



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E GRADUAÇÃO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA**

MARCUS FLÁVIO ALEXANDRE DA SILVA

**ESTÉTICA E AUDIOVISUAL NO CEARÁ:
UMA APROXIMAÇÃO CRÍTICA À LUZ DA ONTOLOGIA MARXIANA**

FORTALEZA

2011

MARCUS FLÁVIO ALEXANDRE DA SILVA

ESTÉTICA E AUDIOVISUAL NO CEARÁ:
UMA APROXIMAÇÃO CRÍTICA À LUZ DA ONTOLOGIA MARXIANA

Tese apresentada ao Doutorado em Educação Brasileira, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor. Área de concentração: História e Memória da Educação.

Orientador: Prof. Dr. Luís Távora Furtado Ribeiro.

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Susana Vasconcelos Jimenez.

Fortaleza

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

S581e Silva, Marcus Flávio Alexandre da.
Estética e audiovisual no Ceará : uma aproximação crítica à luz da ontologia marxiana. / Marcus Flávio Alexandre da Silva. – 2011.
128 f. : il., enc. ; 30 cm.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2011.

Área de concentração: História e memória da educação.

Orientador: Prof. Dr. Luís Távora Furtado Ribeiro.

Coorientação: Prof.^a Dr.^a Maria Susana Vasconcelos Jimenez.

1. Marx, Karl, 1818-1883 – Estética. 2. Curta-metragem – Ceará – História e crítica. 3. Cinema – Filosofia. 4. Diretores e produtores de cinema – Treinamento – Ceará. I. Título.

CDD 791.4301

MARCUS FLÁVIO ALEXANDRE DA SILVA

ESTÉTICA E AUDIOVISUAL NO CEARÁ:
UMA APROXIMAÇÃO CRÍTICA À LUZ DA ONTOLOGIA MARXIANA

Tese apresentada ao Doutorado em Educação Brasileira, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor. Área de concentração: História e Memória da Educação.

Aprovada em: 17 / 06 / 2011.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luís Távora Furtado Ribeiro (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Maria Susana Vasconcelos Jimenez (Co-orientadora)
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof.^a Dr.^a Josefa Jackline Rabelo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Betânea Moreira de Moraes
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dr. José Albio Moreira de Sales
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dr. José Deribaldo Gomes dos Santos
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

À Ana Amélia, mulher da minha vida, a quem
eu amo e que me ama incondicionalmente.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que, mediante “sinais”, revela constantemente seus propósitos na minha vida.

À minha família, pelo incentivo e apoio fundamentais para a conclusão deste trabalho.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luís Távora Furtado Ribeiro que proporcionou apoio decisivo para o desenvolvimento desta pesquisa.

À minha coorientadora, Prof.^a Dr.^a Maria Susana Vasconcelos Jimenez que aceitou gentilmente coorientar meu trabalho e com quem tenho um verdadeiro vínculo pessoal e intelectual.

Aos demais integrantes da banca examinadora, professores doutores Betânea Moreira de Moraes, José Albio Moreira de Sales, José Deribaldo Gomes dos Santos e Josefa Jackline Rabelo, pelas críticas e sugestões oportunas ao meu trabalho.

À minha mulher, Ana Amélia de Holanda Bezerra Silva que soube renunciar muitas horas de convivência comigo para que eu pudesse terminar este trabalho.

Ao Instituto de Estudos e Pesquisas do Movimento Operário da UECE, do qual orgulhosamente faço parte na condição de pesquisador colaborador.

Aos integrantes do Grupo de Estudos “Estética de Lukács: Trabalho, educação, ciência e arte no cotidiano do ser social”, vinculado ao Grupo de Pesquisa “Trabalho, Educação, Estética e Sociedade”, pelos bons momentos de convivência pessoal e crescimento intelectual.

Aos amigos Airton Lima e José Antônio, pela oportuna ajuda e intercâmbio artístico-cultural realizados durante a elaboração deste trabalho acadêmico.

À Fundação Universidade Estadual Vale do Acaraú, pelo vínculo profissional indispensável para o sucesso de minha carreira acadêmica, como professor e pesquisador.

Ao Instituto de Apoio ao Desenvolvimento da Universidade Estadual Vale do Acaraú - IADE/UVA, pela concessão de bolsas de pesquisa durante o período de vigência do doutorado.

À Secretaria de Cultura do Estado do Ceará - SECULT, pelo auxílio financeiro concedido por meio do Fundo Estadual de Cultura - FEC para execução do projeto de produção de pesquisa teórica “Imagem e memória: o curta-metragem cearense nos festivais de cinema em Fortaleza”, devidamente aprovado no VI Edital Ceará de Cinema e Vídeo”.

RESUMO

Os produtos audiovisuais decorrentes das políticas de editais e da formação do cineasta cearense são discutidos nesta investigação introdutória. Para tanto, foram analisadas esteticamente 14 curtas-metragens contemplados no VI Edital Ceará de Cinema e Vídeo da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, lançado no dia sete de novembro de 2006, no qual se avaliou a qualidade dessas produções, levando em conta os elementos estéticos alusivos aos referenciais da ontologia marxiana e da teoria do reflexo, de Geörgy Lukács, bem como os aportes teóricos relacionados a linguagem universal do cinema. No tocante aos procedimentos empíricos adotados, o estudo baseou-se em pesquisa documental, aplicação de questionários e de entrevistas, complementadas com a utilização orientada de um formulário durante a interpretação das propostas videográficas. Os resultados comprovaram que a maioria dos filmes em questão podem ser considerados somente como objetivções humanas criativas, pois seus níveis de contribuição ao enriquecimento da vida cotidiana e da luta histórica da humanidade pela emancipação, apresentam-se bastante limitados, não podendo, assim, ser considerados como objetivções humanas inventivas.

Palavras-chave: Marx, Karl, 1818-1883 – Estética. Curta-metragem – Ceará – História e crítica. Cinema – Filosofia. Diretores e produtores de cinema – Treinamento – Ceará.

ABSTRACT

The audiovisual products generated by the policies of public funding and training of film makers from Ceará are discussed in this introductory research. For this, we made an esthetic analysis of 14 short films presented during the 6th Ceará State Cinema and Video Funding Event organized by the Department of Culture of Ceará, launched on November, 2006. In this analysis we evaluated the quality of those productions, taking into consideration the esthetic elements related to theoretical bases of the Marxist ontology and of the reflection's theory of Geörgy Lukács as well as the theoretical contributions connected to the cinema universal language. Concerning the empirical methodology used, the study was based on documentary research, use of questionnaires and interviews together with the oriented use of a form during the interpretation of the videographic proposals. The results showed that most of the films evaluated may be considered only creative human objectivations since their levels of contribution to enriching both daily life and mankind's historical fight for emancipation are rather limited. Therefore, those films cannot be considered inventive human objectivations.

Keywords: Marx, Karl, 1818-1883 – Esthetic. Short film – Ceará – History and criticism. Cinema – Philosophy. Directors and film makers – Training – Ceará.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACCV	Associação Cearense de Cinema e Vídeo
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CAU	Cinema de Arte Universitário
EICTV	Escuela Internacional de Cine y TV
EMBRAFILM	Empresa Brasileira de Filmes S.A.
FAT	Fundo de Amparo ao Trabalhador
FGF	Faculdade Integrada da Grande Fortaleza
FNCL	Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano
HDV	High-Definition Video
ICA	Instituto de Cultura e Arte
IDM	Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual do Ceará
IDHEC	Institut des Hautes Études Cinématographiques
IFOCS	Inspetoria Federal de Obras Contrás as Secas
IFOTO	Instituto de Fotografia do Ceará
IPACA	Instituto Português de Arte Cinematográfica
LDB	Leis de Diretrizes e Bases da Educação Nacional
MEC	Ministério de Educação e Cultura
MIS	Museu da Imagem e do Som
ONGs	Organizações não-governamentais
PMF	Prefeitura Municipal de Fortaleza
ROCK PONT DOC	Associação Cearense de Rock
SCFC	Sociedade Cearense de Fotografia e de Cinema
SECULT	Secretaria da Cultura do Estado do Ceará
UFC	Universidade Federal do Ceará
UNIFOR	Universidade de Fortaleza
VGIK	Gerasimov Institute of Cinematography

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	ESTÉTICA E REPRODUÇÃO SOCIAL	18
2.1	A teoria do reflexo em György Lukács	21
2.2	A “tragédia” da arte na sociabilidade do capital	25
3	O AUDIOVISUAL NO CEARÁ	36
3.1	Antecedentes históricos	36
3.2	A formação do cineasta no Ceará	53
3.3	A política para o audiovisual no Ceará no contexto da crise atual do capital	59
4	ANÁLISES ESTÉTICAS DOS PRODUTOS AUDIOVISUAIS NO CEARÁ	65
4.1	Pressupostos históricos e teóricos da crítica de cinema	65
4.2	Elementos de uma análise estética marxista no Ceará	70
4.2.1	“Ceú limpo”, de Marclely de Aquino e Duarte Dias	71
4.2.2	“As corujas”, de Fred Benevides	74
4.2.3	“A montanha mágica”, de Petrus Cariry	76
4.2.4	“Passos no silêncio”, de Guto Parente	77
4.2.5	“A esperança é a última que morde”, de Neil Armstrong	79
4.2.6	“Rua Governador Sampaio”, de Victor de Melo	80
4.2.7	“Miúdos”, de Pedro Diógenes	81
4.2.8	“O Estranho Mundo das Outras Gentes”, de Patrícia Baia	82
4.2.9	“O gesto, a voz e o olho”, de Edlisa Peixoto	82
4.2.10	“Por que as coisas são assim”, de Michelline Helena	83
4.2.11	“Diante da lei”, de Alyson Lacerda	84
4.2.12	“Pode me chamar de Nadi”, de Déo Cardoso	84
4.2.13	“Querença”, de Iziane Mascarenhas	85
4.2.14	“Chão de estrelas”, de Ticiano Monteiro	87
4.3	Validando os resultados da pesquisa pela análise dos questionários	87
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
	REFERÊNCIAS	93
	APÊNDICE A – FORMULÁRIO PARA ANÁLISE DE FILMES	98
	APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO 1	99
	APÊNDICE C – QUESTIONÁRIO 2	101

ANEXO A – VI EDITAL CEARÁ DE CINEMA E VÍDEO.....	103
ANEXO B – VI EDITAL CEARÁ DE CINEMA E VÍDEO 2006/2007 –	
APROVADOS.....	118
ANEXO C – TEXTO ORIGINAL USADO COMO BASE PARA O FILME	
“AS CORUJAS”	120
ANEXO D – TEXTO ORIGINAL USADO COMO BASE PARA O FILME	
“CÉU LIMPO”	122
ANEXO E – TEXTO ORIGINAL USADO COMO BASE PARA O FILME	
“DIANTE DA LEI”	127

1 INTRODUÇÃO

Na concorrência do mercado internacional do audiovisual, o cinema latino-americano e caribenho, bem como o da Europa, da Ásia, da África e da Oceania, enfrentam a supremacia da indústria hollywoodiana detentora da hegemonia econômico-tecnológica da produção e da distribuição de filmes. Estruturado dessa forma, o cinema estadunidense luta as salas de exibição em todo o mundo, deixando pouco espaço para a reserva brasileira, além de cooptar a mão de obra artística latino-americana e de outros países, após fazerem relativo sucesso.

Esses profissionais de cinema, antes de entrar nesse competitivo e desleal mercado de trabalho, são submetidos a um duro e intenso aprendizado em prestigiados centros de formação cinematográfica do mundo.

Na Europa, destaca-se, dentre outras, a Escola de Ensino Superior de Cinema, Televisão e Teatro, em Łódź, na Polônia. Conhecida também como Film School¹ ou simplesmente Escola Nacional de Cinema de Łódź, formou grandes cineastas como Andrzej Wajda (*Cinzas e Diamantes*, 1958; *O homem de Ferro*, 1981), Krzysztof Kieslowki (*O Decálogo*, 1998; *A dupla vida de Véronique*, 1991; *A liberdade é azul*, 1993; *A igualdade é branca*, 1993; *A fraternidade é vermelha*, 1994) e Roman Polański (*Repulsa ao sexo*, 1965; *O bebê de Rosemary*, 1968; *Chinatown*, 1974; *O pianista*, 2002). Além de Wajda e Polański, Zbigniew Rybczynski está entre os cineastas ganhadores do Oscar na categoria de melhor curta de animação (*Tango*, 1980).

No caso do Continente africano, os principais centros de treinamento se resumem a duas opções:

[...] a Ghanaian Film School (Escola de Cinema Ganesa) e o Higher Institute of Cinema (Instituto Superior de Cinema), no Cairo. [...] Em contraste, dezenas de cineastas africanos formaram-se nas grandes escolas de cinema européias: as francesas Idhec, CLCF e mais recentemente Femis, o belga Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion (Insas), a tcheca Filmová a Televizní Fakulta Akademie Múzických Umění v Praze (Famu) – Escola de Cinema e TV da Academia de Artes Performáticas de Praga –, a escola polonesa em Lodz, o instituto soviético sediado em Moscou VGIK e outras. Houve duas tentativas malsucedidas de estabelecer uma escola de cinema na África francófona. A escola criada em Ben Aknoun, em Argel, em 1964, o Institut National du Cinéma (INC), fechou depois de um curso abreviado com apenas uma turma (embora ela tenha incluído os futuros diretores de longas-metragens Merzak Allouache, Farouk Beloufa e Sid Ali Mazif). Uma tentativa mais ambiciosa de criar um instituto pan-

¹ A Escola de Lodz é uma das mais antigas e importantes escolas de cinema de todos os tempos. Foi criada em 1947, com inspiração na VGIK (Gerasimov Institute of Cinematography), de Moscou – primeira escola de cinema do mundo, fundada em 1919, e no IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques) de Paris, fundada em 1943. Atualmente, produz cerca de 200 filmes por ano, entre documentários e filmes de animação em todos os tipos de mídia.

africano de ensino, o Inafec, começou em Burkina Fasso, em 1976. O Inafec recebeu financiamento da Unesco, foi vinculado à Universidade de Ouagadougou e formou três dos principais diretores de Burkina Fasso – Idrissa Ouedraogo, Dani Kouyaté e Régina Fanta Nacro –, mas fechou depois de uma década (MELEIRO, 2007, p. 179).

Dentre as expressões artísticas do cinema chinês, destaca-se Jia Khang Ke, diretor de filmes como *Plataforma* (2000), *Prazeres desconhecidos* (2002) e *O mundo* (2004). Fazendo parte das últimas gerações de cineastas chineses, Jia Khang Ke teve sua formação na prestigiada Academia de Cinema de Pequim.

Na América Latina e no Caribe, existe uma das escolas de cinema mais prestigiadas do mundo – *Escuela Internacional de Cine y Televisión* (EICTV), em San Antonio de Los Baños, a 30 km de Havana. Esta escola foi idealizada pelo escritor e jornalista colombiano Gabriel García Márquez, pelo poeta e cineasta argentino Fernando Birri e pelo realizador e teórico cubano Julio García Espinosa. Foi fundada em 1986, filiada a *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano* (FNCL), entidade que carrega o nome de um movimento artístico na América Latina conhecido como “Novo Cinema Latino Americano”².

No início da década de 1960, Fernando Birri, um dos integrantes dessa nova tendência do cinema mundial, conseguiu expressar o conteúdo ideológico dessa proposta estética assumidamente contra-hegênica:

De que cinema necessita a Argentina? De que cinema necessitam os povos subdesenvolvidos da América Latina? De um cinema que os desenvolva. Um cinema que lhes dê consciência, tomada de consciência; que os esclareça; que fortaleça a consciência revolucionária daqueles que a tem; que lhes dê fervor; que inquiete, preocupe, assuste, debilite aos que tem "má consciência", consciência reacionária; que defina perfis nacionais, latino-americanos; que seja autêntico; que seja antioligárquico e antiburguês na ordem nacional e anticolonial e antiimperialista na ordem internacional; que seja pró povo e contra anti-povo; que ajude a emergir do subdesenvolvimento ao desenvolvimento; do sub-estômago ao estômago; da sub-cultura à cultura; da sub-felicidade à felicidade; da sub-vida à vida. (FRANCO, 2005, p. 2).

No Brasil, o cinema possui elementos estéticos (estilos de diretores) e industriais (produção, distribuição e exibição) bastante peculiares em relação à outras experiências cinematográficas mundiais.

O propósito deste estudo investigativo está voltado para a análise de curtas-metragens produzidos por uma das mais novas gerações de realizadores cearenses, com

² Este movimento rejeitou a perfeição comercial de Hollywood, o cinema artístico europeu e procurou criar um cinema que servisse como instrumento político e de transformação social. De acordo com a estética do Novo Cinema Latino-Americano, os filmes deveriam apresentar de forma clara um problema atual do seio da sociedade aos telespectadores, que, se sentindo como integrantes dos filmes, estariam dispostos a se tornarem agentes de mudanças sociais (CINE CLUBE YBITU KATU, 2009).

origem numa teoria estética específica; aferindo os gargalos da produção, distribuição e exibição impostos por um modelo de política cultural baseado em editais públicos estaduais; considerando, ademais, as peculiaridades da formação do cineasta no Ceará e os anseios de emancipação humana.

Pressupõe-se de que, particularmente, as demandas socioculturais da sociedade cearense encontram-se impedidas de se desenvolver plenamente em razão do agravamento das consequências de um modelo de sociabilidade baseado na exploração do homem pelo homem, no qual a Educação e a Cultura, complexos parciais subsumidos à reprodução do capital, representam para a classe dominante e detentora do poder econômico, preocupações marginais, deixando, assim, o desenvolvimento do audiovisual no Ceará induzido pela lógica do mercado.

A realidade da produção de curtas-metragens no Ceará acontece de modo mais amador do que profissional, pois faltam aos seus realizadores equipe qualificada, recursos tecnológicos e financeiros, sendo a maioria dos produtos audiovisuais realizados artesanalmente, marcada, por extensão, pela improvisação e pela tentativa de superação subjetiva e objetiva das condições precárias de produção.

Somando aos problemas ora explicitados, a exibição e a distribuição desses filmes não ocorrem nos espaços de excelência tradicionais como as grandes salas de cinema, mas se restringem aos espaços ditos alternativos³.

Na perspectiva de guiar e motivar a análise do fenômeno em foco, duas interrogações foram elaboradas, assumindo neste estudo um caráter real de problema de pesquisa: tendo por base o contexto atual da produção cinematográfica marcada pelas determinações do capital, o que uma análise pode mostrar sobre a estética dos filmes realizados no Ceará, especificamente os curtas-metragens selecionados no VI Edital Ceará de Cinema e Vídeo da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (SECULT)? Estes seguem a direção de uma objetivação humana inventiva, assentada no horizonte da emancipação humana? À vista dessas questões, a hipótese esteve voltada para comprovar que a produção de cinema no Ceará permanece submetida a uma lógica essencialmente mercantil de financiamento, seja de caráter público (política de editais do Estado ou de empresas, leis de incentivo à cultura federal e estadual) ou privado (produção independente), e sua análise estética passa por uma interpretação de caráter marxista capaz de discutir o conteúdo e a

³ Os espaços de exibição não se restringem aos festivais de cinema, podendo se dar de forma diversificada em locais como escolas ou universidades, cineclubes, vias ou praças públicas, sindicatos, associações comunitárias, internet etc.

forma dos produtos audiovisuais produzidos no Ceará, divulgando-os junto à sociedade a fim de que possa contribuir para a formação artística e política dos cineastas daqui, estimulando, também, a constituição de um público de cinema cearense crítico, apto a vislumbrar nos filmes em questão os anseios de emancipação humana dos realizadores cearenses.

Ademais, é importante ressaltar o esforço desta investigação em propor novas categorias ao ponto de serem oportunas na produção de análises estéticas marxistas no Ceará. Os conceitos de criação elementar e complexa surgiram da compreensão marxiano-lukácsiana da dimensão teleológica das objetivações humanas e do aporte teórico de Mészáros (2009), quando discute as adversidades do atual metabolismo social do capital na reprodução da vida cotidiana. Ainda referenciada especificamente na teoria do reflexo de Lukács (1974), esta investigação aponta uma tentativa de interpretação sobre a origem da criação da imagem audiovisual, demonstrando que ela percorre três fases distintas e indissociáveis: captação, manipulação e reflexo artístico sendo que este pode ser considerado como uma objetivação humana criativa (*kitsch*) ou inventiva (arte).

Dessa forma, a Estética e a Sociologia passam a adquirir uma abordagem marxista sobre os estudos da arte e do cinema no Ceará, visto que conseguiu atingir seu objetivo geral: analisar, mediante uma leitura onto-histórica, a produção social cinematográfica cearense e suas interseções com a formação cultural do Cineasta no Ceará.

Para tanto, foram traçados os seguintes objetivos específicos:

- a) reunir informações sobre a história do audiovisual e dos festivais de cinema no Ceará, sob o pressuposto de que estes se colocam como uma possibilidade de valorização e de projeção do segmento artístico cearense;
- b) investigar os desafios da formação do cineasta no Ceará;
- c) identificar as determinações da crise estrutural do capital como fator regulador da gestão cultural para o audiovisual no Ceará com origem no modelo vigente das chamadas públicas de edital; e
- d) discutir a particularidade estética dos produtos audiovisuais pesquisados como reveladores da consciência de si do gênero humano, relacionando, assim, seus aspectos singulares com a totalidade social.

Desde o início do século passado, vários autores estudam a cultura como um fenômeno humano inserido no âmbito das sociedades globalizadas, pós-industriais e pós-modernas. Para tanto, na tentativa de definir cultura, foram desenvolvidos conceitos baseados nas ideias do pasticho, da repetição, da citação, da mistura e do improviso.

Douglas Kellner (2001, p. 328), por exemplo, defende o argumento de que este tempo é marcado por uma “coexistência de estilos, essa mistura de formas culturais tradicionais, modernas e pós-modernas. Talvez seja pós-moderna justamente essa falta de dominante cultural, a mistura de vários estilos e estratégias estéticas [...]”. Peter Burke (2003) chama essa nova cultura e seus produtos, marcados pelos cruzamentos culturais, de híbridos. Omar Calabrese (1987, p. 27) preferiu chamar de neobarroco fenômenos de cultura do nosso tempo que são marcas de uma forma interna específica que pode trazer à mente o barroco.

No ambiente acadêmico latino-americano, os autores Nestor Garcia Canclini (Argentina) e Lúcia Santaella (Brasil) reproduzem este sedutor discurso pós-moderno nas suas definições de cultura:

Outra importante metáfora para a compreensão da cultura, menos biológica do que a vida, é a metáfora da mistura. Se a mistura é o espírito, como dizia Paul Valéry, e a cultura é a morada do espírito, então cultura é mistura. [...] Não é outra coisa senão a idéia de mistura que anima o livro *Culturas híbridas* com que Nestor Garcia Canclini recebeu o prêmio de melhor livro sobre América Latina no período 1990-1992. De lá para cá, a realidade não apenas vem confirmando, mas intensificando os diagnósticos de Canclini. (SANTAELLA, 2003, p. 30).

Com breve relato desses autores, é importante ressaltar a rejeição que se tem a essas posições teóricas, pois a perspectiva de análise escolhida para o desenvolvimento desta pesquisa esteve baseada na opção teórico-metodológica marxiano-lukacsiana, tendo na categoria teórica da centralidade do trabalho, a principal referência, pois nela se encontram um entendimento ontológico da cultura, visto que o homem é compreendido como ser possuidor dessa característica teleológica singular capaz de operar transformações significativas na natureza e na sociedade.

Antes de tudo, o trabalho é um processo entre o homem e a Natureza, um processo em que o homem, por sua própria ação, media, regula e controla seu metabolismo com a Natureza. Ele mesmo se defronta com a matéria natural como uma força natural. Ele põe em movimento as forças naturais pertencentes à sua corporalidade, braços e pernas, cabeça e mão, a fim de apropriar-se da matéria natural numa forma útil para sua própria vida. Ao atuar, por meio desse movimento, sobre a Natureza externa a ele e ao modificá-la, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza. Ele desenvolve as potências nela adormecidas e sujeita o jogo de suas forças a seu próprio domínio. Não se trata aqui das primeiras formas instintivas, animais, de trabalho. O estado em que o trabalhador se apresenta no mercado como vendedor de sua própria força de trabalho deixou para o fundo dos tempos primitivos o estado em que o trabalho humano não se desfz ainda de sua primeira forma instintiva. Pressupomos o trabalho numa forma em que pertence exclusivamente ao homem. Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e a abelha envergonha mais de um arquiteto humano com a construção dos favos de suas colmeias. Mas o que distingue, de antemão, o pior arquiteto da melhor abelha é que ele construiu o favo em sua cabeça, antes de construí-lo em cera. No fim do processo de trabalho obtém-se um resultado que já no início deste existiu na imaginação do trabalhador, e portanto idealmente. Ele não apenas efetua uma transformação da forma da matéria

natural; realiza, ao mesmo tempo, na matéria natural seu objetivo, que ele sabe que determina, como lei, a espécie e o modo de sua atividade e ao qual tem de subordinar sua vontade. E essa subordinação não é um ato isolado. Além do esforço dos órgãos que trabalham, é exigida a vontade orientada a um fim, que se manifesta como atenção durante todo o tempo de trabalho, e isso tanto mais quanto menos esse trabalho, pelo próprio conteúdo e pela espécie e modo de sua execução, atrai o trabalhador, portanto, quanto menos ele o aproveita, como jogo de suas próprias forças físicas e espirituais. (MARX, 1985, p. 149-150).

Ampliando essa categoria, Lukács, nas suas principais obras *Estética I: La peculiaridad de lo estetico* (1974) e *Ontologia do Ser Social* (1979), bem como no texto intitulado *As bases ontológicas do pensamento e da atividade do homem* (2007), elucida, novamente, o pressuposto teórico do trabalho como protoforma da sociabilidade humana, situando-o numa compreensão histórico-ontológica de desenvolvimento cultural. Do mesmo autor, outro trabalho foi consultado, seu livro *Introdução a uma estética marxista. Sobre a categoria da particularidade* (1978).

Com base em István Mészáros, em *Marx: A Teoria da Alienação* (1981), mostramos o caráter alienante assumido pela arte dentro da sociedade capitalista, bem como no seu livro *Filosofia, Ideologia e Ciência Social* (2008) tem-se apoio em sua interpretação sobre a centralidade do trabalho, em que é tratada como uma mediação fundamental na vida dos homens relacionada a sua reprodução material e espiritual e, finalmente, no livro *A crise estrutural do capital* (2009), enfatiza-se que este mesmo metabolismo social mundial é afetado atualmente por uma crise econômica que não é de caráter cíclico, mas sim do “próprio sistema do capital”, apontando, assim, a necessidade de superação dessa ordem social num processo revolucionário, na qual o homem e a arte serão emancipados simultaneamente.

Seguindo a tradição de pensamento há pouco identificada, Adolfo Sanches Vázquez, no livro *As idéias estéticas de Marx* (1978), Celso Frederico nos artigos *Lukács: o caminho para a ontologia* (2007) e *A arte em Marx: um estudo sobre Os manuscritos econômico-filosóficos* (2005), Ernst Fischer no livro *A necessidade da arte* (2007), Maria Orlanda Pinassi e Sérgio Lessa na coletânea *Lukács e atualidade do marxismo* (2002), Belmira Magalhães nos livros *Vidas Secas: os desejos de Sinhá Vitória* (2001) e *Da impossibilidade da festa à festa possível* (2007), Nicolas Tertulian no livro *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético* (2008), complementados ainda pelos estudos de Arnold Hauser na *História social da arte e da literatura* (2003), Ismail Xavier *A experiência do cinema: antologia* (1983), Jacques Aumont e Michel Marie *Dicionário teórico e crítico do cinema* (2008) e, finalmente, Marcel Martin *A linguagem cinematográfica* (2007), serão

oportunamente citados nas reflexões aqui procedidas sobre estética, crítica de arte e de cinema.

O audiovisual no Ceará e seus desdobramentos políticos regionais, nacionais e internacionais, relacionados principalmente aos problemas do financiamento da produção e distribuição cinematográfica, foram desenvolvidos com suporte na consulta dos seguintes autores: Fernando Mascarello *História do cinema mundial* (2006), A.C. Gomes de Mattos *Do cinestoscópio ao cinema digital* (2006), Edward Jay Epstein *O grande filme: dinheiro e poder em Hollywood* (2008), Anita Simis *Estado e cinema no Brasil* (1996), Ismail Xavier *Cinema Brasileiro* (2001), Lúcia Nagib *O cinema da retomada* (2002), Sidney Ferreira Leite *Cinema brasileiro: das origens à Retomada* (2005), Fernão Pessoa Ramos e Luiz Felipe A. de Miranda *Enciclopédia do cinema brasileiro* (2004) e Alexandre Barbalho *A Modernização da Cultura – Políticas para o audiovisual nos Governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes (Ceará/1987-1998)* (2005) e no seu artigo *A Política para o Audiovisual no Ceará: continuidades e rupturas* (2007).

Por último, no tocante à história e memória do audiovisual no Ceará, a reconstituição a que se procedeu baseou-se inicialmente em Firmino Holanda, no artigo *Pequena história sem começo nem fim* (2002) e nos seus livros *Orson Welles no Ceará* (2001) e *Benjamim Abrahão* (2000). Outros autores foram consultados como Francis Vale *Cinema cearense: algumas histórias* (2008), Rosemberg Cariry no livro *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto: apontamentos para a história* (2007), Ary Bezerra Leite, no livro *Fortaleza e a era do cinema: pesquisa histórica (1891-1931)*, publicada em 1995, Alexandre Fleming Câmara Vale *No escurinho do Cinema: cenas de um público implícito* (2000), Fernando Silva Nobre, em *O Ceará e o Cinema* (1989), Marta Campos, em *Colonialismo cultural interno: o caso Nordeste* (1986), e finalmente, em Toninho Vaz e Vinícius Chiappeta, em *90 anos de cinema* (2007).

