

Revista

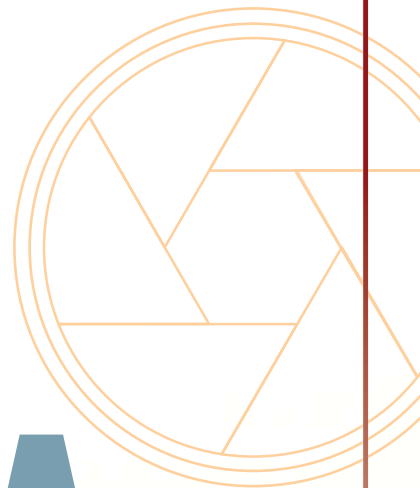
EXPECTAÇÃO

Itinerários Estéticos

ANO 1 Nº 2 ABRIL/ MAIO 2019

ISSN:2595.5136

CINEMA INSTANTÂNEO





Dona Ritinha
Rezadeira de Boa Vista-PB

ÍNDICE

MANIFESTO: O Instantâneo Como Ato Fílmico Criativo _____	5
PROCESSO CRIATIVO DO CINEMA INSTANTÂNEO _____	19
A GENEROSIDADE DO TEATRO _____	20
O CINEMA INSTANTÂNEO COMO ALTERNATIVA ÀS TRISTES POLÍTICAS CULTURAIS _____	23
TRILOGIA DO CANGAÇO PÓS LAMPIÃO E A SAGA DE PEDRO JEREMIAS _____	28
PÍRULAS DE MÚSICAS _____	32

EXPECTAÇÃO: Itinerários Estéticos é o periódico do Grupo de Pesquisa “Interações Narrativas e Socialização” vinculado ao CNPq e PPGLI-UEPB. O PGINS objetiva fomentar pesquisas que tenham como foco as interfaces entre a literatura e as construções narrativas dos modos de socialização moderna e contemporânea.



Editorial

Nesta segunda edição, a Revista Expectação está disponível também em formato digital no endereço www.uepb.edu.br. Nesta edição, trazemos o inédito MANIFESTO sobre o CINEMA INSTANTÂNEO (C.I.), que tem se destacado na produção alternativa audiovisual, em três realizações na Paraíba. Grosso modo, a ideia do manifesto é estimular narrativas que aproxime conceitos à prática do C.I., seja das ações produtivas ou da sua expectativa.

A Seção Interlivros, apresenta o escritor paraibano EFIGÊNIO MOURA, que concedeu entrevista sobre a “Trilogia do Cangaço”, seu mais novo trabalho. Efigênio é o mais recente representante da literatura regional contemporânea do Nordeste.

A partir desta edição também teremos um espaço para a música com a coluna Pílulas de Música. Para começar, as histórias em torno da canção Ó mana deix'eu ir. Leia, escute as versões e depois absorva os efeitos dessa pílula sonora de Expectação

No quadro Pensando Assim, o professor e coordenador de comunicação da UEPB, HIPÓLITO LUCENA discute os meandros das Políticas Públicas para Cultura, a partir do pensamento de Antônio Albino Canelas Rubim, bem como da sua experiência como produtor e artista.

Por fim, em Contexto Atual, há uma reflexão em homenagem ao Dia Mundial do Teatro (27 de março), assinada educadora Maria do Socorro Araújo de Arruda.

Expediente

EXPECTAÇÃO: itinerários Estéticos\GRUPO DE PESQUISA interações Narrativas e Socialização (CNPq – PPGLI\UEPB). 2019. ÁGORA-PRODUÇÃO E EXECUÇÃO DE PROJETOS

CORPO EDITORIAL:

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (UEPB\PPGLI)
Prof. Dr. Nivaldo Rodrigues da Silva Filho (ÁGORA: P.E.P)
Profa. Ms. Maria, do Socorro Araújo de Arruda. (UniNassau-PB)
Profa. Dra. Elisabete Agra Borges (UFPB)
Prof. Ms. Hipolito de Souza Lucena (UEPB)
Profa.Md. Rebeca Araújo Souza (UFPB)

Publicação Trimestral

Tiragem: 300 exemplares

Editor Responsável:

Nivaldo Rodrigues da Silva Filho -ME. Campina Grande-PB

Designer Gráfico:

Júlio Cesar Gomes de Oliveira

Fotografias:

Prof. Ms. Hipolito de Souza Lucena (UEPB)
Profa.Md. Rebeca Araújo Souza (UFPB)



MANIFESTO:

O instantâneo como Ato fílmico criativo

Prof. Dr. NIVALDO RODRIGUE DA SILVA FILHO

Vai aqui um turbilhão de apossamentos amigáveis visando nuclear uma conceituação que informe sobre o Cinema Instantâneo (C.I), o que vem a ser e de que maneira ele se realiza.

O foco reside em esmiuçar as práticas em busca de ideários, de temários que aloje de alguma forma, os experimentos, as práticas e os resultados desenvolvidos por uma equipe de produtores audiovisuais (*diretores, fotógrafos, técnicos, produtores, atores, pessoas comuns, transeuntes, etc*). Este amontoado de diversidade técnico-profissional faz marcha à conceituação e à prática desta abordagem fílmica específica tendo à frente os diretores Tiago A. Neves, Ricardo Peres, Antonio Fargoni, Rebeca Sousa e o produtor e ator Hipólito Lucena.

Como roteiro inicial, à guisa de uma introdução, ladeio minhas impressões sobre a audiência do primeiro corte dos curtas “No oco do tempo” (2019), baseado na obra de Efigênio Moura e dirigido por Antonio Fargoni, e “Quitéria”, direção de Tiago A. Neves, além do documentário “Três Passagens” (2019) de Rebeca Sousa. Antes, porém, excursiono num inventário do termo **instantâneo**, ligado à realização fílmica, para somente adentrar na proposta cunhada.

PLATÔS CÍCLICOS DO INSTANTÂNEO

Em termos filosóficos, o instantâneo é tanto uma noção de tempo quanto uma indignação humana contra a efemeridade (*da vida*). O aspecto de indignação opera-se quando a percepção do instantâneo confirma a luta invencível contra Cronos. O instantâneo é a realização epifânica que ao ladear ação e tempo, faz explodir um paralelismo entre pensamento e existência. Dessa percepção decorre o mal-estar virulento: como abastecer-lhe o vazio, a distância que ele (*o instantâneo*) se apresenta;

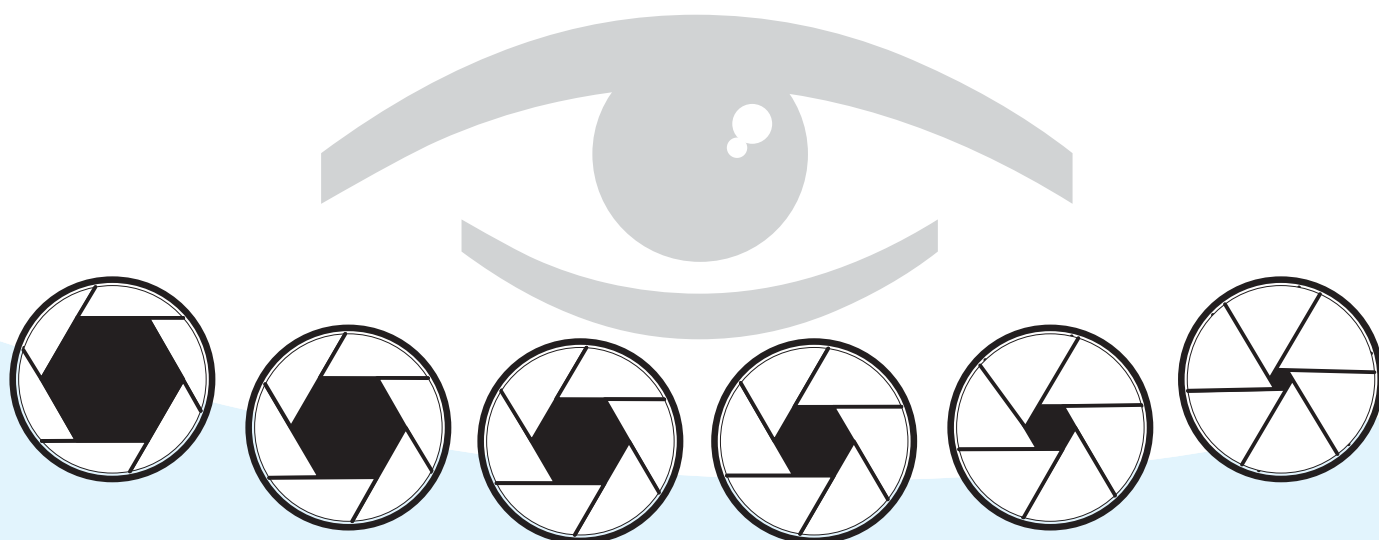
Se essa visada filosófica sobre o instantâneo recebe um acréscimo do véis estético, modaliza-se um quadro bem singular uma vez que, no limite, o instantâneo - compreendido como instância pragmática da existência -, advém da inaugural percepção do corte temporal que a fotografia estabeleceu no século 19 e que o próprio cinema fez, via montagem e encadeamento, sua existência narrativa-material. Tal questão se encaminha para uma compreensão circular de atores sociais e cenários culturais, que configuram o curso da produção do Cinema Instantâneo (*C.I.*).

