-pede-apoio-financeiro-para-filme-de-cenario-apocaliptico-na-pb.html>

amigos que desempenharam trabalho sem remuneração financeira. Seguindo também pelo caminho acadêmico, interessou-se por abordar o tema relacionado ao cinema, defendendo monografia intitulada “Cinematografia da Paraíba para o ensino de sociologia” para obtenção do título de licenciado em ciências sociais pela Universidade Federal de Campina Grande no ano de 2017.

Veruza Guedes, da cidade de Cajazeiras, localizada no extremo sertão paraibano, é a única mulher até então, das que participaram do Laboratório Jabre, que teve o seu roteiro transformado em filme. Selecionada para a quinta edição do projeto em 2015, ocorrida na Serra do Vidal em São José de Piranhas, sertão do estado, na qual desenvolveu roteiro do curta-metragem de doc/fic *Você conhece Derréis?* (2017). O filme aborda a história de Derréis, um personagem da cultura popular local da cidade de Patos-PB, a partir de um olhar poético e intimista voltado para a sua vida e seu cotidiano onde se buscou não apenas falar de sua relação com os espaços da cidade, como também fazer uma crítica incisiva à indústria musical de massa que, adentrando os pequenos centros torna difícil a vida de pequenos artistas.

Além de cineasta, Veruza Guedes produz em sua cidade o *Cine Açude Grande*²⁰, festival de curta-metragem que caminha para a sua terceira edição no ano de 2019. Além de trabalhos junto à produção dos filmes *Aponta pra fé* (2017), de Kalyne Almeida, e *Crua* (2018), de Diego Lima. Falando da cena interiorana de produção e circulação de filmes, ela comenta:

Para Veruza, ao contrário do que se pensa, existe uma efervescência cultural latente voltada para o audiovisual no interior paraibano. “Fruto talvez do número de festivais de cinema, especialmente de curtas metragens, que tem sido constante. [...]. Para ela, a Paraíba vive um excelente momento no audiovisual, com produções circulando em festivais e mostras em todo país e fora dele. ‘Infelizmente, nosso maior entrave tem sido as poucas oportunidades de editais públicos que possam gerar oportunidades de trabalho e liberdade criativa. Muitas produções ainda são feitas de forma colaborativa, entre amigos, o que retarda muito o processo de profissionalização na área’, lamenta. (CORREIO DAS ARTES, p.9, abr. 2017)

Já Kennel Rógis, jovem residente da cidade de Coremas-PB, iniciou sua relação com o cinema através das oficinas do projeto *ViAção Paraíba*; tocado pela linguagem cinematográfica, quis dar seguimento a suas experiências com cinema dirigindo o documentário de curta-metragem *Travessia* (2011), seu primeiro filme, custeado pela

²⁰ <http://cineacude.blogspot.com/>

edição 2010 do edital Micro Projetos Mais Cultura, lançado pelo Governo Federal. O curta aborda o cotidiano de pessoas simples que precisam cruzar um açude diariamente para chegar à cidade, através dessas travessias o diretor remonta uma temporalidade mais compassada e contemplativa, típica das regiões mais afastadas dos grandes centros. Participante de algumas das edições do Laboratório Jabre, foi através dele que desenvolveu roteiro e produziu o curta-metragem *Sophia* (2013), com verba conseguida pela aprovação no edital Linduarte Noronha (edição 2012), também do Governo da Paraíba. Rico em dinâmicas sonoras e afetividade, conta a relação entre mãe e filha a partir da ausência de diálogos, tendo como pano de fundo do enredo as sutis e por vezes difíceis tensões que podem existir na convivência de pessoas com deficiência e os demais indivíduos ao redor. Com esse filme ganhou o “Troféu Cine França Brasil” de melhor curta nacional em 2014, concedido pelo governo francês no Curta Brasília; a premiação lhe rendeu o convite para realizar uma sessão especial na Cinemateca Francesa, em Paris, no ano 2015.

Para além das experiências como diretor, e ainda como desdobramento das ações desses dois projetos (Jabre e ViAção), Kennel criou em 2011 o *Curta Coremas*²¹, festival de cinema de curta-metragem reunindo no decorrer de suas sete edições mostras de filmes que evidenciam tanto o panorama de produção paraibana quanto nacional, se consolidando como um dos principais festivais de cinema do estado. Criou e administra também a *Gravura Filmes*²², produtora independente localizada na sua cidade que já conta com inúmeros trabalhos realizados entre filmes, videoclipes e ensaios fotográficos, inclusive prestando serviços para filmes de outros cineastas interioranos no estado. Por fim, o cinema também foi foco de seu trabalho de conclusão de curso intitulado “Da criação à concepção do filme *Sophia*” para obtenção do título de bacharel em Administração junto à Universidade Federal da Paraíba.

Com esses quatro pequenos relatos já pode-se ter ideia dos diversos resultados obtidos a partir do Laboratório Jabre, através das experiências de autoria e de partilhas estéticas discutidas anteriormente. Percebe-se que há solo fértil no interior para essas ações e os resultados têm contribuído para termos uma realidade bem mais diversificada territorialmente e tematicamente no que se refere à produção cinematográfica no estado. Com realidades bem específicas, esses jovens partem de suas vivências e buscam fazer/produzir cinema a partir de uma subjetividade bastante específica e singular,

²¹ <https://www.facebook.com/CurtaCoremas/>

²² <http://www.gravurafilmes.com.br/>

construída através da apropriação e pertencimento ao local em que vivem e que se transforma em cenário para sua criação, seja ela ficcional ou documental, o que dá a essa experiência uma ideia de completude e inteireza nos processos criativos e, por que não dizer também, na autoria:

[...]relevância do olhar dos jovens interioranos sobre suas realidades através dos filmes que fazem – e já começam a despontar nos festivais pelo país afora –, livres de compromisso com “fórmulas” para o sucesso e impelidos a exercer suas capacidades criativas e subjetivas sem resvalar no exotismo de quem vê de fora a realidade do cotidiano das pequenas cidades e da vida no campo no sertão nordestino. Um cinema com narrativa simples cuja tônica é, em geral, uma confluência de certo lirismo na relação com a natureza e com a vida ainda típica de lugares onde a concentração populacional é pequena. (JOEL, 2014, p.4)

Vale aqui pensar de que modo essa experiência de autoria mediada pelo laboratório guarda pontos de proximidade ou distância das ideias de autoria trazidas nos capítulos anteriores. No que se refere à autonomia, por exemplo, de fato se tem uma criação/produção que se dá de modo mais aberto e livre em relação a estruturas maiores (como a indústria convencional), não há pressão exterior quanto à escolha de forma ou conteúdo dos filmes, exceto em relação às limitações de caráter técnico e material. Estaríamos então na eminência de um tipo de artista/autor mais autônomo nos moldes do que teorizou Elias? Note-se que é a partir dessa ideia de autonomia que se constrói a noção de “Cinema Independente”; de todo modo, como vimos, atrelado a ela há uma série de condicionamentos e problemáticas que nos desencoraja a pensar na autonomia total do artista como algo real. A ideia de independência (pelo menos em sua intersecção com o cinema) não leva o artista/autor a uma posição de isolamento e autossuficiência, mas sim o coloca num campo marcado por escolhas e posturas que afetarão a sua criação, por exemplo, a partir do viés da comercialização e dos modos de relacionamento com o público.

Pensar na impossibilidade de “autonomia irrestrita” do artista também nos faz lembrar do binômio qualidade/tendência trazido por Walter Benjamin. Trazendo esse binômio para a atualidade, cabe pensar se essa postura de “Cinema Independente” não carrega consigo também uma tendência “estética” e “comportamental” que leva o cineasta a refletir tanto as temáticas dos seus filmes, como também em sua postura enquanto artista, herança sem dúvida da política de autoria francesa nesse sentido, mas com algumas inovações marcadas pelo encontro do cinema com o contemporâneo. Assim, se estabelecer nesse campo enquanto independente a partir de um modelo “pos-industrial”, como já

vimos, evidencia uma série de novos arranjos para a prática cinematográfica. Esses novos modos de organização e coletivismo então interferem na estética dos filmes (lembramos que elas podem esmaecer o campo da autoria individual), mas também se mostram como uma postura política e de defesa desse modo de criação. Podemos entender o *Laboratório Jabre* e esse ciclo de produção no interior provocado por ele também a partir desse viés do cinema independente contemporâneo.

A ideia benjaminiana de “autor como produtor” também é uma chave compreensiva interessante para captarmos esses novos processos de produção, através das inovações técnicas que levaram o cinema e sua circulação para uma conformação digital. Aliado a equipes mais enxutas, temos uma realidade em que o autor/diretor do filme, além de se voltar também para a produção/viabilização deste, a partir das formas mais diversas, também assume a responsabilidade com a circulação de sua obra, o que o leva a pensar, desde o início do processo de criação, em artifícios tanto para produzir seu filme, como também para difundi-lo a partir da exibição e também da comercialização.

3.3 Da autoria como artifício: curtas-metragens interioranos e estratégias de produção e circulação

Nos capítulos anteriores pudemos perceber que a noção de autoria pode se desenvolver a partir de olhares distintos e, por vezes, conflitantes. De todo modo, todas essas versões dadas à figura do autor, mesmo aquelas que buscam apagá-lo, ainda encontram influência entre este e a sua obra, nem que seja às custas de sua “morte”. Lembremos, por exemplo, que para escritores como Barthes é somente a partir do sumiço do autor que pode surgir a obra e o seu correspondente consumidor (o leitor), o que não deixa de guardar um forte condicionamento atrelado à autoria que, mesmo esmaecida, ainda surge como problema ou incômodo.

Por outro lado, tanto Norbert Elias quanto Walter Benjamin, longe de enxergarem o autor como problema, trazem-no para uma posição de destaque conferindo-lhe também uma habilidade de estrategista. Mozart, com a ideia de “artista autônomo”, se depara com uma série de novas demandas, seja o mercado anônimo e incerto que agora terá de enfrentar, seja o consumidor também mais autônomo e de gosto difícil de mensurar previamente – nesse novo contexto o autor terá de saber mobilizar a sua criatividade e o modo como desenvolverá a sua obra afim de que encontre êxito na exibição e comercialização do seu produto. A estratégia usada para a época, como já descrito

anteriormente, residiu na esfera da autenticidade e na confiança do artista, que acredita sobretudo em suas capacidades e inspirações individuais. Já no “Autor como produtor”, o próprio nome do texto já nos entrega esse viés mais propositivo incorporado pelo termo, onde, para efetivar de modo justo e equilibrado o par qualidade/tendência deve-se estar ciente, sobretudo, dos componentes técnicos existentes e utilizá-los de modo estratégico.

É pensando nessa disposição estratégica requerida pela noção de autoria que buscamos entender aqui o cinema contemporâneo, especificadamente a sua composição mais independente, tratada ao longo do trabalho como “pós-industrial” ou “de garagem”. Espera-se que esse “autor de cinema” incorpore um determinado comportamento que o leve a procurar táticas das mais diversas para conseguir viabilizar a sua proposta, essas estratégias podem ir desde a criação de coletivos que funcionam a partir de uma lógica de auxílio mútuo, onde os membros se revezam entre as produções, desempenhando funções das mais diversas em troca da mesma ajuda para a produção de seus filmes; ou também a partir de financiamentos coletivos, ou da simples “brodagem”²³.

Em um cenário mais amplo, essas táticas são pensadas em conformidade com uma realidade quase sempre pautada por baixíssimos orçamentos. No que se refere à produção dos filmes realizados a partir do *Laboratório Jabre* nota-se que as estratégias de produção e circulação adotadas por esses jovens interioranos também guardam muitas semelhanças com esse novo tipo de cinema.