Apesar de esta pesquisa revelar o esforço de realização de uma revisão de literatura ampla em diversas áreas de conhecimento (Marxismo, História do audiovisual no Ceará, Estética, Crítica de Cinema), o texto evitou cair no equívoco do pluralismo metodológico ou no subjetivismo pós-moderno, pois o ponto de vista escolhido para o desenvolvimento destas reflexões está baseado no materialismo-histórico dialético.

À pesquisa bibliográfica nos termos há pouco enunciados, a qual alcançou, além de livros, revistas especializadas, periódicos de circulação estadual, trabalhos acadêmicos e sítios na internet afins com a temática, seguiu-se a coleta dos dados empíricos afetos ao objeto de investigação.

A coleta dos referidos dados empíricos foi composta principalmente pela análise estética de 14 de 17 filmes⁴, referentes ao VI Edital Ceará de Cinema e Vídeo da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (SECULT). Durante a exibição do material visual, a técnica de pesquisa utilizada foi a observação sistemática orientada por um formulário para análise de filmes. (Ver nos apêndices).

Somente três filmes não se submeteram à avaliação estética, em razão de realizadores terem abandonado suas produções, tais como: “Relicário das pequenas almas” – Duarte Ferreira de Sousa, “Antonieta” – Samya Kelly de Oliveira Araújo e “Pau-de-arara” – Silvio Ricardo Lira Távora Gurjão.

O critério de escolha da aplicação dos questionários 1 e 2 (ver nos apêndices) esteve relacionado à viabilidade no trabalho de campo proporcionada pelos ganhadores do VI Edital Ceará de Cinema e Vídeo da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (SECULT), pois nem sempre estavam disponíveis para colaborar com o seu preenchimento. Com a finalidade de preservar o anonimato dos respondentes, estes foram identificados pelas letras A, B, C e D, seja ao primeiro ou ao segundo questionário.

Complementando o processo de coleta de dados empíricos, foram feitas entrevistas livres junto a quatro sujeitos de pesquisa, sendo estes dois realizadores, um pesquisador-realizador e um pesquisador de cinema. Somente uma destas narrativas pode ser encontrada ao longo do texto, identificada por meio de um nome fictício (João) para preservar o anonimato de um desses depoentes.

Por fim, o trabalho de campo se estendeu junto à Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT), na qual foi realizada uma pesquisa documental sobre a chamada pública do VI Edital Ceará de Cinema e Vídeo (ver em anexos).

⁴ Curta-metragem animação em 35 mm: “Por que as coisas são assim” – Michelline Helena do Nascimento e “A esperança é a última que morde” – Neil Armstrong Rezende. Curta-metragem ficção em 35 mm: “Pode me chamar de Nadf” – Emerson de Oliveira Cardoso e “Querença” – Iziane Filgueiras Mascarenhas. Curta-metragem documentário em 35 mm: “A montanha mágica” – Petrus Cariri Maia de Moura. Curta-metragem teleconto ficção em vídeo: “As corujas” – Frederico Benevides Parente e “Céu limpo” – Marclely Pinheiro de Aquino e Duarte Ferreira de Sousa. Curta-metragem vídeo: “O estranho mundo das outras gentes” – Patrícia Betânia da Silveira Baía, “Chão de estrelas” – Ticiano Pereira Monteiro, “Relicário das pequenas almas” – Duarte Ferreira de Sousa, “Antonieta” – Samya Kelly de Oliveira Araújo, “Miúdos” – Pedro Diógenes Parente Coelho, “Pau-de-arara” – Silvio Ricardo Lira Távora Gurjão, “O Gesto, a voz, o olho” – Edlisa Barbosa Peixoto, “Diante da lei” – Alyson Machado Lacerda, “Passos no silêncio” – Gustavo Parente Lima e “Rua Governador Sampaio” – Victor Vale de Melo.

2 ESTÉTICA E REPRODUÇÃO SOCIAL

As primeiras reflexões de Marx sobre a arte começaram no seu *Tratado sobre a arte cristã*, bem como nos seus dois ensaios intitulados *Sobre a arte religiosa* e *Sobre os românticos escritos*, em 1842, todos perdidos (FREDERICO, 2005). Neste período, Marx foi influenciado pelas idéias estéticas de Hegel e de Feuerbach, rejeitando-as posteriormente.

Lukács, seguindo o caminho da filosofia clássica alemã (Kant, Hegel e Marx), se afirma como um dos clássicos do marxismo, distanciando-se posteriormente da vertente idealista de Hegel.

Celso Frederico, em *Lukács: um clássico do século XX*, argumenta que Lukács, ao escrever o livro *Introdução a uma estética marxista*, publicado em 1957, desenvolve preliminarmente grande parte do conteúdo de sua obra enciclopédica de 4 volumes de 1.840 páginas, denominada *Estética I: La peculiaridad de lo estetico*.

Nicolas Tertulian (2008, p. 188) defende a *Estética* de Lukács, como uma obra decisiva para um desenvolvimento do sistema marxista de estética:

O sistema marxista de estética de Georg Lukács, contido nos dois grandes volumes impressos em 1963 pela editora Luchterhand, da Alemanha Federal, pode ser considerado a obra mais *completa* do pensador. Sua significação vai muito além do estreito domínio das teses que trataram da natureza da arte. A importante evolução filosófica de Lukács, desde sua célebre obra *História e consciência de classe* até a fase, última e definitiva, de seu pensamento da maturidade, encontra sua expressão mais fiel na *Estética*. Sem dúvida, o grosso manuscrito da *Ontologia*, destinada a ser uma obra póstuma, é de natureza a lançar novas luzes, do mais alto interesse, na última fase da evolução filosófica de Lukács. Mas a *Estética* permanece o monumento mais expressivo dos textos publicados durante sua vida.

Ao indagar-se acerca de que “*hay y no hay una estética marxista*”, Lukács (1974, p. 16) mostra que essa polêmica está resolvida ao defender o argumento de que suas problemáticas poderiam ser investigadas “*a luz del método de la dialéctica materialista*.” (LUKÁCS, 1974, p. 16).

Celso Frederico (2007) explica que existe uma diferença conceitual entre duas “disciplinas” constituintes do marxismo: o materialismo histórico e o materialismo dialético. Segundo sua interpretação, o primeiro significa uma ciência que estuda as leis gerais do desenvolvimento da sociedade e o outro, um método filosófico para explicar a realidade.

Lukács segue discutindo sobre a questão da “objetividade” do materialismo dialético visto como um método próprio de análise filosófica da realidade humana. Como aplicá-lo concretamente para pensar a questão da arte no mundo burguês? Lukács (1974, p. 16) propõe uma “*fidelidad a la realidad y fidelidad al marxismo*”, sendo este entendido como

“*la continuidad con las grandes tradiciones del dominio intelectual de la realidad por el hombre*” (LUKÁCS, 1974, p. 17), diferentemente da leitura vertente do marxismo do período stalinista que se distanciou das grandes tradições do pensamento humano, por isso visto como vulgar.

Assim, por “*fidelidad a la realidad*” deve-se entender um caminho inverso ao idealismo em todos os seus matizes vistos como “*anteriores intentos de captar esa existencia en su verdad*” (LUKÁCS, 1974, p. 17), bem como rupturas com o marxismo vulgar, que entende a “[...] relação entre a subjetividade e a objetividade como determinações mecânicas daquela por esta.” (LESSA, 2002, p. 104).

Outra separação que a ontologia marxiana realizou foi da perspectiva idealista de Aristóteles e Hegel, defensores do “[...] primado da consciência sobre o ser.” (FREDERICO, 2007, p. 45). Dentro dessa abordagem, a arte é entendida como “[...] uma forma de autoconsciência mais elaborada do que a ciência e a filosofia” (FREDERICO, 2007, p. 46).

O debate proposto por Lukács refere-se a uma discussão ontológica e não lógica (gnosiológica) sobre os problemas da estética, já que “[...] evita tanto o determinismo casual entre subjetividade e objetividade quanto a liberdade absoluta do sujeito.” (TONET, 1997, p. 189).

Outra temática abordada no prólogo de sua Estética é sobre a teoria do reflexo, muitas vezes mal compreendida como uma cópia “mecânica ou fotográfica” da realidade. Trata-se, sim, de uma categoria ontológica da tensão dialética entre a realidade objetiva com a subjetiva, sendo que esta se apresenta “[...] *en los diversos modos de reflejo tienen que desarrollarse en el marco de esa realidad material y formalmente unitária.*” (LUKÁCS, 1974, p. 21).

A Ciência e a Arte são exemplificações desses modos de reflexo da realidade que não possuem uma história autônoma ou imanente, resultantes de suas dialéticas interiores, como defendem as concepções idealistas, mas “[...] *producto del ser social, de las necesidades nacidas de él, de la adaptación del hombre a su entorno, del crecimiento de sus capacidades en interacción con la necesidad de estar a la altura de tareas nuevas cada vez.*” (LUKÁCS, 1974, p. 22).

Tertulian (2008, p. 62) esclarece a visão de Lukács sobre a questão da Ciência e da Arte, nestes termos:

[...] a ciência seria, por definição, um reflexo desantropomorfizante da realidade (tendente a um coeficiente elevado de objetividade e ao desaparecimento de todo traço de antropomorfismo em seus resultados), enquanto a arte se singulariza, na

constelação do espírito humano, por sua função de reflexo antropomorfizante da existência.

Superando as concepções estéticas de Hegel e Feuerbach, a estética marxista se afirma em Marx e, principalmente, em Lukács, representantes fiéis do materialismo histórico-dialético.

Marx entendia a Arte não como uma criação de um Espírito absoluto nem uma reflexão sobre o belo presente naturalmente no mundo material, mas, sim, uma forma de objetivação humana assemelhada ao trabalho, este, por sua vez, “[...] a forma primordial e essencial do contato do homem com o mundo, que têm origem as formas de pensamento cotidiano.” (TERTULIAN, 2008, p. 204).

Em outros termos, a Arte não é trabalho, no sentido ontológico, porém uma atividade teleologicamente específica de práxis social, ou seja, um complexo social com legalidades próprias e de autonomia relativa dentro da lógica da reprodução social capitalista.

Lukács compreendia a Arte nas suas singularidades e totalidades, sendo que estas conferem o caráter verdadeiro de um produto artístico ao revelar a presença da consciência de si do gênero humano.

Ao reconstituir resumidamente alguns conceitos estéticos fundamentais retirados do Prólogo da Estética, de Lukács, procura-se enfatizar a ideia de que seu pensamento estético se baseou numa concepção materialista filosófica da história, bem como numa dialética da relação subjetividade-objetividade oposta a qualquer atitude metafísica e idealista.

Logo, baseando-se neste pensamento ontológico de Lukács, a obra esteticamente concluída possível de ser identificada como marxista resulta de uma atividade produtiva que contém dois elementos imanentemente reunidos: as causalidades objetivas do mundo material e as teleologias subjetivas do homem inteiramente formado, presentes em objetivações humanas inventivas e críticas reveladoras dos anseios emancipatórios da classe trabalhadora (consciência para si).

A Arte sob tal perspectiva é inventiva, pois sua razão é contribuir para a emancipação humana, e esta não está dada a priori. Como atividade criativa e inventiva, sua orientação estético-filosófica baseia-se nos pressupostos do materialismo histórico-dialético, consequentemente sem implicações messiânicas, sectárias, nacionalistas e também moralistas.

Portanto, entende-se a estética marxista também como um sistema filosófico de caráter ontodialético, no qual o artista é compreendido como um ser social determinado pelas circunstâncias histórico-materiais em constante transformação e, a Arte, é uma objetivação

humana inventiva capaz de suscitar no sujeito receptor reflexões sobre os limites e possibilidades de superação da lógica capitalista da reprodução social.

2.1 A teoria do reflexo em György Lukács

A obra *Estética 1: la peculiaridad de lo estético* de György Lukács possui quatro volumes na versão espanhola, sendo o primeiro deles intitulado *Cuestiones preliminares y de principio*. Nesse volume, Lukács discute importantes fundamentos de sua obra.

Ao abordar no capítulo 1 sobre *Los problemas del reflejo en la vida cotidiana*, Lukács (1974, p. 33) demonstra inicialmente uma problemática a ser desenvolvida, visto que “*Hasta el presente, la teoría del conocimiento se ha preocupado muy poco del pensamiento vulgar cotidiano.*”

Com origem na discussão gnosiológica, a Teoria do Conhecimento é vista como um ramo da Filosofia responsável pela investigação sobre em que circunstâncias acontece a produção do conhecimento, destacando o sujeito e o objeto como elementos fundamentais desse processo, seja ele de caráter metafísico ou dialético. Nessa perspectiva, reflete-se, também, sobre os limites e alcances do conhecimento científico.

Ao realizar o que chama de uma “*Caracterización general del pensamiento cotidiano*”, Lukács escolhe não investigar a questão pelo viés da epistemologia burguesa como resumido há pouco. Para ele, a abordagem deve ser de caráter ontológico, pois “*Sólo el materialismo dialéctico e histórico se encontrará en situación de elaborar un método histórico-sistemático para la investigación de esos problemas.*” (LUKÁCS, 1974, p. 34).

No primeiro momento, soa de forma preconceituosa aos ouvidos, adjetivar de “vulgar” o pensamento ou o comportamento cotidiano.

Porém, se considerar a lenta evolução histórica da humanidade, os reflexos científicos e artísticos se constituem e se diferenciam de outras formas de reflexo da realidade objetiva, dentre eles o pensamento cotidiano. Neste aspecto, o termo “vulgar” aplicado a esta forma de pensar não carrega uma conotação pejorativa, mas esclarecedora, no sentido de afirmar que “Lukács privilegia a ciência e a arte como formas puras de reflexo, mas entre elas, num ‘fecundo ponto médio’, localiza o reflexo próprio da vida cotidiana – consciência do homem comum.” (FREDERICO, 1997, p. 57).

Entre estas objetivações (pensamento cotidiano, Ciência e Arte), o trabalho esteve sempre presente nas diversas formações sociais, reafirmando sua característica de um ato teleológico fundamental do homem, pois “*La posibilidad de este tipo de acción presupone*

cierto grado de reflejo correcto de la realidad objetiva en la consciencia del hombre.” (LUKÁCS, 1974, p. 40).

Suas argumentações seguem no sentido de esclarecer que o trabalho é, efetivamente, a principal objetivação humana reveladora dessa capacidade teleológica do homem em prever idealmente suas ações no mundo, “*Recuérdese la descripción de Marx, según la cual el resultado del proceso de trabajo preexiste siempre idealmente.*” (LUKÁCS, 1974, p. 51)

Ainda analisando sobre a peculiaridade do pensamento cotidiano na vida real, Lukács (1974, p. 59) destaca a linguagem como “[...] *un complicado sistema de mediación, respecto del cual el sujeto que lo usa se comporta, sin embargo, de un modo inmediato.*”

Do ponto de vista do materialismo histórico dialético, é de se reconhecer que realmente a linguagem é esse importante sistema de mediação que, inclusive, distingue os homens dos animais, mas, como acrescenta o próprio Lukács (1974, p. 60), nasce “[...] *a partir de las necesidades del trabajo*”, ou seja, do desenvolvimento do trabalho e, este, na sociedade de classes, estrutura-se na exploração. Assim, essa argumentação converge para o postulado básico do marxismo ontológico: “[...] *prioridad del ser respecto de la consciencia*” (LUKÁCS, 1974, p. 66).

A esse respeito, Ernest Fischer (2007, p. 30) pesquisou também sobre a relação entre a linguagem e o trabalho, seguindo a mesma perspectiva de análise.

O desenvolvimento do trabalho exigia um sistema de novos meios de expressão e comunicação que ultrapassaria de muito os poucos sinais conhecidos pelo mundo animal. Mas o trabalho não apenas demandava semelhante sistema de comunicação como também o encorajava. Os animais têm muito pouco a comunicar uns com os outros. A linguagem deles é instintiva: um sistema rudimentar de sinais para o perigo, a atração sexual, etc. Somente no trabalho e através do trabalho é que seres vivos passam a ter muito que dizer uns dos outros. A linguagem surgiu juntamente com os instrumentos.

Nesse mesmo sentido, Sérgio Lessa (2002), em consonância com a ontologia marxiano-lukacsiana, apresenta novos argumentos esclarecedores sobre o complexo da linguagem inserida na reprodução social da humanidade.

Para Lukács, portanto, a necessidade de comunicação entre os homens existe porque a permanente criação do novo, pelo trabalho, cria constantemente novas situações e novas possibilidades. Estas apenas podem ser enfrentadas pela reprodução social se forem reconhecidas enquanto tais e, para isso, é imprescindível que tanto os objetos criados como os novos conhecimentos que surgem no processo – no limite, a concepção de mundo que se articula a cada ato dos indivíduos – sejam universalizados por todo o corpo social. Para tanto, é indispensável a compreensão conceitual do novo e sua expressão via linguagem. (LESSA, 2002, p. 211-212).

Se o trabalho cria constantemente o novo por meio de uma práxis social intencional, a fala surge em função desse processo como algo que os homens têm a dizer uns aos outros. Assim, a fala nasce do trabalho, ou seja, da relação homem – natureza e homens entre si, sendo o processo de socialização mediado também por ela.

A fala está presente como mediação fundamental tanto na relação do homem com a natureza como em todas as relações dos homens entre si, e até na dos indivíduos consigo mesmos. É, nesse sentido, um complexo social universal, pois não há setor da práxis humana que possa se realizar sem a sua mediação. (LESSA, 2002, p. 216).

A relação trabalho-fala revela, até o presente momento, a predominância do primeiro sobre o segundo, pois na relação entre o trabalho e os complexos sociais parciais, o primeiro é uma objetividade que pressupõe a existência de subjetividades, e não o inverso. Trata-se de uma relação de causalidade posta, visto ser o trabalho considerado um pressuposto determinante da existência da fala.

Em suma, a relação entre a sociabilidade, a fala e o trabalho em Lukács é de tal ordem que nenhuma das duas características existe sem a outra; contudo é no trabalho que encontramos as conexões e as relações ontológicas que impulsionam o ser social em direção a formações crescentemente complexas e, desse modo, que impulsionam o desenvolvimento da fala enquanto complexo social parcial. (LESSA, 2002, p. 226).

Mészáros (2008, p. 129) argumenta também, na mesma linha dos autores retrocitados, defendendo a importância da questão da centralidade ontológica do trabalho como uma categoria esclarecedora dos dilemas complexos da vida humana e, principalmente, decisiva na constituição da história pelos homens e mulheres atuantes nesse processo essencialmente social.

Nesse processo, o trabalho realiza a função de mediação ativa no metabolismo progressivamente mutável entre os homens e a natureza. Todas as potencialidades do ser humano socializado, assim como todas as características do inter-relacionamento social e do metabolismo social, surgem da teleologia objetiva dessa mediação.

Já para o idealismo ou o materialismo espontâneo, formas de viver o cotidiano, as compreensões sobre a linguagem são desvinculadas do trabalho e, por isso, foram problematizadas como ações e reações dos seres vivos (homem ou animal), fruto de um reflexo mecânico e imediato da realidade. Dessa forma, várias teorias filosóficas, psicológicas e antropológicas “absolutizaram” acriticamente a dimensão da linguagem, sem uma consciência das mais amplas conexões sociais e das finalidades que ultrapassam a espontaneidade e o caráter imediato da vida cotidiana.

Exemplificando essa argumentação, menciona-se a crítica que Ernst Fischer (2007, p. 35) fez à psicologia pavloviana.

Os reflexos condicionados de Pavlov são acontecimentos verificados no interior do sistema nervoso de seres vivos em consonância com acontecimentos que ocorrem em seqüência regular no mundo exterior (por exemplo, um cachorro salivando ao ouvir o som de uma campainha reconhecida com sinal que anuncia as refeições). Em Pavlov, uma palavra é um sinal e a linguagem é o mais altamente desenvolvido dos sistemas de sinalização.

Outro complexo social abordado por Lukács (1974, p. 27) refere-se à questão da ética. No prólogo de sua *Estética*, Lukács compreende a discussão axiológica como um “[...] *verdadero campo de batalla entre el imanentismo y el transcendentalismo.*” Dessa forma, Lukács defende a ideia de que não será por meio de filosofias baseadas no imanentismo ou no transcendentalismo que a Ética poderá ser compreendida, mas desde uma práxis social determinada historicamente.

Lukács retoma esse debate no primeiro capítulo na unidade de leitura intitulada *Principios y comienzos de la diferenciación*, desenvolvendo outras problemáticas, dentre as quais a importância da vinculação da teoria com a prática nos processos de convivência e de colaboração entre os homens. Porém, a ética não se restringe a somente esse aspecto, mas sobretudo é compreendida como um complexo social importante na evolução do comportamento cotidiano, fundamental para a formação do ser social.

Este autor no solo confirma las líneas evolutivas que hemos trazado hasta el momento, sino que apunta además a outra cuestión importantísima. La cuestión de si las formas de reflejo de la realidad y de reacción humana a ella que solemos llamar ética son también productos de una larga evolución histórica [...]. (LUKÁCS, 1974, p. 116).

Assim, para Lukács, a Ética é considerada como importante valor que orienta o comportamento entre os homens, responsável, inclusive, pela criação de novas objetivações sociais. Esta formulação não contradiz o postulado básico do marxismo ontológico anteriormente lembrado, mas, pelo contrário, aponta a possibilidade de uma ética marxista, visto que seus problemas podem e devem ser situados numa perspectiva de classe, diferentemente da filosofia burguesa, que isola ou separa, de forma metafísica e acrítica, contribuindo, assim, ainda mais para a crise ideológica que ora se presencia.

Creemos que é preciso responder a esta questão do ponto de vista do método marxista, afirmando que a ética é uma parte, um momento da práxis em seu conjunto. Cabe aqui, como no caso da estética, romper com a pretensa autonomia, sustentada pela filosofia burguesa, das diversas posições que o homem assume em relação à realidade em seus vários domínios. A filosofia burguesa isola a ética do

conjunto da práxis humana, o que provoca, por exemplo, uma falsa oposição entre moralidade e legalidade; isola a ética do conhecimento humano, abrindo a via ao pântano do irracionalismo (ética existencialista); isola-a da história, como, por exemplo, na atemporalidade da moral Kantiana, ou, se reconhece suas vinculações, insere-a num niilismo relativista, limitando a ética à interioridade da decisão individual abstrata e criando um aparente dilema entre a ética interior e exterior (do sentimento e da obediência). (LUKÁCS, 2007, p. 72-73).

Assim, compreende-se com suporte nas principais ideias de Lukács, dentro do recorte proposto de sua grande *Estética*, que o trabalho é o modo mais elementar e fundamental entre os outros complexos sociais da interação humana. O trabalho assume, então, uma posição teleológica primária em relação a outras formas mais sofisticadas da práxis social, por ser considerado como base originária. Já os outros complexos parciais são chamados por Lukács de posições teleológicas secundárias, das quais fazem parte o pensamento cotidiano, a Ciência, a Arte, a Linguagem e a Ética, por exemplo. Estas, por seu turno, podem ser consideradas também como formas de reflexos da vida real, possuidoras de uma autonomia relativa em relação às posições teleológicas primárias, pois encontram nestas seu fundamento ontológico-genético com origem na esfera do trabalho.

2.2 A “tragédia” da Arte na sociabilidade do capital⁵

Passados 84 anos do *crack* da bolsa de Nova York, estamos hoje em meio a uma nova crise do capital, esta agravada pela exaustão das condições ambientais do Planeta, na qual a classe trabalhadora apontada por Marx como sujeito da revolução que dará cabo da sociedade classista e exploradora, encontra-se diante da expansão crônica do desemprego. Nessas condições, busca-se compreender o papel do artista como sujeito histórico no contexto do mundo do trabalho atual.

Na atual ordem social, a atividade artística assume duas particularidades: uma relacionada à função de reprodução dos valores da sociabilidade capitalista e outra orientada para a criação de modelos de sociabilidade baseada na ética da igualdade. A Arte é compreendida por Mészáros como um complexo determinado por esta totalidade social, no qual os artistas sofrem múltiplas determinações, sendo, a questão econômica de caráter decisivo. Por outro lado, é preciso ter claro que, a exemplo dos demais complexos, como a Educação, a Arte mantém uma relação de dependência ontológica e autonomia relativa com relação ao complexo do trabalho.

⁵ O título deste subitem foi inspirado no texto escrito por Georg Lukács intitulado “Tragédia e tragicomédia do artista no capitalismo”.

Orientado na perspectiva teórica do marxismo ontológico, István Mészáros, um dos mais importantes intelectuais em atividade acadêmica e pesquisador produtivo de reflexões ligadas à tradição marxiana, traz valiosos argumentos nas suas obras *A Teoria da Alienação* (1981) e *A Crise Estrutural do Capital* (2009).

Em relação à primeira, Mészáros (1981, p. 171), no capítulo cinco intitulado “Aspectos Estéticos”, defende, logo no início, que “A alienação afetou profundamente, e continua a afetar, a criação artística e o gozo estético.” Sua formulação é um argumento a favor no sentido de encontrar uma forte influência das condições objetivas da produção do audiovisual no Ceará com os resultados estéticos das produções locais. Marx já dizia que o juízo ou a apreciação estética também está ligado às determinações econômicas da sociedade capitalista. Mészáros (1981, p. 172) retoma essa discussão, mostrando como se dá esta interligação entre a Arte e a Economia.

Assim, os valores que afirmamos, com um simples gesto ou por meio de complicados argumentos filosóficos, têm sua base última e natural nas necessidades humanas. Não pode haver valores sem necessidades correspondentes. Até mesmo um valor alienado deve basear-se numa necessidade que o transforma em algo muito apreciado. A mesma consideração se aplica a todos os tipos e formas de valor. Também a arte só representa valor na medida em que há necessidade humana que encontra realização na criação e no gozo de obras de arte.

No tocante à segunda obra, a questão do Estado e de suas políticas é abordada, no contexto atual da crise estrutural do capital. Para tanto, mostram-se as razões históricas desse grave momento, ressaltando o processo de reestruturação econômica do capitalismo mundial em largo movimento desde o início do período pós-guerra.

[...] insisti no fato de que a grande crise econômica mundial de 1929-1933 se parece com ‘uma festa no salão de chá do vigário’ em comparação com a crise na qual estamos realmente entrando.

Recentemente, vocês tiveram um prenúncio do que eu tinha em mente. Mas apenas um *prenúncio*, porque a crise estrutural do sistema do capital como um todo – está destinada a piorar consideravelmente. Vai se tornar à certa altura muito mais profunda, no sentido de invadir não apenas o mundo das finanças globais mais ou menos parasitárias, mas também todos os domínios da nossa vida social, econômica e cultural. (MÉSZÁROS, 2009, p. 17).

Já Ernst Fischer (2007, p. 22) afirma que a “[...] arte é quase tão antiga quanto o homem. É uma forma de trabalho, e o trabalho é uma atividade característica do homem”, e o próprio Lukács (1974, p. 250) argumenta que “*El proceso de creación artística tiene muchos puntos de contacto con el trabajo y con el reflejo científico de la realidad.*”

Reafirma-se, porém, após a premissa de Mészáros, a posição assumida por Ivo Tonet (2005) sobre o complexo da educação, quando este aponta a possibilidade, dentro dos

marcos do capital, da realização de atividades emancipatórias, ou “atividades educativas revolucionárias”⁶. (Informação verbal) No campo da arte, é inegável a possibilidade de realização, em meio a todos os constrangimentos colocados pelo sistema de mercadoria, de atividades que se contraporiam, a rigor, à perspectiva da reprodução cega do capital e dos interesses da classe dominante. Por esse prisma, traçar-se-ão algumas considerações preliminares sobre a relação Trabalho e Arte, com destaques ilustrativos para a arte cinematográfica.

O Cinema possui uma singularidade capaz de dialogar com outras intervenções estéticas, tais como a Pintura, o Teatro, a Dança, etc. Também é um meio de comunicação tal como o jornal, a revista, o rádio e a TV, um veículo de propaganda ou um produto artístico para fins de entretenimento.

Nestes termos, o cinema pode ser considerado como *Kitsch*, ou seja, como uma atividade criativa descartável e comercial a serviço dos valores capitalistas. A Arte assume um caráter contra-hegemônico ao *Kitsch* a partir do momento em que pode revelar, por via de sua linguagem específica, a consciência em si do gênero humano. Neste caso, a Arte assume uma particularidade revolucionária, ao apontar a necessidade de uma ruptura com os fundamentos da sociabilidade vigente e a possibilidade de um novo devir para a humanidade. Dessa forma, no contexto da hegemonia do capital, encontram-se, na Arte cinematográfica, manifestações ideológicas vinculadas ao projeto emancipatório da classe trabalhadora.

Dentro da história do cinema mundial, identificam-se os filmes de Sergei Eisenstein *O encouraçado Potemkin* (1925), *A greve* (1925) e *Outubro* (1927) como obras cinematográficas clássicas preocupadas em transmitir um conteúdo político emancipatório. Estas produções demonstram como característica comum a não utilização do recurso sonoro, pois se baseavam na expressividade dos seus atores, no ritmo da ação e, principalmente, numa inovadora técnica de montagem, na qual o cineasta alternava imagens reais e ficcionais de forma surpreendente com forte perspectiva de classe.