Neste sentido, as polaroides revigoraram o instantâneo perdido na fotografia inaugural, que fora dissecada frame a frame no cinema e este, mesmo digital não abandona o arquétipo da caverna platônica já que ela fala da escrita-imagem do período rupestre do homem. Agora o instantâneo, abrigado no processo audiovisual, retoma a aura imagética diminuindo a apreensão entre representação, real e imaginário. Como o círculo da lente, o cíclico dessa história exhibe um vestígio de sua lógica:

“
o instantâneo
é tanto uma noção
de tempo quanto
uma indignação
humana contra
a efemeridade
(*da vida*)

”

IMAGÉTICA RUPESTRE > EXPLANAÇÃO MITOLÓGICA > NARRATIVA FILOSÓFICA > MAGIA DO IMAGO FOTOGRÁFICO > CINEMA





1 UMA PEQUENA HISTÓRIA DO INSTANTÂNEO

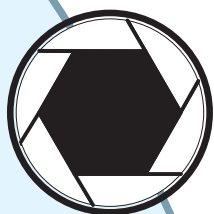
Num plano semiótico estes estágios da imagem pensada, avança para os braços do instantâneo entre a ponte (*da imagem*) estática e o dinamismo (*filmico*) do movimento, aproximando o instantâneo do olho-processamento-pensamento-representação, garantido a infinita semiose do par imagem/instantâneo, cujo núcleo duro situa-se nas agoridades da intercomunicação, dos sistemas e linguagens ligados à tecnologia da informação e da arte. Conforme temos visto acrescer o neo evangelho simbólico ditado pelo casamento da arte com a mídia.

Dito de outra forma, o instantâneo é a matéria semiótica que se aglomera entorno da imagem para composição de atos filmicos. Todavia, essa junção advém de uma secular e ontológica necessidade de expressão: a projeção do homem para si próprio e de suas culturas para alhures. Como toda necessidade humana, preexiste dentro de uma narrativa, tem-se aqui uma busca simbólica – quase bélica – do protagonismo cultural entre a escrita e a imagem, assim resumida, em estágios:

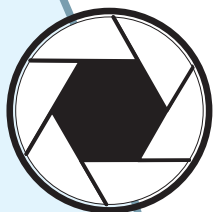
2

Estágios do instantâneo na bigorna temporal da escrita-imagem

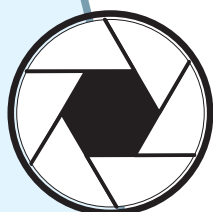
LOGOS



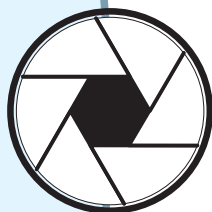
MITOS



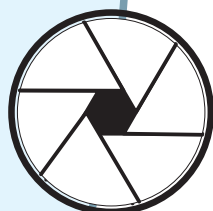
REPRESENTAÇÃO TEATRAL



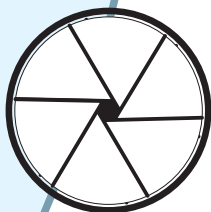
FILOSOFIA



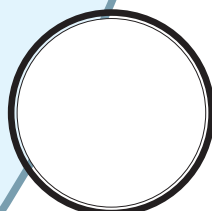
NARRATIVAS VISUAIS (pinturas) E VERBAIS (literatura)



FOTOGRAFIA E CINEMA (da imagética estática ao movimento)



INTERMEDIAS



(estágio primeiro) A ordem do Logos é fundida na imagética rupestre; (estágio segundo) no estágio seguinte, o Logos fossiliza-se no relato mitológico, para ceder espaço mais uma vez ao imago no teatro (estágio terceiro). O Logos protagoniza uma nova fase (estágio quarto) na razão filosófica, esta é solapada ao duplo (estágio quinto), adquirindo pervivência tanto nas grandes narrativas visuais europeias, com ênfase na pintura da Antuérpia, quanto na literatura; para na modernidade (estágio sexto) promover o divisor de águas a partir da invenção da fotografia e posteriormente do cinema.

Um atual estágio (estágio sétimo) atua no contemporâneo a partir da conjunção do estético (*arte*) com o técnico (*mídias*) em que o instantâneo não é mais um desejo, mas um artefato da realidade compartilhada.

A alusão ao “dedo do rei Midas”, que transformava tudo que tocava em ouro, dá uma boa noção do que ocorre neste processo, quando a intermedialidade avança como linguagem transformando em novos atos de linguagem o antigo regime que separava as artes estáticas das artes dinâmicas.

Em todas estas fases instrumentais do imago-palavra, o instantâneo foi-lhe o sopro de vida, seja por meio da imagética oriunda da poética visual, seja através da imagem suscitada no literário. Contudo, atualmente não se visa um protagonismo, mas sim o engajamento político-estético (vida/obra; autor/espectador; técnica/arte), cuja tendência é a autoprodução, a autopoética, a automidialidade.

Por fim, esta história do instantâneo e suas relações com a palavra e a imagem não podem deixar de fora o olho e o olhar, respectivamente representados pelo sujeito e seus pontos de vista, que em última instância dão sentido ao instantâneo.

Ao falar da experiência de expectativa teatral (base comportamental e pedagógica para a audiência fílmica), o filósofo Albert Camus se diz em plena vertigem, ao ter que decidir entre o real e



a representação deste jogo caro. Pois, prossegue Camus, em dado momento do ato estético o espectador tem à frente uma decisão capital a fazer: afugentar-se ou adentrar no jogo!¹ Assim, conclui o filósofo argelino “Para não fugir, então, é preciso lembrar-se que cada um dos espectadores tem, também, um encontro consigo mesmo; que ele sabe disso, e que, daqui a pouco, terá que comparecer a este encontro”¹.

No Cinema Instantâneo, este encontro do ego com o eu é diretivo, ou seja, é sem demora, instantâneo. Se no ato cênico, existe um tempo de consumação, em que o sujeito vai-se incorporando camadas por camadas, conforme o enovelamento de emoções, identificações e prazer propostos nos simbolismos e metáforas trazidas à cena, no C.I, a preleção inexistente, o encontro é antecipado e abre junto com a luz-linguagem, símile:

“

no primeiro frame
o espectador do
C.I encontra a si

”

(1) Camus, Albert. O avesso e o direito. Rio de Janeiro: Record, 1995.

3 Do cinema instantâneo

De pronto, duas questões se apresentam urgentes: I) O Cinema Instantâneo situa-se no proto-filme; Ou seja, delinea-se como uma proposta de realização do ato de produzir-se; *(que nesta hipótese, o distingue das formas convencionais de produção audiovisual)* e, II) essa maneira singular pode ser modalizada enquanto desnaturalização de uma certa idealização da produção em si e a convocação e consequente transformação do homem ordinário em ator, fatura final do produto audiovisual ficcional ou documental;

Caso estas hipóteses se confirmem, dando a um só tempo o lastro conceitual que possa nomear o Cinema Instantâneo, pode-se dizer que este tipo de produção audiovisual, alinha-se às demais instâncias do artístico em que a linguagem se volta para si, evidenciando uma vocação didática, preocupada em

ensinar a seu usuário as minúcias da linguagem. Não chega a ser uma atitude inteiramente de um meta-cinema, pois que o filme resultante não é pedagógico, diga-se, um cinema didático. A questão parece moldar um percurso já trilhado por outras linguagens como o teatro e a literatura que, via de regra, tomam o espectador/leitor o coautor da obra. Grosso modo, esta performance pedagógica é o ingresso que a maioria das linguagens artísticas pagam para entrar na contemporaneidade, para atuar como artífices estéticos da atualidade.

Resume-se, as duas questões assim: o Cinema Instantâneo, 1- concebe-se uma informalidade produtiva, tida não convencional. E, 2- produz-se sob a acolhida das singularidades, informais. Note-se que o dado INFORMAL, compõe uma “marca” ao que se denomina Cinema Instantâneo (C.I).

4 Informalidade produtiva e singularidades informais

Se, perseguindo a premissa inicial de que o C.I conjuga-se como informalidade produtiva no mais próximo possível do “aprender fazendo e fazendo o aprendido”, temos uma esteira alongada de ativação do tempo, espacialidades, arregimentação local, e ato criativo artístico-estético que se distribuem em ações como rapidez às definições estéticas, incorporação de agentes locais materiais, imateriais, humano e logísticos, dinamizados no interior da cadeia produtiva até as margens das predeterminações e planejamentos. Dito de outra forma, o C.I cabeia-se num ato produtivo de intenso aproveitamento tempo-material à construção de uma escrita audiovisual prene de imaginário poético cuja produção faz emergir um certo modo de poeticidade do filme.

Quanto às singularidades informais, adjacentes do ato de produzir-se, o C.I , acumula per

si, um escopo adaptativo às condições apresentadas e tornando tais condições assertivas da própria linguagem cujo núcleo duro é o próprio estilo sintético-paisagístico das imagens e da narratividade.

IN-formar, é de todo modo, “formar com”. Formatar. Construir uma forma. Ao passo que informal, dirige-se para o dado não padronizado. Símile: destituir o mistério da criação e promover a informalidade como ato comunicativo. Estaria aqui o singular informal do C.I.¿

No plano do produto final, ou seja, do filme, o C.I é uma obra de similitude às demais produções. Produz-se com ato estético idiossincrático, aberto à multiplicidade de leituras. Resta-lhe apenas uma singularidade na construção ou ele também possui uma singularidade de linguagem¿ se confirmado, como deslindar-lhe tais arrojos distintivos¿

“

uma escrita audiovisual prene de imaginário poético cuja produção faz emergir um certo modo de poeticidade do filme.

”



5 Da linguagem do C.I.

Como já dissemos, as considerações aqui desenvolvidas restringem-se às três produções realizadas em novembro de 2018, e cuja análise debruça-se apenas no primeiro corte dos curtas de ficção “**No Oco do Tempo**” e “**Quitéria**”, dirigido respectivamente por Antonio Fargoni e Tiago A. Neves, e do documentário “**Uma Passagem em 3 Tempos**”, dirigido pela estreante Rebeca Sousa.

No específico da ficção, pode-se dizer que o arrasto central do C.I. é a poeticidade de como o temário é conduzido, narrado, executado. Em conjunto, como a linguagem de mote literário transmuda-se em atos de imagens. Ali, nem tudo é dito, o processo de tradução intersemiótica impõe seu brasão icônico sob uma mordaz lei adaptativa, cujo predomínio é o da adaptação, em seu sentido macro.

A adaptação é a designação genérica para vários níveis operativos de construção fílmica a partir de um material literário qualquer, inclusive o roteiro. Grosso modo, podemos entrever três grandes níveis operativos que comumente são os mais usuais do C.I. e fazem parte da maior parte das demais realizações fílmicas: o nível do enredo, da personagem e, da linguagem.