Analisando aqui algumas das produções cinematográficas realizadas a partir do laboratório, percebeu-se uma confluência no que diz respeito aos modos de produção arranjados para viabilizar os filmes. Dos treze curtas já existentes, grande parte não contou com nenhuma espécie de recurso proveniente de financiamento público²⁴ ou privado que cobrisse todos ou grande parte dos custos de produção, o que leva esses jovens a pensarem em modos alternativos para conseguirem transformar seus roteiros em filmes: “Alguns jovens roteiristas, entusiasmados com a ideia de realizar seus curtas, criaram mecanismos de produção, seja através da camaradagem, da “brodagem” que ocorre nas ações entre

²³ Termo utilizado no cinema para evidenciar um modo de produção onde a equipe trabalha com pouca ou nenhuma remuneração levando em consideração os afetos, sem apelo comercial ou lucrativo.

²⁴ Dessas treze obras, algumas delas conseguiram financiamento público via editais a exemplo dos curtas *Praça de Guerra*, de Edmilson Gomes, e *Aroeira* de Ramon Batista que foram contemplados pelo *Fundo de Incentivo à Cultura Augusto dos Anjos* do Governo da Paraíba e também *Sophia*, de Kennel Rógis, contemplado pelo *Edital Linduarte Noronha*, também do Governo da Paraíba.

amigos [...] ou de solicitações junto ao comércio (e) à prefeitura [...].” (SILVA, 2015(B), p.9)

Esse entusiasmo acontece em grande medida pelo apoio dado por parte da coordenação do projeto no intuito de oferecer um mínimo de estrutura para produção dos filmes. Assim, de um lado o jovem participante do laboratório que queira realizar o seu curta-metragem articula uma produção local, viabilizando estrutura de hospedagem e alimentação durante os dias de locação e, em contrapartida, os coordenadores do *Jabre* oferecem alguns equipamentos de captação de imagem e som e também articulam pessoas para compor equipe técnica e que trabalham de modo voluntário durante o processo. Foi feita nesses moldes, por exemplo, a produção do filme *Manancial* (2016), dirigido por Bruno Soares de Condado-PB, o jovem foi um dos vencedores da edição do laboratório em 2015, onde no mesmo ano começou a pensar em estratégias de produção locais para que o filme pudesse ser realizado. Sobre este processo ele nos conta:

Tudo foi na “guerrilha cinematográfica”, termo utilizado pelo próprio Torquato Joel [...]. Para realizar a produção de *Manancial* a gente ainda conseguiu uma parceria com a prefeitura para alimentação [...] foi difícil conseguir, eu tive que correr atrás na prefeitura, conversei com o vice-prefeito que demonstrou interesse, a gente falou pra ele na possibilidade de exibição e claro, divulgando o nome da cidade [...] A gente estava com o mínimo mesmo para poder realizar o filme, eu ainda passei em alguns supermercados pedindo contribuição [...] Foi algo muito árduo para a gente conseguir realizar. (Entrevista com Bruno Soares concedida ao autor em 15/03/2019)

O termo “cinema de guerrilha” surge aqui como uma nomenclatura usual e incorporada ao discurso para representar um modo muito específico de produção, marcado pela persistência da equipe para produzir obras audiovisuais mesmo em um cenário de extrema carência de recursos, evidenciando um ímpeto de resistência e também de batalha (daí o termo “guerrilha”) frente às condições materiais bem demarcadas. A expressão também abarca um posicionamento de valorização do cinema enquanto arte engajada, a partir do seu conteúdo que, em grande medida, afasta-se consideravelmente da indústria de massa.

Esse mesmo termo também é utilizado por Veruza Guedes, diretora de “*Você conhece Derréis?*” (2017), e José Dhiones, diretor do curta *Ultravioleta* (2017); para a produção do seu filme, este último conseguiu mil reais através de financiamento coletivo via plataformas online, recurso que foi empregado para bancar despesas com alimentação da equipe, os demais custos foram viabilizados também a partir de parcerias com a prefeitura da cidade do Congo-PB e comerciantes locais:

Como o roteiro foi desenvolvido no Laboratório do Jabre então as parcerias foram feitas com a UFPB, na questão do transporte pra trazer a equipe que foi toda voluntária, como é caracterizado o cinema na Paraíba né, o cinema "de guerrilha", e as parcerias foram com a universidade com a questão do ônibus, com o projeto mesmo, com a pousada aqui do Congo para hospedar todas essas pessoas que viriam voluntariamente pra realização do filme. A alimentação foi feita com esse dinheiro do financiamento que eu dispunha, foi feita na casa de minha mãe, pra toda a equipe. (Entrevista com José Dhiones concedida ao autor em 14/04/2019)

O processo de produção de "Derreis", ele foi "na guerrilha" mesmo, a galera abraçou o projeto, foi uma equipe muito pequena [...] eram pessoas muito amigas e se doaram por que a gente não conseguiu nenhum financiamento, edital, nada disso. [...] Consegui um apoio mínimo pra hospedagem e alimentação da equipe e cada um doou seus próprios equipamentos [...] A produção foi assim, um pouco sofrida, mas na garra. (Entrevista com Veruza Guedes concedida ao autor em 15/04/2019)

Nesse sentido, a partir desses relatos, pode-se perceber que as parcerias aparecem aqui como componentes importantes para que esses filmes consigam ser produzidos; basicamente elas se estabelecem a partir de dois lugares: a primeira acontece entre o jovem participante do laboratório e a coordenação do projeto, que por sua vez também estabelece parcerias com outros agentes como produtoras de cinema (que em contrapartida pedem uma cota/porcentagem caso o filme chegue a ganhar alguma premiação em dinheiro) e também a própria universidade; o segundo modo de colaboração se dá entre o jovem e a sua cidade, onde é essencial a sua capacidade de articulação/estratégia para conseguir apoio tanto das prefeituras e também de outros agentes locais como comerciantes, vereadores e empresários da cidade, a partir do que podem conseguir algum recurso em dinheiro ou também estrutura como hospedagem e alimentação.

Entretanto, é interessante pontuar que essas parcerias em nível local nem sempre acontecem, o que pode tornar o processo de produção ainda mais difícil. O jovem Caio Roberto, residente na zona rural da cidade de Coxixola-PB e diretor do curta *Caetana* (2018), fala que não contou com nenhum apoio da prefeitura de seu município, e, para assegurar a produção do seu filme teve que valer-se de outras táticas como a venda de bens pessoais para conseguir levantar recursos:

O apoio aqui a gente não teve quase, sabe, acho que no comércio local da cidade eu consegui foi cinquenta reais, ai tipo eu andei por fora, ai fui em Santa Cruz que tem um comércio mais avulso e consegui com amigos cerca de quatrocentos a quinhentos reais e no mais eu fui vendendo aqui umas paradas, vendi moto, vendi violão, juntei uma grana. [...] No mais foi isso, a prefeitura infelizmente não investiu nada, não nos deu apoio nenhum. Ai teve uma galera da comunidade que se uniu assim [...] ai tipo um amigo que vinha trazia um pouco de comida, uma fruta, e a gente foi

juntando e ficamos aqui seis dias mais ou menos de gravação. (Entrevista com Caio Bernardo concedida ao autor em 16/04/2019)

Em sua fala também se evidencia um forte componente de solidariedade entre os habitantes de sua localidade que procuraram oferecer auxílio do modo como puderam para ajudar na produção do curta, elemento também presente no relato anterior de José Dhiones que, para baratear custos com alimentação da equipe, deixou a tarefa por conta de seus familiares. Nesse sentido, a produção dessas obras não se restringe apenas à equipe técnica em si, mas abrange outros atores como amigos e familiares dos próprios diretores que buscam oferecer auxílio direta ou indiretamente no processo.

Assim, esse componente afetivo acaba evidenciando-se como uma chave compreensiva importante para entender esses novos arranjos produtivos de cinema no interior do estado, o que acaba também por abranger a experiência cinematográfica (ainda em sua fase de produção) para outras pessoas da localidade como familiares, amigos e demais habitantes. Vejamos como exemplo as filmagens do curta *Caetana* (2018), onde o diretor conseguiu mobilizar metade dos habitantes da zona rural onde mora para participarem do filme, que se dividiram em várias tarefas desde a figuração/encenação até alimentação e transporte durante os dias de locação:

[...] foi muito massa também por que a gente pôde colocar todo mundo aqui do sítio, eu moro numa zona rural com cerca de 50 a 60 habitantes, destas, 30 pessoas estavam no filme. Enfim acho que foi isso assim, foi todo na camaradagem mesmo todo mundo se uniu [...] pra cozinhar pra essa galera foram pessoas que atuaram no filme, minha mãe, a mulher do meu tio, elas cozinhavam e ficavam se revezando, quando precisava atuar ou fazer alguma figuração elas vinham e foi isso, o transporte utilizado era o carro de meu pai. (Entrevista com Caio Bernardo concedida ao autor em 16/04/2019)

Essa relação poderia apresentar um aparente paradoxo, pois se do ponto de vista das condições materiais evidencia-se um cenário marcado pela precariedade e escassez de recursos e equipamentos, em contramão a esta realidade temos uma rica produção com filmes de qualidade excepcional, que pode ser confirmada pela boa recepção que estas obras vem tendo ao longo dos anos, sobretudo a partir da sua circulação/premiações via festivais pelo Brasil e também no exterior²⁵: “A descentralização da produção tem demonstrado com êxito a força da produção no interior do estado. Esse processo caminha ao lado da evolução tecnológica e dá visibilidade à produção da Paraíba em festivais de cinema renomados, com críticas positivas aos trabalhos desses novos realizadores. (LUCENA, 2017, p.64)”

²⁵ A lista completa com essas informações se encontra nos anexos.

Os dados de circulação trazidos aqui também demonstram que esses jovens interioranos têm se apropriado dessas janelas de exibição, o que figura também como uma estratégia, agora no campo da divulgação/legitimação de suas obras. Essas táticas de certo modo também são mediadas pela tecnologia, haja visto que o que possibilita esse fluxo de troca e envio de obras artísticas para diversos lugares são as plataformas digitais.

Tabela 2. Dados de circulação em festivais e mostras de filmes do *Jabre*.

CIRCULAÇÃO EM FESTIVIAIS E MOSTRAS	
Nº DE FESTIVIAIS E MOSTRAS	174
Nº DE PAÍSES	8
Nº DE CIDADES	95

Fonte: Próprio autor.

Tabela 3. Dados das premiações e festivais de filmes do *Jabre*.

PREMIAÇÕES EM FESTIVIAS			
Nº DE PREMIAÇÕES	208	MELHOR CURTA ²⁶	47
		MELHOR ROTEIRO	18
		MELHOR DIREÇÃO	19
		DEMAIS PRÊMIOS ²⁷	124

Fonte: Próprio autor.

De todo modo, essa aparente contradição pode ser entendida a partir dessas novas configurações em que o dilema escassez *versus* quantidade pende para este último na contemporaneidade, em que os meios técnicos que garantem a criação em audiovisual estão cada vez mais acessíveis, o que permite um processo de utilização criativa dessas tecnologias a partir do cinema por jovens do interior do estado, permeado por novos arranjos do cinema brasileiro contemporâneo pensado a partir de estratégias, alternativas e modos de organização que se formam à base de coletivos frente a conjunturas marcadas pela falta de recursos e que levam o autor a assumir uma posição de combate (“guerrilha”) visando conseguir viabilizar a sua obra cinematográfica.