No Brasil, poucas produções cinematográficas abordaram o problema da relação capital e trabalho de forma crítica. Dentre elas, pode-se destacar o documentário intitulado *Ilhas das flores* (1989), do cineasta Jorge Furtado. Este abordou a exploração humana, demonstrando que a lógica do capital é a responsável pelo processo de destruição da vida social e do meio ambiente.

⁶ No livro *Educação, cidadania e emancipação humana*, Ivo Tonet concebe o conceito de “atividade educativa emancipadora”. Já na sua recente conferência ministrada no dia 30/07/09 em Fortaleza-CE sobre “O problema da formação do professor no contexto da crise atual”, fala em “atividades educativas revolucionárias”.

De conteúdo mais contestador do que os filmes *Tiros em Columbine* (2002), *Fahrenheit 11 de setembro* (2004) e *SiCKO* (2007), de Michael Moore, que, respectivamente, tratam das temáticas da violência, do terrorismo e das condições precárias de saúde do povo dos EUA, encontra-se uma produção sueca intitulada *Surplus* (2003), do italiano Erik Gandini, que tematiza a tragédia ecológica, questionando o modo de ser e viver da humanidade marcado pelos apelos consumistas do capitalismo. Essa obra foi baseada na filosofia de John Zerzan (anarquista ianque que ganhou destaque na década de 1990).

Na mesma linha de *Surplus*, outro filme documentário britânico de conteúdo televisivo importante é *Beyond Citizen Kane* (Muito além do cidadão Kane, 1993), de Simon Hartog. Na obra, a Rede Globo brasileira é denunciada como um veículo de comunicação de massa alienante e detentora de um monopólio capaz de influir nos destinos da política nacional.

Considerando a autonomia relativa assumida pela Arte no complexo da reprodução social, na atual circunstância história marcada pelo domínio do capital sobre o trabalho, poder-se-ia indagar: os cineastas retrocitados desenvolveram “atividades educativas revolucionárias” nos termos defendidos por Ivo Tonet?

A tentativa de se oferecer resposta seguirá adiante, desde uma breve reflexão, na qual será discutida a determinação recíproca por que o Trabalho e a Arte passam no mundo dos homens.

Na singularidade do processo de trabalho da criação audiovisual, concebem-se duas fases distintas que assim se conceituam: elaboração do filme a nível da imaginação (criação elementar) e realização da ideia do filme com suporte na reunião de vários materiais e estruturas cinematográficas (criação complexa).

Na criação elementar, aspectos morais, afetivos, ideológicos e lúdicos compõem a concepção de mundo do artista. Na criação complexa, o cineasta busca a expressão, utilizando os elementos cinematográficos disponíveis.

A criação elementar é a etapa mais importante do filme, porque revela a habilidade humana de planejar um trabalho antes de ser realizado. Além disso, há também, nesta fase, as exigências das legalidades objetivas da ordem social impostas ao artista, na qual está inserido.

Costuma-se dizer que um filme nasce de uma ideia, porém esta só se concretiza quando combinada com uma pesquisa cinematográfica. O roteiro mostra-se como uma consequência do diálogo que o artista tem com a sua ideia e a pesquisa a ser realizada.

Dialogando com Lukács (1974, p. 75), a atividade artística na vida cotidiana não é um privilégio do “[...] *hombre entero de la cotidianidad*”, mas do “[...] *hombre enteramente*” formado, dotado de um “[...] *comportamiento estético*.”

A criação complexa reúne as características do “[...] *hombre enteramente*” formado de Lukács (1974, p. 75), pois, sendo parte organicamente vinculada à face anterior, ocorre, nesta, a síntese de todo o processo criativo.

O cineasta, durante o processo de criação, que se chama de complexa, recebe outras influências mais no plano operacional e relacional. Operacionalmente, o filme exige condições objetivas para a sua realização. A primeira e a mais fundamental está relacionada ao aspecto financeiro. E a segunda à capacidade do cineasta (diretor do filme) de administrar talentos de outros profissionais, sejam aqueles que estão atrás da câmera ou na sua frente, em disponibilizar suas habilidades para realizar a obra final.

Assim, pode-se afirmar que, mesmo o cineasta tendo recebido as determinações impostas pela lógica do capital, este é possuidor de uma subjetividade e de uma personalidade inteiramente formadas, capazes de denunciar a ordem social burguesa por meio de sua “atividade educativa revolucionária”, anunciando a possibilidade de uma nova sociedade. Nestes termos, a Arte enfrentaria o trabalho alienado, ao interpelar o homem sobre a criação de modos de ser e de estar no mundo.

O homem, nos seus primórdios, foi determinado por condições hostis de vida. Em face dessa realidade histórica, ao gênero humano urge a necessidade de ações objetivadas previamente elaboradas no plano da consciência, ou, no patim teleológico, conforme acentua Lukács (1974, p. 51) baseado em Marx: “*Recuérdese la descripción de Marx, según la cual el resultado del proceso de trabajo preexiste siempre idealmente.*” Estas ações adquirem caráter sistemático na medida em que o homem transforma e compreende melhor o mundo por seu intermédio. Ontologicamente, as pessoas são determinadas por essa característica essencialmente humana: a capacidade de atividade livre e consciente; ou, ainda, a ação para se reproduzir no mundo de forma crescentemente mais complexa e mediada.

O homem, apesar de sua complexidade, possui limitações. Sua necessidade de agir não está, ao mesmo tempo, ligada ao fato de se confrontar com as hostilidades do mundo objetivo e de superar suas limitações históricas.

Na reprodução da vida social, estas ações adquiriram denominações múltiplas e diversas, desenvolvidas desde uma perspectiva de saber: Ciência, Arte e Trabalho.

Nos livros didáticos, aprende-se que Ciência, Arte e Trabalho são diferentes entre si. Se são realmente diferentes, como se dá esta diferença? Em que a Ciência é diversa da

Arte? Em que o Trabalho é diferente da Arte? Em que o Trabalho difere da Ciência? O Iluminismo já teorizou sobre isso, dizendo que a Ciência necessita de comprovações empíricas e também racionais para atingir sua validade. O Renascimento mostrou que as obras artísticas produzidas pelo homem tiveram aceitação universal pelo fato de expressarem criações insuperáveis do belo presente na vida cotidiana e na natureza.

É inegável que, hoje, o Trabalho, a Ciência e a Arte estão submetidos ao controle do capital, cujo objetivo principal é gerar lucro. Não se está mais sob a supremacia do Iluminismo, no qual a Ciência era detentora do valor maior. Superou-se a Arte renascentista, que mostrava o homem como centro do universo. Está-se, isto sim, numa sociedade ainda agudamente marcada pela divisão social do trabalho, na qual o objetivo do capital escamoteia o valor emancipador do trabalho muito bem problematizado por Lukács (1974, p. 67) *“Es verdad que la división capitalista del trabajo destruye esa unidad inmediata del hombre, que la tendencia básica del trabajo en el capitalismo aliena al hombre de sí mismo y de su actividad.”*

Ao discutir tão complexo problema, a respeito da relação entre o Trabalho e Arte no processo de evolução do gênero humano, deve-se ter em conta a ideia de que a dimensão produtiva deve estar aliada à inventiva. Nelas existe uma dialética intrínseca, a qual é obstaculizada nos marcos do sistema regido pela mercadoria, porque, em última instância, posta em favor dos interesses da reprodução do lucro. Nesse sentido, para a reprodução da vida humana no Planeta e o pleno encontro das individualidades humanas com as possibilidades do gênero humano, mediante o Trabalho e a Arte, em particular, urge lutar para o desenvolvimento de uma nova sociabilidade, na qual o Trabalho adquira outro valor, levando o homem a superar suas limitações históricas.

Georg Lukács é o filósofo responsável pela discussão ontológica sobre a repercussão da atividade científica e artística na cotidianidade capitalista. A esse respeito, no prólogo da sua inacabada Estética, a vida cotidiana é comparada metaforicamente ao leito de um grande rio, no qual se destacam formações mais elaboradas do espírito humano, tais como a Ciência e a Arte. A função dessas objetivações humanas é se debruçar sobre conflitos humanos essenciais. No caso do reflexo artístico, a vida cotidiana é objeto de tematização, sendo que esta reflexão sempre retorna de alguma forma para a cotidianidade, podendo contribuir para a manutenção do leito do rio ou para a sua modificação.

Nestes termos, acentua Lukács (1974, p. 11-12),

El comportamiento cotidiano del hombre es comienzo y final al mismo tiempo de toda actividad humana. Si nos representamos la cotidianidad como un gran río,

puede decirse que el se desprenden, en formas superiores de recepción y reproducción de la realidad, la ciência y el arte, se constituyen de acuerdo con sus finalidades específicas, alcanzan su forma pura en esa especificidad – que nace de las necesidades de la vida social – para luego, a consecuencia de sus efectos, de su influencia en la vida de los hombres, desembocar de nuevo en la corriente de la vida cotidiana. Ésta se enriquece pues constantemente con los supremos resultados del espíritu humano, los asimila a sus cotidianas necesidades prácticas y así da luego lugar, como cuestiones y como exigências, a nuevas ramificaciones de las formas superiores de objetivación.

Problematizando esta citação, a Arte não pode ser vista de forma puramente instrumental, ou seja, um meio político para fins de transformação social, mas pode ser considerada com objetivação humana que representa a autoconsciência dos conflitos universais. Neste aspecto, a Arte possui uma “missão social” importante, ou seja, contribuir na formação de uma consciência humana desprendida da espontaneidade do pensamento cotidiano, capaz de “[...] *influir en la práctica inmediata a través de amplias y ramificadas mediaciones, para transformarla y levantarla a un nivel superior.*” (LUKÁCS, 1974, p. 253).

No primeiro capítulo, do volume 1 da Estética, intitulada “*Los problemas del reflejo en la vida cotidiana*”, Lukács (1974, p. 34) reafirma a função social do reflexo estético ou artístico, argumentando que este surge da realidade e retorna para ele.

[...] los reflejos científico y estético de la realidad objetiva son formas de reflejo que se han constituido y diferenciado, cada vez más finamente, en el curso de la evolución histórica, y que tienen en la vida real su fundamento y su consumación última. Su peculiaridad se constituye precisamente en la dirección que exige el cumplimiento, cada vez más preciso y completo, de su función social.

No caso do reflexo científico, também ocorre essa interação dialética com a vida cotidiana, pois “[...] *los problemas que se plantean a la ciencia nacen directa o mediatamente de la vida cotidiana, y ésta se enriquece constantemente con la aplicación de los resultados y los modos elaborados por la ciencia.*” (LUKÁCS, 1974, p. 45). No caso particular da Ciência, sua contribuição para o desenvolvimento de formas superiores de vida social fica evidente nessa reafirmação.

Estos ejemplos muestran también la ininterrumpida interacción entre las dos esferas: en el caso discutido, la intervención del pensamiento cotidiano en el científico; pero otros casos pueden mostrar la influencia inversa. El análisis suficiente de tales ejemplos mostraria que la elaboración del reflejo científico puro es imprescindible para el desarrollo de la cultura de la cotidianidad hacia formas superiores, y , por otra parte, que la práctica de la cotidianidad vuelve a insertar los acontecimientos de la ciencia en el ensamblamiento del pensamiento cotidiano. (LUKÁCS, 1974, p. 53).

Sabe-se que, no trabalho abstrato, o dinheiro e a mercadoria são objetivações que assumem uma importância fundamental na reprodução social do sistema capitalista. A Arte,

porém, como atividade comprometida com a emancipação humana, nas suas diversas peculiaridades, vem denunciando essas e outras legalidades objetivas da vida cotidiana capitalista, sendo inclusive objeto de censura em vários momentos históricos da humanidade.

A Arte, ao demonstrar as contradições da sociedade e os conflitos universais da humanidade, desempenha papel pedagógico e formativo revolucionário. Lukács comenta, na sua grande Estética, sobre a necessidade de elaborar novas objetivações e outros modos de comportamento social, no qual o componente ético é o elemento fundamental.

Esa convivencia y esa colaboración se han hecho problemáticas, y para su resolución como problemas, para la conservación y la reproducción contradictorias de una sociedad sí misma contradictoria, los hombres tienen que elaborar nuevas objetivaciones, nuevos modos de comportamiento: uno de ellos es la ética. (LUKÁCS, 1974, p. 117).

Pertencente à dimensão superestrutural da sociedade, a Arte não tem condições de, por si mesma, emancipar o homem, visto que o Trabalho é a atividade humana fundante de todo o metabolismo social ou “[...] *centro mismo de la vida cotidiana.*” (LUKÁCS, 1974, p. 266). Mesmo assim, a Arte não perde sua singularidade dentro da totalidade social, quando mediada pela sua particularidade, pois esta carrega uma positividade estética: a atividade artística pode assumir no mundo burguês uma função “desfetichizadora”, pois “[...] *la tendencia general de lo estético consiste en superar la fetichización – tanto la espontánea de la cotidianidad cuanto los prejuicios metafísicos que penetran en ésta*” (LUKÁCS, 1974, p. 276), contribuindo, assim, para formação de um indivíduo capaz de ser sujeito de seu destino e de formas superiores de vida social.

A esse respeito, Lukács comenta sobre a contribuição da Ciência e da Arte no processo de evolução histórico-social do gênero humano, na medida em que condena um tipo de sociedade alicerçada no individualismo burguês.

La transformación intelectual y emocional del mundo desantropomorfizadamente contemplado no es pues ninguna deshumanización nihilista o relativista de la realidad humana, ni produce una desesperada desorientación del obrar humano. Cuando se presenta esa deshumanización, esa desorientación, más bien nos encontramos, por el contrario, con algún mito reaccionario. (LUKÁCS, 1974, p. 187).

Além disso, Lukács (1974, p. 261) amplia dialeticamente ainda mais a “missão social” da Arte, definindo seu objetivo no contexto da vida cotidiana capitalista, mostrando claramente sua diferenciação em relação à ciência. “*El arte es en todas sus fases un fenómeno social. Su objeto es el fundamento de la existencia social de los hombres: la sociedad en su*

intercambio con la naturaleza, mediado naturalmente, por las relaciones de producción, las relaciones de los hombres entre si, mediadas por ellas.”

Logo, se compreende a Arte tão como a Ciência, como é um reflexo da realidade objetiva resultado da interação do homem com outros homens e com a natureza circundante, estes mediados pelas relações de produção, bem como uma objetivação superior produtora de valor – reproduzindo o modelo da sociabilidade burguesa ou negando a ordem social estabelecida mediante da sua crítica – apontando, no caso do reflexo estético, para alternativas ao modelo social vigente, por meio de sua capacidade de promover a *kátharsis* social, na medida em que sua *poíesis* atinge o máximo de atemporalidade e universalidade.

Discutindo a particularidade da Arte cinematográfica inserida numa perspectiva sociopolítica, questiona-se, com base no ideal de emancipação humana, quais as possibilidades para o realizador de audiovisual e de sua realização dentro da crise atual do modelo de sociabilidade capitalista.

Considerando a dimensão dialética e a transitoriedade histórica do real, cabe-se reconhecer que está historicamente determinado, ao ser social, escolher uma entre duas práticas sociais deveras antagônicas: reproduzir ou superar esta sociedade posta. Se emancipação humana passar necessariamente pela reprodução de riqueza, bastará que a produção do artista do segmento audiovisual se ponha a serviço dos interesses mercadológicos, atendendo a égide do *marketing*, ou seja, ser um mero entretenimento atendendo os anseios do senso comum, desprovido de grandes reflexões de caráter filosófico. Se é possível, no entanto, a superação social, a contribuição do segmento audiovisual para a emancipação humana consiste na elaboração de uma crítica social por meio de sua realização, capaz de mostrar novas formas de objetivação social: práticas sociais antifetichistas, ou seja, não orientadas pela ideologia dominante reprodutora da forma de vida social baseada no tripé trabalho, dinheiro e mercadoria.

Com arrimo na discussão anterior sobre a função social da arte no mundo dos homens em permanente mudança sócio-histórica, identificar-se-á como a obra audiovisual pode assumir um *status* de Arte ou, simplesmente, de *Kitsch*.

Nos termos acima, conjectura-se que Arte é a ciência do não pensado, devido seu caráter inventivo e *Kitsch* é um trato criativo aplicado a algo já elaborado. Com tais suposições, pode-se propor que a Arte está presente na realização audiovisual no momento em que esta consegue refletir fielmente a contradição da realidade imanente por meio de uma linguagem própria e, o *Kitsch*, por sua vez, é um produto estético restrito à função de decorar e ilustrar.

Como se demonstrou anteriormente, a manipulação das imagens está diretamente ligada ao processo de criação elementar (projeto teleológico) e complexa (reflexo artístico). Sabe-se que o cinema surge nos últimos cem anos da possibilidade do homem reter a imagem em movimento, conseqüentemente, a criação da imagem audiovisual passa por três fases distintas, porém nunca indissociáveis — captação, manipulação e reflexo artístico.

Os parâmetros de criação audiovisual há instantes demonstrados são, dentre outros, elementos que constituem a formação de uma personalidade criadora, bem como de uma eficácia artística, termos estes já elaborados por Lukács (1968, p. 290-291).

Já nos referimos ao fato de que a personalidade criadora importante para o surgimento da obra de arte não se identifica imediata e simplesmente a individualidade cotidiana do criador, que a criação exige que ele universalize a si mesmo, que ele se eleve da sua singularidade meramente particular à particularidade estética. Ora, vemos ademais que a eficácia das obras de arte de valor traz consigo, em medida tanto mais surpreendente quanto mais longínquo no tempo e no espaço ou mais estranho do ponto de vista da nação ou da classe for o conteúdo representado, uma ampliação e um aprofundamento, uma elevação da individualidade cotidiana imediata. É precisamente neste enriquecimento do que reside, em primeiro lugar, a feliz experiência que é proporcionada pela arte realmente grande.

A imagem audiovisual, entretanto, o reflexo artístico da realidade por meio do cinema, só será considerado “realmente grande” se alcançar a eficácia artística. Ainda com âncora na teoria do reflexo de Lukács, poder-se-ia dizer que a atividade artística estaria para além de retratar a realidade, mas, principalmente, em captar o sentido da existência humana em um determinado contexto histórico, inventando abordagens estéticas atemporais. Dessa forma, não seria apenas mostrar as aspirações, expectativas, desejos e anseios imediatos do ser humano (em si), porém situar aquele reflexo artístico da realidade dentro dos condicionamentos sociais e implicações historicamente definidas, apontando, ainda, os problemas e as possibilidades de superação do ser social (para si).

A produção do audiovisual tem como possibilidade, dentro do que foi exposto, de ser considerada como atividade inventiva, porém poderá alcançar outro resultado, o *Kitsch*, que, de acordo com Moles (1975, p. 26), somente “[...] adorna a vida cotidiana com uma série de ritos ornamentais que lhe servem de decoração, dando-lhe o ar de uma complicação estranha, de um jogo elaborado, prova das civilizações avançadas.”

No caso da sétima arte, o *Kitsch* aparece quando suprime o caráter inventivo da Arte, tornando-se, dessa forma, mera produção criativa consumida pelo público receptor de maneira massificada mediante a locação de salas de cinema em *Shopping Center* por ocasião dos lançamentos de *Blockbusters*. Na visão de Moles (1975, p. 10), “o Kitsch é a mercadoria

ordinária (*Duden*), é uma secreção artística derivada da venda dos produtos de uma sociedade em grandes lojas que assim se transforma, a exemplo das estações de trem, em verdadeiros templos.”

É importante perceber que a produção audiovisual, seja Arte ou *Kitsch*, além de conter no primeiro momento captação, manipulação e reflexo artístico e, no segundo, a criação elementar e complexa, expressa ainda um esforço inventivo ou criativo do ser humano, o que leva o senso comum a ter dificuldade em discernir entre uma e outra. De acordo com Lukács (1968, p. 293), o fator da receptividade da obra artística é também relevante para que uma obra possa atingir sua eficácia.

Naturalmente, ocorrem com frequência casos em que, faltando a correspondência, não existe eficácia e a obra é rechaçada. Isso pode depender dos defeitos ideais e artísticos da obra, mas também da imaturidade ideológica ou artística do sujeito receptor. Estes problemas são objeto da história das artes, os seus princípios gerais são objeto daquela parte da estética que analisa os diversos graus de receptividade.

Assim sendo, a formação de um sujeito receptor pressupõe oportunidades objetivas de apreciação da Arte, mas, principalmente, de uma formação educacional para os valores da cultura em geral, capaz de compreender as peculiaridades constitutivas de cada arte, atingindo assim, uma “receptividade estética evoluída” (LUKÁCS, 1968, p. 293).

Em síntese, a teoria do reflexo em Lukács esclarece a origem e a função social do Trabalho, da Ciência, da Arte e da Educação na cotidianidade capitalista, ou seja, todos estes fenômenos nascem de um solo comum – a vida cotidiana, e a ele retornam, o enriquecendo ou o empobrecendo. Nisso consiste a perspectiva ou não da emancipação humana, da superação ou da reprodução social. Essa escolha é de ordem valorativa, ideológica ou teleologicamente orientada. O cineasta, como ser social, transita entre esses dilemas, optando ora por um trabalho alienado e subsumido à lógica do capital, ora por uma obra consciente e comprometida com a transformação social.

No próximo capítulo, a Arte será discutida nos termos da experiência cinematográfica no Ceará. Para tanto, foi reconstituída a história do audiovisual no Ceará, levando em conta seus principais personagens e as condições objetivas impostas pela sociedade. Além disso, não foi menosprezada uma reflexão sobre os desafios da formação do cineasta no Ceará, bem como as dificuldades de se fazer cinema por via das chamadas públicas de edital.

3 O AUDIOVISUAL NO CEARÁ

Nos tópicos seguintes, comentar-se-ão aspectos históricos, educacionais e políticos em relação ao audiovisual no Ceará. Todos esses temas foram desenvolvidos sem a pretensão de se esgotar a discussão, mas suscitar algumas questões para reflexão e debate sobre os caminhos a serem trilhados em cada um desses terrenos.

3.1 Antecedentes históricos

O aparecimento do cinema nestas terras aconteceu no início do século XX⁷, numa época marcada por conflitos de interesses políticos. As oligarquias Accioly e Rabelo disputavam a hegemonia do poder, explorando o misticismo popular. Foi um período no qual o imaginário religioso permeou o conjunto da sociedade.

Demarcam-se, entretanto, duas condições objetivas imprescindíveis que permitiram o surgimento da produção audiovisual cearense: a existência de espaços de excelência para exibição de filmes⁸, o Cine-Teatro Majestic Palace (1917) e o Cine Moderno

⁷“O cinema chegou ao Ceará, mais precisamente em Fortaleza, pelas mãos do Dionísio Costa. De passagem quando viajava para o sul do país representando uma empresa de eletricidade, anuncia a exibição da novidade francesa em 13 de novembro de 1897. A cidade de Fortaleza já havia visto nesse mesmo ano, com grande interesse, o quinetoscópio de Thomas A. Edison. As fitas animadas fizeram sucesso imediatamente e nos anos seguintes outros exibidores ambulantes tiveram passagem por ali, inclusive o italiano Vittorio Di Maio (1852-1926), pioneiro da exibição que lá havia passado pelo Rio de Janeiro e São Paulo, levando o seu cinematógrafo para Fortaleza em 1907. Ele, retorna no ano seguinte e inaugura um teatro com sessões cinematográficas regulares, o ART NOUVEAU, que se manteve em atividade até 1914. Ele abre também o CINEMA PARAÍSO na cidade de Crato. Outro exibidor que reivindicou a primazia de primeira sala regular de Fortaleza foi Júlio Pinto (1878-1916), com o CASSINO CEARENSE, inaugurado em 1906 com todas as características de uma sala de cinema permanente. No fim do mesmo ano é a vez do CINEMA RIO BRANCO, de propriedade dos italianos Roberto Muratori e Antonio Mesinano. Na área de exibição, foi no Ceará que se deu início de Luís Severiano Ribeiro Jr. que, de empresário envolvido em várias áreas comerciais, volta-se para o cinema ao instalar o cinema RICHE em fins de 1915. Continuará nos anos seguintes comprando outros cinemas e ultrapassa as fronteiras do estado para se tornar dono da maior rede de exibição do país e principal distribuidor. Foi através de exibição no CINEMA RIO BRANCO que se tem a primeira notícia sobre um filme rodado no Ceará, intitulado *A procissão dos Passos*, sem especificação de autoria, em 1º de abril de 1910. Outra produção, também não creditada, foi o Ceará Jornal, no RICHE, em 26 de fevereiro de 1919”. (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 106).

⁸“Na praça do Ferreira do início do século XX, inaugurou-se o Cine-Teatro-Majestic-Palace no dia 14 de julho de 1917. Para a confusão do público presente o espetáculo de inauguração foi o show de uma transformista, o que, é lógico, suscitou diversas especulações sobre o sexo da artista italiana, seu nome: Fátima Miris. Outro anos depois inaugurava-se o Cine Moderno, também na Praça do Ferreira. As torres imponentes e a marquise frontal constituída de peças de vítreas de diferente cores davam ao edifício a elegância que condizia com a “belle époque” de Fortaleza e os freqüentadores não poupavam medidas para assistirem às sessões elegantemente. Nem o Majestic nem o Moderno existem mais. [...] O antigo Cine Majestic sofreu um incêndio no dia 4 de abril de 1955, queimando inclusive os prédios vizinhos, mas isto não o impediu de continuar funcionando. Na madrugada de 1º de janeiro de 1968, um segundo incêndio marcaria o fim da casa de espetáculos. A lista de cinemas espalhados pelos bairros é longa. Havia o Cine Centro Artístico Cearense que funcionou de 1926 a 1957. O Cine Luz exibiu filmes por 20 anos, desde 1931. O Cine Nazaré, depois Familiar, existiu no Otávio Bonfim de 1942 a 1970. O Cine Rex durou de 1943 a 1960. O Joaquim Távora projetou

(1921), e uma empresa de caráter fotográfico e cinematográfico detentora de infraestrutura tecnológica e profissional, a Aba Film.

O encontro do imaginário popular e das causalidades, postas citadas acima, propiciaram as condições para que Adhemar Bezerra de Albuquerque (1892-1975), proprietário da AbaFilm, se tornasse o pioneiro da produção audiovisual cearense.

Para Firmino Holanda, (2002, p. 230), a história do cinema cearense começa em 1924 com a criação da Aba Film, por Adhemar Bezerra de Albuquerque. Essa empresa dedicava-se à fotografia fixa e a pequenos documentários cinematográficos conforme demandas do mercado. O maior cliente da Aba Film foi a Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas, instituição para a qual essa pequena empresa fez trabalhos sobre açudagem, irrigação etc. Firmino Holanda (2008, p. 1) também cita um lançamento de filme realizado em 1925, nestes termos:

No mesmo ano foi lançado um filme de 35mm denominado de “O Nordeste Brasileiro”, encomendado pela Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas. A professora Eliana de Oliveira Queiroz, em sua tese “A Cena Muda Como Fonte Para a História do Cinema Brasileiro (1921-1933)” descreve cenas do referido documentário. Nele são registradas “as vaquejadas, a pesca da baleia, a pesca em jangada, a figura do Padre Cícero”.

O primeiro registro cinematográfico no Ceará foi feito por Adhemar Bezerra de Albuquerque, denominado *Temporada Maranhense de Foot-Ball no Ceará*. Essa obra

películas de 1951 a 1959. Enfim, outros tempos. Existiram ainda o Cine Ventura e o cine Santos Dumont, na Aldeota; o Cine Paroquial, que ficava vizinho à Igreja do Pequeno Grande e o Cine Pio X, na Praça da Igreja do Coração de Jesus, no centro. Na rua Barão do Rio Branco havia o Cine Diogo e o Cine Fortaleza. O primeiro foi inaugurado no dia 7 de setembro de 1940 e a última sessão ocorreu no dia 30 de janeiro de 1997. O Fortaleza fechou no dia 29 de abril de 1999, encerrando o ciclo de cinemas do centro que não resistiram à chegada das salas múltiplas nos centros comerciais fechados, fenômeno que começa a ocorrer em julho de 1998. À rua Floriano Peixoto tinha o Cine Jangada, conhecido pelos mais novos, também como cinema de filmes adultos, mas ele foi inaugurado no dia 24 de fevereiro de 1949 e tinha programação normal até a década de 1970. Inclusive a história cultural da cidade registra que foi nas décadas de 1950 e 1960 que o Cine Jangada foi pioneiro em exibir produções inglesas, italianas e francesas. Da década de 1980 até a sua extinção é que o cinema passou a exibir filmes eróticos, mas surpreendentemente havia um costume singular no meio de toda aquela programação adulta. Em todas as Semanas Santas, na Sexta-feira da Paixão, invariavelmente se podia ver A Paixão de Cristo, no Cine Jangada. Sua última exibição foi em 22 de julho de 1996. Mas novo que o Cine Jangada, próximo ao Instituto Dr. José Frota, havia o Cine Art. Este foi inaugurado em 1959. Em seus últimos dias teve também que apelar para a exibição pornográfica e filmes de “Karatê”, mas nem isso impediu que ele fizesse sua última sessão no dia 29 de outubro de 1989. Em 1974, na Avenida Santos Dumont, se inaugurava o primeiro shopping center da cidade, o Center Um, e com o centro comercial também vinha um cinema. O Cine Center Um, que depois passaria a chamar-se Cine Gazeta, foi pródigo em trazer aos fortalezenses filmes de arte e clássicos da cinematografia mundial, assim como cinema independente e obras fora do circuito. Ali, por exemplo, se exibiu Cidadão Kane, de Orson Welles; A Laranja Mecânica, de Stanley Kubrick; Dodeskaden, de Akira Kurosawa, entre outros. Depois de sofrer a concorrência de outras salas e o declínio de público o cinema fechou suas portas no dia 3 de setembro de 1993. Houve ainda o Studio Beira-Mar, na avenida que lhe dava o nome, inaugurado no dia 3 de agosto de 1995 e que teve sua última sessão no dia 27 de novembro de 2000”. (CÂNDIDO, 2007, p. 4).

retratava um grande evento esportivo de interesse político, econômico e social que buscava projetar o futebol como traço cultural do povo cearense.