Não é muito afirmar que o C.I. se executa sob estes três níveis sem hierarquia ou predileção. Somente no processo criativo (*ver quadro processo criativo do C.I. pg 19*) é que um ou outro elemento destes níveis solicita maior destaque.

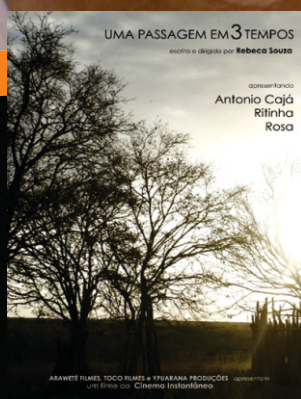
Ainda sobre a adaptação, vale a pena declinar, para melhor compreensão do processo criativo do C.I., as formulações de Francis Vannoye², que apresenta seis categorias de processos adaptativos, a saber:

REDUÇÃO
Elementos que estão no texto literário (<i>romance, conto ou peça</i>) e que não estão no filme.
DESLOCAMENTO
Elementos que estão em ambos, filme e texto literário, mas não na mesma ordem cronológica, ou espacial.
TRANSFORMAÇÃO PROPRIAMENTE DITA
Elementos que, no romance e no filme possuem significados equivalentes, mas têm configurações diferentes
SIMPLIFICAÇÃO
Uma transformação que constitui em, no filme, diminuir a dimensão de um elemento, que no material literário, era maior.
AMPLIAÇÃO
Uma transformação que consistiu em, no filme, aumentar a dimensão de um ou mais elementos do material literário: romance, conto, etc.

Em geral, todos estes processos são utilizados na fatura do C.I., com maior incidência de uso da categoria “transformação propriamente dita” seguindo, pelo menos nos casos das ficções analisadas, do processo de “simplificação”.

(2) VANNOYE, Francis. L'Adaptation in Scénarios modèles, modèles de scénarios. Paris: Nathan, 1991. In: BRITO, João Batista de. Literatura no cinema. São Paulo: Unimarco, 2006.

o arrasto central do C.I. é a poeticidade de como o temário é conduzido, narrado, executado.



UMA PASSAGEM EM 3 TEMPOS

duração: 15'53" min.

Direção: Rebeca Sousa

Sinopse

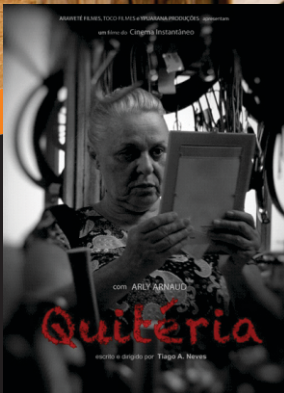
Três personagens distintos, narram um ponto em comum em suas trajetórias de vida, o conhecimento sobre a espiritualidade e ancestralidade. Rosa, dona Ritinha e seu Antonio Cajá são habitantes do Cariri paraibano que vivem e resistem pela fé na palavra dita e pensada, nos Santos, nas almas vaqueiras e em si mesmos.

No caso do filmico documental, a retratação dirige-se a acompanhar poeticamente os dramas e fascínios que algumas realidades ajuntam e adquirem foco de registro. Numa só palavra: a escolha temática da direção. Neste caso, o argumento do documentário assenta a mística da cura, lançando luz para as práticas tradicionais de rezas e do ofício de rezadeiras, de “tirador de espíritos” entre outras inferências populares que aquelas práticas adquirem tanto como cultura arcaica, ligada aos povos originários e outras ancestralidades, quando no sincretismo religioso que as fortalece, dando-lhes legitimidade.

O compasso de 'transcriar' a realidade para a projeção documental é ditada pela mesma régua produtiva comum ao C.I., qual seja: conhecida e definida a “realidade”, uma reunião e duas diárias de locação e filmagem serão suficientes para dar cabo ao produto final. O resto, como de praxe, é na mesa de edição, buscando confirmar os destinos traçados ou descobrir outras falas e corpo para o vídeo-documentário.

Note-se que tal processo é, de certo modo, uma reconstituição ficcional do que foi captado na realidade escolhida. Assim, as modelizações que compõem toda a sintaxe filmica do documentário revelam um desejo de narração, que aos poucos vai produzindo uma bricolagem e fundindo, num tempo narrativo, a abordagem de uma história, o documentário em si.





QUITÉRIA

duração: 14' min.

Direção: Tiago A. Neves

Sinopse

“Liberdade é querer o que se quer”

Quitéria ganhou uma bola. Quitéria ganhou uma bola branca de sal. Quitéria, que ganhou uma bola branca de sal, nesse mesmo dia a engoliu. Quitéria, que ganhou uma bola branca de sal, nesse mesmo dia a engoliu de uma só vez. Quitéria, que ganhou uma bola branca de sal, nesse mesmo dia a engoliu de uma só vez, sentiu o sabor adocicado da liberdade. Quitéria, que ganhou uma bola branca de sal, nesse mesmo dia a engoliu de uma só vez, sentiu o sabor adocicado da liberdade cheia de cores.

Numa breve análise, tomando o nível da personagem como ponto de comparação entre os dois curtas, pode-se granjear uma aproximação tendo como chave de leitura para o conflito campo/cidade, que intercepta sobremaneira as personagens Pedro Jeremias e Quitéria, desferindo-lhes um destino inesperado (¿). Em No Oco do Tempo esse aspecto adquire tons dramáticos devido a intensa marca do território, do cenário natural onde o ex-cangaceiro Pedro Jeremias busca refúgio e paz. Até ser cobrado pela terra que pisa e, sobretudo, pela escrita que grita nas rimas de seus cordéis. Este conflito se agrava e torna-se decisivo quando na tensão de fazer cumprir a lei ocorre uma morte.

A territorialidade desfralda a identidade, que no caso de Pedro, desejava o anonimato, depois de uma vida repleta de aventuras, disputas e perigos. O campo, representado pelo afugentamento do cangaço, e pela vida austera - quase eremita que Pedro escolheu -, é invadido por agentes externos (*da cidade*), fazendeiros, latifundiários, lei. Note-se a inversão que gera o conflito: o cangaceiro é “invadido” pela suposta lei. Haja visto o expediente “de tomar a terra na marra”, tão comum até fins do século passado. A chamada autoprocamação territorial dos coronéis e fazendeiros nordeste adentro. Neste contexto, os cordéis que Pedro escreve (*a escrita libertadora*) possui significação de força, resistência, capaz de



NO OCO DO TEMPO

duração: 11'30" min.

Direção: Antonio Fargoni

Sinopse

Pedro Jeremias é um cangaceiro que muito já viveu e hoje luta apenas com papel e caneta. Enquanto ele escreve, os poderosos tentam calar a sua voz, até que...

mediar a separação campo/cidade e mesmo de operar um resgate com o passado (*o cangaço*).

Estas mesmas questões do conflito campo/cidade, que se desembocam na identidade e territorialidade podem ser atribuídas ao curioso despertar da personagem Quitéria, que dá nome ao curta. Ao contrário do drama posto em curso em No Oco do Tempo, o binarismo campo/cidade faz emergir em Quitéria um conflito psicológico de autodescoberta e empoderamento. Uma inesperada situação impele Quitéria para reaver sua identidade e desbravar novas territorialidades subjetivas e geográficas. Se o horizonte de No Oco do Tempo é de parcimônia buscada na solidão de Pedro, no vivenciar uma harmonia consigo, para poder realizar um ato político: escrever; em Quitéria o porvir abre-se como uma realidade vívida. Quitéria põe-se à descoberta de si, sem medos e decidida.

A surpresa ocorrida (*a morte do marido de Quitéria*) traz a promessa de um novo percurso de interações, de plenitude consigo, enquanto fêmea, outrora prisioneira. Sua emancipação é agora um caminho livre a ser percorrido por ela própria. A mensagem não parece ser outra, senão a de que "a morte traz a liberdade!". Por ela, a morte, Quitéria ativa a cor que lhe falta na vida. Por ela, a morte, Pedro poderá permanecer livre, mesmo preso.

6 FRAMES VERBOVISUAIS

Para finalizar retomemos às questões levantadas no início de como o C.I. mobiliza a vida fílmica de seu corpo duplo: ora como informalidade produtiva; ora como singularidade informal. Decerto uma condição quase genética, proto-fílmica que encontra saída na poesia da imagem, que o cinema se notabilizou em produzir e que o C.I. faz uso como linguagem primal.

Assim, no plano da relação entre “poética narrativa imagética” e “visualidade territorial”, ou seja, entre a imagem e a escrita, que tomamos como entrada à compreensão do C.I., nota-se um equilíbrio perseguido com consciência de que se produz uma gramática visual acurada, capaz de prescindir do imago ou do verbal, para tão somente destacar a momentânea ausência de um pelo outro. Eis o segredo do C.I., no que diz respeito à sua linguagem singularizada. Quando à dimensão fílmica, estrutural e conseqüentemente também de linguagem, o C.I. aponta para uma otimização do processo tradicional de produção fílmica, fazendo do processo um ato de linguagem. Eis a síntese do C.I.: o processo é ato de linguagem, compondo sua fratura e fatura.

De tal modo que tanto as singularidades quanto a informalidade se impregnam na linguagem de maneira que em cada um dos curtas aqui tomados como parâmetros, eles tanto emendam costuras distintas, quanto se assemelham, devido ao percurso gerativo que cada personagem risca com dignidade e poesia. Nos dois filmes, cada seqüência, cena ou interposições de passagens ou trechos, coadunam texturas de imagens que evocam um tom poético e imprimem um estilo narrativo aos filmes, marcado pela pujança da imagem poética, passagens de plano-sequência e de enquadramentos que ao mostrar, narra com vigor, pois que dá sentido ao encadeado de mensagens visuais até que o todo fílmico se realize quando os créditos sobem na tela.