²⁶ Reúnem-se aqui os prêmios de: melhor curta; melhor ficção e melhor documentário nas categorias de prêmio da crítica, prêmio do júri oficial e prêmio do júri popular.

²⁷ Melhor direção de arte; melhor ator/atriz; melhor montagem; melhor fotografia; melhor som; melhor figurino, etc.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da aproximação proposta nesse trabalho entre autoria, cinema e processos criativos fomentados pelo *Laboratório Jabre para Jovens Roteiristas*, algumas considerações se fazem necessárias. A primeira delas, e mais clara, é que o laboratório funciona como uma porta de entrada que possibilita a esses jovens terem vivências das mais diversas mediadas pela linguagem cinematográfica, tanto a partir da apreciação da produção (prioritariamente paraibana) já existente, mas sobretudo através do encorajamento para que estes ocupem posição de destaque como diretores/roteiristas, possibilitando assim uma experiência de autoria que é mobilizada a partir de diversas frentes.

Esse percurso que se inicia com o laboratório tem desdobramentos que abrem margem para outras experiências e cenários, seja a partir dos processos de filmagem e montagem dos curtas, seja também a partir da circulação via festivais pelo Brasil e pelo mundo. Essas experiências de autoria, coloquemos assim, acabam por trazer mudanças significativas na vida e trajetória desses jovens interioranos e também contribuem para que tenhamos hoje uma cena de produção cinematográfica paraibana mais matizada, diversa e descentralizada.

Procurando problematizar o conceito de autoria através desse itinerário, o nosso recorte buscou trazer questões relacionadas aos modos de criação/produção/circulação em cinema na atualidade a partir da realidade audiovisual interiorana do estado, onde encontramos diversos pontos de encontro e similitude tratados ao longo do trabalho. Nesse sentido, pode-se dizer que a produção de audiovisual interiorana na Paraíba segue uma tendência mais ampla do panorama de cinema contemporâneo independente nacional. De todo modo, por trás dessas estratégias pautadas pela inovação técnica, mas também pela precariedade material, desvela-se um cenário marcado pelo potencial democrático e acessível do cinema digital e dos arranjos afetivos e descentralizados de produção contemporânea, mas também evidencia, pelo menos ao nível do estado, um certo descaso do poder público no que se refere à ausência de fomento à cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALVES, Maria Pinho. **Cinema 2.0: modalidades de produção cinematográfica do tempo do digital**. Editora LabCom.IFP Portugal: 2017.

ASTRUC, Alexandre. **Nascimento de uma nova vanguarda: A câmera-stylo**. In. <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Publicado originalmente como: Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra-stylo. L'écran Français. Paris, n. 144, 1948.

AUMONT, Jacques MICHEL, Marie. **A análise do filme**. Lisboa: Editora Texto & Grafia, 2000.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2004.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004

BECKER, Howard S. A Arte como ação coletiva. In. **Uma Teoria da Ação Coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

_____. **Falando da Sociedade: Ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. O autor como produtor. In. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Vol.1. 3. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60**. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1994.

_____. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In. ORTIZ, Renato (org.). 1983. **Bourdieu – Sociologia**. São Paulo: Ática. Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol. 39.

_____. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: EDUSP, 2007.

CARVALHO, Cid Vasconcelos. **O cinema como objeto de estudo acadêmico**. Revista Política & Trabalho, setembro de 2009.

COUTINHO, Gabriele Lucena de Oliveira. **A autoria no cinema contemporâneo brasileiro: o caso do filme o som ao redor**. Monografia (Ciências Sociais), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa: 2018.

DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis. **A hora do Cinema Digital: Democratização e Globalização do Audiovisual**. Coleção Aplausos Cinema & Tecnologia. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. São Paulo: 2009.

FONTENELLE, Isleide Arruda. **Pós-Modernismo: trabalho e consumo**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Ditos e escritos, III)

GALVAO, Maria Rita. **O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente**. In: Cadernos da Cinemateca, São Paulo, n. 4. 1980.

GARDNIER, Ruy. Uma indústria da anti-indústria. In: GATTI, André Piero; FREIRE, Rafael de Luna (orgs.). **Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, Tela Brasilis, 2009.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 13 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani (orgs.). **Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

JAMESON, Frederic. **Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo**. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo n.º 12, pp. 16-26, jun. 1985

_____. A lógica cultural do capitalismo tardio. In. **Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 2007

JOEL, Torquato. **Quando as bordas viram centro**. Trabalho de conclusão do curso de gestores culturais. Fundação Joaquim Nabuco e UFRPE, 2014.

MELO, Luis Alberto da Rocha. Cinema Independente no Brasil: anos 1940-50. In: Hamburger, Esther; Souza, Gustavo; Mendonça, Leandro; Amancio Tunico. (orgs.). **Estudos de Cinema**. São Paulo, Annablume; Fapesp; Socine, 2008.

MIGLIORIN, Cezar. **Por um cinema pós-industrial: notas para um debate**. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>.

MOTA, Regina. Glauber Rocha – autor ou anti-autor? In. SERAFIM, José Francisco (Org.). **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009.

OLIVEIRA, Maria Carolina V. **“Novíssimo” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência** / Série produção acadêmica premiada. São Paulo: FFLCH/USP, 2016.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes: Conceitos e metodologia(s)**. VI Congresso SOPCOM, abril de 2009.

PINTO, Pedro Henrique Pinheiro Xavier. **Imagens de si e dos outros: Os Festivais Cinecongo, Festissauro e Curta Coremas como janelas de exibição para o audiovisual no semiárido paraibano**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, p. 212, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo Experimental org; editora 34, 2005.

_____. Política da arte. Conferência realizada em abril de 2005, no seminário Práticas estéticas, sociais e políticas em debate. São Paulo: Sesc Belenzinho. Disponível em: <www.sescsp.org.br/sesc/conferencias> Tradução de Mônica Costa Netto. In. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas** / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. - Vol 1, n.15 (Out 2010) Dossiê Ética, Estética e Política;

_____. **O que significa "estética"**, Tradução de Rui Pires Cabral, in www.proymago.pt (outubro de 2011).

ROCHA, Glauber. **Manifesto Uma Estética da Fome**. In. <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/uma-estetica-da-fome>. Publicado originalmente na Revista Civilização Brasileira, nº3, julho de 1965

ROLIM, Cristiane Lucena. **Estratégias Alternativas de Produção no Cine Brasileiro Contemporâneo: O caso da cooperativa filmes a granel**. João Pessoa, 2017. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas Audiovisuais. Universidade federal da Paraíba. João Pessoa, 2017.

SILVA, Virgínia de Oliveira. **Dois experiências de cinema e educação no estado da paraíba**. Internet Latent Corpus Journal vol. 5 n. 1 p.52 – 65, 2015(A).

_____. **Educação (in)formal em cinema na Paraíba.** Artigo apresentado na 37ª Reunião Nacional da ANPED, UFSC – Florianópolis, outubro de 2015(B).

_____. **Educação e cinema: a "partilha do sensível" no cinema paraibano contemporâneo e interiorano.** Artigo apresentado no 6º SBECE / 3º SIECE, Canoas, RS. 2015 (C).

SILVA, Virgínia de Oliveira; SANTOS, José Dhiones N. **Exibindo, debatendo e produzindo filmes paraibanos em ambientes educativos.** Quaestio: Revista de Estudos de Educação, v. 18, p. 35-65, 2016

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** São Paulo: Papirus, 2003.

TABORBA, Maria. **Sociologia e Cinema: conhecimento além da ciência e da arte.** 2009.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social.** São Paulo: Summus, 1997

XAVIER, Ismail. **Prefácio.** In. ROCHA, Glauber: Revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: COSAC & Naify, 2003.

MATÉRIAS EM REVISTAS

BUCCO, Rafael Bravo. Uma saga social na Caatinga. In **Revista A Rede.** Ano 10, marco/abril de 2014

SUASSUNA, L.; ARAÚJO, L.; Lima M. **Paraíba: solo fértil para a sétima arte.** Ciclo – Revista Laboratório do Curso de Jornalismo UFPB. agosto de 2017.

XAVIER, Ismail. Entre a totalidade e a fragmentação: entrevista com Ismail Xavier. In. **Dossiê Glauber Rocha: o pensador que revolucionou o cinema.** Revista Cult, ano 14, nº155.

ANEXO 1. EDIÇÕES JABRE- LISTA DAS CIDADES E PARTICIPANTES

EDIÇÃO	PARTICIPANTES	CIDADE (PARAÍBA)
I JABRE (2011) CONGO-PB	ALLAN MARCUS	ALAGOA GRANDE
	EDMILSON G. DA SILVA JUNIOR	CATOLÉ DO ROCHA
	GUTO SILVA	ALAGOA GRANDE
	IGHOR DO EGITO	SERRA BRANCA
	IGOR NÓBREGA GOMES	TEIXEIRA
	ISMAEL MOISÉS	PICUÍ
	ISMAEL MOURA	CUITÉ
	JOSÉ DHIONES	CONGO
	KENNEL RÓGIS	COREMAS
	LUCAS ALVES	CARRAPATEIRA
	PAULO ROBERTO	NAZAREZINHO
	RAMON BATISTA	NAZAREZINHO
II JABRE (2012) CONGO-PB	ALLAN MARCUS G. CAVALCANTE	ALAGOA GRANDE
	ANDRÉ SILVA	NAZAREZINHO
	ADRIANO ROBERTO	SÃO JOSÉ DOS RAMOS
	ELIDIANA OLIVEIRA DAS NEVES	BANANEIRAS
	LUCIANA FRANÇA	CATOLÉ DO ROCHA
	SANDRO ALVES FRANÇA	CATOLÉ DO ROCHA
	ISMAEL MOURA	CUITÉ
	KENNEL RÓGIS	COREMAS
	TOMAZ CAETANO DUTRA	CATOLÉ DO ROCHA
	JOSÉ DHIONES	CONGO
III JABRE (2013) CONGO-PB	ELBA RAMALHO DA SILVA	SÃO BENTO
	ELISANDRA OLIVEIRA DAS NEVES	BANANEIRAS
	GENIVALDO G. VIRGOLINO SANTOS	PEDRA LAVRADA
	JOSÉ ELWIS FERREIRA SILVA	CONGO
	ISMAEL MOURA	CUITÉ
	MARCÉLIA DE SOUZA CARTAXO	CAJAZEIRAS
	SANDUÍ DINIZ DE FREITAS NETO	COREMAS
	SÓSTHENES MARINHO COSTA JR	CABEDELO/PB
	TOMAZ CAETANO DUTRA	CATOLÉ DO ROCHA
	WESLEY KAYKE DE SOUSA	CAJAZEIRAS
IV JABRE (2014) CONGO-PB	ANDERSON ALVES	SERTÃOZINHO
	ANTONIO CARLOS DOS S. PAIVA	MONTEIRO
	ELWIS JOSÉ ELWIS FERREIRA SILVA	CONGO
	FÁGNER DE OLIVEIRA SANTOS	MONTEIRO