Os jogos aconteceram no estádio do Alagadiço, local próximo de onde hoje está situada a igreja de São Gerardo, na avenida Bezerra de Menezes. Uma equipe de futebol maranhense veio a Fortaleza disputar jogos amistosos com os principais times existentes na capital: Ceará, Fortaleza, América e Maguary (já extinto).

A sua primeira exibição ocorreu no dia 15 de outubro de 1924, no cine Moderno, e, uma semana depois, foi exibido novamente no cine Moderno e no cine Majestic. Vastamente exibido, favoreceu, assim, a popularização dos recursos de produção e exibição cinematográficos, bem como a profissionalização do trabalho de Adhemar Bezerra Albuquerque.

O jornal *Correio do Ceará* – edição de 16/10/1924, registra a primeira crítica cinematográfica no Ceará que se tem notícia sobre a estreia do filme do realizador de cinema pioneiro no Ceará.

Um “film” cearense. O “Cine Moderno”, exibiu, na noite de hontem, um “film” cearense, esmeradamente confeccionado, producto exclusivo do esforço louvável, da inteligência artística e do bom gosto do patrício, o sr. Adhemar Albuquerque. Trata-se de uma interessante cinta cinematographica, dividida em 2 partes, da temporada maranhense de "foot-ball", no Ceará, contendo phases dos jogos que se realizaram, flagrantes das archibancadas e do movimento de "torcedores" e gentis "torcedoras" para o "field" da "A.D.C.", no Alagadiço, onde se feriram as pugnas. Há ainda outros aspectos do desembarque dos desportistas visitantes, dos "teams", captains, juizes e auxiliares na temporada. As photographias são de todo excellentes. O “film” é nitido, circunstanciado e de passagens bem apanhadas. É digno de nota ter sido tal “film” todo e inteiramente confeccionado nesta capital por aquelle nosso conterraneo que se torna, assim, merecedor de encomios. (LEITE, 1995, p. 432).

O filho de Adhemar, o fotógrafo Chico Albuquerque, foi seu *cameraman*⁹ mais constante. Naquela época, a Aba Film registrava importantes momentos da vida em Fortaleza, por exemplo: a visita de personalidades como o presidente Washington Luís, bailes e desfiles cívicos etc e imagens do interior do Estado (Padre Cícero e cotidiano de outras cidades). Seus primeiros filmes foram *O Juazeiro de Padre Cícero* e *Aspectos do Ceará*, produzidos em 1925 em forma de documentários mudos.

Sobre esse momento da produção audiovisual no Ceará, segue o registro histórico, identificando detalhes relevantes, bem como uma análise de um dos filmes produzidos.

⁹ Esta é muitas vezes, uma função acumulada pelo diretor de fotografia. O *cameraman* conduz a câmera, quando em movimento, seguindo a orientação do diretor e do diretor de fotografia. Como vê as imagens por meio da câmera, normalmente é quem diz se o plano está bom, do ponto de vista técnico, ou se algo falhou (a câmera que trepada, o ator que não pára no lugar correto, um fio ou microfone indesejável que entra em cena).

A produção do pioneiro Adhemar Albuquerque passa a ser uma constante nas décadas de 20 e 30, tendo na fase inicial da produção silenciosa, como o maior destaque para ‘O Juazeiro do Padre Cícero e Aspectos do Ceará’ (1925, documentário, 5 partes), cujo lançamento ocorreu no Cinema Moderno, a 8 de dezembro de 1925, com reapresentação no mesmo cinema a 11 de fevereiro de 1927. A publicidade dizia: ‘Um filme que mostra os costumes do nosso povo, cenas de nossa terra... O Juazeiro – Visitas da Cidade – Dias de feira – O movimento das ruas – O Padre Cícero – Os devotos – A multidão – A excursão Presidencial – Paisagens – Trechos da Viagem – O açude de Cedro – Fortaleza – Panorama da Cidade – A chegada do Padre Macêdo – Ponte de desembarque – Crato – Barbalha – Quixadá, etc. (LEITE, 1995, p. 432).

Adhemar Albuquerque também produziu outros filmes nesse período:

Ainda, dentre as realizações dos primeiros anos da produção de Adhemar Albuquerque, identificamos os seguintes lançamentos: ‘A festa no Iracema’ (1926, Aba film, curiosos aspectos das danças na noite de 31 de dezembro) – exibido no Moderno a 16.5.1926; ‘A indústria de sal no Ceará’ (1926, Aba Film, 1 ato) – exibido no Moderno a 16. 5. 26; ‘A Visita do Dr. Washington Luís no Ceará’ (1926, Aba Film, 2 atos; ‘completas reportagens cinematográficas da ‘Aba Film’, desde a chegada do vapor ‘Pará’, a estadia e visitas de sua Excia., até ser recebido em Paraíba’) – Moderno, 12.10.26; ‘A Parada militar de 7 de setembro’ (1926, Aba Film, 1 ato); ‘23º Batalhão de Caçadores, Polícia Estadual, Colégio Militar, Tiro de Guerra nº 38, Liceu do Ceará, Colégios: Cearense, Castelo, São Luiz, etc.’) – Moderno 12.10.26; ‘Inauguração dos Filtros no Açude do Acarape do Meio para Abastecimento d’água em Fortaleza’ (1927, Aba Film, 1 ato, natural) – Moderno, 1.1.28; ‘O Banquete Oferecido pela Colônia Cearense, no Rio, ao Dr. Matos Peixoto’ (1 ato) e ‘A Visita de S. Excia. Dr. Matos Peixoto ao cáis do Porto, no Rio’ (1 ato) – exibidos também no Cinema Moderno, 18.7.28. (LEITE, 1995, p. 432).

No começo dos anos 1930, começava a ser desenhada uma nova fase do registro cinematográfico no Ceará: o surgimento do filme sonoro. O contexto político era de transição, ou seja, vivia-se a passagem da República Velha para a Nova, culminando posteriormente com a chegada na ditadura do Estado Novo.

Até então, as obras de Adhemar Albuquerque retratavam questão de ordem ambiental, reflexo de uma relação comercial com o poder público; porém, com o aparecimento de um novo contexto social marcado pela imbricação do cangaço, misticismo popular e movimento revolucionário, esse cineasta identificou uma nova temática cinematográfica.

Agora, ao final dos anos trinta do século XX, a empresa Aba Film teve um grande momento, produzindo, só ela, as imagens de Lampião e seu bando. O libanês Benjamin Abrahão¹⁰, ex-secretário particular de Padre Cícero, foi o responsável por esta produção. Sua

¹⁰“O filme ‘Baile perfumado’ (1997) de Paulo Caldas e Lírio Ferreira revê a saga do cangaço a partir da trajetória do cinegrafista Benjamin Abrahão que nos anos 30, documentou o bando de Lampião. Paulo Caldas falando sobre sua obra relata que “Baile perfumado ganhou muitos prêmios, sete apenas no Brasil. Ganhou seis prêmios em Brasília e ganhou o Festival de Cuiabá. Passou ainda na semana do mercado em Cannes, no Festival do Líbano, de Chicago, Havana, São Francisco, Toronto, enfim, abriu as portas e foi nosso cartão de

exibição ocorreu em 1936, porém foi logo apreendida pelo Governo federal, pois atentava “contra os foros da nacionalidade” (HOLANDA, 2002, p. 231). Posteriormente, estas imagens foram recuperadas e, a partir de 1950, com o reaproveitamento dessas imagens em outras criações cinematográficas, foram surgindo diversos documentários e filmes ficcionais sobre o cotidiano do cangaço. João (informação verbal)¹¹ acrescenta os seguintes comentários sobre esse filme.

Entre as pessoas que conviviam com Padre Cícero Romão Batista, líder político e religioso, vamos encontrar aquele que faria as primeiras e singulares imagens de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião. Para tanto, é preciso reaver o encontro ocorrido entre Benjamin Abrahão e Adhemar Albuquerque nos termos abaixo.

A associação entre Adhemar Albuquerque e Benjamin Abrahão dar-se-ia em 1936, o primeiro fornecendo uma câmara cinematográfica de 35 milímetros Nizo Kiamo, com lente Zeiss, uma máquina fotográfica Interview Établissements André Debrie, cinco rolos de 100 pés, de filmes Gevaert Belgium, e material fotográfico. Benjamin recebeu na Aba-Film o treinamento necessário para sua nova tarefa e deveria revelar seus filmes nos equipamentos de revelação de procedência francesa que compunham o prestigiado estúdio cearense. (LEITE, 1995, p. 434).

No ano de 1938, foi assassinado brutalmente Benjamin Abrahão com 42 facadas durante a fase ousada de exibição das imagens de Lampião e seu bando. O motivo de sua morte ainda é duvidoso. Firmino Holanda (2000, p. 66), comenta esse fato histórico nos termos abaixo:

No dia 10 de maio de 1938, Benjamin Abrahão morreu assassinado. O crime ocorreu em Pau Ferro, hoje Águas Belas, município pernambucano, próximo a Alagoas. Disseram que sua morte foi motivada por alguma aventura romântica em que se envolvera, a mando de um marido ciumento. Outros preferiram associá-la a polêmica provocada pelo filme que fizera.

Com as obras de Adhemar Albuquerque, o Ceará começa a ser identificado com uma região promissora para atividades relacionadas ao entretenimento cinematográfico. Um cearense, Luiz Severiano Ribeiro, começa a acreditar no poder lucrativo do cinema. Recebeu o cognome de o “Rei do Cinema no Brasil”, em razão do seu pioneirismo como exibidor de

visitas. Houve um contato muito interessante com pessoas que ainda não conhecem essa história dos cangaceiros no Brasil. [...] Baile perfumado foi vendido para a RAI italiana e deve ser vendido a vários outros países”. (NAGIB, 2002, p. 142).

¹¹Virou um ícone do cinema brasileiro. Aquelas imagens do Lampião. Se você quer historicamente assim da primeira fase do século 20 que seja representativa do cinema cearense eu diria isso aí. Lampião. O filme de Lampião feito por Benjamin Abrahão. Coisa feita na raça, na marra. Um filme tremido. Mas ele tem uma força enorme. Não é eu só sozinho que digo isso não! Até o Júlio Bressane. Ele elegeu essas imagens como as imagens primordiais, poéticas do cinema brasileiro. Essas e as do Marechal Rondon com os índios. (Entrevista concedida em 13/07/09).

filmes e do império de cinemas construídos em vários estados do Brasil em torno de seu nome.

A primeira exibição do filme falado na terra alencarina teria ocorrido somente no dia 28 de abril de 1932, mas há registro de que, dez meses antes, em 19 de junho de 1931, a Empresa Luiz Severiano Ribeiro, comemorando o primeiro aniversário da inauguração do cinema falado e sonoro (o registro não explica onde), fizera promover, em frente ao Moderno, grande festividades durante as quais um senhor Hercílio Costa, sob os aplausos da multidão, fez demonstração pública de iluminação à distância, causando em todos o mais vivo impacto. (NOBRE, 1989, p.70).

A exemplo de Benjamim Abrahão, outros cineastas estrangeiros vieram para o Ceará, atraídos pela excelente luz cearense e pelos nossos exotismos regionais. Entre os anos de 1937 e 1940, Leo Marten ou Léo Vymlátíl (1900-1965), natural de Sarajevo, Bósnia, dirigiu o longa *Eterna esperança*. Tratava-se de um melodrama sertanejo e única produção da Companhia Americana de Filmes. Luiz Felipe A. de Miranda, ao escrever sobre a trajetória artística desse diretor, registra resumidamente esse fato: “Em São Paulo, nos estúdios da COMPANHIA AMERICANA DE FILMES, realiza o drama *Eterna esperança*.” (RAMOS; MIRANDA, 2004, p. 359).

Nesta época, o contexto político-social no Brasil estava marcado pelo golpe do Estado Novo, ocorrido em 10 de novembro de 1937. Na ocasião, foi implantada uma ditadura no contexto nacional, que, conseqüentemente, contribuiu para aumentar o poder dos governadores estaduais. No Ceará, o autoritarismo de Menezes Pimentel foi robustecido. Muitos intelectuais cearenses foram detidos, presos e humilhados pelo crime de pensar, desenvolver o senso crítico e acalentar uma visão social humanista que questionava um modelo socioeconômico com amparo político que se ergue sobre bases espoliadoras fruto da desigualdade social.

Em 1939, foi fundada a primeira entidade com propósitos cinematográficos, que realizou pequenos documentários e o primeiro filme de ficção no Ceará, *Caminhos sem fim* (1944), com a direção de José Augusto de Moura¹², filmado em 8 mm¹³.

¹²Para Vasconcelos, (2003) “O primeiro fotógrafo cearense a registrar a cidade foi José Augusto Moura, em 1911, fundador Academia Cearense de Fotografia e Cinema, em 1939”.

¹³“**8 mm** é uma bitola cinematográfica, às vezes chamada de **8 mm Standard** para diferenciar do Super-8. A mais estreita de todas as bitolas que chegaram a ser comercializadas regularmente, foi lançada pela Kodak em 1932, durante a Grande Depressão, na tentativa de criar um padrão para o filme doméstico mais barato que o 16 mm. O filme 8 mm foi largamente utilizado por amadores até a década de 1960, acabando por ser substituído pelo Super-8, um novo formato da mesma bitola, com perfurações menores e portanto mais espaço útil para a imagem”. (8 MM, 2009, p. 1).

Na entrevista sobre aspectos da história do cinema cearense, João¹⁴ (informação verbal) novos fatos pitorescos e curiosos acerca do filme “Caminhos sem fim”.

Este filme abordava a problemática da seca durante um período político marcado pela repressão da ditadura de Menezes Pimentel, contando com um elenco formado por membros do próprio grupo, como José Maria Porto e Heitor Costa Lima. Merece registro a nomenclatura atribuída a esta entidade, pois, para Andréa Cruz de Vasconcelos, esta recebe o título de Academia Cearense de Fotografia e Cinema, enquanto que para Firmino Holanda, tratar-se de uma Sociedade.

Retomando-se o percurso dos produtores locais a partir dos anos 40, encontramos um grupo de idealistas fundando a Sociedade Cearense de Fotografia e Cinema, cujo único filme a ter notoriedade foi *Caminhos Sem Fim*. Concluído em 1949, quando estreou na primeira sessão do clube de Cinema de Fortaleza (fundado por Darci Costa, Antônio Girão Barroso e outros), este ensaio curto, em 8 mm, tematizava a seca. Foi o primeiro filme de ficção genuinamente cearense. Sua parte sonora, gravada em disco, perdeu-se. As imagens foram conservadas. O argumento foi escrito por Heitor Costa Lima (HOLANDA, 2002, p. 232).

A partir desse momento, considerando a existência de uma diversidade de profissionais agrupados na Sociedade Cearense de Fotografia e de Cinema, pode-se afirmar que este fato histórico propiciou o surgimento da primeira cadeia produtiva do audiovisual cearense, baseada num processo incipiente de divisão do trabalho, imamente ao processo de criação da Arte cinematográfica.

Nesta reconstituição sintética da história do cinema cearense, destaca-se uma nova etapa com um processo distinto. Como se relatou, Heitor Costa Lima foi o profissional responsável pela criação do argumento do filme *Caminhos sem fim* (1944), elemento fundamental para a definição da narrativa ficcional (personagem e ação dramática). Além disso, este processo traz a utilização do planejamento, pois, como toda a Arte, a cinematografia precisa de uma teleologia: a imaginação do artista.

É pressuposto da estética que a Arte possui o poder de recuperar nas pessoas sua subjetividade perdida e alienada. No processo de apreciação do filme *Caminhos sem fins* (1944), será que o público cearense percebeu elementos emancipatórios na narrativa do filme? Será que este filme possuía um discurso ideológico? Até onde se pode conjecturar ter havido

¹⁴*Caminhos sem fim* foi um filme da Sociedade Cearense de Fotografia e Cinema genuinamente cearense. Produzido amadoristicamente, filmaram em 8 mm, preto e branco, sem som. Depois eles colocaram uma narração em disco acetato. O disco quebrou e o filme é todo mudo. É a primeira produção cinematográfica cearense, já tratando da questão das secas. O curioso é que ele foi feito no morro do Croatá. No caminho eles vão morrendo, sofrendo. Pai, mãe e filho. No final fica uma criança sozinha em busca de seu destino. (Entrevista concedida em 13/07/09).

uma transformação operada na mente da audiência? Será que houve questionamentos acerca dos limites da então política cearense e de seus rebatimentos na vida cotidiana das pessoas?

Antes essas impossibilidades impostas pelo processo em curso de reconstrução da história do audiovisual cearense, é uma incógnita avaliar o nível de apreciação alcançado pelo público de então, mas certamente sua avaliação estética não se limitou somente a qualificar o filme como “bom” ou “mau”, mas de ter sido um momento no qual uma parte da plateia refletiu sobre o contexto político marcado pelo governo autoritário e a respeito das consequências da seca, cenário de tédio para o homem do campo.

A importância desta reflexão é discutir sobre um elemento novo nessa história de criação de filmes no Ceará, ou seja, o aparecimento de uma narrativa ficcional, forma esta realista ou naturalista. Certamente, porém, o cinema foi utilizado pela primeira vez, no filme *Caminhos sem fim*, como um meio diferente de expressão artística capaz de transmitir um conteúdo presente na realidade humana daquela época.

Posteriormente, José Augusto Moura se preparou para rodar o romance indígena *Cira Ira*, junto com o poeta Otacílio Azevedo. Os atores já estavam ensaiando, o laboratório de revelação estava sendo organizado e a mesa de montagem estava sendo preparada, quando os negativos comprados mostravam validade vencida. Sem recursos e com dificuldades de importação de novo material, o projeto foi esquecido.

A existência de cines em Fortaleza na década de 1950¹⁵, bem como o advento de fatores tecnológicos, como a iluminação pública elétrica, a transmissão radiofônica e a telefonia residencial, contribuíram, entre outros fatores, para o surgimento de um grande público de cinema na Capital cearense.

Dentro dessa nova sociabilidade e cultura, registra-se o nascimento do cineclubismo no Ceará, sendo este considerado o segundo cineclubes no Brasil. Com ele surge o advento da crítica cinematográfica. O desenvolvimento desses novos hábitos e costumes sociais produz um novo consumo cultural – ir ao cinema.

Semelhante a Adhemar de Albuquerque, Nelson Severiano de Moura, dono de uma empresa chamada Cine Produtora, atuou comercialmente, produzindo registros cinematográficos, tais como: *Canindé* (1951), *Vaquejada* (1952) e *Iguatu* (1954).

¹⁵“A região metropolitana de Fortaleza hoje abriga quase três milhões de habitantes, mas a quarta capital do país comporta apenas 19 cinemas. Este número é proporcionalmente ínfimo se levamos em consideração que em 1951, a cidade tinha 280 mil moradores e os cinemas chegavam a 22”. (CÂNDIDO, 2007, p. 4).

O cenário disponível naquele momento era a questão da temática popular nordestina; foi uma constante entre os realizadores cearenses. Segundo Firmino Holanda (2002, p. 232):

Nelson Moura, egresso da SCFC, criou sua própria empresa de cinema, rodando alguns documentários em 16 mm, sonorizados, como *Canindé* (1951) e *Vaquejada* (1952). No primeiro, via-se a movimentação das romarias dos devotos de São Francisco; no outro, a tradicional festa de Morada Nova. (Na mesma década, Paulo Salles criou uma bem equipada empresa cinematográfica que existiu pelas décadas seguintes, realizando basicamente documentários institucionais para o Dnocs, Governo do Estado, prefeituras do interior etc.). (HOLANDA, 2002, p. 232).

O cinema estadunidense, como um forte centro hegemônico de produção cinematográfica, já influenciava outras cinematografias. A recepção estética no Ceará já estava sendo dominada por elementos ideológicos relacionados, principalmente, à figura do herói. Dessa forma, o mito gerado em torno do pescador cearense “Dragão do Mar” foi mimetizado dramaturgicamente e sua história explorada de maneira universal em 1947, por parte de Raul Roulien¹⁶.

Naquele momento, o modelo industrial do cinema ianque baseado no sistema de estúdio era uma realidade comercialmente bem-sucedida. Edward Jay Epstein (2008) explica detalhadamente este modelo nos termos abaixo:

Os estúdios produziram cerca de quinhentos filmes em 1947, entre longas-metragens e filmes B¹⁷. Embora houvesse estratégias de marketing com ligeiras variações de um estúdio para outro, fazer cinema naquela época era um negócio relativamente simples. Os estúdios não licenciavam seus filmes para a televisão e outros meios de

¹⁶“Raul Roulien retornou a Fortaleza para rodar o longa-metragem *Jangada*, ficção que abordava a luta antiescravagista do herói cearense Dragão do Mar, em meio a uma trama romântica. A Aba Film associou-se a essa produção de origem carioca. Mas, dois anos depois, a película perdeu-se totalmente em incêndio no Rio de Janeiro. O crítico Alex Vianny ainda pôde vê-la. Elogiou a brasilidade do argumento e desaprovou o seu exotismo”. (HOLANDA, 2002, p. 231).

¹⁷“O filme B foi usado originalmente para se referir a filmes de Hollywood destinados a serem a “outra metade” de uma sessão dupla, que geralmente apresentava dois filmes do mesmo gênero (faroeste, gangsters ou horror). Nos tempos dos maiores estúdios de cinema, essa terminologia era oficialmente usada para este fim, que também forneceu a nomenclatura de atores ‘A’ ou ‘B’ (por exemplo, Ronald Reagan, o 40º presidente dos Estados Unidos, fez carreira atuando em filmes B). As principais produtoras tinham unidades próprias para fazer esse tipo de filme, mas também havia pequenos estúdios como PRC, Consolidated, Ajax, Mascot, Puritan, Monogran, Principal etc, que se especializaram em fazer filmes B. Esses estúdios eram referidos como pertencentes ao *Powerty Row* (Cinturão de Pobreza), termo usado para designar coletivamente as companhias localizadas numa região chamada *Gower Street*, que produziam filmes com orçamentos extremamente reduzidos. Um estúdio do *Powerty Row* era capaz de rodar um faroeste de um hora em dois dias e meio, gastando somente oito mil dólares! Vários desses estúdios, entre eles Mascot e Monogran, fundiram-se em 1934 e formaram a Republic Pictures. Apesar de ter produzido filmes de orçamento considerável, a Republic nunca perdeu a fama de estúdio de segunda classe, mesmo porque ela foi a rainha dos filmes B. O fim da chamada “Era de Ouro de Hollywood”, que se estendeu dos anos de 1920 até os anos de 1950, resultou não só no fechamento dessas companhias como também no fim dos próprios filmes B, independentemente de terem sido produzidos por grandes ou pequenos estúdios. A maior parte dos cinemas ‘drive-in’ fechou, e as exibições duplas rarearam. Hoje a distinção entre *Filme Classe A* e *Filme B* é feita levando em conta outros critérios, além do orçamento”. (FILME B, 2009, p. 1).

comunicação, nem licenciavam seus personagens para brinquedos, jogos, camisetas e outros tipos de *merchadising*. O mercado estrangeiro rendia algum dinheiro, mas essa renda era contrabalançada pelos altos impostos – na Grã-Bretanha, por exemplo, a taxa de importação era de 75% - e, a maioria dos países europeus e asiáticos tinha restrições à repatriação da moeda. Assim, era quase impossível reaver os lucros obtidos no exterior.

Enfim, quase todo o dinheiro dos estúdios provinha de um única fonte: as bilheterias americanas. Em 1947, 95% da receita dos seis principais estúdios era decorrente de sua participação na venda de ingressos (chamada de “aluguel”, já que, tecnicamente, essa remuneração correspondia ao aluguel que os cinemas pagavam pelos filmes) nas salas de exibição do país. Isso equivalia a 1,1 bilhão de dólares, o que fazia do cinema o terceiro maior negócio de varejo dos Estados Unidos, depois dos armazéns e da venda de automóveis.

Os estúdios conseguiam arrecadar todo esse lucro porque controlavam quase todos os cinemas. MGM, Warner Bros, Paramount, Twentieth Century-Fox e RKO tinham, cada uma, a própria rede de cinemas, que gerava quase metade de sua receita total. Já a Columbia e a Universal controlavam as redes de cinema de maneira menos direta, por meio de suas subsidiárias de distribuição. (EPSTEIN, 2008, p. 15-16).

Este modo de produção cinematográfico não existia aqui no Ceará. Por seu turno, a Abafilm, até então, se mantinha atuante, não se limitando a registros cinematográficos, mas disponibilizando seus recursos técnicos a terceiros, a exemplo de Raul Roulien e de Orson Welles.

Além destes, vieram para o Ceará, na década de 1960, o francês Marcel Camus, responsável pela obra intitulada *Os Bandeirantes*, e o paulista Carlos Coimbra com *A Morte Comanda o Cangaço*. Sobre este filme, Francis Vale (2008, p. 15) comenta.

Em 1959, os jornais noticiavam as filmagens realizadas em Quixadá e publicavam entrevista com Milton Ribeiro, Alberto Ruschell e Aurora Duarte, realizadas na Fazenda Fonseca, naquele município. Esse filme foi exibido no Cine São Luiz, com a informação de que era o primeiro filme brasileiro colorido e feito para ‘tela grande’.

Para nós adolescentes, foi grande alegria ver um filme rodado em nosso Estado. Como se o cinema estivesse mais próximo de nós pelo fato de escolherem nossa caatinga como cenário.

Há também nessa época uma coprodução suecobrasileira, chamada *Jangada* (1962), dirigida por Torgny Anderberg e supervisão de Genil Vasconcelos.

No período marcado pelos governos militares, o desenvolvimento econômico e social brasileiro favoreceu o intercâmbio de pessoas de estados diferentes, pois havia uma infraestrutura de locomoção. O cinema brasileiro estava concentrado no eixo Rio-São Paulo, porém muitos artistas buscavam melhores oportunidades de trabalho. Isso mostra que a produção de cinema estava se profissionalizando; porém, grande parte das realizações aqui no Ceará nasceram de relações de trabalho cuja preocupação principal consistia no

estabelecimento de parcerias entre pessoas e grupos, em que os aspectos subjetivos e os interesses político-econômicos definiam os projetos.

Exemplificando o argumento acima, tem-se novamente o caso do paulista Carlos Coimbra, que produziu um filme de 98 minutos, chamado de *O Homem de Papel* (1976). Tratava-se de um drama policial urbano produzido pelo jornalista cearense Ezaclir Aragão, coautor do roteiro, rodado inteiramente em Fortaleza com participação mínima de atores cearenses e financiado pelo Grupo Edson Queiroz.

Carlos Coimbra chegou ainda a rodar *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1978), e Ezaclir Aragão, aproveitando a mesma temática, produziu o documentário *Pelos Caminhos de Iracema* (1979).

Outro cearense que se destacou na década de 1970 foi Helder Martins, que filmou um longa em 35 mm chamado *Padre Cícero, o patriarca do sertão* (1976), rodado na região do Cariri, obra que influenciou a juventude daquela região a fazer cinema. *Lua cambará* (1977), filmado em Super-8 e dirigido por Francisco de Assis Lima e Ronaldo Correia, foi outro longa ficcional cearense que se destacou numa época marcada pela realização de curtas-metragens.

Merece destaque neste período a contribuição de Eusélio Oliveira. Como cineasta, chegou a produzir diversos trabalhos em 16 mm como *Joaquim Bonequeiro* (1978) e *Brinquedos do Povo* (1981).

Fruto do crescimento do movimento cineclubista brasileiro, foi inaugurado, no dia 27 de junho de 1971, o Cinema de Arte Universitário (CAU), hoje conhecido como Casa Amarela Eusélio Oliveira; porém, Francis Vale (2008) defende a noção de que o surgimento do CAU se deu por causa do advento do Curso de Comunicação na UFC em 1966.

Com o advento do Curso de Comunicação (inicialmente, Curso de Jornalismo), em 1966, Eusélio tornou-se professor da UFC. Em 1971, criou o Cinema de Arte Universitário (CAU) que depois se alojou na Casa Amarela, instituição que hoje tem seu nome.

Na Casa Amarela, Eusélio iniciou um trabalho de formação de platéia com a exibição de filmes brasileiros e de clássicos do cinema mundial, excluindo qualquer projeção de películas norte americanas, segundo ele, já bastante privilegiadas no circuito exibidor tradicional. Para ele, precisávamos tomar conhecimento do melhor do cinema mundial e, principalmente, do cinema brasileiro.

Com a continuação, a Casa Amarela passou a oferecer cursos de iniciação ao Cinema, além de outros de fotografia e de animação.

Graças à dedicação de Eusélio, a Casa Amarela resistiu à indiferença de algumas administrações da Universidade e tornou-se responsável pela formação inicial de nove entre dez realizadores cearenses. (VALE, 2008, p. 137-138).

Este local serve até hoje como um ponto de encontro para discussão sobre cinema, bem como contribui para a formação de novos cineastas em seus cursos e a realização dos festivais de cinema no Ceará.

É importante lembrar o papel exercido do cineasta cearense Pedro Jorge de Castro, que dirigiu os documentários *Chica da Silva* (1976), *Brinquedo Popular do Nordeste* (1977) e *De sol a sol* (1982), antes de realizar o longa metragem *Tigipió- uma questão de amor e honra* (1983).