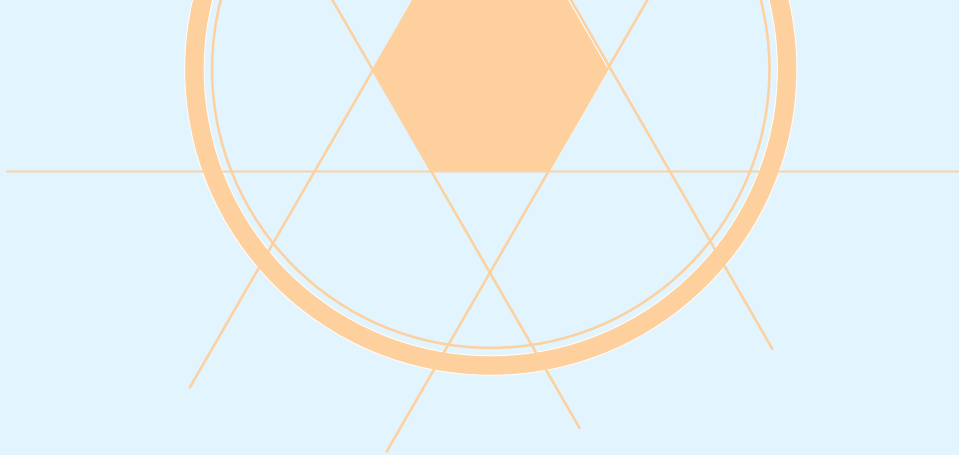


“

Eis a síntese do C.I.:
o processo é ato
de linguagem,
compondo sua
fratura e fatura.

”

7



A MORTE É A VERDADE QUE SALVA O QUE O FILME NARRA

A modernidade é a territorialidade mais complexa. Época-lugar em que a identidade tenta se estabelecer em sua crueza existencial. Época-lugar em que a distensão campo/cidade evidencia suas aporias mais caras.

Reconhecemos a modernidade por causa da insistência de Baudelaire. Como um bom anfitrião, ele nos guia com sua poesia, nos convida e nos mostra o exato lugar onde devemos sentar. Mostra-nos as coisas todas que existem e as pessoas que fazem as coisas existirem por elas. Mostra-nos a vida à cru. Mostra-nos a beleza que há, por exemplo, na morte!

**“É a morte que consola e que nos faz viver!
É o motivo da vida, é a única esperança.
Elixir que nos inebria, nos encanta
E nos dá forças para ver o anoitecer.”**

Essa é a primeira estrofe de A Morte dos Pobres, um de seus poemas mais perturbadores à vida citadina da modernidade. Sabemos que os pobres são – também – os injustiçados e os à espera da redenção. Para o poeta, a morte é uma dama auspiciosa que dá a mão aos sem-nada. Tais auspício da morte não escapam nem de Pedro nem de Quitéria. Cada um a seu modo, recebe dela um desafio à vida que lhes resta. A morte, assim como a modernidade é o extemporâneo da vida. Nela eles (*personagens e filmes*) se irmanam. A morte é o encontro narrativo!

“
**A morte é
o encontro
narrativo!**
”

Curioso é saber que este encontro narrativo, via morte, traz vida dupla para cada um dos filmes. Ao percebermos que os encontros poéticos e das trajetórias das personagens promovem um encontro inter-fílmico e intra-narrativas, que se tocam também na dimensão ficcional quando do “aproveitamento” de planos em ambas. Esse encontro de texturas e narrativas autônomas não traz qualquer prejuízo ou dependência à significação das narrativas individualmente.

Esse beijo de paralelismos, pode ser compreendido de duas formas complementares: 1) a partir do dialogismo simbólico, isto é, quando o discurso de uma história atravessa o discurso da outra reciprocamente. 2) por meio da noção de personagem-signo que permite o atravessamento da ideia sígnica da personagem de uma narrativa em semioses infinitas, pois é em si, geração de *semeion*. A personagem-signo faz explodir cadeias infinitas de uma mesma personagem expandida de si em outras.

Porém, no caso em questão, sabemos que em *Quitéria*, a mulher que vela o marido é a própria *Quitéria*. Já em *No Oco do Tempo*, somente através de inferências generalizadas e ao juntar todas as cenas do filme com a cena final, pode-se correlacionar que o corpo velado na sala por uma mulher é de um dos homens da lei que foram à força extrair a liberdade territorial do ex-cangaceiro.

De fato, não são as mesmas personagens, são alusões fílmicas de um sentido contextual, que não se imiscui de ser outras representatividades para além do que são. A atriz é a mesma, a cena é a mesma, mas as personagens veladas são distintas.

São personagens-signos que assombam de narrativa em narrativa, o sentido que o espectador irá construir. É o transitivo, atemporal, um flash na agoridade comparativa, um instantâneo caprichoso, cheio de ego, pois se deixa captar para deleite de quem, por sorte, consegue ver as duas narrativas do projeto C.I.

O capricho advém desta sorte ou orientação. Se a audiência for individualizada em apenas um filme, a normalidade se estabelece e o instantâneo assenta-se apenas o extrato técnico de produção. Contudo, o capricho pode se instalar inusitadamente caso o espectador conheça o livro *Pedro Jeremias*, de Efigênio Moura, de onde *No Oco do Tempo* foi inspirado. A personagem-signo *Pedro Jeremias* pervive de igual forma e diferentemente no livro e no filme.

Talvez, para além de um enlace técnico, isso resuma uma faceta do instantâneo, um átimo que joga faíscas em mais de uma narrativa, promove a duplicidade ao passo que faz emergir a possibilidade de uma semiosfera fílmica em que o espectador pode se surpreender ao ser revisitado pelo mesmo recorte fílmico em narrativas distintas. O Cinema instantâneo interliga narrativas e espectadores quebrando a ilusão de que são diferentes.



Processo criativo do Cinema instantâneo

por **Antonio Fargoni, Ricardo Peres e Tiago A. Neves**

“

O Cinema instantâneo interliga narrativas e espectadores quebrando a ilusão de que são diferentes..

”

O processo criativo do Cinema Instantâneo começa a partir de estímulos (*paisagens, construções, pessoas, histórias*) que façam parte do local (*cidade, bairro, vilarejo*) aonde os filmes venham ser realizados, ou seja, utiliza muito daquilo que a produção já tem acesso. Isso facilita bastante todo o processo, pois faz com que o tempo seja utilizado com mais eficácia.

Na sequência, inicia-se a pesquisa da construção visual dos filmes, através de símbolos, para compor as narrativas. Nesse momento é que os estímulos e os conflitos criados pelos roteiristas se entrelaçam, dando origem ao primeiro tratamento do roteiro. Outros tratamentos surgem conforme a construção visual avança e o local das gravações é desbravado, tendo como ferramentas: a pesquisa e o envio de registros fotográficos para os realizadores dos filmes, caso sejam de outros locais.

Outra forma que compõe o processo criativo é a adaptação de roteiros para o formato do Cinema Instantâneo, possibilitando a realização dos filmes dentro da linguagem estabelecida. Cenas que teriam dificuldades de produção são adaptadas sem perder as características da narrativa proposta e novas cenas são criadas a partir dos estímulos de cada local.

O último tratamento é concebido quando os idealizadores do Cinema Instantâneo, os realizadores dos filmes e os produtores se encontram no local das gravações para dialogar os últimos detalhes, finalizando, acrescentando e/ou alterando o que foi construído, sempre levando em consideração as questões de produção e as características dos roteiros pré-estabelecidos.

A Generosidade do Teatro

Por: Nivaldo Rodrigues da Silva Filho
(Doutor em literatura e intermedialidade,
arte-educador, diretor e pesquisador teatral)
e Maria do Socorro Araújo de Arruda
(pedagoga, pesquisadora e mestre em literatura e interculturalidade)

Peça Hamlet. Imagem: Aviaci/PIXABAY

Costuma-se dizer que o teatro é uma arte curiosamente humana, isto é, que nasceu com o próprio homem, fruto de sua imaginação e necessidade de compor e compartilhar narrativas por meio da ação cênica. Resultando ambiências que entrecruzam o real e o imaginário, atrelando persuasão física, sonora e espacial através da performance individual ou em conjunto, a ser ofertada para uma variada audiência.

Nos compêndios de arte dramática do ocidente é comum associar o nome teatro à civilização grega, como sendo ali o berço desta arte. Pelo menos em termos de ocidente podemos validar tal filiação. Entretanto, vale salientar que a manifestação teatral fazia parte de culturas anteriores à grega, como Egito, Japão, bem como nos países árabes e mediterrâneo.

Filho primogênito do canto, o teatro surge na Grécia antiga, como um “acidente de percurso” ou uma anomalia genética das manifestações musicais de caráter religioso que pouco a pouco foi-se definindo, tomando corpo e espírito próprios e assim separando-se dos ditirambos, poemas e gesticulações fâlicas entoadas ao deus Dionísio.

Ainda no chão das festividades religiosas, sob a égide da tragédia, o teatro torna-se o principal

oxigênio da Grécia do século IV a.c. Lugar onde se via cair sobre os homens as implacáveis crueldades dos Deuses. De tão impactantes que eram essas tragédias, maquinadas ao fervor da catarse e da força das máscaras, foi instituído um lugar (*Teatro de Epidauro, de Dionísio, de Delfos, etc*), criando-se um evento social (*os certames das Dionisiacas*) para se “apreciar” essas conjurações humanas onde os cidadãos atenienses viviam a apoteose da vida entre as gentes do Olimpo e da terra.

Em seguida, surgiram as comédias, com o intuito de balancear “o terror e a compaixão”, expostas nas tragédias. Revestindo-se do riso e da crítica social, a comédia exibia o homem nos rastros de suas contradições e desconcertos. Assim, se na tragédia, o assunto é a dor humana causada pela imprudência das pessoas através das insatisfações dos Deuses; na comédia, as vicissitudes e os engodos humanos são o pano de fundo para o homem rir de si próprio. Pesa-se, já aqui, o alto teor pedagógico do teatro.