	GILBERLANO CAMPOS DE OLIVEIRA	SOUSA
	GUERHANSBERG A. SARMENTO	LASTRO
	LAÍS DA SILVA ARAÚJO	SUMÉ
	FABIANA ALEIXO	CONGO
	JOSÉ LUIZ SOBRINHO	SERTÃOZINHO
	IRIS MENDES MEDEIROS	NAZAREZINHO
	LETÍCIA OLIVEIRA DA COSTA	SÃO JOSÉ DOS CORDEIROS
	ERICK SILVA	CONGO
	MARIA JOSÉ FERREIRA DE FARIAS	SERRA BRANCA
V JABRE (2015) SÃO JOSÉ DE PIRANHAS-PB	AUGUSTO JÚNIOR	SUMÉ
	BRUNO SOARES	CONDADO
	CAMILLA GOMES	CAMPINA GRANDE
	CARLA BATISTA	CAMPINA GRANDE
	DIEGO LIMA	JOÃO PESSOA
	DIÓGENES MENDONÇA	CABEDELO
	FABIANA MELO COSTA	CAMPINA GRANDE
	FÁBIO ALVES	SOLÂNEA
	FÁBIO ROCHA	DUAS ESTRADAS
	GILBERLANO CAMPOS DE OLIVEIRA	SOUSA
	JOÃO PAULO LIMA	JURUPIRANGA
	RENALY OLIVEIRA	ITABAIANA
	RAFAEL FÉLIX	CONDADO
	SANDRO ALVES DE FRANÇA	JOÃO PESSOA
	TAMYRES DYSA	ALAGOA GRANDE
VERUZA GUEDES	PATOS	
VI JABRE (2016) CONGO-PB	ADRIANO LINHARES	CONDADO
	CAIO BERNARDO	COXIXOLA
	CARLOS RAFAEL	CAMPINA GRANDE
	DAYANNE BORGES	DUAS ESTRADAS
	FLAVIANO JÚNIOR	BREJO DO CRUZ
	HEVELYNE FIGUEIRÊDO	JOÃO PESSOA
	JOELY QUEIROZ	APARECIDA
	JOSÉ MUNIZ	MAMANGUAPE
	MARCELO SOARES	JOÃO PESSOA
	ODILON LIMA	CAMPINA GRANDE
	RAPHAEL RIO	CAMPINA GRANDE
	RAYSSA MEDEIROS	JOÃO PESSOA
	SAMUEL BEZERRA	SÃO JOSÉ DOS CORDEIROS
TIAGO MONTEIRO	POCINHOS	

	WELLINGTON LAURENTINO	TACIMA
	JOSÉ DHIONES	CONGO
VII JABRE (2017) SERRA DA RAIZ- PB	ALEXANDRE CÉSAR	PATOS
	ANA CECÍLIA F. ZACARIAS	JOÃO PESSOA
	CAIO BERNARDO	COXIXOLA
	GETÚLIO SALVIANO LINS	SOUSA
	TAMARA RODRIGUES	BAÍA DA TRAIÇÃO
	INGRID LUANA	COXIXOLA
	JOSÉ LUKAS SANTOS	JURUPIRANGA
	RAMON BATISTA	NAZAREZINHO
	RENAN	JOÃO PESSOA
	VERUZA GUEDES	CAJAZEIRAS
	VIII JABRE (2018) FOTOGRAFIA MATUREIA-PB	ALLAN MARCUS CAVALCANTI
BRUNO VITOR MEDEIROS LIRA		GUARABIRA
CAIO BERNARDO		COXIXOLA
ERIK HENRIQUE CLEMENTINO		PRINCESA ISABEL
JOSÉ EVANILSON DE ARAÚJO FILHO		NOVA FLORESTA
GENILDA MATILDE SOUSA DANTAS		NOVA PALMEIRA
JOÃO PAULO PAIVA LIMA		JURUPIRANGA
LEONARDO GONÇALVES DA SILVA		ALAGOA GRANDE
RAMON BATISTA NEVES		NAZAREZINHO
RAYRA MARTINS COSTA F. SILVA		SOUSA
RENATO FERNANDES BANDEIRA		MAMANGUAPE
ROBERTO FARIAS		JOÃO PESSOA
SARA ANDRADE C. PEREIRA		PATOS
YEBÁ NGOAMÑ		JOÃO PESSOA
IX JABRE (2018) SERRA DA RAIZ	ANA CELIA DA SILVA GOMES	SUMÉ
	ANA MORAES VIEIRA	CABEDELO
	DANIEL ALVES DE FREITAS	JURUPIRANGA
	DANIEL CAVALCANTI	JOÃO PESSOA
	FÁBIO ANTÔNIO SOARES ALVES	SOLÂNEA
	GEFFERSON LAMMY DA S. FELIX	SERRA DA RAIZ
	JANAÍNA DA SILVA OLIVEIRA	BAÍA DA TRAIÇÃO
	JOSÉ EVANILSON DE ARAÚJO FILHO	NOVA FLORESTA
	MIHA MOURA	JOÃO PESSOA
	RAMON BATISTA	NAZAREZINHO
X JABRE (2019)	ANA VICTÓRIA DE M. OLIVEIRA	CAJAZEIRAS
	BRUNO WESLEY DA COSTA ARAÚJO	CONDADO
	DANIEL DE ALMEIDA A. PORPINO	JOÃO PESSOA

NAZAREZINHO	DANIELE TITO CALAÇO	JOÃO PESSOA
	FRANCEÓERGENES F. DE OLIVEIRA	SOUSA
	HELENA MARIA PEREIRA	NAZAREZINHO
	JANAÍNA DE CASTRO	CAJAZERIAS
	JOSÉ MAYCON DE C. SOUSA	SOUSA
	SEBASTIÃO SARMENTO BRAGA	NAZAREZINHO
	VALTYENNYA CAMPOS PIRES	SERRA REDONDA

ANEXO 2. LISTA DE CURTAS-METRAGENS REALIZADOS A PARTIR DO LABORATÓRIO JABRE

FILME	FICHA TÉCNICA	SINOPSE
<i>FOGO PAGOU</i>	GÊNERO: DOCUMENTÁRIO DIRETOR: RAMON BATISTA DURAÇÃO: 8MIN ANO: 2012 PAÍS: BRASIL LOCAL: NAZAREZINHO/PB	UM CEMITÉRIO ABANDONADO NO SERTÃO NORDESTINO, SUAS HISTÓRIAS CONTADAS PELOS MORADORES DA REDONDEZA.
<i>AROEIRA</i>	GÊNERO: FICÇÃO DIRETOR: RAMON BATISTA DURAÇÃO: 18 MIN ANO: 2016 PAÍS: BRASIL LOCAL: NAZAREZINHO/PB	A CRIAÇÃO DO ESTADO NOVO NO BRASIL, A CHEGADA DAS ESTRADAS AO SERTÃO NORDESTINO E A INTENSIFICAÇÃO DAS PERSEGUIÇÕES POLICIAIS AO CANGAÇO E SEUS REPRESENTANTES OCORRIDAS DURANTE O FINAL DA DÉCADA DE 1930, DECRETOU O INICIO DA DERROCADA DO CANGAÇO.
<i>DITO</i>	GÊNERO: FICÇÃO DIRETOR: JOSÉ DIONES DURAÇÃO: 15MIN ANO: 2014 PAÍS: BRASIL LOCAL: CONGO/PB	BASEADO NOS MITOS POPULARES DO INTERIOR DO NORDESTE BRASILEIRO, O FILME MOSTRA AS REAÇÕES HUMANAS DESPERTADAS DIANTE DO PESADELO.
<i>SOPHIA</i>	GÊNERO: FICÇÃO DIRETOR: KENNEL ROGIS DURAÇÃO: 14 MIN ANO: 2013 PAÍS: BRASIL LOCAL: COREMAS/PB	NA BUSCA POR ENTENDER MELHOR O UNIVERSO DE SOPHIA, JOANA, MÃE DEDICADA, PASSA POR BELÍSSIMAS EXPERIÊNCIAS SENSORIAIS.
<i>CANDEEIRO</i>	GÊNERO: DOCUMENTÁRIO DIRETOR: ADRIANO ROBERTO DURAÇÃO: 9MIN20SEG, ANO: 2014 PAÍS: BRASIL	NA CIDADE DE SÃO JOSE DOS RAMOS, AGRESTE PARAIBANO, UMA ATRAÇÃO SINGULAR FAZIA A ALEGRIA DA RAPAZIADA DURANTE A FESTA

	LOCAL: SÃO JOSÉ DOS RAMOS/PB	DO PADROEIRO
<i>STANLEY</i>	GÊNERO: FICÇÃO DIRETOR: PAULO ROBERTO DURAÇÃO: 19 MIN ANO: 2016 PAÍS: BRASIL LOCAL: NAZAREZINHO/PB	QUANDO EU TINHA SETE, OITO ANOS... VI MEU PAI CONVERSANDO COM UM AMIGO. NÃO ENTENDIA MUITO BEM O QUE ELES ESTAVAM FALANDO... O QUE EU MAIS LEMBRO ERA DOS LÁBIOS MEXENDO. FIQUEI COM VONTADE DE BEIJAR A BOCA DO AMIGO DO MEU PAI!
<i>ATRITO</i>	GÊNERO: FICÇÃO DIRETOR: DIEGO LIMA DURAÇÃO: 19 MIN ANO: 2017 PAÍS: BRASIL LOCAL: JOÃO PESSOA -PB	UMA FORÇA QUE ATUA SEMPRE QUE DOIS CORPOS ENTRAM EM CHOQUE E HÁ TENDÊNCIA AO MOVIMENTO.
<i>ILHA</i>	GÊNERO: FICÇÃO DIRETOR: ISMAEL MOURA DURAÇÃO: 15 MIN ANO: 2016 PAÍS: BRASIL PRODUÇÃO: CUITÉ-PB	SEU ANTÔNIO, UM SENHOR DE SEUS 80 ANOS VIVE ISOLADO EM UMA CASA VELHA JUNTO COM SEU FILHO, UM RAPAZ QUE SOFRE DE UM DISTÚRBIO MENTAL E SENDO OBRIGADO A VIVER EM CATIVEIRO EM UM QUARTO ESCURO CERCADO COM ÁGUA, TRANSFORMANDO SUA CAMA EM UMA ESPÉCIE DE ILHA. A VIDA DOS DOIS VIVE EM FREQUENTE CONFLITO DE UM HOMEM SOFRIDO E ESQUECIDO PELA SOCIEDADE COM SEU FILHO COM UMA DOENÇA PERTURBADORA.
	GÊNERO: DOCUMENTÁRIO DIRETOR: EDMILSON GOMES DURAÇÃO: 19 MIN	NOS ANOS DE 1960 SURTIU EM CATOLÉ DO ROCHA UM GRUPO DE MENINOS QUE MUNDANDO-SE DE SONHOS E IDEIAS DE LIBERDADE COMPUSERAM UM

<i>PRAÇA DE GUERRA</i>	ANO: 2015 PAÍS: BRASIL LOCAL: CATOLÉ DO ROCHA-PB	GENUÍNO ATO DE RESISTÊNCIA. TENDO COMO PALCO UMA PEQUENA CIDADE LOCALIZADA NO ÁRIDO SERTÃO PARAIBANO ONDE O CORONELISMO E A DUREZA DE COSTUMES SOMAVAM-SE AO ENTÃO REGIME MILITAR QUE INICIAVA NO PAIS, ESSES JOVENS COMEÇARAM A PRATICAR ATIVIDADES CONSIDERADAS "SUBVERSIVAS" PELO PODER VIGENTE DA ÉPOCA, TENDO COMO ÁPICE A TENTATIVA DE ORGANIZAR UM FOCO DE GUERRILHA ARMADA NA SERRA DO CAPIM AÇÚ LOCALIZADA NA ZONA RURAL DA CIDADE. AO SEREM DESCOBERTOS, ALGUNS DESSES JOVENS FORAM CONDENADOS E PRESOS PELAS FORÇAS DE REPRESSÃO. NO FILME, PERSONAGENS DESSA HISTÓRIA DESCREVEM ALGUMAS SITUAÇÕES VIVENCIADAS NESSE PERÍODO.
<i>MANANCIAL</i>	GÊNERO: FICÇÃO DIRETOR: BRUNO SOARES DURAÇÃO: 8 MIN ANO: 2016 PAÍS: BRASIL LOCAL: CONDADO-PB	UM JOVEM SERTANEJO VIVE EM BUSCA DE CONCILIAR UM VÍNCULO PERDIDO PELA SUA GERAÇÃO, DOMINADA PELA CULTURA MASSIVA DA FUTILIDADE E DA OSTENTAÇÃO. UM OLHAR POÉTICO SOBRE O DESCASO HUMANO COM MEIO-AMBIENTE.
	GÊNERO: FICÇÃO DIRETOR: JOSÉ DHIONES	É CHEGADO O TEMPO EM QUE A TERRA ENCONTRA-SE EM UM