Sobre o longa de Pedro Jorge de Castro, Francis Vale (2008, p. 55) comenta.

Em agosto de 1984, Pedro Jorge de Castro (cearense radicado em Brasília, que havia realizado, em 1983, no Ceará, o longa metragem “Tigipió”, baseado no conto homônimo de Hermann Lima) conseguiu apoio da EMBRAFILME, da CAPES e da UFC para a realização de um “Seminário de Cinema e Literatura” em Fortaleza. O encontro aconteceu no Auditório Benjamim Abraão, da Casa Amarela Eusélio Oliveira, da UFC. Tinha por objetivo discutir as experiências de adaptações literárias no cinema brasileiro e lançar as bases para a criação de um Pólo de Cinema no Ceará. Estiveram presentes: Alex Viany, Néelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Jr., e os cearenses Pedro Jorge de Castro (de Brasília), Luiz Carlos Barreto (do Rio) e Hermano Penna (de São Paulo). Como ponto de partida no rumo do Pólo, foi criado o Festival do Cinema Brasileiro, dirigido por Pedro Jorge de Castro.

Como visto, o trabalho autoral no audiovisual cearense estava começando a se configurar seja em obras ficcionais ou documentais. Havia, também, uma preocupação em adaptar textos literários para o cinema, mostrando que os realizadores dialogavam com outras linguagens e possuíam conhecimentos estéticos variados.

A título de ilustração de outras adaptações literárias para o cinema, há os filmes *Dora Doralina* (1982), obra baseada no romance de Rachel de Queiroz dirigido pelo ator Perry Salles, filmado em Quixeramobim, e *Luzia Homem* (1987), de Fábio Barreto, baseado no romance de Domingos Olímpio, filmado na região de Quixadá.

Em relação aos documentários, lembra-se de Jefferson Albuquerque Júnior, diretor de *Dona Ciça do Barro Cru* (1979), *Músicos camponeses* (1981) e *Patativa do Assaré, um poeta do povo* (1984). Este último foi codirigido pelo escritor Rosemberg Cariry, feito em 16mm, ampliado para 35mm e colorido. Esses trabalhos tinham baixo custo sem grandes preocupações de retorno financeiro, porém com grande valor estético pelo fato de contar com profissionais de larga experiência cinematográfica, como o diretor de fotografia Hermano Penna.

Francis Vale (2008, p. 63-64) destaca esse momento, comentando a contribuição desse artista para o audiovisual cearense.

Por um dever de justiça, devo destacar a importância de Hermano Penna para a produção de cinema no Ceará no final dos anos 70 e início dos 80.

Hermano já havia realizado vários filmes, inclusive o depois consagrado “O Sargento Getúlio”, baseado na obra homônima de João Ubaldo Ribeiro. Mesmo assim, a convite de Jefferson de Albuquerque Júnior veio ao Ceará fotografar os filmes “Dona Ciça do Barro Cru”, “Músicos Camponeses” e “Patativa do Assaré, um poeta do povo”, a trilogia de curtas realizados por “Jefê” no Cariri.

Desses filmes participaram Firmino Holanda, Rosemberg Cariry, Jackson Batim, José Roberto França e mais alguns jovens caririenses, para quem Hermano funcionou como o grande professor.

Com sua vasta experiência na fotografia e na direção, a participação de Hermano foi de grande valia para o cinema cearense naquele momento. Sem contar com o seu estímulo à organização dos realizadores em torno da Associação Brasileira de Documentaristas.

Rosemberg Cariri lançou seu primeiro longa em 1986, *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*. O filme tratava sobre a comunidade religiosa do beato José Lourenço, destruída pela Igreja e pelo Estado, em meados dos anos 1930. Em forma de documentário, o filme representa fatos por meio da arte popular regional (danças, poesias, ex-votos, cerâmica, cantos etc).

Um aspecto importante para lembrar sobre o processo de realização do filme está no depoimento de Oswald Barroso (2007, p. 145) que se reproduzi textualmente:

Com esse filme iniciou-se um processo de profissionalização dessa equipe do Rosemberg. Um processo em que se passava de uma atividade amadora, amadora no sentido bom de ser alguma que se fazia com toda a alma, com toda verdade, se fazia como movimento, mas também com poucos recursos, também com pouca especialização, para um serviço mais profissional. O *Caldeirão* reunia as duas coisas, já havia esse sonho, essa vontade, essa paixão, e começou também a haver esse profissionalismo, porque a equipe que foi formada era de pessoas muitos deles cearenses, mas que já estavam fora daqui, já tinham adquirido uma experiência grande em cinema e que voltavam para fazer essa filmagem, e também um câmera muito importante, que era o Ronaldo Nunes, que era um veterano do cinema brasileiro. Então era uma equipe da maior qualidade, com um equipamento que dava um salto em relação ao que se vinha fazendo antes, que era em Super-8, essa formas mais amadoras, porque se fez em 16mm. Então me parece que foi um momento muito feliz, porque reuniu essas duas tendências. Nem era um profissionalismo frio, especialista, detalhista, um profissionalismo nacional, racionalista, e nem era um amadorismo cheio de vontades apenas. Eram as duas coisas. E por isso esse filme eu acho que é um filme insuperável. Dificilmente se vai contar essa história do Caldeirão de um forma mais bela do que foi contada pelo filme.

Ainda na década de 1980, há a passagem de Renato Aragão no Ceará, com o filme *O Cangaceiro Trapalhão* (1983), dirigido por Daniel Filho, filmado na região de Quixadá.

Na década de 1990, foram produzidos outros filmes — *A Ostra e o Vento* (1997), de Walter Lima Jr., *Bela Donna* (1998), de Fábio Barreto e o *O Noviço Rebelde* (1997) de Tizuka Yamazaki. Foram filmes amparados pela política de financiamento do polo cearense.

Os recursos foram parcialmente captados no Estado. Outros realizadores, como Bia Lessa e Dany Roland, fizeram o longa experimental *Crede-Mi* (1996).

Em 1993, Rosemberg Cariry lançou seu primeiro longa ficcional, *A Saga do Guerreiro Alumioso*. Nessa epopeia, o cineasta cearense recria um Dom Quixote sertanejo. Esta obra foi produzida em 1991, em plena crise pós-Embrafilme, ano em que foram produzidos não mais do que cinco filmes no Brasil. Esse filme foi finalizado com apoio da Cinequanon, de Lisboa, e do Instituto Português de Arte Cinematográfica (IPACA).

Nos anos finais da década de 1970, graças a uma iniciativa de Darcy Costa, presidente do Clube de Cinema de Fortaleza, aconteceu o primeiro festival de cinema no Ceará, uma mostra competitiva de filmes Super 8¹⁸, patrocinada pela Credimus¹⁹ e coordenada por Franzé Santos.

Nesse período, produziram-se cerca de sessenta filmes de curta-metragem na bitola Super 8. Muitos desses filmes foram exibidos neste festival, um festival no Ceará de filmes cearenses que durou apenas dois anos. A empolgação era grande entre aquela juventude de cinéfilos candidatos a cineastas, ao ponto de criarem a “Associação de Cineastas do Ceará”, que, em 1981, organizaria uma mostra informativa (sem competição), chamada “Panorama do Cinema no Ceará”, realizada na hoje Casa Amarela Eusélio Oliveira. Este foi o momento em que se iniciou a discussão pública sobre a possibilidade de criação de um Polo de Cinema no Ceará.

Em 1984, anunciando o propósito de contribuir para a criação do Polo, alguns cineastas residentes fora do Estado realizaram um seminário sobre Cinema e Literatura, no qual é lançada a ideia do “Festival de Fortaleza do Cinema Brasileiro”. Este também teve apenas duas versões (1985 e 1988). No ano seguinte, o Ceará importou o “FestRio in Fortaleza”, que, com um orçamento milionário, se tornou inviável, sendo assim, solenemente sepultado no ano de 1989. Nesse tempo, os festivais eram no Ceará, mas não exibiam os filmes realizados no Estado, em sua maioria, feitos em Super 8.

Com a eleição de Fernando Collor de Mello para presidente da República, a produção audiovisual brasileira passou por um período particularmente desfavorável. Esse governo acabara com os poucos órgãos estatais que, bem ou mal, ainda financiavam a

¹⁸**Super-8** (ou **Super 8 mm**) é um formato cinematográfico desenvolvido nos anos 1960 e lançado no mercado em 1965 pela Kodak, como um aperfeiçoamento do antigo formato 8 mm, mantendo a mesma bitola. O filme tem 8 milímetros de largura, exatamente o mesmo que o antigo padrão 8 mm, e também tem perfurações de apenas um lado, mas as suas perfurações são menores, permitindo um aumento na área de exposição da película, e portanto mais qualidade de imagem. O formato Super-8 ainda reserva uma área, no lado oposto ao das perfurações, onde uma pista magnética permite a gravação sincronizada do som. (SUPER 8, 2009, p. 1).

¹⁹Empresa do meio financeiro, que tinha um setor cultural dirigido pelo professor Raimundo Padilha.

produção de filmes. Antes, era possível realizar 100 longas/ano. A partir da era Collor, não se produzia mais do que três longas-metragens em todo o Brasil.

A esse respeito, comenta Monte-Mór (1998, p. 150):

No início dos anos 90, o desastroso governo de Fernando Collor atacou em especial a área da cultura, fazendo com que findassem os financiamentos públicos para a indústria cinematográfica. Restou, à época, o esforço de algumas escolas de cinema e o crescimento da produção videográfica independente, esta última especialmente atenta às possibilidades de distribuição pela televisão. O final da década é marcado, no entanto, por um novo estímulo, com leis de incentivo ao audiovisual, o crescimento da produção cinematográfica e um novo olhar para o documentário. Muda, assim, por completo, o panorama da produção e da sua distribuição.

Em 1990, o cineasta Eusélio Oliveira e o músico Francis Vale tomaram a iniciativa de procurar a Fundação Cultural de Fortaleza, presidida por Cláudio Pereira, a fim de propor uma mostra competitiva de vídeos (em qualquer formato) realizados na Capital Cearense, que tivesse como tema o Centro de Fortaleza. Essa mostra era bem mais modesta: apoiada pela Prefeitura Municipal, não custou mais do que US\$ 6 mil e acontecia no Cinema de Arte Universitário, na própria Casa Amarela.

Assim, foi em 1991 que nasceu o I Festival Vídeo Mostra Fortaleza, sendo realizado entre os dias 11 e 14 de abril, no Cinema de Arte Universitário, como parte das comemorações de aniversário da Cidade. Com o tema “Fortaleza”, os 29 curtas-metragens inscritos deviam ter, no máximo, 20 minutos e abordar aspectos humanos, artísticos, culturais e físicos da Cidade. Eles concorreram em três categorias: vídeos com duração máxima de 20 minutos, de caráter cultural, documental, de ficção ou experimental; vídeos com duração máxima de cinco minutos feitos por emissoras de TV em forma de reportagem; e vídeos com duração máxima de dois minutos realizados por agências de publicidade. Para se inscrever, havia um requisito: ser cearense ou radicado no Estado há mais de três anos.

Começava aí o Cine Ceará – Festival Nacional de Cinema e Vídeo que já foi considerado pela crítica especializada um dos principais festivais do Brasil, ao lado dos de Brasília, Gramado, Rio de Janeiro e Recife. Em sua 21ª edição, apesar de dificuldades com a captação de recursos, o evento está consolidado no calendário cultural do povo cearense, bem como do brasileiro, como atesta a ilustração.

Quadro 1 – Calendário dos Festivais de Cinema no Ceará (Biênio 2010/2011)

Nome	Edição	Data	Local	Endereço eletrônico
VI Curta Canoa - Festival Latino Americano de Canoa Quebrada	2010	De 18 à 25/09/10	Canoa Quebrada - Aracati - Ceará	www.curtacanoa.com.br
IX Festival do Audiovisual Universitário – Nóia	2010	De 14 a 18/12/10	Fortaleza – Ceará	www.festivalnoia.com/2010
II FestCine Maracanaú – Festival de Cinema Digital e Novas Mídias	2011	Inscrições a partir de 02/05/11	Maracanaú – Ceará	www.festcinemaracanau.com.br
II Festival de Jericoacoara – Cinema Digital	2011	De 15 à 21/06/11	Jijoca de Jericoacoara – Ceará	www.jeridigital.com.br
XXI Cine Ceará – Festival Ibero Americano de Cinema	2011	De 08/06 à 15/06/11	Fortaleza – Ceará	www.cineceara.com
		De 09/06 à 16/06/11	Juazeiro do Norte - Ceará	
IV For Rainbow – Festival de Cinema e Cultura da Diversidade Sexual	2011	De 24/06 à 30/06/11	Fortaleza-Ceará	www.forrainbow.com.br

Fonte: Elaboração própria.

Foi uma vitrine que, por pouco, não foi extinta em razão das divergências políticas, pois, em 1994, houve um rompimento com a Prefeitura Municipal, que retirou seu apoio ao evento. Como lembra Francis Vale, “queriam que a mostra voltasse a se restringir ao Centro de Fortaleza”, (FERNANDES; LIMA, 2005, p. 26) no embalo da política de valorização daquela área da Cidade. Tal retrocesso não era mais possível e, no ano seguinte, o festival passou a se chamar Cine Ceará – Festival Nacional de Cinema e Vídeo, incluindo uma mostra competitiva nacional de curtas-metragens.

Neste período, o apoio da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (SECULT), iniciado em 1993, quando o então “Vídeo Mostra Fortaleza” passou a incluir temas estaduais, é considerado fundamental para a continuidade do festival. Com Paulo Linhares à frente da Secretaria, o Cine Ceará foi incorporado às políticas públicas para o audiovisual no Estado, reforçando a tentativa de implementação de um polo de cinema ao lado do Instituto Dragão do Mar.

Sobre esse período, Barbalho (2005, p. 203) comenta:

Foi preciso que um novo secretário de Cultura, o também publicitário Paulo Linhares, assumisse para que o projeto do pólo de cinema ganhasse força novamente, agora em outro formato e inserido dentro de uma política de desenvolvimento da cultura afinada com a sociedade contemporânea, uma sociedade da informação.

Em 1996, mais uma novidade: a Mostra Internacional de Novos Talentos e, finalmente, em 2001, a Mostra Competitiva de Longa-Metragem para filmes nacionais – mais um passo do Cine Ceará destacando o cinema brasileiro. Ainda naquele mesmo ano, a Mostra Internacional passou a ser uma retrospectiva da cinematografia de um determinado país ou de um realizador.

Para 2006, os organizadores passaram a considerar até a ampliação da categoria longa-metragem, que passaria a ser latino-americana. A mudança, como enfatiza Wolney Oliveira (FERNANDES; LIMA, 2005, p. 27), dependerá da política cultural no próximo ano; sendo as empresas estatais as grandes financiadoras da atividade cultural no Brasil, qualquer mudança na política das empresas afeta a realização dos projetos. As dificuldades para a captação de recursos revelam a fragilidade, no que se refere ao financiamento do Festival, que este ano foi adiado por complicações no fechamento de parcerias.

Este é o momento, segundo a análise de Paulo Linhares (FERNANDES; LIMA, p. 27), para que haja uma “redefinição do Cine Ceará”. Com a baixa perspectiva de produção, a função do Festival deve ser reavaliada, voltando-se para a discussão de modelos alternativos, da produção regional e de temas relativos ao audiovisual. Um equívoco apontado no setor audiovisual cearense é a falta de articulação na produção de curtas, médias e longas-metragens; hoje se privilegia a realização de curtas, inclusive com o Edital Prêmio Ceará de Cinema e Vídeo, concebido pela SECULT, o que não garante visibilidade, ainda que favoreça a formação na área. A ideia de focalizar a produção de curtas surgiu durante a gestão do jornalista Nilton Almeida na SECULT (1998-2002), com o intuito de se adequar a uma realidade local diferenciada e promover os programas de formação da Secretaria.

3.2 A formação do cineasta no Ceará

No atual complexo mundo do trabalho, o cineasta no Ceará encontra uma variedade de propostas formativas para o audiovisual. Essas escolas oferecem conteúdos e metodologias distintas que atendem os mais diversos interesses e condições de formação. Estas formações são fragmentadas (roteiro, produção, direção etc), pois estão dentro de uma lógica voltada para uma especialização profissional determinada pelas causalidades postas da sociedade capitalista, a que o artista está submetido em face da rígida estrutura da cadeia produtiva do modelo industrial do cinema.

Nestas condições contraditórias, pode-se conjecturar que uma formação ideal do cineasta no Ceará passa por um aprendizado adquirido na soma do maior número dessas especialidades formativas, seja no âmbito da sua formalidade ou não. Dessa maneira, com raras exceções, identifica-se alguns desses intelectuais que exibem particularidades na sua educação estética. Estes são reconhecidos no meio artístico por terem desenvolvido um talento pessoal e singular, capaz de superar as condições de formação dadas pela sociedade. Serão estas “virtuosidades” o que Lukács identifica como “homem inteiramente formado” ou “caráter inumano” do artista?

Para a atividade profissional em Cinema e Vídeo é indispensável a utilização de máquinas em constante de sofisticação tecnológica, bem como de uma qualificação que contemple habilidades técnicas, conceituais e humanas. Diante do exposto, no ano de 2010, a Universidade Federal do Ceará (UFC) buscou, por meio de convocação para concurso público de provas e títulos, a partir do ano anterior, docentes para o primeiro curso de graduação em Cinema vinculado ao seu Instituto de Cultura e Arte (ICA).

Esta iniciativa pioneira, entretanto, voltada para o desenvolvimento de uma formação pública e gratuita em cinema e audiovisual no Ceará, revelou no período de inscrição um baixo número de candidatos cearenses, pois muitos destes são oriundos de outros estados. Além disso, a maioria dos aprovados desse concurso público, também, são profissionais formados em outros estados e qualificações estrangeiras. O que significa isso? Ao longo do texto, desenvolver-se-á uma análise histórica para entender esse fenômeno atual, destacando-se aspectos socioculturais e educacionais peculiares à formação do cineasta no Ceará.

O marco desta reflexão, inicia-se com a experiência ousada, porém de curta duração, do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual do Ceará. Criado em

agosto de 1996, pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (SECULT), este Instituto era mantido principalmente com recursos do FAT (Fundo de Amparo ao Trabalhador).

Até aí, a formação em cinema e vídeo no Ceará se restringira a experiências fragmentárias e sem articulação institucional, como diz Ramos, citado por Barbalho (1995, p. 18) “Como consolidar um pólo de produção em série catalisando ‘saberes’ cinematográficos dispersos e acionando recursos esparsos?”

Seguindo esse problemático modelo, o Instituto oferecia uma proposta de formação em cinema e vídeo de forma precária, pois não havia equipamentos de filmagem disponíveis (câmeras de cinema e vídeo), locais apropriados para uma formação especializada (estúdio para filmagens internas, mesas de edição de imagens), equipamento de iluminação e som próprios etc. Somando as essas dificuldades, o Instituto oferecia certificados sem reconhecimento do Ministério de Educação e Cultura (MEC), por isso sem validade acadêmica. Além disso, os professores que davam aulas na maioria das vezes eram procedentes de outros estados, aumentando o custo da formação, já que se necessitava garantir uma boa infraestrutura de transporte e hospedagem para estes profissionais.

Como já destacado, foi criado em 1971, o Cinema de Arte Universitário na UFC. Hoje, com o nome “Casa Amarela Eusélio Oliveira”, oferece cursos de cinema e fotografia, bem como formação no cinema de animação. A Casa Amarela foi protagonista dos primeiros festivais de cinema em Fortaleza.

Em relação aos cursos oferecidos pela Casa Amarela, há uma situação peculiar. Indiscutivelmente, os profissionais que ensinam são oriundos do meio acadêmico brasileiro e até internacional. A formação audiovisual não se limita aos cursos tradicionais de História do cinema ou sobre Teoria do Cinema, mas a elaboração de projetos audiovisuais com a finalidade de se formar um profissional de suma importância dentro da cadeia produtiva do cinema: a função do produtor.

Além disso, a Casa Amarela é um espaço que, apesar de mostrar deficiências relacionadas a equipamentos disponíveis, tradicionalmente investiu em curso de formação para roteiristas, no qual não se precisa investir em infraestrutura tecnológica para cinema e audiovisual.

Em relação ao cinema de animação, há uma prática formativa singular. O Curso foi mantido por diversos anos pelas leis de incentivo à cultura no Ceará (Lei Jereissati). Hoje, o curso recebe verbas, também, de editais de cultura, seja no âmbito do Governo Estadual ou Federal.

Por meio desses cursos, foram formados diversos realizadores em cinema de animação e, principalmente, houve um desenvolvimento de estéticas bastante originais, inclusive reconhecidas por meio de premiações em várias festivais do gênero.

A política de formação da Casa Amarela, porém não era a mesma do Cinema de Animação. Percebe-se, com isso, o problema da falta de integração de seus diretores, bem como a falta de um esforço conjunto para se trabalhar de modo mais cooperativo.

Outra experiência importante para a formação do cineasta no Ceará se deu no início nos anos 1940, com a Sociedade Cearense de Fotografia e de Cinema. É importante destacar ter sido por meio da SCFC que surgiu o primeiro filme de ficção no Ceará “*Caminhos sem fim*” (1944), com a direção de José Augusto de Moura, rodado em 8 mm. Foi com a interveniência da SCFC que se começou a estimular o cineclubismo no Ceará. A contribuição desses cineclubes estava em discutir as linguagens cinematográficas com o seu público.

Os eventos contribuíram indiretamente para o amadurecimento profissional em cinema e vídeo no Ceará, sem, contudo, formar sistematicamente seus realizadores. Entre esses eventos, há dois que se destacaram na história do audiovisual cearense.

O primeiro foi o “Festival de Fortaleza do Cinema Brasileiro”, na década de 1980, que trouxe para o público cearense a oportunidade de conhecer trabalhos de outros estados brasileiros e aprender com os seus realizadores.

O segundo foi “I Vídeo Mostra Fortaleza” na década 1990, hoje chamado “Cine Ceará”, já de abrangência ibero-americana, preocupado em divulgar os filmes daqui, bem como valorizar uma estética cinematográfica latino-americana. Apesar dos esforços do Cine Ceará em exibir as produções locais e fazer um intercâmbio internacional e nacional maior, público não valoriza este evento a despeito de sua política de “formação de platéia”.

Agora, vem outra questão preocupante para o audiovisual cearense. Por que o público de cinema não valoriza a produção de cinema e vídeo no Ceará? O audiovisual cearense sempre mostrou problemas relacionados à falta de espaços de exibição, distribuição e comercialização de suas obras cinematográfica e videográficas em função do monopólio do qual o Cinema Brasileiro em geral foi historicamente vítima. Atrelado a esta problemática, há uma educação no nível fundamental e médio que tradicionalmente valoriza a Arte literária em detrimento das demais. Paralelo a isso, não há profissionais nas escolas preparados para ensinar os alunos o desenvolvimento de outras habilidades artísticas.

Na sala de aula, o cinema pode estabelecer com o professor e com os alunos uma relação pedagógica e didática. Tradicionalmente, o cinema começou a ser utilizado como um

recurso didático por via da experiência dos cineclubes. Estes utilizavam uma metodologia, na qual o filme era exibido e depois debatido. Hoje, o professor pode apenas citar trechos do filme ou simplesmente exibir determinadas sequências para explicar certo conteúdo que está sendo trabalhado.

Com advento da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), Lei 9.394/96²⁰ (BRASIL, 1996), o ensino da Arte adquire um *status* semelhante a outras disciplinas tradicionalmente ministradas nos currículos das escolas de ensino fundamental no Brasil, exigindo, assim, um profissional com formação específica.

Apesar das inovações na legislação educacional brasileira, o ensino da Arte até os dias de hoje se ateve de forma problemática, em decorrência da formação deficitária do professor, das más condições materiais e técnicas da escola e, pelo entendimento pedagógico equivocado, de que o efetivo trabalho com Arte explora mais a “afetividade”, enquanto os outros componentes curriculares da escola trabalham mais com a “racionalidade”.

Além de tudo isso, no Estado do Ceará ocorre uma carência de políticas públicas governamentais e nãogovernamentais para o Cinema e o Audiovisual. Apesar de existir uma lei de incentivo à cultura e uma política de editais, não há o apoio institucional para fomento das iniciativas dos realizadores, bem como de ampla e profunda formação de cineastas.

Nessas circunstâncias, a Associação Cearense de Cinema e Vídeo (ACCV) propôs uma nova experiência de formação na década de 1990: o “Curso de Audiovisual de Fortaleza”, na “Escola Pública de Audiovisual da Vila das Artes”, equipamento cultural vinculado à Prefeitura Municipal de Fortaleza (PMF) por meio da Secretaria de Cultura de Fortaleza. A iniciativa privada oferece também o curso superior de “Novas Mídias e Audiovisual”, na Universidade de Fortaleza (UNIFOR), e outros cursos na área de Comunicação Social, os quais propõem uma formação audiovisual dentro da lógica do ensino superior privado, no qual disponibilizam aos seus alunos uma estrutura de estúdios e de profissionais capazes de realizar filmes de caráter comercial e educativo, como, por exemplo, a Faculdade Integrada da Grande Fortaleza (FGF).

Como se vem analisando, o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura contribuiu, também, com a formação de cineastas no Ceará em experiências formativas nas oficinas de cinema e vídeo. Nesse mesmo sentido, o Instituto de Fotografia do Ceará (IFOTO), o Museu da Imagem e do Som (MIS) e a Associação Cearense de Rock (Rock ponto doc) atuam como

²⁰Lei 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Art. 26, § 2º “O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos” (BRASIL, 1996).

equipamentos culturais, sejam governamentais ou não, respectivamente, na área de preservação de acervos, palestras sobre audiovisual, exibição de filmes com debates e cursos de formação de realizadores de clipes.

Outras contribuições para a formação audiovisual estão sendo feitas nas ONGs (Alpendre, Encine, Fábrica de Imagens, Serviluz Sem Fronteiras etc). Paralelo as estas iniciativas, algumas produtoras de vídeo (Cia de imagens, Cariri filmes, Odisséia Produções, etc) atuam no mundo do trabalho, dando, assim, poucas oportunidades para uma profissionalização artística dos realizadores cearenses.

O Ciclo de Formação de Parcerias iniciou-se no começo do ano 2000. Esta prática nasceu de amizades formadas no Instituto Dragão do Mar, bem como do domínio técnico da criação audiovisual e financeiro, em razão dos prêmios ofertados pelos editais de cultura conquistados. Com o surgimento das ONGs (Alpendre, Encine, Fábricas de imagens, Serviluz Sem Fronteiras etc), estas parcerias foram algo de desgaste, pelo fato de concorrem entre si e terem pouco acesso a profissionais *free lance* com experiência suficiente na criação de filmes comerciais ou culturais.

Pode-se assinalar, com base nessas experiências educacionais empiricamente sistematizadas, a pretensão de iniciar uma nova área de conhecimento denominada de “história da educação estética em Cinema e Audiovisual no Ceará”. Seguir-se-á esse intuito, trazendo algumas reflexões sobre a formação do cinema no Ceará, na qual se classificam em duas perspectivas de educação estética distintas, porém complementares: a formal e a informal.

Institucionalmente, o ensino formal técnico e superior em Cinema e Audiovisual caracteriza-se pela existência de um quadro de professores experiente e bem qualificado, grade curricular diversificada, espaço físico adequado, apoio de servidores técnico-administrativos, disponibilidade de recursos materiais e, principalmente, de uma certificação reconhecida por um órgão competente do Estado Brasileiro; porém, essas condições de aprendizado são historicamente negligenciadas pelos Governos Municipais, Estadual e Federal no Ceará.

Essa perversa condição educacional denuncia a desigual correlação de forças a que a cultura daqui está submetida dentro da estrutura sociopolítica e econômica do capitalismo nacional, haja vista que a profissionalização em Cinema e Audiovisual está situada no eixo Rio-São Paulo.

Tal realidade se confirma no Ceará, visto que somente agora se iniciou a formação da primeira turma de graduados em Cinema e Audiovisual pela UFC. Antes disso, só havia a

experiência do curso de Audiovisual e Novas Mídias da UNIFOR, de caráter privado e, por conseguinte, restrito a segmentos sociais com boas condições econômicas.

Assim, a história da educação estética em Cinema e Audiovisual no Ceará, em termos formais, está restrita à primeira e única experiência, iniciada recentemente, no ano de 2007.

Desde o início do século XX, o aprendizado informal foi decisivo na educação estética do intelectual cineasta no Ceará. Esta afirmação contribui para responder, de certo modo, a um outro problema de pesquisa: como esse intelectual cineasta aprendeu a fazer cinema no Ceará?

Fruto de relações sociais de trabalho, os primeiros produtos audiovisuais surgiram dentro em contexto nacional e internacional, no qual o Cinema se afirmava como Arte, sob iniciativas originais e criativas.

Conforme já discutido, o pioneirismo da AbaFilm surge nesse período, com exemplo prático de uma educação estética nos moldes ditos informais, visto que Adhemar Albuquerque, também, contribuiu para o aprendizado de um dos mais ousados realizadores do cinema nacional e internacional: Benjamim Abrahão. Dessa profícua relação formativa informal, nasceu um filme de repercussões nacionais e internacionais, pois hoje esta realização é reconhecida como um verdadeiro patrimônio cultural da humanidade.

A elaboração desse poético e antológico filme originou-se da persistência de Benjamim Abrahão em superar sua inexperiência profissional como realizador, sendo somente adquirida essa formação por meio de Adhemar Albuquerque, responsável pelas oportunas orientações no manuseio de equipamentos e na revelação da película do filme.