Vale lembrar que a etimologia da palavra TEATRO, significa em grego arcaico, justamente: “*Lugar de onde se vê*”. Desta ordem de necessidade visual do público foram erguidos os edifícios (*os anfiteatros*) que ainda hoje nos

assoberba o modelo arquitetônico, visual, acústico e social das construções onde o espetáculo se realizava, ou seja, no Teatro!

A instituição teatro dava seus primeiros passos e já se mostrava um grandioso projeto cultural e artístico. Saindo das arenas e anfiteatros iniciais, adquiriu o ápice e refinamento dramático e social nas produções do teatro elisabetano que deu planta ao teatro moderno ocidental. Coadunando a um só termo duas situações: o fenômeno artístico e o lugar onde ele se desenvolvia.

Pode afirmar que o teatro contemporâneo, em suas mais diversas abordagens e formatos de encantamento e simbolismo, abriga, de um lado, uma história secular que tem acompanhado e colaborado para o desenvolvimento do próprio homem e da sociedade da qual fala; e de outro, o lugar de excelência para o debate social de temas polêmicos, preservando sua inclinação pedagógica e de mediação social à educação cidadã. Sendo em um só tempo expressão do pensamento, da arte e da cultura de uma determinada visão social, cujo intuito é instruir e divertir os homens de todos os tempos e culturas.

Uma das inúmeras facetas do teatro é a imperiosa necessidade das ações coletivas para o sucesso dos objetivos. Dito de outra forma: no teatro, o primordial é o trabalho de grupo, de equipe, de inter-relação entre os indivíduos envolvidos em sua prática. Via de regra, as agremiações, companhias e grupos teatrais, obedecem a esta premissa, até mesmo num monólogo ou num elenco menos numeroso, composto muitas vezes pela força econômica de uma única montagem.

Em resumo, na manifestação teatral, todos dependem de um outro para realizar sua arte. Um outro vangloriado, que é a ponta e o fim de qualquer ação ou sentido, ali construído e posto em cena. O ator principal, para atuar como protagonista, depende de outros atores e figurantes para realizar a cena. Sem o iluminador, sonoplasta, contrarregra, maquiador ou o diretor nada se executa em teatro. É ponto pacífico dizer que no teatro, o imprescindível é o ator; contudo, sem a plateia, este não tem sentido para estar no palco.

No teatro, há, portanto, uma intensa participação do Outro. É por isso que no teatro ninguém é o responsável absoluto pelo trabalho, aliás, a palavra absoluto não tem espaço no teatro. O que nele predomina é a coparticipação, a

“

Entretanto, vale salientar que a manifestação teatral fazia parte de culturas anteriores à grega, como Egito, Japão, bem como nos países árabes e mediterrâneo.

”



realização de algo que só foi possível porque o companheiro possibilitou.

A primeira e primordial lição que todos aprendem quando se dispõem a “fazer teatro”, não é a arte de interpretar, de comover plateias ou dar vida a uma personagem, mas que há permanentemente uma enorme generosidade, que se impõem como condição *sine qua non* para esta arte existir. Essa generosidade faz erigir uma lei solidária cujo imperativo é a construção partilhada, seja dos agentes internos: atores, diretor, técnicos; seja no íntimo da relação palco e plateia.

Debalde, e por extensos desgastes de caminhos e tempo, diretores, dramaturgos, atores e estudiosos, buscam a originalidade da “crise” que se instalou no teatro mundial; uns atribuem à própria crise ética-social da atualidade; outros apontam o surgimento de outras formas de diversão, como o cinema, a TV e as recentes e quase infinitas possibilidades das intercessões artísticas por intermédio da tecnologia.

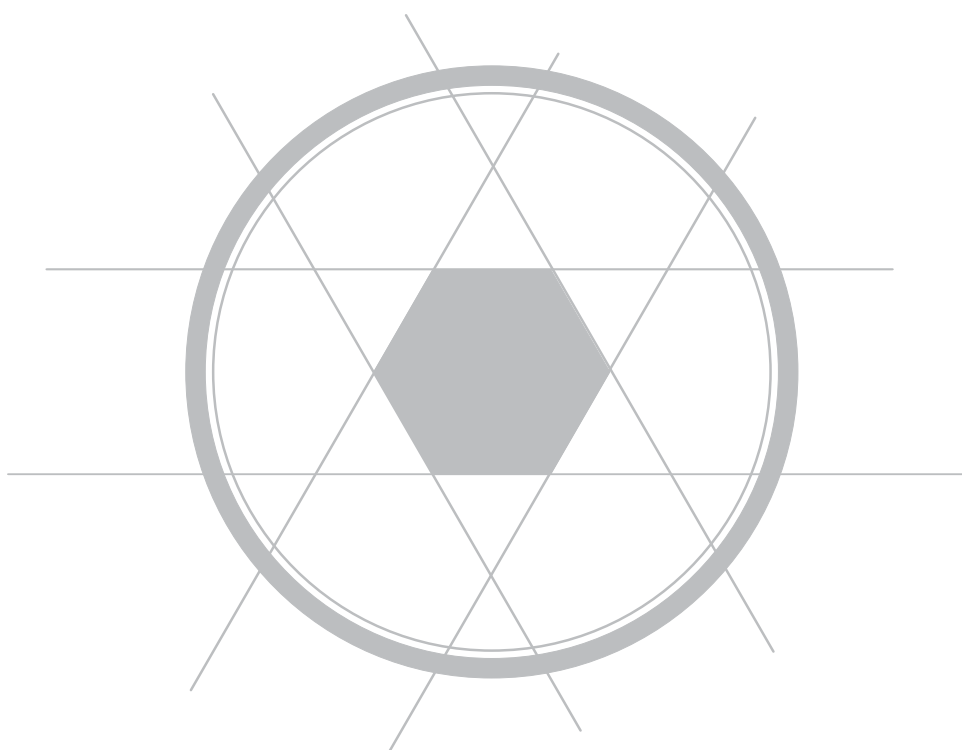
Contudo, poucos são os que compreendem, sem preocupações de existir um cataclismo do fenômeno teatral, que, a crise é uma espécie de noiva eterna do teatro. E, os atuais cenários de dificuldades à execução do ato teatral, consome-se muito mais no medo do encontro do homem atual consigo e com o fantasma do

Outro, do que um confronto tecnológico e de preferência de outras formas de lazer, em que o teatro esteja sendo preterido. Como diz Sofocleto, pseudônimo do escritor peruano Luiz Felipe Angell de Lama: “o verdadeiro drama do teatro é a falta de público”.

Não à toa, o imprescindível debate sobre política cultural para as artes cênicas deve ser pauta constante nas reivindicações setoriais e no estímulo para efetivação de agenda sistemática de programas e projetos voltados para a área, na premissa do direito à cultura. Articulando ações de fomento e acesso às produções teatrais, junto às escolas, grupos amadores e profissionais e na definição de parcerias público-privado para a criação de um mercado teatral.

Crise à parte - pois que sempre será o material criativo para o teatro sobreviver e se reinventar-, a generosidade do teatro liga-se à insistência dele em apresentar o cotidiano, seja como encontro, destruição egoica, espelho social, diversão...; seja como malha que nos mostra as roupas que nos torna humanos e que faz a vida desfilarmos num alabastro pontilhado por risos e lágrimas.

Por fim, cabe emendar uma utopia: que O Dia Mundial do Teatro, comemorado no dia 27 de março, deixe de ser uma data nostálgica ou mesmo esperada e passe a ser uma data vivida a cada dia nos palcos e nas ruas.



O CINEMA INSTÂNTANEO COMO ALTERNATIVA ÀS TRISTES POLÍTICAS CULTURAIS

Hipolito de Sousa Lucena

(Pesquisador, Professor, Produtor e ativista cultural)

1. UM CABO DE GUERRA INTERNO?

Pensar a iniciativa do Cinema Instantâneo – C.I., que aqui reputamos nominar como uma ação emergencial, e naturalmente circunstancial, nos provoca a revisitar a construção histórico-narrativa dos processos das políticas públicas para a cultura no Brasil.

Cabe de pronto dizer que produzir arte e cultura, nos moldes do que é feito na proposta do CI, é antes de tudo um ato de “protesto criativo”, que não se pode confundir como acomodação ou tangenciar a luta pelas conquistas e necessidades prementes do movimento artístico cultural.

Portanto, a ideia de protesto criativo - que encabeça as ações produtivas do C.I.- frutifica-se da junção, a) da luta política na cultura e nas artes com b) processos criativos e coletivos contemporâneos. Assim, o protesto criativo abarca um conjunto de produções fílmicas, teatrais, musicais etc., que prescindem de políticas públicas (reivindicando-as a todo custo), efetuando com isso, estratégias coletivas de autonomia produtiva para a execução, apresenta-

ção e discussão de linguagens estéticas em confronto aos simulacros de políticas culturais que historicamente tem demarcado o setor no Brasil.

Isto porque, ao que parece (*e parece bastante*) estamos entrando novamente em um processo de redução e de podas das conquistas e avanços, mesmo discretos, que foram feitos ao longo das duas últimas décadas, especialmente durante o governo do Presidente Lula, quando teve à frente da gestão do Ministério da Cultura os baianos Gilberto Gil e Juca Ferreira,

Segundo tal premissa, nada mais óbvio é o entendimento de que é preciso resistir, lutar e manter a unidade de luta que as políticas afirmativas, que foram desenvolvidas nos últimos anos, permaneçam ativas. Que os coletivos não se dispersem, que os sonhos não se diluam pela falta de perspectiva e apoios/patrocínios. É este o papel do Movimento Cinema Instantâneo, mais que estética, além das possibilidades técnicas, é união coletiva e colaborativa para manter acessa a chama da unidade de luta.

Para isto, entender as responsabilidades e o papel do Estado como provedor da arte e da cultura de uma nação, propomos uma visita ao pensamento do professor e ex-secretário de cultura da Bahia Antônio Albino Canelas Rubim, que apresenta uma visão histórica de como as políticas culturais no mundo e, em especial, no Brasil é recente.