<i>ULTRAVIOLETA</i>	DURAÇÃO: 12 MIN ANO: 2017 PAÍS:BRASIL LOCAL: CONGO-PB	ESTADO EXTREMO. NUM LUGAR ISOLADO E SUBTERRÂNEO, UMA FAMÍLIA RESISTE.
<i>CAETANA</i>	GÊNERO: FICÇÃO DIRETOR: CAIO BERNARDO DURAÇÃO: 13 MIN ANO: 2019 PAÍS:BRASIL LOCAL: COXIXOLA-PB	UM OLHAR QUE CONSTRÓI UMA PEQUENA COMPOSIÇÃO PELOS GESTOS E AÇÕES DE UM RITO SOCIAL. DO PONTO DE VISTA DO CENTRO, AS BORDAS SÃO VISTAS EM SEUS PEQUENOS ATOS PULSANTES.
<i>VOCÊ CONHECE DERRÉIS?</i>	GÊNERO: DOC/FIC DIRETOR: VERUZA GUEDES DURAÇÃO: 10 MIN ANO: 2017 PAÍS:BRASIL LOCAL: CAJAZEIRAS/COREMAS/PATOS	ATÉ ONDE PODE SONHAR UM ARTISTA COM POUCAS CHANCES?

ANEXO 3. LISTA DE FESTIVAIS E PREMIAÇÕES

FILME/DIRETOR	FESTIVAL	PREMIAÇÃO	LOCAL/DATA
FOGO PAGOU DIR. RAMON BATISTA	2ª CURTA COREMAS	-MELHOR DOCUMENTÁRIO	COREMAS-PB (10/05 A 13/05 DE 2012)
	5ª FESTIVAL DE CINEMA DE TRIUNFO (MOSTRA COMPETITIVA DE CURTA- METRAGEM DOS SERTÕES)	-	TRIUNFO-PE (06/08 A 11/08 DE 2012)
	23º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS METRAGENS DE SÃO PAULO	-I PRÊMIO ITAMARATY PARA O CURTA- METRAGEM BRASILEIRO	SÃO PAULO-SP (23/08 A 21/08 DE 2012)
	VII COMUNICURTAS	-PRÊMIO MACHADO BITTENCOURT DE MELHOR DOCUMENTÁRIO -MELHOR FOTOGRAFIA DE DOCUMENTÁRIO -PRÊMIO ESPECIAL DO JÚRI	CAMPINA GRANDE-PB (27/08 A 01/09 DE 2012)
	10ª FEST CINE AMAZONIA	-	MANAUS- AM (06/11 A 10/11 DE 2012)
	12º GOIANIA MOSTRA CURTAS	-	GOIANIA-GO (02/10 A 07/10 DE 2012)
	IV CINE CONGO	-MELHOR DOCUMENTÁRIO, TROFÉU ASA BRANCA (UNICAP) -MELHOR CURTA PARAIBANO IV CINECONGO	CONGO-PB (08/11 A 11/11 DE 2018)
	V CURTA TAQUARY	-MELHOR FOTOGRAFIA DE DOCUMENTÁRIO	TAQUARITINGA DO NORTE-PE (16/08 A 20/08 DE 2013)
	6º GOIAMUN AUDIOVISUAL (MOSTRA COMPETITIVA NACIONAL DE CURTAS METRAGENS)	-MELHOR FOTOGRAFIA DE DOCUMENTÁRIO -MELHOR FILME	NATAL-RN (08/12 E 09/12 DE 2013)
	CINNE MUBE (SAO PAULO)	-MELHOR DIRETOR DE CURTA	SÃO PAULO-SP (27/06 A 29/06 DE 2013)
	FESTIVAL DE ARTES DE AREIA	-	AREIA-PB (29/07 A 04/08 DE 2013)
	5º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE INDEPENDENTE KINO- OLHO	-	RIO CLARO-SP (29/08 A 01/09 2013)
4º CINECIPÓ BELO	-	BELO HORIZONTE-MG (24/07 A 27/07 DE 2013)	

	10º FESTIVAL PRIMEIRO PLANO	-MELHOR CONCEPÇÃO SONORA (BRUNO SALLES) -MELHOR PRIMEIRO PLANO	JUIZ DE FORA-MG (25/11 A 30/11 DE 2013)
	FESTIVAL DO RIO (MOSTRA NOVOS RUMOS)	-	RIO DE JANEIRO-RJ (26/09 A 10/10 DE 2013)
	8º FESTIVAL ARUANDA DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO (MOSTRA COMPETITIVA DE CURTAS DIGITAIS)	-	JOÃO PESSOA-PB (13/12 A 19/12 DE 2013)
AROEIRA DIR. RAMON BATISTA	6º CURTA COREMAS (MOSTRA MÃE D'AGUA)	-MELHOR SOM (BRUNO ALVES) -MELHOR DIREÇÃO: (RAMON BATISTA)	COREMAS-PB (28/07 A 31/07 DE 2016)
	I FESTIVAL KINO MINUTO (MOSTRA ESPECIAL)	-	GRAVATÁ-PE (28/09 A 30/09 DE 2017)
	20ª MOSTRA TIRADENTES (MOSTRA PANORAMA)	-	TIRADENTES-MG (20/01 A 28/01 DE 2017)
	I CINE AÇUDE GRANDE MOSTRA COMPETITIVA PARAHYBANA – BERTRAND LIRA	-MELHOR DIREÇÃO DE ARTE	CAJAZEIRAS-PB (24/08 A 26/08 DE 2017)
	4º FESTIVAL DE CINEMA DE SOUSA – FESTISSAURO MOSTRA COMPETITIVA RIO DO PEIXE DE CURTA-METRAGEM SERTANEJO	-MELHOR FICÇÃO -MELHOR DIREÇÃO (RAMON BATISTA)	SOUSA-PB (26/10 A 28/10 DE 2017)
	II CINE JARDIM - FESTIVAL DE CINEMA DE BELO JARDIM MOSTRA COMPETITIVA DE CURTAS-METRAGENS NACIONAIS	-MELHOR ATOR (FERNANDO TEIXEIRA) -MELHOR CURTA - METRAGEM NACIONAL	BELO JARDIM-PE (17/05 A 21/05 DE 2016)
	10ª EDIÇÃO MOSTRA CINEBH	-	BELO HORIZONTE-MG (20/10 A 27/10 DE 2016)
	9º FESTIVAL DE CINEMA DE TRIUNFO	-MENÇÃO HONROSA	TRIUNFO-PE (08/08 A 13/08 DE 2016)
	II CINE PARAÍSO MOSTRA COMPETITIVA PARAHYBA	-MELHOR FICÇÃO -MELHOR DIREÇÃO (RAMON BATISTA) -MELHOR MONTAGEM (ELY MARQUES)	JURUPIRANGA-PB (09/02 A 12/02 DE 2017)
	IX MOSTRA INTERESTADUAL DO CINEMA PARAIBANO	-	RIO DE JANEIRO/PARAÍBA (22/09 DE 2016)
STANLEY DIR. PAULO ROBERTO	15º FESTIVAL DE CORTOS DE BOGOTÁ - BOGOSHORT	-	BOGOTÁ / COLÔMBIA (05/12 A 12/12 DE 2017)
	OUTFEST FILM 2018	-	LOS ANGELES CALIFÓRNIA (12/07 A 22/07 DE 2018)

	CINÉPRIDE - FILM FESTIVAL 2018	-	NANTES / FRANÇA (29/05 A 03/06 DE 2018)
	28º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE SÃO PAULO - KINOFORUM	-	SÃO PAULO / SP (23/08 A 03/09 DE 2017)
	25º MIX BRASIL	-MELHOR ROTEIRO	SÃO PAULO / SP (16/11 A 22/11 DE 2017)
	24º FESTIVAL DE CINEMA DE VITÓRIA	-PRÊMIO QUATRO ESTAÇÕES	VITÓRIA-ES (11/09 16/09 DE 2017)
	40º FESTIVAL GUARNICÊ DE CINEMA	-	MARANHÃO (02/06 A 10/06 DE 2017)
	20º MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES	-	TIRADENTES-MG (20/01 A 28/01 DE 2017)
	5º FESTIVAL DE CURTA-METRAGEM DE BRASÍLIA	-MELHOR DIREÇÃO	BRASÍLIA-DF (15/12 A 18/12 DE 2016)
	9º CINEFEST VOTORANTIM	-	VOTORANTIM-SP (16/11 A 22/11 DE 2014)
	26º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS DO RIO DE JANEIRO	-	RIO DE JANEIRO-RJ (03/11 A 09/11 DE 2016)
	SEMANA PAULISTANA DO CURTA-METRAGEM DE SÃO PAULO	-	SÃO PAULO-SP (01/12 A 04/12 DE 2016)
	11º FEST ARUANDA	-MELHOR FOTOGRAFIA	JOÃO PESSOA-PB (08/12 A 14/12 DE 2016)
	11º COMUNICURTAS – FESTIVAL DE CINEMA DE CAMPINA GRANDE	-MELHOR SOM	CAMPINA GRANDE – PB (29/11 A 03/12 DE 2016)
	BIENAL DO CINEMA SONORO	-MELHOR SOM	GOIÂNIA-GO (16/03 A 25/03 DE 2017)
	12º FESTIVAL TAGUATYNGA DE CINEMA	-	BRASÍLIA-DF (01/11 A 04/11 DE 2017)
MANANCIAL DIR. BRUNO SOARES	CINE SITIO 2016	-	NAZAREZINHO - PB (22/06 DE 2016)
	CINEOP	-	OURO PRETO - MG (22/06 A 27/06 DE 2016)
	CINE EMA	-MELHOR FICÇÃO	CACHOEIRO DE ITAPEMIRIM - ES (01/07 A 02/07 DE 2016)
	6º CURTA COREMAS MOSTRA MÃE D'AGUA	-MELHOR FOTOGRAFIA	COREMAS-PB (28/07 A 31/07 DE 2016)
	JOSIAH MEDIA FESTIVAL 2016	-	SAN ANTONIO TEXAS - EUA (06/10 A 08/10 DE 2016)
	IX MOSTRA	-	NITERÓI-RJ (01/09 DE 2016)