A câmera usada foi uma Nizo Kiamo, à corda, de 35 mm, com 500 pés de filme. Mas, como formam dois ou três encontros com os cangaceiros, fala-se seguramente em onze rolos de filme, de cem pés cada um, dando um total de tempo inferior a 15 minutos. O dado baseia-se na caderneta de Benjamim, obtida pelo historiador Frederico Pernambucano de Mello. O mascate também levava uma câmera fotográfica Debie. Após o primeiro contato com o Bando, onde passara cerca de cinco dias, Benjamim retornou a Fortaleza para conferir os resultados. Revelada a película no laboratório da Aba, o registro não se mostrou satisfatório. Chico Albuquerque, filho de Adhemar, fotógrafo e cinegrafista da empresa na época, lembra da imperícia técnica do libanês. Para a segunda expedição, fez-se necessário soldar os ajustes da câmera, já no ponto certo, para ele não incorrer nos mesmos erros. Na nova empreitada, seguramente em 1936, passou mais tempo com o Bando, alcançando bons resultados no trabalho. (HOLANDA, 2000, p. 51-52).

Desde as primeiras como nas últimas gerações de cineastas cearenses, o dilema da formação sempre foi objeto de dúvida e especulação. Os artistas que conseguiram fugir essa lógica precisaram adquirir conhecimentos em outros países ou viajar para o sul do Brasil nas

melhores faculdades e universidades disponíveis. Nesse quadro, o audiovisual no Ceará demonstra deficiências e fragilidades em relação a outros Estados brasileiros. Esse fator influencia o desenvolvimento desse segmento artístico em decorrência de uma falta de uma política de financiamento por meio do Estado, não somente em relação ao fomento como no que concerne a outras necessidades e demandas no setor, como por exemplo a estruturação de um parque exibidor em todos os municípios no Ceará a fim de criar o público de cinema.

3.3 A política para o audiovisual no Ceará no contexto da crise atual do capital

O Estado moderno e a Igreja Católica sempre se apoiaram na Arte como um recurso simbólico imprescindível para seus desenvolvimentos institucionais. E a Arte, por sua vez, em vários momentos históricos, foi apropriada por grupos econômicos fortes para dela acumular capital e manter privilégios.

Nos Estados Unidos, principalmente em Hollywood, o cinema nas suas primeiras décadas de existência foi controlado por grandes estúdios que tiveram seu auge e decadência no século passado.

No século XXI, esse cenário mudou. O cinema virou uma indústria organizada, principalmente, em seis grandes conglomerados econômicos do entretenimento audiovisual: Paramount, Fox, Universal, Warner, Sony e Disney.

Nesse caso, o capital e os EUA, compreenderam, oportunamente, o valor artístico, comercial, político e ideológico do cinema. Em relação a essas duas últimas potencialidades, os Estados Unidos têm na sua indústria cinematográfica uma forte aliada para dominar culturalmente os outros países por meio de uma eficiente e lucrativa distribuição mundial de filmes.

Era de se esperar. Quando acontece o derrubamento do campo socialista, desintegra-se a URSS e fica no mundo uma única super-potência – e já se notava que essa super-potência, cujas origens são bem conhecidas e cujos princípios e métodos diabólicos são muito bem conhecidos, não podia deixar de empregar todo o seu gigantesco poder para impor as suas normas e os seus interesses ao mundo; primeiro por meios cuidadosos e depois com meios cada vez mais descarnados. Estamos já a enxergar um imperialismo que exerce todo o seu poder e sua força para varrer todo obstáculo que encontrar no caminho. Contudo, eles são donos da imensa maioria dos meios de comunicação, tanto que possuem 60 % da rede mundial de comunicações, as redes mais poderosas de televisão que não tem rival; praticamente o monopólio dos filmes que são exibidos no mundo. Podemos dizer que a França, que leva a cabo uma batalha quase heróica por preservar a sua cultura ao máximo possível, perante a invasão cultural norte-americana, é o único país da Europa, que eu conheça, onde filmes norte-americanos não atingem 50% do total dos filmes que são exibidos. Nos outros países do Velho Continente ultrapassam 50%, chegam a 60 %, 65 %, 70% e até 80% em alguns deles. Dos seriados de televisão, 60%, 70%, 80%, 90%, de modo

que ao redor de 70% dos seriados de televisão que são exibidos, e 75% das fitas que circulam são norte-americanas; cifras que vocês devem ter lido. Ramonet fala delas. Resulta em um monopólio quase absoluto. Há países latino-americanos importantes onde 90% dos filmes e seriados que se exibem são norte-americanos, e vocês sabem de tudo o que por aí entra. Da Europa é muito pouco o material que chega. Uma colonização cultural norte-americana total nesse domínio. Baste dizer-lhes que no nosso caso custa-nos imenso trabalho o fato de encontrar filmes que tenham algum valor, que tenham qualidade moral e cultural. Como escapar dos filmes quase exclusivamente de violência, de máfia, de sexo? Como fugir de tantos filmes alienadores e do veneno que distribuem pelo mundo? E custa-nos trabalho. Para nossa televisão, que não tem publicidade, como lhes dizia, salvo exceções, encontrar um filme para as sextas-feiras e para os sábados é bem difícil. E as críticas que a população faz do que é exibido são freqüentes. (RUZ, 1999, p. 10-11).

Nessa perspectiva, a Arte cinematográfica pode ser considerada como fator de exportação ou dominação cultural. Seria a redução da dimensão da Arte cinematográfica como algo voltado para uma atividade empreendedora ou como um simples “elemento da economia criativa ou cultural”.

Um dos estudiosos dos estudos culturais contemporâneos chama a esse fenômeno de “cultura da mídia”.

A cultura da mídia é industrial; organiza-se com base no modelo de produção de massa e é produzida para a massa de acordo com tipos (gêneros), segundo fórmulas, códigos e normas convencionais. É, portanto, uma forma de cultura comercial, e seus produtos são mercadorias que tentam atrair o lucro privado produzido por empresas gigantescas que estão interessadas na acumulação de capital. (KELLNER, 2001, p. 9).

Nesse padrão de acumulação, a Arte se torna mercadoria, e os artistas ficam subsumidos à divisão capitalista do trabalho, ou seja, para sobreviver, vendem sua força de trabalho sob risco de submissão a um processo de expropriação e erosão de seus direitos sociais.

Como anunciado anteriormente, a Arte como um complexo social pertencente à dimensão supra estrutural da sociedade capitalista, possui *status* de uma objetivação humana semelhante ao Trabalho. Essa condição ontológica da Arte é universal ao gênero humano e, particularmente, no que toca mais de perto a este estudo, ao Estado do Ceará.

Diferentemente do modelo industrial estadunidense, a política de editais no Ceará assume um papel regulador da produção de cinema cearense, pois, dessa forma, se chancela modelo de fruição artística controlada institucionalmente pelo Estado e pelo mercado, sendo utilizada por estes como um elemento de sua justificação política e econômica junto à sociedade. Desde 2001, uma série de editais é lançadas pelo Governo do Ceará mediado por sua Secretaria da Cultura, visando a estimular a produção de Cinema e Vídeo.

O Prêmio Ceará de Cinema e Vídeo resultou de um diálogo entre a Secult e a Associação Cearense de Cinema e Vídeo (ACCV). Na realidade, o formato básico do edital do prêmio foi elaborado pela ACCV. O I Prêmio ocorrido em 2001 distribuiu R\$ 250.000,00 entre cinema (ficção – R\$ 70.000,00; documentário – R\$ 50.000,00 e animação – R\$ 50.000,00) e vídeo (cinco roteiros premiados com R\$ 15.000,00 cada). No ano seguinte, o II Prêmio Ceará de Cinema e Vídeo dobrou sua premiação. Foram R\$ 500.000,00 destinados à produção de dois filmes de ficção, dois documentários e duas animações e de dez curta-metragens em vídeo. (BARBALHO, 2007, p. 18).

Em decorrência dos fenômenos em questão, interroga-se: quais são os efeitos da política de editais, especificamente, no caso dos Prêmios Ceará Cinema e Vídeo para o audiovisual dentro do contexto político cearense vigente nos últimos dez anos, aproximadamente?

Esse modelo de política cultural restringe o papel do Estado no financiamento do audiovisual no Ceará, em virtude de não existir uma ação estatal voltada para a estruturação de um parque exibidor nos municípios a fim de propiciar a criação de um público de cinema cearense. Compartilham dessa mesma ideia dois dos sujeitos de pesquisa, por ocasião da resposta a questão 11 do questionário 1 “Para você, qual é a melhor forma de financiamento do audiovisual cearense”.

Recursos através de bilheteria me parece a mais óbvia e acertada no sentido de independência do audiovisual, mas a concorrência entre um mercado industrial como o americano, contra algo que sequer engatinha no Ceará. Há leis de Incentivo de abatimento de impostos de empresas que investem em cultura e têm abatimento em impostos, mas a cultura do empresariado cearense não percebe o potencial de mercado de um investimento desses e os produtores não conseguem chegar com facilidade até elas. (SUJEITO A, em 16/03/11).

Enquanto não tivermos um mercado audiovisual consolidado, onde as empresas invistam numa produção, visando o lucro da bilheteria, observamos que os incentivos do estado, tanto diretamente com dinheiro público quanto indiretamente via iniciativa privada, são imprescindíveis para realização de um filme. (SUJEITO B, em 09/04/09).

Existem pouco mais de duas mil salas de exibição no Brasil. Esse número comparado com outros países, como México, Estados Unidos e Índia, ainda é pequeno.

Tabela 1 – Habitantes por sala em 2010

Países	População	Salas	IND HAB/SALA
Brasil	191,4	2.096	91 mil
Estados Unidos	304,8	39.347	7,7 mil
México	106,3	3.920	27 mil
Índia	1.186,00	10.189	116 mil

Fontes: Database Brasil (2010).

No caso do Estado do Ceará, o número de salas de exibição ainda é bem menor, considerando o universo do parque exibidor brasileiro.

Tabela 2 – Número de Complexos e Salas por UF e Município - 2010

UF	Município	Complexos	Salas
CE	Fortaleza	9	36
	Juazeiro do Norte	1	2
	Limoeiro do Norte	1	2
	Maracanaú	1	2
	Sobral	1	2
	CE Total	13	44

Fonte: Agência Nacional do Cinema (2010).

Essas tabelas revelam uma situação trágica para o Audiovisual no Ceará, que precisa viver de público e um circuito de salas de exibição. Nessa falta de uma política de estruturação de um parque do exibidor no Ceará, os filmes não conseguem chegar a todos os municípios cearenses.

Acrescenta-se, ainda que, sob a falsa ideia de democratização ao acesso dos recursos, essa política cultural privilegia uma minoria de cineastas cearenses que, anualmente, conseguem aprovar seus projetos por meio de assessorias de grandes produtoras. Dessa forma, o Estado estimula uma relação paternalista e acomodada com uma parte do segmento artístico cearense condicionando a produção dos seus realizadores à oferta de editais.

Exemplificando a análise, todas as respostas dos quatro sujeitos de pesquisa durante a aplicação do questionário 1 ratificam a ideia acima. Em relação a questão 5 do questionário 1 “Você submeteu este projeto a outros editais? Quais?”, todos os respondentes escolheram o item “não”. Já em relação a questão 6 do mesmo questionário “Você submeteu este projeto a outras formas de financiamentos? Quais?”, todos eles responderam também “não”.

É importante assinalar, ademais, que a produção audiovisual cearense, infelizmente, convive historicamente com a falta de planejamento, inclusive com outros setores estratégicos da sociedade, como a Educação, bem como inexistem ações mais efetivas voltadas para o restante da cadeia produtiva de cinema relacionadas a formação, estruturação, preservação, catalogação e difusão desse precioso patrimônio cultural e artístico.

Logo, questiona-se: como é possível avaliar valor o artístico dessas obras financiadas pelo Poder Público? Quem poderia exercer essa função: os críticos de cinema especializados ou público receptor? Por qual ponto de vista deve ser feita essa apreciação?

Se no Estado do Ceará não há sala de exibição nos seus municípios, logo, não haverá um público de cinema para avaliar esteticamente suas obras. Além disso, atualmente, como foi registrado anteriormente, existem no Ceará seis festivais de cinema, sendo estes, prioritariamente a única oportunidade local mais viável para exibir os curtas, médias e longas metragens. Dentro dessa lógica, cria-se outra contradição, o financiamento público e privado em série de festivais de cinema no Ceará, capazes de, nessas condições, auferir lucros e louros para os produtores proponentes desses grandes eventos culturais.

Logo, problematizar teoricamente sobre a criação e a apreciação estética do audiovisual no Ceará, leva a que se guiem as reflexões no sentido de argumentar que a Arte no capitalismo está em crise, pois o contexto sócio-histórico no qual está inserida revela uma condição imanente de alienação de caráter objetivo e subjetivo, pois “Essa crise artística tem raízes profundas no poder abarcante da alienação. À medida que esse poder se intensifica, nega-se cada vez mais ao artista a possibilidade de identificar-se com as tendências fundamentais da realidade humana histórica.” (MÉSZÁROS, 1981, p. 177).

A emancipação humana é uma dessas “tendências fundamentais da realidade humana histórica”, valor nascido de uma necessidade da vida cotidiana, da qual o artista faz parte como um “ser social” inserido na história humana, capaz de revelar ou omitir sua particularidade social nos seus reflexos artísticos.

É importante assinalar, ademais, que a reestruturação do capital no quadro de sua crise atual, como bem explicita Mészáros, vem modificando a função do Estado em todas as suas dimensões. Nesse sentido, o Direito, com suas leis específicas para a Cultura na forma de Política de Editais, vêm se tornando, de maneira particularmente aguda, subordinado aos interesses privados do capital. Uma das consequências desse fenômeno é o excessivo burocratismo. A esse respeito, somente um dos quatros sujeitos de pesquisa registrou sua insatisfação com a burocracia, ao ser questionado durante a aplicação do questionário 1 mediante a questão 13. “Quais as maiores dificuldades que você enfrentou na elaboração de seu projeto?”

O maior entrave está na prestação de contas junto à SECULT. Há uma burocracia excessiva. O orçamento de um filme é algo vivo que tem que lidar com intempéries como acidentes, questões meteorológicas, com o humano e por mais que precisemos, e devemos, estar o mais próximos do plano de trabalho entregue no ato da inscrição do edital, é quase impossível realizar um filme e não haver

modificações e ajustes no orçamento ao longo da produção. (SUJEITO A, em 16/03/11).

Assim, a interpretação e abordagem está na contramão do “chapéu ideológico” usado pela maioria dos intelectuais da cultura, pois o Estado e o Direito são vistos como complexos sociais regulamentadores de uma ordem social injusta com os seus devidos rebatimentos na Educação e na Cultura.

Por fim, perante o quadro de clara ascensão do ideário das políticas neoliberais, que desgraçadamente reduzem a função social do Estado e da atual crise estrutural do capital, que expropria material e espiritualmente os trabalhadores, esta perspectiva de análise aponta a necessidade para uma profunda transformação dessa lógica sociometabólica do capital, altamente prejudicial para o desenvolvimento cultural do segmento artístico e do povo cearense em geral.

No capítulo seguinte, sistematizaram-se as análises estéticas dos curtas-metragens cearenses, bem como foi adicionado um breve resumo sobre a história da crítica de cinema no mundo. O intuito foi de propor uma reflexão sobre a cultura local com base no cinema daqui e melhorar a formação de opinião do público receptor de cinema no Ceará.

4 ANÁLISES ESTÉTICAS DOS PRODUTOS AUDIOVISUAIS NO CEARÁ

Para substanciar as análises estéticas registradas neste tópico, foi preparado um resumo introdutório dos principais críticos de cinema no mundo. Para tanto, este capítulo foi dividido em três subitens.

4.1 Pressupostos históricos e teóricos da crítica de cinema

O cinema tem 110 anos de história e sua criação decorre, principalmente, do esforço inventivo dos irmãos Lumière, pois foi com eles que se originou o cinematógrafo — uma espécie de equipamento que projetava imagens em movimento. É importante lembrar que os irmãos Lumière não tinham nenhuma pretensão de inventar uma nova forma de arte, mas sim uma nova maneira de registro como a câmera fotográfica.

No caso de Lumière, o outro pólo original do cinema, a evidência é menos nítida mas talvez mais demonstrativa. Filmando *Entrée d'un train en gare de La Ciolat* (A chegada do trem na estação de Ciolat) ou *La sortie des usines* (A saída dos operários das usinas), Lumière não tinha consciência de fazer uma obra artística, mas simplesmente de reproduzir a realidade: no entanto, vistos em nossos dias, seus pequenos filmes são surpreendentemente fotogênicos. O caráter quase mágico da imagem fotográfica aparece então com toda a clareza: a câmera cria algo mais que uma simples duplicação da realidade. O mesmo se passou nos origens da humanidade: os homens que executaram as gravuras rupestres de Altamira e Lascaux não tinham consciência de fazer arte, seu objetivo era puramente utilitário, pois tratava-se, para eles, de assegurar uma espécie de dominação mágica sobre os animais selvagens, que constituíam sua subsistência: no entanto, hoje suas criações fazem parte do patrimônio artístico mais precioso da humanidade. (MARTIN, 2007, p. 15-16).

Como se tratava de uma grande novidade, eles saíram divulgando essa invenção em diversas feiras no mundo. Para cobrir essa série de eventos, um jornalista russo foi escalado para conhecer o cinematógrafo com o objetivo de descrevê-lo. A crítica de filmes surgiu dessa experiência em 1896, quando Maximo Gorki (1868-1936) elaborou uma análise sobre os efeitos provocados pelas projeções.

A noite passada estive no Reino das sombras. Se soubessem o estranho que é sentir-se nele. Um mundo sem som, sem cor Todas as coisas — a terra, as árvores, a gente, a água e o ar — estão imbuídas ali de um cinza monótono. Raios cinzas de sol que atravessam um céu cinza, olhos cinzentos no meio de rostos cinzas e, nas árvores, folhas cinzentas. Não é a vida e sim sua sombra, não é o movimento e sim seu aspecto silencioso. Vou tratar de explicar-me para não ser tachado de louco ou de fazer concessões ao simbolismo. Estive em Aumont vendo o cinematógrafo de Lumière: a fotografia animada. A extraordinária impressão que produz é tão complexa e única que duvido de minha capacidade para descreve-la em todos os seus aspectos. Mesmo assim, tratarei de expressar os que são fundamentais. Quando

se apaga as luzes na sala onde se expõe o invento de Lumière, aparece de imediato na tela uma grande imagem de corcinza. Uma rua de Paris, sombras de um mal gravado. Se se observa fixamente, se vêem carros, edifícios e pessoas em diversas posturas, congeladas e imóveis. Tudo em tom cinza, o céu lá em cima também é cinza, não se antecipa nada novo nesta cena demasiado familiar, pois mais de uma vez vimos imagens das ruas de Paris. Mas, imediatamente, um estremeamento esquisito invade a tela e a imagem torna-se viva. As carruagens que chegam de alguma parte da perspectiva da imagem se movem até você, até a escuridão onde estás sentado; mais adiante das pessoas aparece algo que se destaca, cada vez maior, a medida que se aproxima de ti; no primeiro plano, uns garotos brincam com um cachorro, passam uns ciclistas e os pedestres cruzam a rua serpenteando os carros. Tudo se move com muita vitalidade e quando se aproxima do limite da tela, desaparece por trás dela, não se sabe onde. E no meio de tudo, um estranho silêncio, sem que se escute o rumor das rodas, o som dos passos ou das vozes. Nada. Nem uma só nota dessa confusa sinfonia que sempre acompanha os movimentos das pessoas. Silenciosamente, a folhagem cinza das árvores balançam com o vento e as silhuetas cinzas das pessoas – pode se dizer condenadas ao eterno silêncio e cruelmente castigadas ao ser privadas de todas as cores da vida – deslizam em silêncio sobre um solo cinza. Seus sorrisos são inanimados, ainda que seus movimentos estejam cheios de energia vital, tão ligeiros que são quase imperceptíveis. Seu sorriso é mudo, ainda que possa se ver os músculos contrair-se nos rostos cinzas. Diante de ti surge uma vida, uma vida carente de palavras e despojadas do espectro de cores vitais: uma vida cinzenta, muda, desolada e lúgubre. A visão é espantosa, porque o que se move são sombras, nada mais que sombras. Encantamentos e fantasmas, os espíritos infernais que fizeram desaparecer cidades inteiras no sonho eterno acodem à mente e é como se materializassem diante de ti a arte maligna de Merlin. Como se houvesse sumido a rua inteira; como se, do telhado ao piso, houvesse derrubado os edifícios de vários andares até reduzi-los ao nível do chão. As pessoas foram reduzidas em idêntica proporção, destituindo-as do poder da palavra e esfumando as tonalidades do céu e da terra numa coloração cinza monótona. Desse modo, a grotesca criação foi empurrada para o canto de um obscuro restaurante. De repente se escuta um estalido, tudo se desvanece e aparece um trem na tela. Se lança diretamente contra você, cuidado! Dá a impressão que vai precipitar-se na escuridão sobre o espectador, convertendo-lhe num monte de carne dilacerada e ossos estilhaçados e reduzindo a pó e fragmentos esta sala e todo o edifício, cheio como está de mulheres, vinho, música e vício. Mas também este é um trem das sombras. Sem um ruído, a locomotiva desaparece pelo lado da tela. O trem pára um instante e uma série de figuras cinzentas surgem mudas dos vagões, saúdam em silêncio a seus amigos, riem, andam, correm, rebolam e... se vão. Aparece, então, outra imagem. Três homens sentados numa mesa, jogando baralho. Seus rostos estão tensos, suas mãos se movem com rapidez. A ganância dos jogadores é denunciada pelos dedos trêmulos e pela contração dos músculos faciais. Jogam... De repente, caem na risada e o garçom que se encontrava com a cerveja junto a mesa, sorri também. Riem às gargalhadas sem emitir qualquer som. Dá a impressão que foram mortos e suas sombras estivessem condenadas a jogar baralho em silêncio por toda a eternidade. Outra imagem. Um jardineiro está regando as flores. O jato de água cinzenta, que sai da mangueira, se desfaz na forma de uma chuva fina. Cai sobre os ramos de flores e talos de gramas, esmagadas pela água. Aparece um garoto que pisa a mangueira interrompendo o jato d'água. O jardineiro verifica a boca da mangueira ao mesmo tempo em que o garoto retira o pé, fazendo com que o jardineiro receba o jato d'água direto na cara. O espectador imagina que a chuva vai alcançá-lo e tem o impulso de se proteger. Mas na tela o jardineiro já está perseguindo o garoto por todo o jardim, e quando o pega dá-lhe uma surra. Mas a surra é muda e tampouco se escuta o jorro da água que flui da mangueira abandonada no chão. Esta vida, cinzenta e muda, acaba por transtornar e deprimir uma pessoa. Parece transmitir uma advertência, carregada de um vago, porém, sinistro sentido, diante do qual teu coração estremece. Esqueça onde se encontra. Estranhos pensamentos invadem a mente, e a consciência começa a se debilitar e a desaparecer... Mas, rapidamente, a teu lado, se escuta uma animada discussão e a risada provocadora de uma mulher... e recordas que estás no Aumont, no local de Charles Aumont... Por que entre tantos

lugares este notável invento de Lumière havia de abrir caminho para ser exibido aqui. Este invento que afirma uma vez mais a energia e a curiosidade da mente humana, desenvolvendo-a e atrapalhando-a e que... em seu intento de aprofundar o mistério da vida, ajuda por tabela a construir a fortuna de Aumont? Não percebo ainda a importância científica do invento de Lumière, mas não há dúvida que a tem e provavelmente será útil aos fins gerais da ciência, ou seja melhorar a vida do homem e desenvolver seu pensamento. Não é isto o que encontramos no Aumont, onde não se promove nem se a conhecer nada além do vício. Por que então no Aumont, entre as “vítimas das necessidades sociais” e entre os malandros que compram aqui o amor? Por que entre todos os locais escolheram este para a exibição da última conquista científica? É provável que o descobrimento de Lumière se aperfeiçoe rapidamente, mas o fará no espírito da Aumont-Toulon and Company. Junto aos filmes já mencionados se projeta *Le déjéneur de bébé*, onde aparece um trio idílico. Uma jovem esposa com seu gorducho filhinho senta-se na mesa para o café da manhã. A esposa está tão enamorada, são tão encantadores, alegres e felizes, e o menino é tão gracioso! A cena passa a impressão de beleza e felicidade. Esta cena familiar tem sentido no Aumont? Ainda há outra. As operárias de uma fábrica, formando um grupo compacto, alegre e risonho, saem correndo pela rua. Isso também está fora do lugar no Aumont. Por que lembrar aqui a possibilidade de uma vida limpa, de trabalho? Não tem nenhum sentido. No melhor dos casos, este filme não fará senão comover dolorosamente a mulher que comercia sua sexualidade. Estou persuadido de que estas imagens serão logo trocadas por outras mais de acordo com o tom geral do Concert Parisien. Por exemplo, projetando um filme intitulado: *O nu*, ou *A dama no banho*, ou *Uma mulher na intimidade*. Também poderão filmar uma sórdida briga entre marido e mulher e oferecê-la ao público com o título *Os benefícios da vida em família*. Sim, indubitavelmente se farão este tipo de filmes. Nem o bucólico nem o idílico têm futuro algum no mercado russo, sedento de coisas picantes e extravagantes. Também posso sugerir alguns temas para desenvolver na cinematografia, para diversão do público. Por exemplo: empalar um parasita da atualidade sobre uma estaca, conforme o costume turco, fotografá-lo e exibi-lo depois. Não é exatamente picante, mas é muito edificante. (GORKY, 2007, p. 3).

Ao longo de sua história, o cinema foi objeto de estudo de vários intelectuais. O primeiro livro teórico sobre cinema foi escrito pelo alemão Hugo Münsterberg (1863-1916), em 1916 – *O filme: um estudo psicológico*. A Psicologia aplicada ao cinema era a sua principal discussão.

Baseado apenas num contato com filmes narrativos do início do século (Hugo Münsterberg morreu em 1916, não chegando a ver, por exemplo, *Intolerância* de Griffith), o psicólogo alemão, professor da Universidade de Harvard (USA), escreveu seu livro – *Photoplay: a psychological study* – o qual passou despercebido na época e só foi revivido pela edição de Richard Griffith em 1970. Nele, vemos antecipado muito do que vamos encontrar, por exemplo, em Rudolf Arnheim, no seu clássico livro *O cinema como arte*, onde então a psicologia da forma servirá de base para o estudo das diferenças entre filme e realidade responsáveis pela dimensão estética do cinema. (XAVIER, 1983, p. 19).

Apesar da ênfase psicológica, a sua principal obra era dividida em duas partes, nas quais foram desenvolvidas outras abordagens.

A primeira parte estuda, numa perspectiva quase literalmente cognitivista, os traços essenciais da actividade espectral durante a projecção: construção de uma profundidade imaginária, percepção de um movimento aparente; variabilidade da

atenção e meios de o filme a dirigir; funcionamento da memória e da imaginação; emoções. A segunda parte esboça uma estética do cinema de tipo formalista. A arte é definida, segundo Münsterberg, não pela imitação, mas pela transformação do mundo em beleza, de acordo com um ideal bastante clássico. (AUMONT; MARIE, 2009, p. 174).

Considerado como teórico clássico do cinema, Béla Balázs (1884-1949), de nacionalidade húngaro-alemã foi, além de crítico, poeta e dramaturgo. Suas principais teorias estão contidas no seu primeiro livro *O Homem Visível*, em 1924, redigido de uma rica experiência de crítico de cinema do jornal vienense *Der Tag*, de 1919 a 1924. Resumidamente, sua contribuição pode ser exibida na sequência abaixo:

1. O cinema como arte do visível: tese da época mas apresentada e reforçada pela dupla cultura de Balázs, em torno da especificidade artística do cinema. Em particular, procura sistematicamente distinguir o cinema das artes verbais, literatura e teatro; faz notar em especial que o cinema não é ilustração de conteúdos preexistentes; a narrativa fílmica só tem em comum com a narrativa literária a noção de construção (o “esqueleto”): a sua carne (e a sua “medula”) são diferentes. (Uma posição que o distingue dos formalistas seus contemporâneos, nomeadamente). A especificidade do cinema é, portanto, a pura visibilidade, a superfície, a sensorialidade, antes de qualquer acesso a um “conteúdo”. 2. O realismo particular do cinema: o cinema torna visível, dá a ver de novo a realidade e, ao mesmo tempo, torna compreensível aquilo que vemos. O importante é que Balázs não se limita ao argumento mimético: o cinema é uma forma simbólica daquilo que representa; se nos faz compreender o mundo, é porque tem, para tal, formas visuais e imediatas, novas, e que cuidam perfeitamente da aparência das coisas. Mas como maior profundidade, o cinema é a arte da presença: um filme não conta, não comenta um acontecimento; mostra-o, dá-o a ver, deixando-lhe caráter de experiência sem conceito. 3. A imagem não é pura representação do mundo: o que ela apresenta é a realidade, é certo, mas também ela própria. O cinema, segundo Balázs, é portanto uma arte do visual, e não do visível. Os gestos fílmicos, por exemplo, não têm por missão veicular um discurso verbal, antes constituem uma espécie de linguagem. Noutra perspectiva, observa que o filme, se for realmente um acontecimento visual, tem necessidade de um tempo próprio, mais lento do que o tempo verbal. Através deste gênero de notação perfila-se a idéia de um mundo de imagens em que o filme se revê. 4. Em todos estes estádios o cinema é, portanto, produção de um sentido: a câmara, para Balázs é “produtiva”, as tesouras são “inventivas”, o olho “fareja”, etc. esta idéia culmina, a partir de uma fisionomia que o cinema daria àquilo que ele filma – animado ou inanimado (AUMONT; MARIE, 2009, p. 32).