Rubim dissecou os caminhos da política cultural brasileira a partir da elaboração de uma tríade emblemática de “períodos político-culturais” que, como os famosos dirigíveis do século passado, encerram um “admirável projeto”, seguido de um “precário controle”, findando com o “espanto de sua queda”. Para Rubim, igualmente trágico, é o esteio governamental que tenta assegurar alguma uniformidade e consolidação às políticas culturais no país.

(1) - O Professor Albino Rubim, organizou e disponibilizou uma vasta bibliografia sobre políticas culturais no Brasil que pode ser acessada no site: www.cult.ufba.br.

2. PEQUENA ESTÓRIA DA POLÍTICA CULTURAL NO BRASIL

É somente a partir da década de 1980, que começam a aparecer um conjunto de formulações e práticas, que vão dar fruição ao tema. De acordo com o professor Rubim estas produções acadêmicas não são capazes de possibilitar uma visão sistemática do assunto, porque em geral os estudos focam somente aspectos específicos.

No seu percurso acadêmico Rubim produziu profícuo estudo sobre as políticas públicas de cultura no Brasil, em que ele contextualiza como sendo três tristes tradições, que o autor emblematicamente, também sintetiza em três palavras: **ausência, autoritarismo e instabilidade**, que por sua vez representam a vida prejudicada das políticas culturais da nação brasileira. Vejamos a seguir as formulações analíticas que o professor Rubim, apresentou no curso de gestão e políticas públicas, realizado em julho de 2011, na Fundação Espaço Cultural na cidade de João Pessoa, promovido Pela Secretaria de Cultura do Estado, SEBRAE e Instituto Itaú Cultural.

O período de ausências Rubim (2007), relaciona aos momentos de vidas nacional em que o estado, por diversas razões não percebeu a cultura como detentora de valor, como nos períodos da Colônia, do Império, da República Velha, e nem mesmo nos anos de 1945-1964, período em que o Brasil viveu um momento privilegiado do desenvolvimento, não foi acompanhado por uma maior atuação do Estado na área da cultura.

A ausência do Estado em relação às políticas culturais, segundo Rubim (2007), também se dar quando o Estado abdica de seu papel ativo, direcionando as ações do setor

cultural para o mercado. De acordo com o autor, no período do imediato pós-ditadura militar, é criado o Ministério da Cultura e outras instituições, mas, simultaneamente, é introduzido um mecanismo que solapa em grande medida uma atuação cultural mais consistente do Estado.

A Lei Sarney e as subsequentes leis de incentivo à cultura, através da isenção fiscal, retiram o poder de decisão do Estado e colocam a deliberação nas mãos da iniciativa privada, ainda que o recurso econômico usado seja majoritariamente público. Nesta perversa modalidade de ausência, o Estado está presente apenas como fonte de financiamento. A política de cultura, naquilo que implica em deliberações, escolhas e prioridades, é propriedade das empresas e suas gerências de marketing.

No período do governo do presidente Fernando Henrique Cardoso que teve à frente da gestão do MinC o ministro Francisco Weffort, Rubim (2007), considera como sendo o ápice do modelo de ausência aqui descrito. Neste período a cultura passa a ser considerada um “bom negócio²”. As leis de incentivo assumem o lugar das políticas estatais e o mercado toma o papel do Estado. Para o autor, a ausência vem confirmar a incapacidade histórica da democracia no Brasil, até aquele momento, de atuar na área da cultura.

Com relação ao que Rubim chama de períodos de autoritarismos, o autor faz uma constatação de que são nestes períodos que o Brasil conhece políticas culturais mais sistemáticas. As ditaduras do Estado Novo (1937-1945) e dos militares (1964-1985), além da censura, repressão, medo, prisões, tortura, assassinatos e exílios inerentes a todo regime autoritário, realizaram uma intervenção potente no campo cultural. Por certo, ressalva o autor, que estas ações visavam instrumentalizar a cultura; domesticar seu caráter crítico; submetê-la aos interesses autoritários; usá-la como fator de legitimação das ditaduras e, por vezes, como meio para a conformação de um imaginário de brasilidade e nacionalismo. Esta maior atenção significou, por conseguinte, enormes riscos para a cultura e para a democracia. Mas, de modo paradoxal, esta “valorização” também acabou criando certa dinâmica cultural.

O professor Rubim (2007) descreve que na gestão do presidente Getúlio Vargas / Gustavo Capanema acontece uma atuação sistemática do estado na cultura. Neste período tivemos a criação de legislações para o cinema, para a radiodifusão, para as artes, e para as profissões culturais etc. Também foram constituídos inúmeros organismos culturais, alguns com importante presença nas políticas culturais brasileiras, como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), hoje Transformado em IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

No período da ditadura militar, também encontramos ações emblemáticas do governo em direção ao setor cultural. Houve um firme e deliberado desenvolvimento das indústrias culturais no país. Os militares promoveram toda infraestrutura sócio tecnológica, imprescindível à cultura midiaticizada, naturalmente, como é da essência destes regimes de exceção, mantendo tudo sob um rígido controle do sistema. O autor relata que, por sua vez, além de provocar esta mutação brutal na configuração da cultura no Brasil, com todo o conjunto complexo de problemas que isto suscita, a Ditadura Militar também criou, a exemplo do Estado Novo, legislações e diversos organismos culturais, com destaque para a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE).

Destacadamente o professor Albino Rubim, chama a atenção para outros modelos de autoritarismo na relação com a cultura, que não se restringe às épocas dos regimes ditatoriais. De acordo com o autor o autoritarismo está impregnado na sociedade brasileira, dada a sua estrutura desigual e elitista, que se expressa, em um plano macro-social, no desconhecimento, na perseguição e no aniquilamento de culturas e na interdição de acesso a determinadas modalidades culturais a que é submetida parte significativa da população.

O autoritarismo está entranhado em quase todos os poros da sociedade brasileira, inclusive nas concepções elitistas daquilo que é definido e aceito como cultura, subjacentes à

(2) - MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura é um bom negócio*. Brasília, MINC, 1995.

maioria das políticas culturais empreendidas. Rubim entende que, as culturas populares, indígena, afro-brasileira e mesmo a midiática foram “muito pouco” contempladas pelas políticas culturais nacionais. A cultura afro-brasileira, durante anos perseguida, só começou a merecer algum respeito do estado nacional, pós Ditadura Militar, com a criação da Fundação Palmares em 1988, resultado das pressões do movimento negro organizado e da redemocratização do país.

A terceira triste tradição das políticas culturais no Brasil, conforme nos sugere Rubim, decorre dos períodos de ausências e do autoritarismo. Esta tradição tem como base os períodos de instabilidades, em que muitas das instituições culturais criadas têm grande instabilidade derivada de um conjunto de fatores: fragilidade organizacional; ausência de políticas mais permanentes; descontinuidades administrativas; agressões em situações autoritárias etc. Para o autor, se no governo Vargas foram criadas várias instituições, outras tantas experiências políticas culturais foram apagadas, como a vivida por Mário de Andrade, quando o literato dirigia o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo (1935-1938). A Ditadura Militar fecha em 1964 o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB); os Centros Populares de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e o Movimento de Cultura Popular. O afã neoliberal, principal característica do governo do presidente Fernando Collor, desmonta como um bárbaro, quase todas as instituições culturais do país.

3. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DAS POLÍTICAS CULTURAIS E DO MINISTÉRIO DA CULTURA NO BRASIL

Historicamente o setor de cultura no Brasil esteve primeiramente, tutelado ao Ministério de Educação e Saúde (1930), até passar a integrar o Ministério da Educação e Cultura em 1953. Somente em 1985, a cultura foi desmembrada ganhando autonomia e um ministério específico. Mas, a criação do MinC foi muito complicada.

Segundo Rubim (2007), a problemática da implantação do Ministério da Cultura nos governos Sarney, Collor e Itamar é um dos exemplos mais contundentes desta tradição de instabilidade da área cultural. Criado em 1985; desmantelado por Collor e transformado em secretaria em 1990; pouco depois foi novamente recriado por Itamar Franco.

Além das idas e vindas, foram inacreditáveis dez dirigentes responsáveis pelos órgãos nacionais de cultura em dez anos (1985-1994): cinco ministros nos cinco anos de Sarney (1985-1990):

- José Aparecido,
- Aloísio Pimenta,
- Celso Furtado,
- Hugo Napoleão e novamente,
- José Aparecido

Tivemos dois secretários no período Collor (1990-1992):

- Ipojuca Pontes e,
- Sérgio Paulo Rouanet.

E três ministros no governo Itamar Franco (1992-1995):

- Antônio Houaiss,
- Jerônimo Moscardo,
- Luiz Roberto Nascimento de Silva

Para Rubim (2007), por mais brilhantes que fossem os escolhidos – e nem sempre foi o caso –, a permanência média de um dirigente por ano, com certeza, criou uma instabilidade institucional bastante grave, em especial, para um organismo que estava em processo de constituição. Rubim ressalta ainda que nem mesmo os oitos anos de FHC e do ministro Francisco Welfort a frente do MinC, superou esta condição de instabilidade.

Pois a destinação de apenas 0,14% do orçamento da união no último ano de governo tucano pode ser tomado como indicador de superação desta condição. O autor não descarta outras variáveis que implicam na falta de condição para superar estas instabilidades, como a ausência de representações espacial do ministério em todos os estados brasileiros, as dimensões qualitativas e quantitativas do seu corpo de funcionários, entre outras.

Para Rubim (2007), A criação do ministério em 1985 não implicou em uma descentralização e nacionalização dos equipamentos e, por conseguinte, da atuação do órgão. Ele continuou sendo um ministério que opera de modo muito localizado e desigual. As tentativas de reverter esta situação foram sempre ocasionais e não resultaram em sua efetiva descentralização e nacionalização. O ministério gira em torno do Rio de Janeiro, principalmente, e de São Paulo e Brasília. A quase totalidade de seus órgãos e instalações encontra-se nestas regiões.