INTERESTADUAL DO CINEMA PARAIBANO - PB/RJ - PRATA DA CASA: FILMES DO JABRE - OCUPAÇÃO DO IACS NOVO NA UFF - CAMPUS DO GRAGOATÁ		
IX MOSTRA INTERESTADUAL DO CINEMA PARAIBANO PB/RJ - PRATA DA CASA: FILMES DO JABRE UERJ - MARACANÃ	-	RIO DE JANEIRO-RJ (14/09 DE 2016)
IX MOSTRA INTERESTADUAL DO CINEMA PARAIBANO - PB/RJ - PRATA DA CASA: FILMES DO JABRE - FFP- UERJ	-	SÃO GONÇALO-RJ (16/09 DE 2016)
IX MOSTRA INTERESTADUAL DO CINEMA PARAIBANO - PB/RJ - PRATA DA CASA: FILMES DO JABRE - SOY LOCO POR TI AMERICA CINECLUBE - CINE ARUANDA-UFPB	-	JOÃO PESSOA-PB (22/09 DE 2016)
MIRA - 3º FESTIVAL DE CINEMA LATINO AMERICANO INDEPENDENTE	-	BONN – ALEMANHA (21/10 A 23/10 DE 2016)
FESTIVAL DE CARUARU 2016	-	CARUARU - PE (05/11 A 12/11 DE 2016)
FESTIVAL DO AUDIOVISUAL DE BELEM - FAB	-	BELÉM-PA (08/11 A 13/11 DE 2016)
IX MOSTRA INTERESTADUAL DO CINEMA PARAIBANO - PB/RJ/RS - PRATA DA CASA: FILMES DO JABRE - UFPEL	-	PELOTAS-RS (17/11 DE 2016)
IX MOSTRA INTERESTADUAL DO CINEMA PARAIBANO - PB/RJ - PRATA DA CASA: FILMES DO JABRE	-	CONGO-PB (19/11 DE 2016)
14º FESTIVAL LATINO AMERICANO DE CINEMA AMBIENTAL (CINEAMAZONIA 2016)	-	PORTO VELHO - RONDONIA (22/11 A 25/11 DE 2016)
II MOSTRA CCBNB DE	-	SOUSA-PB

	CINEMA PARAIBANO		(30/11 A 2/12 DE 2016)
	FICCA - FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DO CAETÉ	-	BELEM - PA (08/12 A 11/12 DE 2016)
	CURTA CANOA 2016	-	CANOA QUEBRADA - CE (15/12 A 20/12 DE 2016)
	10ª BIENAL DA UNE - FEIRA DA REIVENÇÃO	-	FORTALEZA - CE (29/01 A 01/02 DE 2017)
	II CINE PARAISO	-PRÊMIO MISTIKA – (RELEVÂNCIA SOCIAL E AMBIENTAL)	JURUPIRANGA - PB (10/02 A 12/02 DE 2017)
	10º CURTA TAQUARY - - MOSTRA COMPETITIVA DÁLIA DA SERRA	-MELHOR ROTEIRO -MELHOR FOTOGRAFIA	TAQUARITINGA DO NORTE-PE (17/04 A 21/04 DE 2017)
	MOSTRA CINEMA E DIREITOS HUMANOS - 2017	-	TODAS AS CAPITAIS DO BRASIL (2017)
	MOSTRA CINE SESC ETAPA REGIONAL	-	JOÃO PESSOA-PB (04/07 À 07/07 DE 2017)
	CINE AÇUDE GRANDE	-	CAJAZEIRAS-PB (24/08 A 26/08 DE 2017)
	MOSTRA VELHO CHICO, CIRCUITO PENEDO DE CINEMA	-	PENEDO-AL (08/11 DE 2017)
ULTRAVIOLETA DIR. JOSÉ DHIONES	9º CINECONGO	-	CONGO-PB (16/11 A 19/11 DE 2017)
	3º CINE PARAÍSO (PB)	-MELHOR FILME -MELHOR SOM -MELHOR ATOR -MELHOR ARTE	JURUPIRANGA-PB (22/02 A 25/02 DE 2018)
	2ª MOSTRA TEETETO DE CINEMA	-	JOÃO PESSOA-PB (15/03 DE 2018)
	11º CURTA TAQUARY	-MELHOR FILME -MELHOR FIGURINO -MELHOR FOTOGRAFIA -MELHOR SOM	TAQUARITINGA DO NORTE-PE (16/04 A 21/04 DE 2018)
	1º FESTIVAL DE CINEMA DE RUA DE REMÍGIO	-	REMÍGIO-PB (16/05 A 20 /05 DE 2018)
	IV CINEJARDIM	-	BELO JARDIM-PE (14/05 A 26/05 DE 2018)
	1º CURTA CAICÓ	-	CAICÓ -RN (01/06 A 03/06 DE 2018)
	CINE SÍTIO	-	NAZAREZINHO-PB 21 A (22/06 DE 2018)
	13º FESTIVAL TAGUATINGA DE CINEMA	-	BRASÍLIA-DF (07/05 A 07/06/ DE 2018)
	2º CINE AÇUDE GRANDE	-MELHOR SOM -MELHOR DIREÇÃO	CAJAZEIRAS-PB 20 A (25/08 DE 2018)

		DE ARTE -MELHOR ROTEIRO	
	3º FESTIVAL INTERNACIONAL POE DE CINEMA FANTÁSTICO	-	SÃO JOSÉ DOS CAMPOS-SP (03/08 A 18/08 DE 2018)
	I MOSTRA UFF CINE CIÊNCIAS	-	RIO DE JANEIRO-RJ (04/09 DE 2018)
	MOSTRA DE FILMES NACIONAIS DE FICÇÃO CIENTÍFICA- <i>SCI-FI BRASIL</i> – <i>ELES ESTÃO ENTRE NÓS</i>	-	RIO DE JANEIRO-RJ (04/09 A 16/ 09 DE 2018)
	12ª FESTIVAL VISÕES PERIFÉRICAS	-	RIO DE JANEIRO-RJ (11/09 A 16/09 DE 2018)
	1º FESTCINE BORBOREMA	-MELHOR DIREÇÃO -MELHOR ROTEIRO	CAMPINA GRANDE-PB (20/10 A 21/10 DE 2018)
	4º FESTIVAL DE CINEMA DE TRÊS PASSOS	-	TRÊS PASSOS-RS (06/11 A 10/11 DE 2018)
	5º MOSTRA VELHO CHICO DE CINEMA AMBIENTAL – CIRCUITO PENEDO DE CINEMA	-	PENEDO-AL (29 /11 A 03/12 DE 2018)
	4º PETIT PAVÉ – FESTIVAL DE CINEMA INDEPENDENTE DE CURITIBA	-	CURITIBA-PR (03/12 A 05/12 DE 2018)
	13º FEST ARUANDA DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO	-MELHOR SOM (KENNEL RÓGIS) -MELHOR DIREÇÃO DE ARTE (ROMERO SOUSA) -MELHOR CURTA	JOÃO PESSOA-PB (06/12 A 12/12 DE 2018)
	18ª MOSTRA DO FILME LIVRE/ SÃO PAULO, BRASÍLIA E RIO DE JANEIRO	-	SÃO PAULO-SP, RIO DE JANEIRO-RJ E DISTRITO FEDERAL-DF (27/03 A 03/06 DE 2019)
DITO DIR. JOSE DHIONES	III CINE PARAÍSO SESSÃO FRUTO PROIBIDO	-	JURUPIRANGA-PB (22/02 A 25/02 DE 2018)
	6º CINEPORT SESSÃO PRÊMIO ENERGISA ESTÍMULO AO AUDIOVISUAL PARAIBANO	-	JOÃO PESSOA-PB (04/04 A 13/04 DE 2014)
	IX MOSTRA INTERESTADUAL DO CINEMA PARAIBANO	-	JOÃO PESSOA-PB (22/09 DE 2016)
	7º CURTA TAQUARY	-	TAQUARITINGA DO NORTE- PE (17/11 A 28/11 DE 2014)
	7º FESTARUANDA DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO	-MELHOR VÍDEO MINUTO	JOÃO PESSOA (09/12 A 14/12 DE 2011)
SOPHIA	CICLO BRASIL: UMA HISTÓRIA DO CINEMA	-	PARIS-FRA (19/05 DE 2015)

DIR. KENNEL RÓGIS	BRASILEIRO		
	3º CURTA BRASÍLIA	-MELHOR FILME (PRÊMIO CINE FRANÇA BRASIL)	BRASÍLIA-DF (18/12 A 21/12 DE 2014)
	VI FESTIVAL LATINO AMERICANO DE CINEMA - CURTA NEBLINA	-MELHOR ATRIZ (ISABELLY DOMINGOS E JOANA MARQUES) -MELHOR DIR. DE FOTOGRAFIA (BRENO CÉSAR)	SÃO CAETANO DO SUL -SP (11/04 A 14/04 DE 2015)
	I FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE CAETÉ	-MELHOR FILME (JÚRI POPULAR)	BRAGANÇA-PA (03/12 A 07/12 DE 2015)
	9º CINEFEST VOTORANTIM	-MELHOR FILME -MELHOR DIREÇÃO -MELHOR ATRIZ (JOANA MARQUES)	VOTORANTIM-SP (16/11 A 22/11 DE 2014)
	9º MOSTRA DE CINEMA DOS DIREITOS HUMANOS DO HEMISFÉRIO SUL	-PRÊMIO DEMOCRATIZANDO	TODAS AS CAPITAIS DO BRASIL (2014)
	4º MOSTRA CANAVIAL DE CINEMA	-	CONDADO-PE GOIANA-PE VICÊNCIA-PE ALIANÇA-PE GLÓRIA DO GOITÁ-PE SÃO VICENTE FERRER- PE CARPINA-PE NAZARÉ DA MATA-PE (05/11 A 23/11 DE 2014)
	3º FECIN - FESTIVAL DE TV E CINEMA DO INTERIOR DO ESPÍRITO SANTO	-	MUQUI-ES (24/11 A 30/10 DE 2014)
	IV MOSTRA DE FILMES BRASILEIROS EM CHICAGO	-	CHICAGO (EUA) (?/? DE 2014)
	2º MOSTRA DE CINEMA DE GOSTOSO	-	GOSTOSO-RN (13/11 A 18/11 DE 2014)
	14º GOIÂNIA MOSTRA CURTAS	-	GOIÂNIA – GO (07/10 A 12/10 DE 2014)
	BRASILCINE - THE BRAZILIAN FILM FESTIVAL IN SCANDINAVIA	-	ESTOLCOMO – SUÉCIA (?/? DE 2014)
	25º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS METRAGENS DE SÃO PAULO	-	SÃO PAULO-SP (20/08 A 31/08 DE 2014)
	7º FESTIVAL DE CINEMA DE TRIUNFO MOSTRA SERTÕES	-MELHOR FILME (JÚRI POPULAR) -MENÇÃO HONROSA JÚRI OFICIAL	TRIUNFO-PE (04/08 A 09/08 DE 2014)