O italiano Ricciotto Canudo (1877-1923) adquiriu prestígio entre os críticos de cinema, pelo fato de haver inventado a expressão “a sétima arte” “Hoje em dia é sobretudo conhecido pela sua tomada de posição extremamente precoce (desde 1908) a favor do cinema, antes mesmo que este pudesse aparecer verdadeiramente como uma arte. Canudo é o inventor e o promotor zeloso da fórmula do cinema como ‘sétima arte’.” (AUMONT; MARIE, 2009, p. 44-45). Foi também poeta, filósofo, romancista, ensaísta e organizador cultural. Dentre outras ideias, defendia o cinema como uma combinação das artes espaciais (Pintura, Escultura) com as artes temporais (Dança, Música).

O crítico francês André Bazin (1918-1958) foi o guru da *Novelle-Vague* (um movimento francês liderado por críticos de cinema no pós-guerra). Colaborou em alguns diários (*Le Parisien Libéré*), semanários (*L'Écran Français*, *France-Observateur*) e publicações mensais, entre elas os *Cahiers du Cinéma*, fundado em 1951. Seu pensamento se enquadra nas teorias realistas e sua obra mais representativa está numa compilação de artigos reunidos na antologia *O que é cinema?*

Influenciado por Sartre de *O imaginário* (*L'imaginaire*), Bazin coloca a arte como momento crucial do esforço psicológico do homem para ultrapassar as suas condições reais de existência. Ligando ontologia e história das artes figurativas, lê na fotografia um momento essencial desta história: liberta “as artes plásticas da sua obsessão pela semelhança”, agora automaticamente assegurada, e responde assim a uma profunda necessidade psicológica de “embalsamar o tempo”. Impressão literal do real, a imagem fotográfica “arrebata a nossa crença”; tomando a dianteira, o cinema realiza cada vez melhor, no curso de sua evolução, o ideal do “cinema total”, impressão do espaço não apenas do espaço, mas da duração. A fotografia, e depois o cinema, “prestam homenagem ao mundo tal como ele aparece”, e põem-nos em presença da própria coisa. Bazin condena ainda, por ser contrária à natureza do cinema, toda a intervenção excessiva, toda a manipulação, toda a “batota” que atentariam contra a integridade do real representado; isso condu-lo a “proibir” a montagem em todos os casos em que a sua utilização produziria um sentido demasiado unívoco, imposto pela arbitrariedade do cineasta, em detrimento da “ambiguidade imamente do real”. Correlativamente, o filme deve abster-se de impor ao espectador uma interpretação do que lhe é mostrado; esta “liberdade psicológica” do espectador leva Bazin a privilegiar os estilos baseados no plano sequência e na profundidade de campo (ver seus comentários sobre os filmes de Orson Welles, na compilação consagrada a este cineasta). (AUMONT; MARIE, 2009, p. 35).

Jean Mitry (1904-1988) foi crítico das revistas *Ciné pour tous* e *Cinéa-Ciné* desde 1923 e professor de História e Estética do Cinema no *Institut des hautes études cinématographiques* (IDHEC), entre 1944 e 1945. Desta última atividade, resultaram os primeiros estudos sobre Semiologia no Cinema.

Este trabalho resultou na monumental síntese de *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963-1965). Mais tarde, Mitry criticou fortemente a semiologia de inspiração linguística (*La Sémiologie en question*, 1987) e tentou opor-lhe uma ciência de significação baseada num modelo fenomenológico, em nome de uma “teoria da imagem e do real percebido”. (AUMONT; MARIE, 2009, p. 165).

Seguindo também as investigações sobre Semiologia do Cinema, Christian Metz (1931-1993) foi o intelectual responsável pela elaboração de duas importantes obras *Langage et cinéma* (1971) e *Le Signifiant imaginaire* (1977).

O aspecto mais singular do trabalho teórico de Metz é o seu princípio de reflexão por diferenciação negativa: trata-se, em primeiro lugar, de demonstrar, com base na linguística estrutural, que o cinema não é um língua, ainda que seja uma espécie de linguagem. Em seguida, trata-se de sublinhar que, embora o espectador do filme percepcione as imagens segundo um fluxo que apresenta muitas analogias com a percepção onírica, não sonha realmente. (AUMONT; MARIE, 2009, p. 163).

No que tange aos teóricos e críticos de cinema no Brasil, respectivamente, as principais referências são Ismail Xavier e Rubens Edwald Filho, sendo que o primeiro atua mais no meio acadêmico e o segundo no mundo da mídia televisiva.

4.2 Elementos de uma análise estética marxista no Ceará

A vida e o cotidiano humano são uma realidade tridimensional. O cinema e o vídeo são imagem em movimento bidimensional. Nesta dualidade entre vida e arte do audiovisual, há uma eterna limitação: o cinema e o vídeo jamais conseguirão captar a tridimensionalidade da vida e do cotidiano, apesar do surgimento das captações e projeções em três dimensões.

Malgrado essas limitações, a imagem possui uma característica representativa e simbólica do real. Essa peculiaridade mostra outra ambiguidade: pode ser interpretada diferentemente pelos espectadores ou receptores, pois “[...] a maior parte dos filmes de qualidade admite vários níveis de leitura, conforme o grau de sensibilidade, imaginação ou cultura do espectador” (MARTIN, 2007, p. 92), como também possui um poder comunicativo extraordinário capaz de narrar à vida cotidiana de maneiras diferentes.

Pois o que aparece na tela não é evidentemente a realidade, mas uma imagem da realidade, a visão pessoal e subjetiva do diretor, portanto uma *realidade estética*. Diante dessa segunda realidade, nossa liberdade permanece, mas muda de plano: não nos cabe mais fazer julgamento de fato, e sim julgamento de valor; o problema consiste então em saber se essa segunda realidade existe *esteticamente*: se a recusamos, significa que o diretor fracassou em sua tentativa de nos impor sua visão de mundo. (MARTIN, 2007, p. 172).

Diferentemente do modelo estabelecido historicamente pela crítica de cinema mundial, os registros são interpretações sobre produtos audiovisuais que prenunciam uma proposta em construção de uma análise estética marxista. Para tanto, foi feito um formulário para análise de filmes (ver em apêndices). Esse instrumento de coleta de dados foi utilizado durante a exibição dos curtas-metragens cearenses, com a intenção de guiar a análise fílmica, na qual o pesquisador procura entender e compreender o filme, utilizando-se da linguagem audiovisual universal, articulado aos pressupostos estéticos alusivos aos referenciais da ontologia marxiana e da teoria do reflexo em Geörgy Lukács.

Os elementos principais considerados na análise estética relacionados à linguagem universal do cinema foram: argumentação, roteiro, fotografia, iluminação, locação (interna e externa), cenário, efeitos (físicos e digitais), trilha sonora, figurino e caracterização de elenco,

interpretação e diálogos dos atores, dentre outros. Em relação às questões problematizadas com origem na teoria estética marxista, estão relacionadas as reflexões valorativas propostas pelos realizadores dos filmes sobre os conflitos inerentes ao gênero humano em busca de sua emancipação humana.

4.2.1 “Céu limpo”, de Marcley de Aquino e Duarte Dias

O curta-metragem de ficção “Céu limpo”, filmado em mídia digital (formato HDV), com duração de 15 minutos, se propõe realizar uma adaptação videográfica do conto homônimo do escritor cearense Eduardo Campos. Este, por meio de sua inventividade, criou uma história ficcional de alcance universal, no qual o homem e o animal tentam superar a dor numa região inóspita.

O drama vivenciado por Leôncio e Chica, bem como por feitiço (o cachorro), os leva à incerteza de uma qualidade de vida tanto na sua terra natal, quanto na cidade grande ou na casa da sogra. A trama é a miséria, a falta de água, a morte dos animais, a escassez de trabalho e a destruição da vegetação no sertão nordestino.

Para o produto videográfico em questão, foram analisados aspectos formais no que tange à correta utilização dos recursos audiovisuais, bem como o seu conteúdo relacionado à ação dramática.

Ao nos informar, na sua sequência de abertura, que “Céu limpo” está “Baseado no conto de Eduardo Campos”, os diretores revelam suas intenções de realizar uma interpretação pessoal desta obra literária, e não uma fiel adaptação.

Em Eduardo Campos, o protagonista vive um nordestino decidido e disposto a enfrentar a seca, optando por permanecer na sua terra. Já em Marcley de Aquino e Duarte Dias, o personagem da ação dramática deseja migrar para a cidade, local de uma suposta superação de suas insatisfações espirituais e materiais. Nas duas versões, a região é inóspita à existência humana.

Em sua busca por uma vida melhor na cidade, o protagonista caminha solitário numa ponte de uma cidade situada na zona rural. Esta imagem denuncia uma dificuldade permanente dos realizadores ao longo da sua obra, ou seja, desenvolver uma caracterização mais realista da história, já que não conseguem mostrar as dificuldades inerentes à vida no sertão num período de estiagem, pois a mata está verde, o rio não está seco e o cachorro não está magro. Ademais, o filme não situa o espectador em contexto histórico específico, pois não revela a época na qual a história está acontecendo. Existe ainda a presença de “figurantes”

na cena alheios ao sofrimento do Leôncio, reforçando a ideia de que somente este personagem era a única “vítima” da seca na região.

O drama das personagens é abordado no conto de Eduardo Campos pelo viés regionalista, no qual as condições climáticas são determinantes para o conflito existencial dos personagens. No vídeo de Marcley de Aquino e Duarte Dias, a sequência que se passa na cidade desloca o drama para o mundo do trabalho. No conto de Eduardo Campos, os personagens precisam vencer a seca de caráter temporal. Já no vídeo de Marcley de Aquino e Duarte Dias, a situação dos personagens se torna mais complexa, em razão do agravamento de obstáculos que a narrativa explicita. Leôncio, por exemplo, não convence com sua ação dramática que, indo para cidade, seus problemas serão resolvidos. Além disso, não esclarece como se dará a migração para a cidade, ou seja, onde irão morar, como irão se adaptar e como renunciar aos valores afetivos da vida no campo. O filme cai em alguns *clichês*, pois o “vendedor de lanches” acredita que o trabalho de motoqueiro irá “resolver” o conflito do personagem principal, já que suas oportunidades de trabalho irão aumentar se ele souber dirigir uma motocicleta.

Outro elemento estético a ser analisado é a fotografia do filme. Em sua maioria, as cenas do filme “Céu limpo” foram feitas com luz natural, porém, algumas locações internas do filme foram feitas com luz artificial. Na cena seguinte, a personagem “Chica” está iluminada sob uma luz natural e artificial. A primeira é um feixe de luz solar, que junto com a luz artificial, ressalta sua silueta. A cena traz a sabedoria popular do homem do campo em explorar os recursos naturais, dentre eles, a luz solar.

Ao regressar para sua casa, Leôncio atravessa várias propriedades rurais, nas quais suas habilidades de trabalhador não são aproveitadas. O vídeo reforça a ideia de que a sobrevivência está relacionada a uma ação humana de transformação da natureza ao seu redor para o benefício próprio.

Leôncio (Démick Lopes) e Chica (Samya de Lavor) são fotografados em outra locação interna. Em um plano conjunto, os dois personagens aparecem numa luz equilibrada na qual a tonalidade predominante é cinza. Os personagens não demonstram angústia e revolta por causa dos conflitos vivenciados na situação em que se encontram, porém a cenografia retrata a simplicidade rústica da vida sertaneja cearense. Nesta sequência, foram abordados os valores morais (conflito com a sogra), sociais (adaptação ao mundo antagônico ao deles) e religiosos (revolta com o pastor em relação a Deus).

Em outra cena, a luz é tecnicamente utilizada para refletir na personagem, porém, uma luz “quente” ilumina o ambiente, sendo um elemento importante da narrativa do filme.

No sertão, o sol “esquenta” o homem do campo se tornando uma companhia permanente do seu cotidiano. Além disso, a luz “informa” como as casas do homem do sertão são realmente construídas, ou seja, as paredes são feitas com barro e, no passar do tempo, se tornam “amareladas”. Nesse caso, a ficção se aproxima da realidade quando consegue mostrar o lado rústico das construções do homem do campo do Nordeste, no caso cearense.

Para a personagem Chica (Samya de Lavor), no entanto, não passou a emoção decorrente da perda do seu primeiro filho, ou seja, faltou interpretação.

Outro personagem da narrativa do filme é o cachorro “Feitiço”. Nesta cena, ele aparece sendo acariciado pelo seu dono, “Leôncio”. No desenvolvimento da ação dramática, o cachorro assume uma função coadjuvante aos personagens principais; porém, o filme neste aspecto não é fiel ao conto de Eduardo Campos. Nele, o cão é um personagem que se comove com o conflito de Leôncio e Chica, bem como é caracterizado com o “descarnado”. Em várias partes do conto de Eduardo Campos, o cão “sofre” os sentimentos humanos, pois ele geme de “sodade” (saudade), tem um “ar saudoso” e fica “comovido” pelo drama humano vivido no sertão.

Em outra cena, uma externa à noite, a luz é utilizada como um componente da trama videográfica. Trata-se de uma cena de aconchego humano, na qual as personagens estão vivendo o drama de maneira mais intensa. A fotografia é “suave” mostrando os atores em segundo plano junto com uma fogueira. A noite no sertão é representada como algo presente no diaadia do homem do campo. A luz principal da cena é artificialmente produzida, mostrando os atores “isolados” num enquadramento sem definição de “fundo” da imagem.

A despeito da precária caracterização do figurino, na qual “a roupa veste o ator, mas não veste as personagens”, bem como da inadequada maquiagem que não expressa o biotipo sofrido do homem nordestino, o filme nos interpela no seu desfecho para a uma reflexão sobre os conflitos inerentes à pessoa humana, quando esta é forçada a decidir sobre os caminhos a serem escolhidos, mesmo que estes, em algumas circunstâncias, sejam contra ou favor de desejos mais íntimos.

Ao ler Eduardo Campos, os elementos da narrativa dramática estão mais claros, impactantes, mais bem definidos e bastante organizados, alcançando, assim, de modo mais objetivo a compreensão e a sensibilidade do leitor, pois o contista faz que se percebem a fome e o medo de deixar o sertão com maior verossimilhança.

Nas imagens de Marcley de Aquino e Duarte Dias, essa situação trágica também é verossímil, porém sua narrativa dramática exprime outros conflitos de ordem psicológica, tornando a trama mais complexa, trazendo dificuldades para o seu propósito de adaptação ao

conto de Eduardo Campos. Além disso, o vídeo não aborda satisfatoriamente a situação climática da seca e as condições geográficas sertanejas, visto que esses aspectos poderiam ter sido mais bem explorados pelo trabalho de iluminação e composição de cenário.

No conto de Eduardo Campos, não há nenhuma forma de diferenciação entre os personagens humanos e o cachorro, pois as personagens Leôncio, Chica e Feitiço sentem os mesmos sentimentos de frustração por viverem numa região onde a seca é predominante e a fome é realidade partilhada por todos eles.

No vídeo de Marclely de Aquino e Duarte Dias, o conflito da ação dramática acontece mais entre Leôncio, que tenciona sair, e Chica, que quer ficar. O cachorro, neste contexto, é um personagem que demonstra indiferença entre uma situação e outra.

Por fim, vê-se nessa análise que a tônica principal do filme está no conflito entre as personagens que expressem soluções diferenciadas para um problema comum aos dois: a luta pela sobrevivência na seca. Nesses termos, o vídeo de Marclely de Aquino e Duarte Dias não aponta soluções individuais nem coletivas para o drama humano de seus personagens, reduzindo-os a indivíduos sem nenhuma perspectiva de emancipação dentro da história proposta.

4.2.2 “As corujas”, de Fred Benevides

O vídeo inicia sem situar o espectador numa delimitação de tempo, apenas insinua que a trama se passa em um necrotério de uma cidade interiorana.

O vídeo revela três erros de continuidade. O primeiro acontece na sequência do fechamento das janelas do necrotério realizadas durante à noite, pois, no alvorecer, estas deveriam permanecer abertas e não sendo fechadas novamente. O segundo erro ocorre no momento em que o zelador está correndo atrás de uma coruja quando as janelas estão todas fechadas. O terceiro erro é quando o homem do interior chega pela manhã para ver o filho morto. O personagem, ao tirar o chapéu, a coruja já aparece sobreposta no ombro direito do ator de forma inusitada, sem deixar claro para o espectador como foi a sua entrada no necrotério.

Na primeira parte do vídeo, o diretor optou apenas por fazer citações literárias retiradas do conto de Moreira Campos sobre a coruja. Esta pouco é mostrada no transcorrer da trama, aparecendo somente no final.

As lonas acetato utilizadas no vídeo são muito contemporâneas para o aspecto rústico do necrotério trazido à cena, pois o costume eram lonas de caminhões em tecido grosso e desgastadas em tamanho padrão de 2, 20 x 1,40.

Nos necrotérios antigos, havia uma pequena sala isolada para necropsia, na qual o vídeo não mostra e o necropsista não convence o sujeito receptor como foi retirado um objeto semelhante a uma bala do cadáver.

A luz do necrotério foi apagada enquanto os cadáveres estavam na lousa fria, contrariando a tradição, ou seja, não se deve deixar os defuntos às escuras.

A despeito dessas cenas mal elaboradas, o curta revela um talento do editor de imagens, visto que sua criatividade foi explorada demasiadamente, tornando a experiência de edição de imagens semelhante a um *atelier* de pintura.

O filme não tem uma tensão dramática, há muitas imagens repetidas. O espectador é burlado, pois a estante cai sem emitir nenhum som e volta ao mesmo local inexplicavelmente, os cadáveres estavam todos vestidos, contrariando a realidade dos necrotérios e a trilha sonora perde a função emotiva não proporcionando o necessário clima de tensão.

A caracterização do elenco é primorosa, porém faltaram diálogos entre os personagens atuantes para o melhor entendimento da trama. Além disso, os diálogos foram inexpressivos e incompreensivos. No tocante à atuação dos atores, ficou visível ausência do protagonista e do antagonista da história. Todos esses aspectos denunciam falhas no processo de roteirização do vídeo.

A direção de fotografia explorou com êxito o contraste claro/escuro, dando força ao clima trágico do filme. A direção de arte foi perspicaz em posicionar os personagens nãoatuantes (mortos) perfilados e com os pés direcionados para as janelas, pois segundo a crendice popular, o espírito caminharia facilmente em direção do além e não ficaria vagando na terra.

O diretor do filme (Fred Benevides) propôs-se realizar uma “transcrição” do conto homônimo de Moreira Campos. Se seu objetivo era realizar uma adaptação, isto não foi alcançado, pois o filme se limita a retratar uma crendice popular, sem mensagem alguma para o espectador, não explorando devidamente o poder evocador da coruja como uma ave que traz maus presságios para aqueles que estão na cena.

Por fim, o curta carece de mimetismo, pois os realizadores não procuram imitar devidamente a realidade por meio de bons recursos cinematográficos, denunciada, inclusive,

na sequência final da chuva que cai de forma artificial e localizada, restrita apenas a uma parte do cenário, não convencendo o sujeito receptor.

4.2.3 “A montanha mágica”, de Petrus Cariry

Criado com base em imagens históricas de Patativa do Assaré, o filme de Petrus Cariry é uma busca pelo resgate de emoções do passado, na sua infância, num parque de diversão. O autor do filme utiliza, como elemento estético, o recurso sonoro de forma original e surpreendente na abertura do filme. Um “ronco” de pessoa dormindo junto com o som ambiente de grilos inicia a narrativa cinematográfica de forma onírica. Esta combinação leva-se a supor que o realizador buscou conduzir o espectador a um sonho. Esta experiência de reminiscência é o tema principal do filme, ou seja, o resgate de uma memória.

Ao longo da narrativa do filme, o espectador vai se identificando com a história. Ao mergulhar no passado atrás de uma lembrança “perdida no tempo”, o cineasta convida a plateia a realizar a mesma aventura. Para tanto, o autor elabora textos narrados em “voz off” de caráter mais informativo e linear, sem uma devida interpretação mais emotiva com variações de tonalidade vocal.

O autor do filme lembra do brinquedo “Roda Gigante”, denominada em meados do século XX de “Montanha Mágica”. Além disso, o realizador “brinca” com o espectador, induzindo-o a pensar que há uma participação de um personagem estranho, porém sempre presente no filme.

Outro elemento estético importante do curta-metragem “A montanha mágica” é a montagem. Sem nenhuma participação de elenco, mas de imagens elaboradas em planos gerais da cidade e do parque de diversão, o cineasta e o espectador apreciam cenas da vida urbana ao entardecer e ao amanhecer. Tudo gravita à órbita de uma lembrança que se viveu, e agora se revive, por meio do cinema, o lado cômico da existência, mesmo se esse momento foi de caráter efêmero.

O recurso sonoro do “ronco” aparece novamente no filme, acentuando o caráter misterioso da história, induzindo o sujeito receptor a um maior envolvimento emocional com a obra, pois, para Petrus Cariry, o parque de diversão é um lugar de alegria e viagem ao mundo encantado da magia, onde o barulho e o silêncio, o passado e o presente, se universalizam como um local vivenciado tanto pela criança quanto pelo adulto, ou pelo realizador e pelo espectador. O autor do vídeo escolheu uma trilha sonora muito clássica, à

revelia de uma leitura musical mais sugestiva e significativa da experiência lúdica de qualquer parque de diversões.

No tocante ao cenário do vídeo, não houve uma identificação típica de um parque tradicional, tais como: o tocador de realejo, o periquito da sorte, as barracas de pescarias, de tiro ao alvo, de lançar argolas, a toca do coelho e as guloseimas como algodão-doce, maçã-do-amor, a pipoca colorida etc.

O clímax da história de “A montanha mágica” está na sequência final. Patativa do Assaré e Petrus Cariry (criança) aparecem brincando num parque de diversões. Filmadas em Super 8 pelo próprio pai, Rosemberg Cariry, as imagens ganham relevância ao transmitir seu apreço pelo ilustre poeta cearense. Surpreendido, o espectador se reconhece também nesta homenagem, compreendendo, assim, a intenção do filme em buscar no tempo momentos representativos da memória do autor e da história cotidiana de uma cidade que não existe mais.

4.2.4 “Passos no silêncio”, de Guto Parente

A abertura inicial do filme mostra uma composição da imagem na qual o diretor do filme busca trabalhar com a ideia da proporcionalidade e simetria. Além disso, o realizador explora adequadamente o contraste preto e branco. A cena se desenvolve numa sala de aula na qual a professora dialoga em alemão com um estudante. Este limita-se a somente escrever sob a carteira alguma informação desconhecida. Os outros estudantes saem da sala de aula, porém somente um deles permanece escrevendo. Ele chama a professora.

– Professora!

Depois desse momento, os dois dialogam a partir da iniciativa do estudante.

– Poderia traduzir este poema para mim?

– Claro. Deixe-me levá-lo num livro.

A professora chega à casa e começa a trabalhar solitariamente. Exausta de sua atividade, adormece. Ao despertar, irrita-se de forma desgovernada.

O realizador surpreende o espectador com uma sequência de planos curtos com detalhes nos pés da personagem saindo de um lugar para outro, passando por diversos lugares.

Guto Parente inova por meio desse recurso, pois realiza a passagem de uma sequência para outra de forma criativa e original.

O diretor inicia a próxima sequência com um grande plano geral. A personagem caminha lentamente pela praia. A câmera permanece estática. Seu enquadramento não está na

mesma linha da personagem. Está em *contraprongeé*, ou seja, de baixo para cima. Guto Parente, por meio dessa escolha, quer enfatizar a busca da personagem pela libertação de sentimentos que a oprimem.

Por meio de um *traveling* sem *steadycam*, o diretor dirige a cena, trazendo o câmera em movimento oposto ao personagem. A opção estética de Guto Parente foi de situar o personagem em um novo cenário (a praia) e, simultaneamente, envolver o espectador numa cena imprevisível e difícil de ser filmada.

A personagem cai, porém o câmera permanece em movimento contrário. A sequência termina com a personagem correndo em direção ao câmera ao ponto de ultrapassá-lo, fazendo com que este possa registrar belíssimas imagens na contraluz, ao som de uma voz ofegante.

Guto Parente apresenta originalidade na composição e enquadramento no seu curta metragem; porém, até o presente momento, o espectador não sabe se a personagem está fugindo ou reagindo ao poema que leu do seu estudante.

A criatividade de Guto Parente vem à tona quando este faz uma nova passagem registrando em sua câmera as pegadas da personagem na areia. O espectador fica convencido de que este realmente é um recurso do diretor do filme para expressar uma mudança de assunto ou de cenário dentro do filme.

A personagem deixa a roupa na areia da praia. Ela é enquadrada, agora, de cima para baixo, ou seja, em *prongeeé*. Guto Parente demonstra saber explorar a linguagem cinematográfica adequadamente. A personagem neste momento expressa “conflitos” psicológicos que a oprimem ao ponto de se desnudar num leito de um rio. O que leva a personagem a entrar em conflito? A fusão de imagens antecipa outra ação da personagem nesse bloco no filme: o mergulho.

Na sala de aula, a professora conclui seu trabalho à procura do estudante.

– Jordão.

A professora entrega uma pintura para o estudante. E o filme termina sem responder a um questionamento básico: qual o sentido da interatividade professora, aluno e poema?

Logo, o vídeo de Guto Parente possui uma ação dramática incompreensível e sem objetividade, pois se trata de um filme vago, sem texto, sem roteiro, carente de uma boa interpretação e deformidade de sequências, revelando problemas na montagem.

4.2.5 “A esperança é a última que morde”, de Neil Armstrong

Ao iniciar o vídeo, os créditos aparecem desnecessariamente, pois, ao finalizar, ocorre uma repetição dessas informações. Na cena de abertura, Neil Armstrong situou o espectador no ambiente onde passará a história do filme: uma casa, um poço profundo, um cata-vento, uma carnaubeira, um coqueiro, um juazeiro e um pé de xique-xique, símbolos de uma vegetação resistente a estiagens e secas no Nordeste Brasileiro. Ainda, sob um céu bastante ensolarado num ambiente desolador, o diretor buscou construir um cenário representativo da situação de miséria do homem do campo. Os urubus sobrevoam um pasto à procura de “carne morta” para comer.

A caracterização da cena é verossímil, pois, num período de estiagem, o chão é seco e bastante árido. Não existe pasto para o gado comer. Além disso, os animais estão morrendo de sede e fome, estando muitos já em um processo acelerado de decomposição. Dessa forma, Neil Armstrong revela toda sua capacidade e habilidade em criar imagens tecnicamente belas, convencendo, assim, por meio delas a triste realidade do semiárido nordestino.

O talento ora apontado revela duas possibilidades de análise a serem suscitadas. A primeira está relacionada à questão da sensibilidade do artista e a segunda a sua capacidade técnica, pois no produto audiovisual em questão os recursos computacionais foram decisivos no processo criativo de Neil Armstrong. Daí se questiona: até que ponto os recursos técnicos e de edição ajudam o artista no seu mimetismo da realidade pensada e idealizada? Como é possível, por exemplo, mimetizar um animal idealizado por via do desenho animado?

Após o bloco de apresentação do cenário do filme, Neil Armstrong desenvolve a narrativa por meio da fala de seus personagens: Arhêmia (cadela), Babá (vaca), Prego (urubu novo) e Grouxo (urubu velho). A dramaturgia criada no desenho animado por intermédio desses personagens reproduz a consciência ingênua do homem nordestino, que alimenta esperanças de vida melhor no compromisso assumido por políticos antigos ou mais atuais.

Assim, Neil Armstrong revela em sua linguagem audiovisual, também sua compreensão sobre fatos históricos que supostamente tiveram relação com a condição climática desfavorável no Ceará.

O primeiro deles ocorreu em 1877, na época imperial, com Dom Pedro II.

– Venderei a última pedra de minha coroa para que nenhum nordestino morra de fome.

A narrativa do filme informa que, naquela ocasião, “boa parte da população de Fortaleza pereceu naquele ano de seca”.

O segundo deles é de uma passagem para o ano correspondente à construção da cidade de Brasília. O cineasta cita o presidente Juscelino Kubitschek dizendo que ele repetiu uma ideia semelhante à do Imperador, porém sem caracterizar a fala do personagem.

O urubu retorna desapontado para o sertão cearense, pois na sua opinião nada mudou. Nesse aspecto, o vídeo teve êxito ao comunicar uma mensagem sutil para o sujeito receptor recheada de simbolismo: o urubu seria uma personificação ideal de um político presente no Império e na República? Existirá sempre um “Grouxo” sobrevoando à procura de algo para morder?

O bloco final do desenho animado termina destacando a fala da vaca (Babá).

– Sempre vai haver esperança.

Questiona-se, porém, esperança que os políticos (grouxos) efetivamente cumpram suas promessas ou que os nordestinos superem a ingenuidade de sua consciência quando questionam as reais causas de seus problemas existenciais e humanos?

Ao perceber a resistência da vaca “Babá” em lutar pela vida, os urubus fogem atrás de novas presas para seu logro. Assim, o filme “A esperança é a última que morde” demonstra uma história contada com requintes de deboche, porém sem esquecer de deixar claro o conflito entre os personagens protagonistas (vaca e cadela), representantes das aspirações populares e os personagens antagonistas (os urubus) representantes da classe política brasileira sedenta de poder.