Por fim, o professor Rubim aponta que a instabilidade decorre igualmente da incapacidade

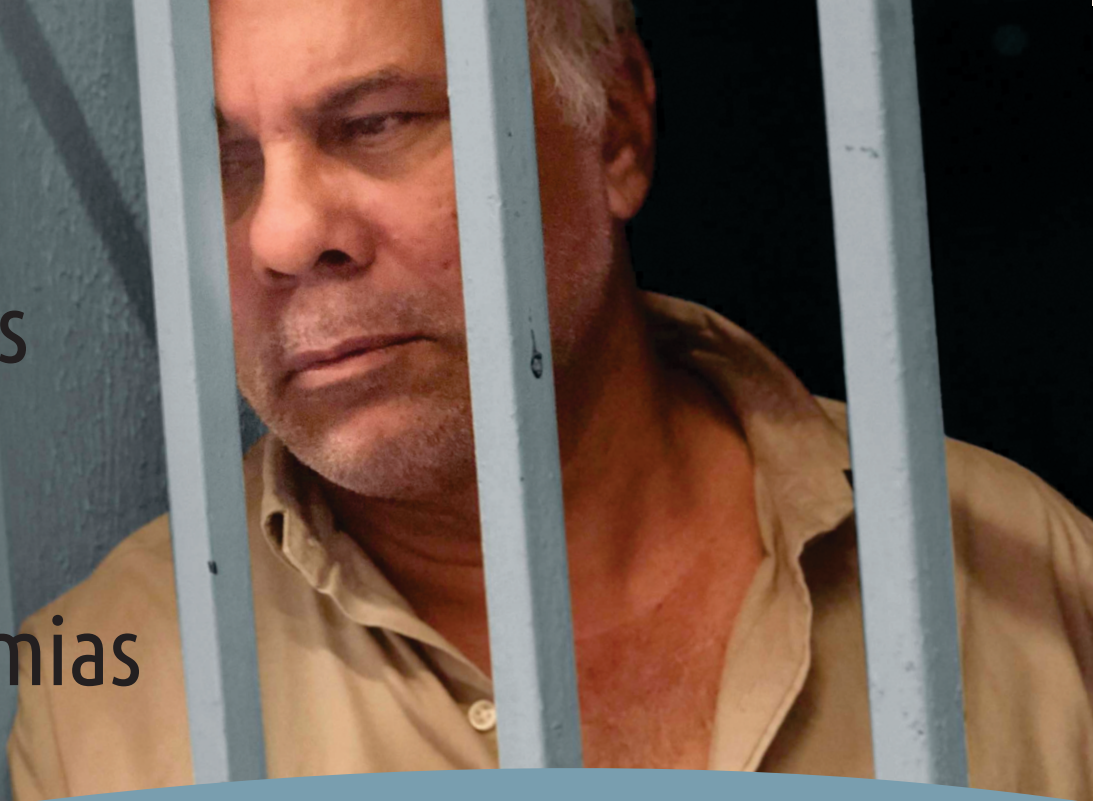
dos governantes de formularem e implementarem políticas que transcendam os limites dos seus governos e tornem-se políticas de Estado no campo da cultura, como acontecem em outras áreas da administração federal, a exemplo da Educação, da Saúde, da Ciência e Tecnologia e das Relações Exteriores. Rubim (2007) aponta que políticas que podem emanar do governo, mas que, ao passarem pelo crivo do debate crítico com a sociedade civil, são traduzidas em políticas públicas. E, nisto é fundamental distinguir políticas estatais de cultura das políticas públicas de cultura, pois estas últimas implicam sempre em políticas negociadas com a sociedade.

Em conjunto, o formato do C.I, constrói um passo, de fora, mas ao encontro tanto das políticas estatais, quanto das políticas públicas, buscando otimizar-se enquanto produção cultural e estética, formatando um modelo que atravessa arte, política e mercado, e cujo modelo é a simplicidade dos processos, o uso tecnológico aliado a uma agenda de planejamento estratégico e a poética da imagem narrada em audiovisual.

Buscando transformar, a um só tempo, a curva política, as burocracias vigentes, a comodidade do mercado e os limbos de produtores e artistas em uma “reta de redes” onde os interesses de todos os atores sociais, públicos e privados se encontrem e se estimulem mutuamente, demarcando novas responsabilidades e motivação a partir de um quadro geral em que a cultura e a arte sejam conspiradores de crescimento econômico e social do país.



Trilogia do cangaço pós lampião e a saga de Pedro Jeremias



Severino Lopes
(Jornalista)

Sertão de Alagoas. 1938. O ciclo do banditismo está em alta. Em meio a triunfos e embates, a saga de Lampião, o mais conhecido cangaceiro brasileiro, chega ao fim. Virgulino Ferreira da Silva e parte de seu bando morreram na Grota de Angicos, no sertão sergipano, depois que uma força volante descobriu onde eles estavam acampados. Naquele fatídico 28 de julho, Pedro Jeremias assistiu das margens do Rio São Francisco todo o massacre de longe, ao lado do temível Corisco, inclusive, o cortejo macabro realizado com as cabeças dos cangaceiros, que percorreram cidades e vilarejos, sendo expostas para visita pública.

Com a morte do líder, Pedro Jeremias, assume o comando do bando, se apodera do bacamarte e passa a percorrer vários estados nordestinos tentando manter o cangaço. Pedro Jeremias é o personagem fictício do primeiro livro de uma trilogia escrita pelo paraibano de Monteiro, Efigênio Moura, ambientado no cangaço pós Lampião.

O livro publicado com o selo das edições Eita Gota e é o sexto livro de Efigênio. A obra mistura ficção e realidade numa linguagem tipicamente da região e riqueza cultural inestimável. Pedro Jeremias teria chegado atrasado a uma reunião marcada por Lampião com os seus subchefes, José

Sereno, Labareda e Corisco, e apenas ouvido os estopidos que dizimaram o bando.

Embora comece em 1938 na Fazenda Emendadas, Pão de Açúcar em Alagoas, a história ganha destaque no ano de 1935, na cidade de Bonito, na Zona da mata de Pernambuco, precisamente na Fazenda Serra Verde, quando o agricultor Paulo Rubem mata um policial, batizado pelos cangaceiros de “macaco”, e desperta os olhares de Lampião.

Paulo Rubem que ao entrar para o bando adota o nome de Pedro Jeremias, vive o auge do cangaço quando o bando de Virgulino Ferreira ainda espalhava medo e derrame de sangue nos sertões nordestinos. A população vivia aterrorizada. Os ataques de Lampião e seu bando eram sempre cruéis. Em meio ao clima seco e hostil da região, Lampião estava se preparando para mais um ataque, e o alvo desta vez seria a cidade de Bonito (PE).

Só que a pedido de Paulo Rubem (Pedro Jeremias), Lampião desiste de invadir a cidade. Mais um ataque foi evitado. Aliás, evitar o ataque à Bonito foi a condição de Pedro Jeremias para se juntar ao bando e se arriscar nos combates com as “volantes”. Efigênio observa que a tentativa de Lampião de invadir Bonito foi fictícia, já que a cidade jamais foi importunada pelo cangaceiro.

Ambientado no ano de 38, ano da morte de Lampião, o livro percorre os sertões de Alagoas e

Pernambuco e encerra-se em Alagoa de Baixo, atual Sertânia, região do Moxotó. “Pedro Jeremias” tem sangue, a coragem e as indumentárias de cangaceiro. Em sua trajetória, se tornou um dos cangaceiros mais fiéis a Virgulino. O livro é uma cachoeira de datas, de momentos que marcaram a saga do cangaço na região no século passado. Fatos históricos enriquecem o enredo, como a criação do primeiro campo de concentração do mundo, em Fortaleza em 1915; a Quebra de Xangó em Maceió em 1912 entre outros eventos.

Após a morte de Lampião, Pedro Jeremias decide entregar as armas do grupo a Padre Cícero (morto a 4 anos) e, assim, colocá-las sobre o túmulo do religioso. Nesse momento começa a saga do sucessor de Virgulino. Ele sai do Sertão de Alagoas, cruza os Sertões de Pernambuco, os Cariris Velhos da Paraíba, o Sertão da Paraíba para chegar nos Cariris Novos, em Juazeiro do Norte”; A saga toda é relatada nos três livros.

Para elaborar a história e dá vida a seus personagens, o escritor realizou uma pesquisa de cinco anos sobre traços históricos e linguísticos da época. “A geografia e a oralidade do livro são de 1938”, diz Efigênio.

O encontro entre Pedro e Lampião resulta no “cangaço refúgio”, no qual a pessoa entrava para o bando para não ser perseguida pelas autoridades. Um dos destaques da obra, é o romance inevitável entre Pedro Jeremias e Maria

de Jesus. O romance se torna ainda mais complicado devido à perseguição iniciada por um parente do policial que o protagonista matou.

“Mesmo já tendo mulheres no bando, ele não quer levar Maria para salvar a vida dela. Quando ele manda buscar ela, arruma uma maneira para trazer ela para junto dele e aí também é outra peleja que tem dentro do livro”, pontuou.

No primeiro livro, Efigênio narra a formação do bando de Pedro Jeremias, a fuga das “volantes”, com destaque para perseguição do capitão Miguel Eugênio, que também é um personagem fictício.

“O que temos de verdade nessa história, são os combates que aconteceram com Lampião e eu coloco os meus personagens naqueles combates. É verdade também a geografia e a oralidade da época”, destacou.

O primeiro livro termina quando Pedro vai buscar a amada dele em Bonito com intuito de levá-la para o Juazeiro do Norte. Em meio à sequestração da região, ele para na casa de uma coiteira, batizado pelo autor de “Isabel Torquato”, no distrito de Henrique Dias, que pertence a Alagoa de Baixo (PE).

A história de Pedro Jeremias ganhou vida e inspirou um curta-metragem, gravado em Cabaceiras, no Cariri da Paraíba. O filme dirigido pelos cineastas paulistas Antônio Fargoni e Tiago Neves, e protagonizado pelo jornalista Hipólito Lucena, foi realizado em forma de literatura de cordel.