	4º SERCINE - FESTIVAL AUDIOVISUAL DE SERGIPE	-	ARACAJU-SE (19/07 A 25/07 DE 2014)
	ISLANTILLA CINEFÓRUM - INTERNACIONAL DE CINE BAJO LA LUNA	-	HUELVA-ES (02/07 A 21/08 DE 2014)
	FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE Y VÍDEO INFANTIL Y JUVENIL	-	MÉRIDA-VE (?/?/2014)
	FESTIVAL DE FINOS FILMES CURTOS	-	SÃO PAULO-SP (12/05 A 18/05 DE 2014)
	6º CINEPORT - FESTIVAL DE CINEMA DE PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA	-	JOÃO PESSOA-PB (04/04 A 13/04 DE 2014)
	BIOBIOCINE -	-	CONCEPTION-CL (01/04 A 05/05 DE 2014)
	I CURTA PICUÍ	-MELHOR FICÇÃO -MELHOR FOTOGRAFIA -MELHOR DIREÇÃO	PICUÍ-PB (24/01 A 26/01 DE 2014)
	8º FEST ARUANDA DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO	-MELHOR FILME DE CURTA METRAGEM - JÚRI ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE CINEMA (ABRACCINE) -MELHOR FILME PARAIBANO (PRÊMIO FUNESC)	JOÃO PESSOA-PB (13/12 A 19/12 2013)
	VI MOSTRA INTERESTADUAL DO CINEMA PARAIBANO - PB-RJ - "ENCONTRO DE GERAÇÕES" - UERJ - CAMPUS MARACANÃ	-	RIO DE JANEIRO-RJ (14/09 DE 2016)
	2ª FESTIVAL DE AUDIOVISUAL CINE REBOCO	-	GARANHUS – PE (?/? DE 2014)
	6º CURTA TAQUARY - FESTIVAL NACIONAL DE CURTA METRAGEM	-MELHOR FILME -MELHOR DIREÇÃO -MELHOR ROTEIRO -MELHOR FOTOGRAFIA	TAQUARITINGA DO NORTE-PE (04/11 A 08/11 DE 2013)
	II FESTIVAL MÓBILE	-MELHOR ATRIZ (JOANA MARQUES)	JOÃO PESSOA PB (04/12 A 05/12 DE 2014)
	I FESTISSAURO - FESTIVAL DE CINEMA DO VALE DOS DINOSSAUROS	-MELHOR SOM -MELHOR MONTAGEM -MELHOR ATRIZ (JOANA MARQUES)	SOUSA-PB (26/05 A 30/05 DE 2014)
	6º CINEMA COM FARINHA	-	PATOS-PB (08/08 A 11/08 DE 2012)
	II SAGI CINE	-MELHOR FILME	BARRA DE CAMARATUBA-RN (13/10/2013)
	5º CINECONGO	-	CONGO-PB (24/10 A 27/10 DE 2013)
	SESC OVERSDOZE 2013	-PRÊMIO DESTAQUE	CAMPINA GRANDE-PB

		AUDIOVISUAL	(?/10 DE 2013)
	FESTIVAL CURTA VALE	-MELHOR DESENHO DE SOM MELHOR ATRIZ (JOANA MARQUES)	VALE DO JACUÍPE-BA (?/09 DE 2013)
	III CURTA COREMAS	-	COREMAS-PB (25/07 A 28/07 DE 2013)
ILHA DIR. ISMAEL MOURA	4º SERCINE - FESTIVAL DE CINEMA DE SERGIPE	-MELHOR FOTOGRAFIA	ARACAJÚ-SE (19/07 A 25/07 DE 2014)
	FESTIVAL LUZ DE CINEMA	-MELHOR ROTEIRO -MELHOR PRÊMIO DA CRITICA	CURITIBA-PR (20/10 A 24/10 DE 2014)
	8º FESTIVLA CINEMA COM FARINHA (MOSTRA COMPETITIVA PARAÍBA)	-MELHOR FILME NO JÚRI POPULAR -MELHOR DIREÇÃO -MELHOR FOTOGRAFIA -MELHOR ATOR (FERNANDO TEIXEIRA) -MELHOR DIREÇÃO DE ARTES -MELHOR MONTAGEM -MELHOR FILME	PATOS-PB (15/10 A 18/10 DE 2014)
	4º CURTA COREMAS (MOSTRA MÃE D'ÁGUA DE FILMES PARAIBANOS)	-MELHOR FILME DE FICÇÃO -MELHOR ATOR (FERNANDO TEIXEIRA) -MELHOR ROTEIRO	COREMAS-PB (31/07 A 03/08 DE 2014)
	IX COMUNICURTAS	-MELHOR ATOR (FERNANDO TEIXEIRA) -MELHOR FICÇÃO -MELHOR FOTOGRAFIA	CAMPINA GRANDE-PB (14/11 A 18/AA DE 2014)
	6º CINECONGO	-MELHOR FILME PARAÍBANO	CONGO-PB (20/11 A 23/11 DE 2014)

	I FESTIVAL DE CINEMA DE CARUARU	-MELHOR FILME -MELHOR DIREÇÃO -MELHOR ATOR	CARUARU-PE (18/11 A 20/11 DE 2014)
	7º CURTA TAQUARY	-MELHOR DIREÇÃO -MELHOR ATOR -MELHOR CURTA METRAGEM -MELHOR DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA	TAQUARITINGA DO NORTE – PE (17/11 A 28/11 DE 2014)
	2º FESTIVAL MOBILE	-MELHOR FILME -MELHOR ATOR -MELHOR DIREÇÃO DE ARTE -MELHOR ROTEIRO	JOÃO PESSOA-PB (31/11 A 02/11 DE 2014)
	9º FEST ARUANDA DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO	-MELHOR CURTA PARAIBANO -MELHOR ROTEIRO -MELHOR FOTOGRAFIA -MELHOR CURTA METRAGEM (JÚRI POPULAR) -MELHOR CURTA METRAGEM (JURI ABRACCINE) -PREMIO DA MIX ESTUDIO -MELHOR CURTA DE FICÇÃO PARAIBANO (PREMIO DADO PELA ACADEMAIA PARAIBANA DE CINEMA)	JOÃO PESSOA-PB (11/12 A 17/12 DE 2014)

	FESTIVAL PRIMEIRO PLANO	-MELHOR FILME -MELHOR FOTOGRAFIA -MELHOR ATOR	JUIZ DE FORA-MG (15/12 A 20/12 DE 2014)
	MOSTRA SESC NACIONAL	-MELHOR DIREÇÃO DE ELENCO -MELHOR FOTOGRAFIA -MELHOR DIREÇÃO	RIO DE JANEIRO (13/07 DE 2017)
	MOSTRA ESTADUAL DE CINEMA DO SESC	-MELHOR DIRETOR -MELHOR DIREÇÃO DE ATORES -MELHOR FOTOGRAFIA	JOÃO PESSOA-PB (?/07 DE 2017)
	MOSTRA DE CINEMA E DIREITOS HUMANOS 2017	-MELHOR CURTA	TODAS AS CAPITAIS DO BRASIL (2017)
	IV VEROUVINDO	-MELHOR AUDIODESCRIÇÃO (2º LUGAR) -MELHOR FILME PARA REFLEXÃO FEPEC – FEDERAÇÃO PERNABUCANA DE CINECLUBES (PREMIO CINECLUBISTA)	RECIFE-PB (21/04 A 20/04 DE 2017)
	9º MUESTRA DE CINE LATINOAMERICANO DE PUNTA ARENA	-MELHOR FILME	PUNTA ARENAS-CHILE (27/07 A 02/08 DE 2015)
	X CURTA CANOA	-MELHOR FILME -MELHOR FOTOGRAFIA -MELHOR FILME (JÚRI OFICIAL)	CANOA QUEBRADA-CE (29/09 A 03/10 DE 2015)
		-MELHOR FICÇÃO -MELHOR ROTEIRO	SOUSA-PB (29/05 A 30/05 DE 2015)

	II FESTSAURO	-MELHORDIREÇÃO -MELHOR ATOR (FERNANDO TEIXEIRA) -MELHORSOM	
	CINE PARAISO	-MELHOR FILME DE FICÇÃO -MELHOR ROTEIRO DE FICÇÃO -MELHOR DIREÇÃO -MELHOR FOTOGRAFIA: BRUNO DE SALES -MELHOR ATOR: WALISON PEREIRA	JURUPIRANGA-PB (25/02 A 28/02 DE 2016)
	4º CURTA BRASILIA	-MELHOR FOTOGRAFIA	BRASILIA-DF (17/12 A 20/12 DE 2015)
	X CINE FEST	-MELHOR CURTA NACIONAL -MELHOR FOTOGRAFIA	NATAL-RN (?/?/?)
	8º FESTIVAL DE CINEMA DE TRIUNFO- PE	-MELHOR FOTOGRAFIA -MELHOR ATOR: FERNANDO TEIXEIRA -MENÇÃO HONROSA DO JÚRI FEPEC PARA O MELHOR CURTA DE REFLEXÃO	TRIUNFO- PE (03/08 A 08/08 DE 2015)
	2º CURTA PICUÍ MOSTRA ÁGUA MARINHA	-MELHOR FILME -MELHOR FOTOGRAFIA	PICUÍ-PB (27/03 A 29/03 DE 2015)
	6º CINEPORT FESTIVAL DE CINEMA DE PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA	-	JOÃO PESSOA-PB (04/04 A 13/04 DE 2014)

	2º MOSTRA DE CINEMA DE GOSTOSO	-	SÃO MIGUEL DO GOSTOSO-RN (13/11 A 18/11 DE 2014)
	14º MOSTRA DO FILME LIVRE	-	SÃO PAULO-SP E RIO DE JANEIRO-RJ (08/04 A 27/04 DE 2015)
	1º CURTA PARÁ	-	PARÁ (?/?/?)
	18ª MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES	-	TIRADENTES-MG (23/01 A 31/01 DE 2015)
	1º FESTIVAL LUZ DE CINEMA	-	CURITIBA-PR (20/10 A 25/10 DE 2014)
	II CURTA PICUÍ		
	MOSTRA ÁGUA MARINHA	-MENÇÃO HONROSA	PICUÍ-PB (27/03 A 29/03 DE 2015)
	V CURTA COREMAS	-	COREMAS-PB (30/07 A 02/08 DE 2015)
	X FESTIVAL COMUNICURTAS	-MELHOR ROTEIRO -MELHOR DOCUMENTÁRIO	CAMPINA GRANDE-PB (01/12 A 04/12 DE 015)
	9º FESTIVAL CINEMA COM FARINHA	-MELHOR DOCUMENTÁRIO -MELHOR ROTEIRO -MELHOR ATOR (FELIPE ESPÍNDOLA)	PATOS-PN (14/10 A 17/10 DE 2015)
	7º FESTIVAL NACIONAL DOS SERTÕES – PI	-	PIAUI-BR (?/?/?)
	9º FESTIVAL DE CINEMA DE MIRAGEM – TO	-	MIRAGEM – TO (10/10 A 15/10 DE 2014)
<i>CANDEEIRO</i> DIR. ADRIANO ROBERTO			
	16 MOSTRA DO FILME LIVRE	-	RIO DE JANEIRO-RJ BELO HORIZONTE-MG (29/03 A 24/04 DE 2017)
	17º SEIS - SEMANA DE IMAGEM E SOM (UFSCAR)	-	SÃO CARLOS-SP (24/04 A 27/04 DE 2017)
	10 FESTIVAL DE CINEMA DE TRIUNFO MOSTRA COMPETITIVA NACIONAL	-MELHOR ATRIZ (SUZY LOPES) -MELHOR SOM -MELHOR CURTA	TRIUNFO-PE (07/08 A 12/08 DE 2017)
	I CINE AÇUDE GRANDE MOSTRA PARAHYBANA BERTRAND LIRA	-MELHOR ROTEIRO.	CAJAZEIRAS-PB (24/08 A 26/08 DE 2017)
	FITA – FESTIVAL ITINERÁRIO DE AUDIOVISUAL MIS CINE SANTA TEREZA	-	BELO HORIZONTE (05/09 A 11/09 DE 2017)
	FESTIVAL DO RIO 2017 MOSTRA PREMIÈRE BRASIL: NOVOS RUMOS CURTA DO	-MELHOR CURTA	RIO DE JANEIRO-RJ (05/10 A 15/10 DE 2017)
<i>ATRITO</i> DIR. DIEGO LIMA			
		-MELHOR ROTEIRO	CONGO-PB

	9º CINECONGO MOSTRA COMPETITIVA RASTRO DE BOI E DA EMA	-MELHOR ATRIZ (SUZY LOPES)	(16/11 A 19/11 DE 2017)
	IV FESTISSAURO - FESTIVAL DE CINEMA DE SOUSA	-	SOUSA-PB (26/10 A 28/10 DE 2017)
	27º CURTA CINEMA FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS DO RIO DE JANEIRO PANORAMA LATINO- AMERICANO DO	-	RIO DE JANEIRO-RJ (01/11 A 08/11 DE 2017)
	12º FESTIVAL COMUNICURTAS DE MOSTRA TROPEIROS DA BORBOREMA	-MELHOR FICÇÃO -MELHOR DIREÇÃO -MELHOR ATOR (FELIPE ESPÍNDOLA)	CAMPINA GRANDE-PB
	12º FEST ARUANDA DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO	-MELHOR CURTA PARAIBANO -MELHOR CURTA DO JÚRI ABRACCINE -MELHOR DIREÇÃO -MELHOR ATRIZ (SUZY LOPES) -MELHOR ATOR (FELIPE ESPÍNDOLA)	JOÃO PESSOA-PB
	ENDLESS CINEMATIC DESIRE ESTÁ DENTRO DA B3 BIENNALE DES BEWEGTEN BILDES	-	FRANKFURT-DE (09/12/2017)
	III CINE PARAÍSO MOSTRA FRUTO PROIBIDO	-MELHOR FILME -MELHOR DIREÇÃO -MELHOR ROTEIRO -MELHOR ATRIZ (SUZY LOPES)	JURIPIRANGA-PB (22/02 A 25/02 DE 2018)
	ETAPA DA MOSTRA ESTADUAL DO SESC DE CINEMA	-MELHOR SOM	JOÃO PESSOA-PB (01/10 A 05/10 DE 2018)
	2º MOSTRA NACIONAL SESC DE CINEMA	-	GOIANA-PE TRIUNFO-PE GARANHUNS-PE ARCOVERDE-PE CARUARU-PE CUIABÁ-MT RONDONÓPOLIS-MT BELO HORIZONTE – MG MACEIÓ-AL PORTO ALEGRE-RS

			(05/11 A 21/11 DE 2018)
CAETANA DIR. CAIO ROBERTO	29 FESTIVAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO (KINOFORUM)	-	SÃO PAULO-SP (22/08 A 02/09 DE 2018)
	CINECONGO (MOSTRA CARIRI)	-	CONGO-PB (17/11 A 25/11 DE 2018)
	13º FEST ARUANDA DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO	-	JOÃO PESSOA-PB (06/12 A 12/12 DE 2018)
	4º FESTIVAL INTERNACIONAL DE TIRADENTES MOSTRA FOCO	-MELHOR CURTA (JÚRI DA CRÍTICA)	SÃO PAULO-SP (28 DE MARÇO A 03 DE ABRIL DE 2019)
	12º TAQUARY	-	TAQUARITINGA DO NORTE-PE (22/04 a 27/04 de 2019)
VOCE CONHECE DEERÉIS? DIR. VERUZA GUEDES	9º CINECONGO MOSTRA COMPETITIVA RASTRO DE BOI E DA EMA	-	CONGO-PB (16/11 A 19/11 DE 2017)
	FESTIVAL POESIA NA TELA	-	TABIRA-PE (26/10 DE 2017)
	FFF – FESTIVAL DE FILMES DE FAINA MOSTRA TRANSERTÃO	-	FAINA-GO (16/12 DE 2017)
	XII CURTA CANOA	-MENÇÃO HONROSA	CANOA QUEBRADA-CE (07/12 A 12/12 DE 2017)
	CINE VERÃO – FESTIVAL DE CINEMA DA CIDADE DO SOL	-	NATAL-RN (18/01 A 19/01 DE 2018)
	21º MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES	-	TIRANDESNTES-MG (19/01 A 27/01 DE 2018)
	III CINE PARAÍSO	-MELHOR FOTOGRAFIA -MELHOR DOCUMENTÁRIO	JURUPIRANGA-PB (22/02 A 25/02 DE 2018)
	11º CURTA TAQUARY (PE) MOSTRA COMPETITIVA PRIMEIROS PASSOS	-MELHOR FILME PARA REFLEXÃO (FEDERAÇÃO PERNAMBUCANA DE CINECLUBISTAS-FEPEC) -MELHOR EDIÇÃO (KENNEL RÓGIS)	TAQUARITINGA DO NORTE-PE (16/04 A 21/04 DE 2018)
	17ª PROJETO CIRCULANDÔ CINE CIRCULANDÔ	-	PICUÍ-PB (?/? DE 2018)
	13º FESTIVAL TAGUATINGA DE CINEMA	-	BRASÍLIA-DF (07/05 A 07/06/ DE 2018)
	MOSTRA PAJEÚ DE CINEMA	-	IGUARACY-CE (16/05 DE 2018)
	FINART - FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES GRÁFICAS EM SÃO PAULO	-	SÃO PAULO-SP (04/10 A 14/10 DE 2018)
	CINEPHILOS DE CURTAS 13º COMUNICURTAS MOSTRA TROPEIROS DA BORBOREMA	-MELHOR DIREÇÃO -MELHOR FOTOGRAFIA	CAMPINA GRANDE-PB (27/11 A 01/12 DE 2018)

		-MELHOR SOM -MELHOR FILME	
	7º FECIN FESTIVAL DE TV E CINEMA DO INTERIOR DO ESPÍRITO SANTO	-	MUQUI-ES (14/11 A 16/11 DE 2018)
	XIV PANORAMA INTERNACIONAL COISA DE CINEMA	-	SALVADOR-BA (11/11 A 21/11 DE 2018)
	MOSTRA CCBNB DE CINEMA PARAIBANO 2018	-	SOUSA-PB (26/09 A 29/09 DE 2018)
	MOSTRA SUMÉ DE CINEMA	-	SUMÉ-PB (29/03 A 30/03 DE 2019)
	MOSTRA PERMANENTE DE CURTAS 2018	-	GOIANIA-GO (?/?/2018)
	VIII MOSTRA INTERESTADUAL DO CINEMA PARAIBANO-RJ/PB DIVERSIDADES E PERMANÊNCIAS TEMPLO GLAUBER ROCHA EM BOTAFOGO	-	RIO DE JANEIRO-RJ (19/10 DE 2015)
	I RÉSTIA - MOSTRA DE CINEMA DE NOVA OLINDA	-	NOVA OLINDA-PB (27/11 a 29/11 DE 2015)
	X FEST ARUANDA DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO	-MELHOR CURTA PARAIBANO -PRÊMIO BNB DE MELHOR CURTA COM TEMÁTICA NORDESTINA -MELHOR CURTA (JÚRI POPULAR) -MELHOR CURTA (ABRACCINE ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE CINEMA)	JOÃO PESSOA-PB (10/12 A 16/12 DE 2015)
PRAÇA DE GUERRA DIR. ED JUNIOR	XXI "É TUDO VERDADE" - FESTIVAL	-MELHOR DOCUMENTÁRIO CURTA-METRAGEM (PRÊMIO CANAL	SÃO PAULO-SP E RIO DE JANEIRO-RJ (07/04 A 17/04 DE 2016)

	INTERNACIONAL DE DOCUMENTÁRIOS	BRASIL DE CURTAS) -MELHOR CURTA DOCUMENTÁRIO (ABRACCINE ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE CINEMA) -MELHOR CURTA DOCUMENTÁRIO PRÊMIO ABD (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE DOCUMENTARISTAS E CINECLUBISTAS)	
	III CURTA PICUÍ - FESTIVAL DE CINEMA DA PARAÍBA	-MELHOR DOCUMENTÁRIO -MELHOR DIREÇÃO -MELHOR FOTOGRAFIA	PICUÍ PB (08/04 A 10/04 DE 2016)
	IX CURTA TAQUARY FESTIVAL MOSTRA PRIMEIROS PASSOS	-MELHOR CURTA-METRAGEM -MELHOR ROTEIRO -PRÊMIO DE MELHOR EDIÇÃO -MELHOR TRILHA SONORA -PRÊMIO CINECLUBISTA DE MELHOR FILME PARA REFLEXÃO	TAQUARITYNGA DO NORTE-PE (18/04 A 22/04 DE 2016)
	II MOSTRA PAJEÚ DE CINEMA	-	AFOGADOS DE INGAZEIRA – PE (24/05 A 28/05 DE 2016)
		-MELHOR DOCUMENTÁRIO	DEZEMBRO DE 2015

	ACADEMIA PARAIBANA DE CINEMA	PARAIBANO DO ANO DE 2015	
	3º MOSTRA COMPETITIVA DO ARQUIVO EM CARTAZ 2017 FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE ARQUIVO	-	NITERÓI-RJ E RIO DE JANEIRO-RJ (08/12 A 13/12 DE 2017)
	9º FESTIVAL DE CINEMA DE TRIUNFO MOSTRA SERTÕES	-MELHOR CURTA	TRIUNFO-PE (08/08 A 13/08 DE 2016)
	4ª MOSTRA PAJEÚ DE CINEMA	-	AFOGADOS DA INGAZEIRA-PB (15/05 A 26/05 DE 2018)
	III FESTIVAL DE CINEMA DE CARUARU	-	CARUARU-PE (05/11 A 12/11 DE 2016)
	VI CURTA COREMAS MOSTRA MÃE D'AGUA	-MELHOR CURTA METRAGEM	COREMAS-PB (28/07 A 31/07 DE 2016)
	MOSTRA SESC DE CINEMA ETAPA ESTADUAL-PB	-MELHOR MONTAGEM	JOÃO PESSOA-PB (01/10 A 05/10 DE 2018)
	III MOSTRA AUDIOVISUAL REALIZADA NO V CIRKULA PELO PPGA DA UFPE	-	RECIFE-PE (05/11 A 09/11 DE 2018)
	IX CINECREED - UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO MOSTRA COMPETITIVA NORDESTE	-	RECIFE-PE (24/11 A 26/11 DE 2017)

	IV FESTISSAURO	-MELHOR DOCUMENTÁRIO -MELHOR ROTEIRO	SOUSA-PB (26/10 A 28/10 DE 2017)
	I CINE AÇUDE GRANDE, MOSTRA PARAHYBANA BERTRAND LIRA	-MELHOR PESQUISA	CAJAZEIRAS-PB (24/08 A 26/08 DE 2016)
	3º MOSTRA ITAÚ CULTURAL DE CURTAS PREMIADOS	-	RIO DE JANEIRO-RJ (29 E 31 DE MARÇO)
	DOC.PUC 2017 - MOSTRA PUC-RIO DO CINEMA DOCUMENTÁRIO	-	RIO DE JANEIRO-RJ (20/11 a 24/11 de 2017)
	II CINE PARAÍSO	-MELHOR DOCUMENTÁRIO -MELHOR ROTEIRO DE DOCUMENTÁRIO -MELHOR FOTOGRAFIA	JURUPIRANGA-PB (03/02 A 12/02 DE 2017)
	X MOSTRA INTERESTADUAL DO CINEMA PARAIBANO - SOCINE - CINE ARUANDA	-	JOÃO PESSOA-PB (18/10 A 20/10 DE 2017)
	IX MOSTRA INTERESTADUAL DO CINEMA PARAIBANO- PB/RJ - PRATA DA CASA - FILMES DE JABRE UERJ CAMPUS MARACANÃ	-	RIO DE JANEIRO (14/09 DE 2016)
	ARUANDANDO NO CAMPUS - CINE ARUANDA	-	JOÃO PESSOA-PB (03/06/2016)
	11º MOSTRA DE CINEMA E DIREITOS HUMANOS	-	TODAS AS CAPITAIS DO PAÍS (08/05 A 15/07 DE 2017)
	XI COMUNICURTAS MOSTRA TROPEIROS	-MELHOR DOCUMENTÁRIO	(30/11 A 03/12 DE 2016)
	MOSTRA CCBNB DE CINEMA PARAIBANO 2016	-	SOUSA-PB (30/11 A 02/12 DE 2016)