II LIVRO

“Pedro Jeremias dentro dos Cariris Velhos”. A Saga continua. O segundo livro da trilogia, editado pela editora de Campina Grande, Leve Editora, foi ambientado em Monteiro de 38 e cercanias, terra natal do autor. Começa com o cerco da política na casa de Isabel Torquato na tentativa de prender Pedro Jeremias. O bando inicialmente formado por 4 cangaceiros, foi refeito nesse novo livro, devido ao aumento do cerco policial.

Na fuga das volantes especialmente, a peleja com o capitão Miguel Eugênio, Pedro Jeremias percorre o Cariri, atravessa o Sertão da Paraíba. Entre a ficção e os romances históricos, parte da peleja acontece em, São Sebastião de Umbuzeiro, Prata, Ouro Velho, Amparo, Camalaú e São Thomé que hoje é Sumé. No segundo livro, que tem previsão de lançamento em abril, o autor procurou explorar a religiosidade e as crendices da região como as histórias do “corpo fechado” entre outros elementos culturais do povo nordestino. Um dos destaques da obra, é o crescimento da Polícia Militar da Paraíba entre os anos de 38 e 39 e as estratégias do coronel José Vasconcelos para sufocar o cangaço.

A história encerra com a perseguição das volantes em torno do bando e mais uma escapatória do cangaceiro que dá nome à saga.



III LIVRO

“Pedro Jeremias nos Cariris Novos”. A saga de Jeremias terá o fim no terceiro livro da trilogia que terá um caráter mais político. Efigênio vai aproveitar o enredo para mostrar como os coronéis usavam os cangaceiros em favor próprio, beneficiando-se da lei do bacamarte e do fuzil.

A história ainda em fase de construção, vai se passar entre Misericórdia, hoje Itaporanga, e Piancó, no Sertão da Paraíba. Naquela região, aconteceu o célebre ataque ao bando de Lampião. Nessa fase, a presença da Polícia Militar é mais forte, dentro dos combates com os cangaceiros, trazendo os resquícios de 1930 na Guerra de Princesa.

Nos embates de Pedro Jeremias com a polícia, o autor transporta o personagem principal para as terras do Ceará. Nesse novo solo, ele relata a vida dos beatos e romeiros e os sentimentos de Juazeiro e dos Romeiros, pós morte de padre Cícero.

A ideia de Efigênio é contar neste 3ª livro, o sentimento dos nordestinos pós Lampião que culminou com o fim do cangaço em 1940 com Corisco. O autor ainda não definiu como será o fim de Pedro Jeremias que já escapou de duas emboscadas. O último livro da trilogia sai em dezembro.

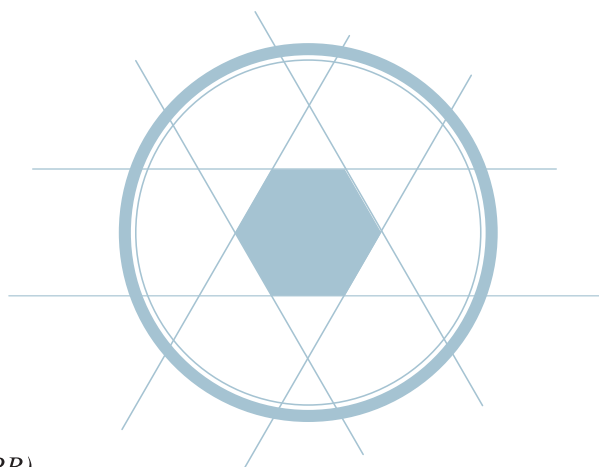
Natural do Cariri paraibano, Efigênio Moura tem a verve do povo nordestino e se aproveita de sua terra para extrair a riqueza do lugar e dá vida a seus personagens. Em suas obras ele busca valorizar o regional e as coisas do Cariri paraibano, numa linguagem típica da região.

O escritor romancista é autor de seis livros, lançados a partir de 2009, e que têm como cenário a Paraíba, sendo esses “Eita Gota! Uma viagem paraibana”, “Ciço de Luzia”, “Santana do Congo”, “Caderneta de Fiado” que está esgotado, “Apurado de Contos” e Pedro Jeremias. Alguns desses livros vão ser publicados em vários idiomas.

Pílulas de Música

Luís Adriano M. Costa

(jornalista e professor do Departamento de Comunicação da UEPB)

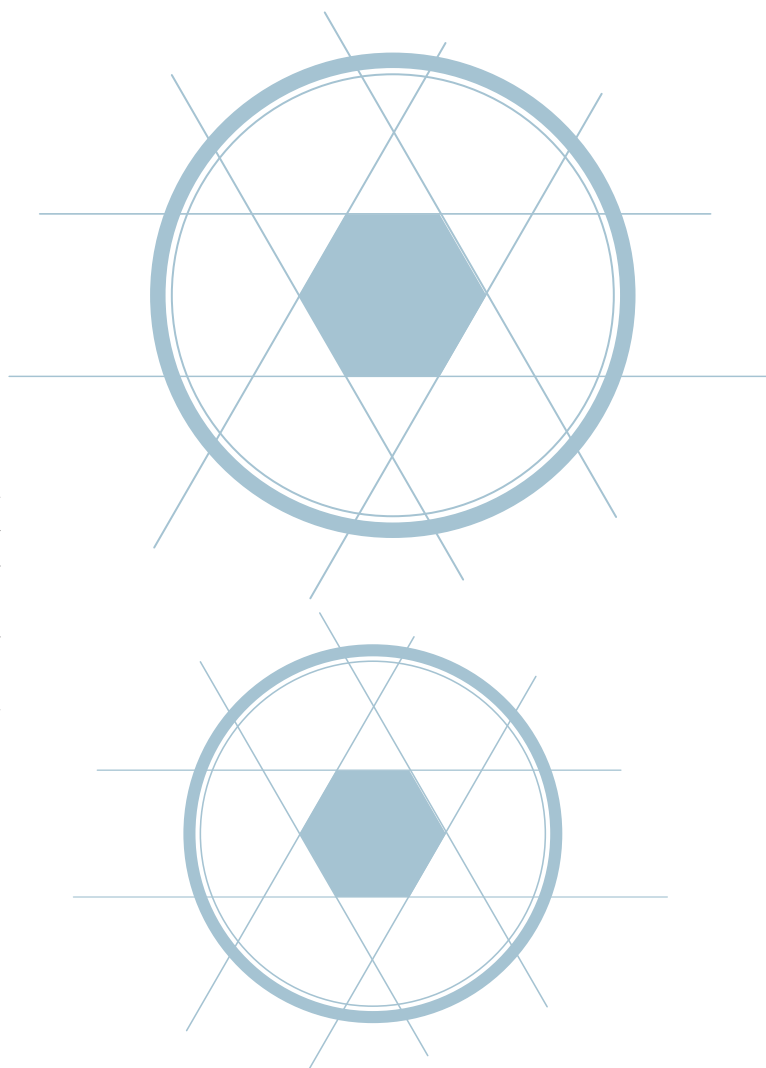


Ó mana deix'eu ir em seu itinerário musical

**Ó, mana, deix'eu ir/
ó, mana, eu vou só/
ó, mana, deix'eu ir/
para o Sertão do Caicó.//**

O trecho transcrito acima é conhecido. Aqui e ali surge uma nova versão através de nomes importantes da nossa música. Milton Nascimento, Teca Calazans, Dominginhos, Maria João, Pena Branca e Xavantinho, Alceu Valença e Elba Ramalho, são alguns dos nomes que a gravaram. Talvez o registro mais recente seja de 2004. Uma menção feita pelo maestro Spok, com o seu Frevo Mana, presente no disco Spok Frevo Orquestra. Um outro importante registro desse tema foi a versão de Othamar Ribeiro, presente no filme Aruanda, dirigido por Linduarte Noronha, em 1960.

Na verdade, Ó mana deix'eu ir é uma daquelas canções de domínio público resgatadas do folclore nordestino. Sua origem é um tanto quanto incerta e parece cair naquela coisa da oralidade, tão presente nas histórias que compõem o imaginário popular. Mesmo assim, é possível encontrar o que parece ser o fio de novelo dessa história.



Sua referência mais conhecida data de 1935. Quem revela isso é o catálogo “Villa-Lobos: sua obra”, de 2009. Nesse documento, consta a presença dessa canção como sendo Itabaiana, que juntamente a outras doze canções baseadas no folclore brasileiro integra o ciclo de Canções Típicas Brasileiras. No catálogo, a música Itabaiana, que na *Bachianas Brasileiras n.4* recebe o nome de *Ária (Cantiga)*, é apresentada como sendo um tema sertanejo de origem indígena da Paraíba.

Por outro lado, a pesquisadora Ana Carolina Manfrinato, em seu estudo “*Bachianas Brasileiras N.4, de Heitor Villa-Lobos*” aponta para o fato da existência anterior de uma peça também chamada Itabaiana, tendo como tema *Ó mana deix'eu ir*, de José Vieira Brandão. A estudiosa parte de uma análise detalhada das partituras para concluir que a *Ária (Cantiga)* foi criada a partir de Itabaiana.

Essa observação encontra respaldo e sentido em outras fontes, a exemplo do pesquisador Luceni Caetano da Silva, que considera que coube a Ambrosina Soares de Sá, mais conhecida como Santinha de Sá, esposa do professor e maestro paraibano Gazzí Galvão de Sá, o papel de documentar a canção no interior da Paraíba e entregar a Villa-Lobos. Outros, porém, atribuem ao próprio Gazzí de Sá a responsabilidade pela apresentação desse registro ao mesmo Villa-Lobos, que tornou-a parte integrante da sua *Bachianas Brasileiras n.4*.

Entre uma e outra história, o que nos restou foi o belo tema *Ó mana deix'eu ir*. No mais, nesse papo entre amigos que curtem o afeto pelas canções e suas histórias, fiquemos assim, mais pílulas de música, menos música em pílula...



EXPECTAÇÃO

Itinerários Estéticos