3.2.6 “Rua Governador Sampaio”, de Victor de Melo

Os moradores e trabalhadores são os protagonistas desse documentário. O vídeo é elaborado sem a existência de diálogos entre esses personagens, porém, o cineasta procura explorar, desde sua câmera, “sentidos” extraídos de atividades humanas e de modos de convivência pessoal da rua Governador Sampaio, maior centro comercial de atacado e varejo da cidade de Fortaleza.

Pode-se conjecturar que o cineasta tinha a intenção de realizar um filme documental sobre uma rua de Fortaleza, na qual não houvesse nenhuma preparação das personagens dessa estória. Além disso, percebeu-se que o cotidiano retratado no filme foi reproduzido por imagens e sons bastante peculiares daquele lugar, revelando, assim, um propósito do filme de ser verossímil e fiel à realidade.

Dessa forma, seu documentário exhibe a realidade nua e crua do cotidiano da rua Governador Sampaio, por isso nada surpreende ao espectador pelo fato de haver uma identificação. Pessoas trabalhando, dançando, jogando, almoçando, merendando, enfim, vivendo um dia normal num centro urbano agitado e caótico do ponto de vista do tráfego de mercadorias transportadas por pessoas e carros.

O filme reflete a alegria do povo, que, mesmo sofrido em uma vida miserável sob a sociedade de classe, gosta da vida que leva. Será se fosse oferecida uma outra condição de vida, essas pessoas aceitariam? Em relação à temática do trabalho abordada pelo curta, o autor procura levar o espectador a pensar sobre a produção de valores econômicos desses trabalhadores que, sob sol e chuva, são responsáveis por um desenvolvimento comercial bastante limitado e contraditório, visto que suas vidas se transformam em individualidades anônimas voltadas para a manutenção de um ritmo laboral rotineiro.

3.2.7 “Miúdos”, de Pedro Diógenes

Pedro Diógenes inicia seu filme com imagens seguidas de uma voz em *off* sobre um “carrinho chegando com a panelada”. Em seguida, o diretor do curta usa anacronicamente um recurso cinematográfico chamado “*establishing shot*”, que consiste numa apresentação do local, no qual será realizada a filmagem. No plano seguinte, o realizador passa em frente da câmera como que estivesse assinando seu produto audiovisual intitulado de “miúdos”.

Certamente, o espectador logo não saberia precisamente identificar que o cenário do curta-metragem seria num mercado de uma cidade do interior do Ceará numa cidade chamada Beberibe; porém, durante o desenvolvimento da narrativa, este se situaria nesse sentido, principalmente ao ver as legendas finais do filme.

Nele, também há participação efetiva do realizador Pedro Diógenes, em várias tomadas e diferentes planos. Em uma voz fora do campo de filmagem, Pedro Diógenes mostra o propósito de seu filme:

Justificativa. Esse documentário é um registro do costume próprio do cearense de comer panelada nas primeiras horas da manhã nos mercados centrais e feiras da cidade. O registro começa de madrugada com a chegada dos primeiros funcionários ao mercado da cidade, na quietude das ruas ainda desertas. A cozinheira prepara a panelada, os primeiros clientes juntos ao nascer do sol. Durante o passar das horas, a movimentação dos corredores e o aumento do fluxo no mercado. Pessoas saboreando a panelada, seus acompanhamentos, temperos e bebidas.

Nessa narração, o autor apenas leu sem nenhuma entonação, usando uma linguagem linear.

O filme termina da mesma forma do início. Com a chegada do carrinho da panelada, agora sem a voz de seu realizador, porém ao som de uma música nostálgica ilustrando que tudo começará de novo.

Assim, “Miúdos” se utiliza de poucos recursos técnicos revelando o caráter experimental desse documentário. Além disso, demonstra pouca criatividade de seu realizador, pois mostra sua insegurança no poder significativo de suas imagens.

O filme traz ainda sequências de cenas mal elaboradas e artificiais. Apesar de excelente temática escolhida, faltou embasamento para explorar os detalhes dos costumes populares, da dinâmica e da estrutura do mercado.

3.2.8 “O Estranho Mundo das Outras Gentes”, de Patrícia Baia

A filmagem revela um trabalho de pouca preparação com encenação fria, ou seja, inexpressividade dos atores como na cena inicial, na qual o pai se separa da menina sem expressar sofrimento. Esse problema se repete quando o personagem infantil demonstrou pouca familiaridade com a presença da câmara.

A atriz coadjuvante demonstrou profissionalismo, no entanto sua experiência não foi adequadamente valorizada pela direção. Qual a função da tia? A trama entre as duas mulheres estaria focada numa relação de admiração mútua? Qual seria o motivo da separação? Na casa só há mulheres.

O filme termina sem deixar claro para o sujeito receptor sua mensagem. Os figurinos estavam excessivos, sem objetividade nenhuma. A trilha sonora deixa a desejar, bem como som marcado por ruídos desconexos. A edição de imagens estava ruim.

3.2.9 “O gesto, a voz e o olho”, de Edlisa Peixoto e Alexandre Veras

O filme em questão tem propósito de mostrar o cotidiano do sertão de Inhamuns: o homem colhendo o feijão de corda, a mulher na soleira tocando violão, a costureira fazendo chapéu e o homem sentado contando “causos” aos outros. Além disso, mostra formas de sociabilidade, como rezar em grupo, e rituais religiosos numa perspectiva de equilíbrio e harmonia. Em diversos momentos do curta, fica evidente a busca dos realizadores em registrar lendas populares que fazem do inconsciente coletivo.

Algumas regras da linguagem cinematográfica foram quebradas em movimentos de câmera inversos, enquadramentos pouco comuns e fotografia marcante, procurando explorar as cores vermelha e amarela, o brilho em contraste com ambientes escuros.

Os depoimentos possuem conteúdos variados e às vezes inauditos. Assim, dão ênfase aos gestos, dramaturgia da não palavra, expressões, detalhes do corpo visto geralmente em *contrapongé*.

Não há uma dramaturgia no curta – só imagens que desassossegam: quando se pensa que se conhece e se percebe com olhar, a câmera revela algo que falta. Utiliza-se uma linguagem mais contemplativa.

A relação entre as pessoas e os animais é mostrada de forma poética e lírica. No mato, homens e bichos interagem com a natureza, como se diz no ditado popular, “O homem deixou de viver como bicho, mas não deixou de ser bicho”. O vídeo mostra flagrantes dessa interação como na cena inicial da formiga devorando o besouro.

As imagens finais ficaram repetitivas, lentas, proporcionando um enfado visual e sem explicação para o sujeito receptor.

3.2.10 “Por que as coisas são assim”, de Michelline Helena

O vídeo caracteriza-se por ser uma animação baseada em pinturas com lápis de cera, complementado com imagens digitais. Na sequência de abertura, houve um excesso de luz deixando a fotografia estourada.

O drama dos personagens é um fato comum na sociedade moderna, ou seja, a distância entre os pais e os filhos provoca dificuldades na criação em razão dessa ausência. Uma parte dessa história foi contada por meio de uma leitura em *off* sem a menor expressividade por parte do narrador-ator.

O conflito principal da história está na problemática relação entre pai e filha. A coruja representa a influência negativa de terceiros na ausência dos pais. Como um pai e uma criança podem resolver seus problemas a distância?

A solução encontrada pela criança para a personagem de orelhas crescidas foi extirpar o mal com o próprio mal, ou seja, colocando a murucututu no próprio vaso sanitário.

O texto deixou várias evasivas para a compreensão do enredo, como a ausência dos pais e o motivo pelo qual o pai não pode voltar para casa.

Um elemento interessante utilizado pela realizadora da obra foi a fusão do ator-receptor com o personagem principal, mostrando uma mistura do real com o surreal.

4.2.11 “Diante da lei”, de Alyson Lacerda

Adaptado de um conto de Franz Kafka, o curta de Alyson Lacerda narra a história de um camponês injustiçado que chega a uma repartição pública para pedir um esclarecimento à lei. A burocracia é o tema principal de seu filme. O filme consegue passar toda a frieza existente num ambiente de trabalho numa repartição pública.

Nessa adaptação, o diretor ao elaborar seu roteiro, não procurou fazer uma contextualização para a realidade local, pois, a impressão é de que o enredo se refere mais ao contexto do leste europeu. Apesar dessa limitação, o roteiro foi bem elaborado, porém não funcionou, deixando o sujeito receptor confuso.

A claustrofobia das imagens é equilibrada pela boa atuação do ator protagonista e por uma fotografia exemplar.

4.2.12 “Pode me chamar de Nadi”, de Déo Cardoso

O curta de Déo Cardoso destaca-se por abordar temáticas sociais vivenciadas no contexto urbano da periferia de Fortaleza com descontração e despreensão, proporcionando uma leveza de compreensão e uma empatia entre a história e a plateia.

O diretor do produto audiovisual realmente se preocupou em realizar um bom trabalho nos aspectos da fotografia, escolha da locação ideal, roteiro, preparação de elenco e de caracterização de figurantes. A música incidental utilizada durante o transcorrer do enredo estava condizente, bem como o *hip-hop* que finalizou o vídeo.

Sutilmente, o curta aborda de forma crítica a questão do preconceito racial, da segregação social, da alienação e do individualismo, denunciando, assim, as ideologias e os contravalores dominantes na sociedade capitalista, principalmente veiculados pelos meios de comunicação social, visto que procuram difundir uma ideia padronizada de beleza, encontrada nas revistas e na televisão, bem como em outros ambientes sociais, no caso da escola.

Além dessas questões, o filme leva a se refletir sobre o cotidiano de crianças e de adolescentes na periferia da cidade grande, onde são comuns a ausência dos pais e a falta de interesse de desenvolver atividades educativas no tempo livre.

Nadi é uma criança oriunda de uma família simples, que passa a metade do dia na escola e outro brincando em casa com os seus irmãos. Percebe-se que os pais não aparecem nessas sequências, mostrando um problema enfrentado nos dias de hoje — a ausência dos pais da educação das crianças.

Na saída da escola, Nadi enfrenta o preconceito por ser negra, pobre e feia, visto que seus cabelos são encobertos para esconder seu traço pessoal marcante: cabelos crespos, encaracolados e cacheados.

Durante boa parte do filme, Nadi está sempre tentando esconder seu cabelo, pois seus colegas zombam dele, porque não é liso e está fora do padrão de beleza da sociedade.

A maneira individualista como as crianças se relacionam também é abordado no filme, pois há uma crítica à dependência tecnológica atual no mundo infantil pelo uso excessivo de internet e de “videogame”.

Em algumas locações externas do filme, representa-se fielmente um contexto social adverso e caótico de uma periferia de Fortaleza, onde os muros são pichados e pintados por grafiteiros ou por artistas anônimos, querendo revelar sua identidade na comunidade. Em alguns momentos, são exibidos também painéis de políticos, revelando os interesses sociais contratórios presentes no conjunto da sociedade.

A partir do momento em que Nadi conhece realmente uma modelo de verdade, sua altoestima passa a mudar. A identificação é imediata entre as duas personagens, pois ambas são negras e possuidoras do mesmo estilo de cabelos.

Em muitos casos, realmente, as pessoas acabam negando sua individualidade e, por conseguinte, criando idealizações e projeções ilusórias, como no caso da personagem principal. Por isso, o filme procura deixar bem claro os perigos de uma vida baseada nos valores do egoísmo e da vaidade despertados na sociedade capitalista.

No processo de individuação do gênero humano e na sua busca do vir a ser, o diretor traz alguns elementos reveladores. Apesar da condição social desfavorável, os personagens principais transmitem uma mensagem de que as pessoas devem se aceitar como são, porém nunca deixar de lutar pelos os sonhos de vida melhor, visto que sua real possibilidade só poderá se efetivar a partir de relações sociais mais solidárias. Enfim, o filme retrata bem o cotidiano das pessoas, de forma realista e desnaturalizada, ou seja, apesar da existência das atitudes repressivas e desumanas decorrentes do racismo social, pode-se e deve-se libertar dos próprios preconceitos e medos para conquistar a felicidade.

4.2.13 “Querença”, de Iziane Mascarenhas

Querença, na linguagem do povo do sertão, significa: “querer bem”, “gostar de”, “desejar”, “amar”, enfim, sentimentos positivos para alguém. É linguagem típica do Nordeste

brasileiro, que teve a influência dos escravos. Esse termo foi usado nas telenovelas brasileiras e livros que tinham personagens escravos.

A argumentação do filme “Querença” é bem-sucedida porque retrata relações sociais machistas, da qual a mulher era propriedade exclusivamente do homem sem voz ativa no meio social em que vivia. As primeiras descrições do cangaço no Brasil ocorreram em 1834, porém, o grande ciclo do cangaço no Nordeste brasileiro foi de 1870 a 1940, tendo como expressão maior Virgulino Ferreira da Silva, “O Lampião”, o Rei do Cangaço.

A fotografia e a iluminação foram bem elaboradas, explorando a autenticidade da vegetação da caatinga, bem como nas filmagens noturnas passando para o público receptor o aspecto tenso e nostálgico.

A locação foi muito bem escolhida, retratando fielmente a adversidade de locomoção e de sobrevivência dos nômades da época.

A trilha sonora foi bem adequada criando aspecto de suspense e expectativa.

O figurino e a caracterização foram bem-sucedidas, nos quais houve a participação do povo da região na elaboração dos trajés do curta, que, com eficiência, retratou os costumes e a cultura dos cangaceiros.

A produção do curta-metragem “Querença” teve um caráter bastante profissional, semelhante à produção de um longa-metragem, mostrando o zelo artístico da equipe envolvida, bem como um expressivo investimento fruto de um bom trabalho de captação de recursos e de formação de parcerias institucionais.

Em relação à interpretação, nota-se que os atores estavam muito lineares, ou seja, pouca expressividade e convicção do que diziam. Alguns conseguiram mergulhar profundamente nos personagens. Percebeu-se também uma precária preparação dos atores e um teste de elenco sem formação de laboratório.

Quanto aos personagens, é importante mencionar que Zé Baiano (Lázaro Machado) teve uma atuação convincente, pois, pelo olhar e gestos, conseguiu passar a emoção que ficou omissa dos diálogos; Lídia (Iziane Filgueiras Mascarenhas), protagonista da história, acabou sendo pouco explorada pela falta de texto, escolha inadequada da atriz, pois a idade aparente não correspondia aos fatos reais, visto que foi morta aos 26 anos por Zé Baiano na vida real no interior de Sergipe; Bem-te-vi (Tavino Teixeira), personagem apático não convincente como amante e desejoso da mulher amada; Coqueiro (Lúcio Leon) teve uma atuação razoável tal como Corisco (Robério Diógenes); Lampião (Sidney Souto) faltou demonstrar a virilidade e a rudeza peculiar ao Rei do Cangaço. No tocante aos demais

integrantes do elenco, faltou laboratório para corrigir erros de postura, de entonação de voz e de detalhes decisivos para uma boa interpretação.

4.2.14 “Chão de estrelas”, de Ticiano Monteiro

O produto videográfico de Ticiano Monteiro foi dividido em dois momentos: o primeiro, *A Queda de Ícaro*, e o segundo, *Fortaleza dos videokês*.

No bloco inicial, o realizador produz uma imagem noturna de Fortaleza em plano alto. Utiliza uma narração em *off* de um texto acadêmico misturada ao som de uma música instrumental. Este recurso serve para apresentar o local no qual será realizado o documentário, ou seja, uma visão representativa de Fortaleza em permanente movimento e sons caóticos.

No bloco final, o realizador mostra personagens reais de uma Fortaleza do submundo do lazer. As pessoas que aparecem demonstram uma felicidade efêmera e aparente. O videokê nos bares seria uma oportunidade de lazer e de entretenimento ao povo, porém seu ambiente é marcado por pessoas tristes e depressivas.

O produto videográfico *Chão de Estrelas* mostra uma Fortaleza real onde pessoas buscam ser felizes em bares, porém não encontram. São estrelas sem brilho, zanzando numa noite mórbida e apática.

4.3 Validando os resultados da pesquisa pela análise dos questionários

O propósito principal desta investigação foi analisar, à luz da leitura ontológica da estética em Marx e Lukács, a produção social cinematográfica cearense e suas interseções com a formação cultural do cineasta no Ceará. Ao elaborar os dois questionários (ver em apêndices), convencionou-se abordar os sujeitos nas questões relacionadas aos desafios encontrados pelos respondentes no processo de financiamento público de suas obras por meio do VI Edital Ceará de Cinema e Vídeo e dos problemas de ordem estética, desde a concepção até a finalização dos filmes.

Os quatros entrevistados representam áreas de categorias distintas financiadas pelo VI Edital Ceará de Cinema e Vídeo: curta-metragem em vídeo, teleconto, vídeo ficção e documentário em 35 mm.

Com base nos questionários, foi possível analisar o posicionamento dos quatros entrevistados escolhidos e avaliar se suas respostas contradizem ou confirmam nossa hipótese de pesquisa.

As análises desses instrumentos de pesquisa provocaram algumas reflexões. Em relação ao primeiro item do questionário I “O recurso captado foi suficiente para a realização de seu projeto?”, três realizadores responderam positivamente e um negativamente. Esse item revela que os recursos recebidos por intermédio do VI Edital Ceará Cinema e Vídeo são atrativos para o segmento do audiovisual cearense, descartando inclusive a possibilidade a submissão do projeto a outros editais e formas de financiamento, bem como outras soluções de natureza econômica como indicam os questionamentos seguintes do questionário I.

Um dos respondentes contradiz esse posicionamento com seguinte argumento:

“Contei com a parceira do NPD da prefeitura de Fortaleza no fornecimentos de horas para edição, cessão de direitos autorias para uma das músicas e ajuda de mão de obra de outros profissionais para finalização de parte gráfica do material.” (SUJEITO C).

Indagou – se, ainda, pelo instrumento do questionário I: “Você modificaria seu projeto devido a insuficiência de recursos? Em que aspectos?”

“Não vale a pena arriscar e tocar para frente um projeto moldado pela falta de recursos e apresentar ao público um produto de qualidade técnica e artística reprovável.” (SUJEITO A).

Todo projeto audiovisual deve ser preparado com previsão antecipada, analisando-se os recursos necessários para sua realização. Por isso, na elaboração do projeto, não há como fugir de adequá-lo ao aporte financeiro, fazendo modificações ao que antes se havia idealizado. (SUJEITO B).

“Sim, creio que com um pouco mais de tempo teríamos a possibilidade de fechar parcerias melhores e que viabilizariam outras áreas do projeto.” (SUJEITO C).

“Sim. Eu faço um filme de acordo com as condições que me são dadas.” (SUJEITO D).

A análise das respostas de um dos quatros realizadores confirma que houve uma carência de recursos durante a produção do filme, pois demonstrou preocupação em adotar parcerias para viabilizar seu projeto. As demais respostas indicam apenas pontos de vistas gerais e imparciais sobre a questão.

Somente na fala de dois realizadores, percebeu-se uma insegurança quando estes foram questionados sobre: “Você considera que houve desvalorização monetária dos valores do seu projeto?”

“Os preços do mercado cinematográficos são atualizados muito rapidamente.” (SUJEITO D).

Analisando a questão, nota-se que o repasse de verbas pela Secretaria da Cultura ocorre dentro do prazo estabelecido, não prejudicando, assim, a produção das obras audiovisuais.

Por se tratar de um edital público, na maioria das vezes não se torna necessário captar recursos. Esta conclusão pode ser considerada ao analisar as respostas da questão seguinte: “Quem fez a captação de recursos para esse projeto?”

Ainda no questionário I, o item 11 aborda a seguinte questão “Para você, qual é a melhor forma de financiamento do audiovisual cearense?” Somente um respondente forneceu uma resposta favorável relacionada ao financiamento direto por meio de dinheiro público. Seguem as outras respostas para a posterior análise.

Recursos através de bilheteria me parece a mais óbvia e acertada no sentido de independência do audiovisual, mas há a concorrência entre um mercado industrial como o americano, contra algo que sequer engatinha no Ceará. Há leis de incentivo de abatimento de impostos de empresas que investem em cultura e têm abatimento em impostos, mas a cultura do empresariado cearense não percebe o potencial de mercado de um investimento desses e os produtores não conseguem chegar com facilidade até elas. (SUJEITO A).

Enquanto não tivermos um mercado audiovisual consolidado, onde as empresas invistam numa produção, visando o lucro da bilheteria, observamos que os incentivos do Estado, tanto diretamente com dinheiro público quanto indiretamente via iniciativa privada, são imprescindíveis para realização de um filme. (SUJEITO B).

Isso vai depender do orçamento do projeto, ou seja, o volume de recursos que eles precisam. Creio que os curtas sejam de interesse maior para formação dos diretores, o que com recursos, aquece o mercado, mas que por terem o volume menor de dinheiro podem ser financiados através de editais. Já os longas creio que o mix de leis de incentivo e financiamento de empresas públicas, privadas e bilheteria equilibraria melhor o mercado sem que isso recaia somente em cima do governo e do dinheiro público. (SUJEITO C).

Nesses depoimentos, fica evidente que uma parte dos realizadores não acredita que o Estado sozinho pode financiar o audiovisual cearense.

Na pergunta “Você acha que os recursos do VI Edital Ceará de Cinema e Vídeo atendem as condições de produção na categoria da qual você está incluído?”, todos os sujeitos de pesquisa responderam afirmativamente, não contradizendo a crença de que ser financiado em edital público é uma prática atrativa ao segmento audiovisual cearense.

No que tange ao último item — “Quais as maiores dificuldades que você enfrentou na elaboração de seu projeto?”, as respostas foram variadas:

O maior entrave está na prestação de contas junto à SECULT. Há uma burocracia excessiva. O orçamento de um filme é algo vivo que tem que lidar com intempéries como acidentes, questões meteorológicas, com o humano e por mais que

precisemos, e devemos, estar o mais próximos do plano de trabalho entregue no ato da inscrição do edital, é quase impossível realizar um filme e não haver modificações e ajustes no orçamento ao longo da produção. (SUJEITO A).

“A única dificuldade que se apresentou na elaboração do projeto foi a de escolher, dentre os vários temas de minha preferência, aquele que se adequasse ao que pedia a categoria a que me propus concorrer no referido edital.” (SUJEITO B).

“A readequação ao orçamento principalmente porque o tempo estipulado para produção, realização e finalização é muito apertado dificultando a formação de parcerias.” (SUJEITO C).

“Definir as fronteiras entre a ficção e a realidade.” (SUJEITO D).

Em relação ao último item do questionário I, pode-se perceber uma dimensão inerente ao realizador de filmes no Ceará, a exigência de se administrar um projeto cultural ante a limitação de recursos financeiros, humanos e de tempo.

A finalidade do questionário II foi de caráter complementar à análise fílmica feita anteriormente, servindo somente como prova da coerência da metodologia proposta e como suporte para melhor compreensão das intenções estéticas dos realizadores.

Logo, dois aspectos foram abordados pelas respostas dos sujeitos nos dois questionários aplicados: o papel de gestor cultural, expresso pelos sujeitos como mediadores de contraditórias variáveis de produção entre artista/mercado, artista/Estado e artista/tempo, bem como o papel criativo do cineasta ou realizador cinematográfico que, no contexto social local, se mostra limitado, levando em conta sua formação cultural e interesse por uma produção artística mais inventiva.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sob o fundamento do referencial teórico de Karl Marx e, de modo mais particular, das teorias estéticas de Geörgy Lukács, articulando-as ao conhecimento da linguagem cinematográfica universal, este estudo se propôs a constituir uma proposta de análise estética marxista, baseado no exame de um conjunto selecionado de filmes. Sob este prisma, Arte foi compreendida como uma atividade muito semelhante ao trabalho, em razão do seu processo de criação artística iniciar desde o momento da elaboração subjetiva no plano da imaginação (criação elementar) até a fase da produção em si desde a reunião de vários elementos objetivos (criação complexa).

Em relação aos filmes analisados pelo método onto-dialético e da estética marxista, procurou-se identificar na singularidade dos curtas-metragens cearenses algo de universal, capaz de revelar a consciência da generalidade humana e seus anseios emancipatórios. O resultado dessa análise mostrou níveis distintos de contribuição à consciência emancipada, visto que nenhum deles se aproximou mais vigorosamente dos elementos estéticos alusivos aos referenciais da ontologia marxiana; enquanto isso, outros permaneceram no círculo fechado do fenômeno em si.

Além disso, estes filmes podem ser classificados apenas como objetivações humanas criativas, ou seja, como obras distantes dos modelos de filmes possuidores de um *status* de Arte e mais próximos do *Kitsch*, o que, por sua vez, reflete as adversas condições em que se dá a produção cinematográfica no Ceará, bem como a formação/educação de seus realizadores.

Em relação ao trabalho de análise estética dos curtas metragens cearenses, a sistematização de dados por meio do registro em um formulário para análise de filmes ajuda qualquer pesquisador na área de cinema a chegar a resultados explicativos mais precisos sobre o conteúdo e a forma do material visual em análise, seja ele curta ou longa-metragem.

No tocante a reconstituição histórica das condições de produção do audiovisual no Ceará, percebe-se que o cinema daqui vive de “ciclos”, o que deixa evidente a falta de uma política cinematográfica estatal de caráter mais constante e atuante. É preciso ser realizado por parte do Estado um trabalho de regaste da memória do audiovisual no Ceará, visto que ainda existem filmes antigos que não formam “telecinados” para o vídeo, bem como não existe uma política de preservação e divulgação dos filmes recentemente produzidos e financiados pelo Estado.

Paradoxalmente, tem-se criado uma tradição de festivais de cinema no Estado, sendo o Cine Ceará aquele que mais se destaca. Não existe no Ceará uma política de exibição, visto que há outros espaços alternativos não aproveitados, tais como: escolas, universidades, cineclubes, praças públicas, sindicatos, associações comunitárias, internet etc.

Em relação ao financiamento da produção audiovisual no Ceará, nota-se que o Estado detém o controle dessa atividade, pois os realizadores ainda não sabem captar recursos que não sejam via política de editais. Além disso, não há um mercado audiovisual consolidado no qual as empresas e as indústrias deveriam investir na produção, bem como mais espaços de exibição onde os exibidores dividiriam o lucro da bilheteria com os realizadores. Então, questiona-se: quem faz cinema no Ceará? É o realizador ou o Estado?

Ante tais questionamentos, este trabalho conseguiu demonstrar que a produção de cinema no Ceará permanece submetida a uma lógica essencialmente mercantil de financiamento, seja de caráter público ou privado, e sua análise estética passa por uma interpretação de caráter marxista capaz de discutir o conteúdo e a forma dos produtos audiovisuais realizados no Ceará, divulgando-as junto à sociedade a fim de que possa contribuir para a formação artística e política dos cineastas, estimulando, também, a constituição de um público de cinema cearense crítico, apto a vislumbrar nos filmes em questão os anseios de emancipação humana dos realizadores cearenses, identificando-os, assim, como verdadeiras objetivações humanas inventivas.

Por fim, à luz de uma estética marxista, como se pode caracterizar a produção audiovisual estudada?

Apesar dos limites de investigação baseada em uma pequena amostra representativa do audiovisual no Ceará, pode-se inferir que estes produtos não são voltados exclusivamente para finalidades relacionadas ao puro entretenimento, mas objetivações criativas capazes de ensejar debates sobre a história e a sociedade. Portanto, a estética marxista aponta para a dimensão política presente no realizador e no espectador, que, mediados por suas formações culturais, conseguem dialogar criticamente, confrontando suas leituras de mundo com as leituras do filme.

REFERÊNCIAS

- 8 MM. *In*: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. 2009. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/8_mm>. Acesso em: 22 mar. 2009.
- A ESPERANÇA é a última que morde. Direção Niel Armstrong. Fortaleza: Lunart, 2009. 5 min.
- AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Dados gerais do mercado brasileiro**. 2010. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/Dados_Gerais_do_Mercado_Brasileiro.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2010.
- A MONTANA mágica. Diretor Petrus Cariry. Fortaleza: Iluminura Filmes, 2009. 13 min.
- AS CORUJAS. Diretor Fred Benevides. Fortaleza: Alumbramento, 2009. 20 min.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- BARBALHO, Alexandre. **A Modernização da cultura**: políticas para o audiovisual nos governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes (Ceará/1987-1998). Fortaleza: Imprensa Universitária, 2005.
- BARBALHO, Alexandre. A Política para o Audiovisual no Ceará: continuidades e rupturas. **O Público e o Privado**, Fortaleza, n. 9, p. 9-22, jan./jun. 2007.
- BARROSO, Oswald. Um filme cheio de magia (depoimento) *In*: HOLANDA, Firmino; CARIRY, Rosemberg. (Org.). **O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto**: apontamentos para a história. Fortaleza: Interarte, 2007.
- BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases**. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. 1996. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/109224/lei-de-diretrizes-e-bases-lei-9394-96>. Acesso em: 7 jun. 2010.
- BURKE, Peter. **Híbridismo cultural**. São Leopoldo: Ed. da Unisinos, 2003.
- CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CÂNDIDO, Amaury. Os cinemas de Fortaleza. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 8 jul. 2007. Cultura, p. 4, colunas 3 a 6.
- CÉU limpo. Direção Marclely de Aquino e Duarte Dias. Fortaleza: Areal Filmes, 2009. 14 min.
- CHÃO de Estrelas. Diretor Liciano Monteiro. Fortaleza: San Capetin – Produções Subjetivas, 2008. 20 min.
- CINE CLUBE YBITU KATU. **Tomás Gutiérrez Alea**. 2009. Disponível em: <<http://cineclubeybitukatatu.blogspot.com/2009/04/tomas-gutierrez-alea.html>>. Acesso em: 19 abr. 2009.

DATABASE BRASIL. **A exibição no Brasil em 2010**. 2010. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/database/html/home.php>>. Acesso em: 20 dez. 2011.

DIANTE da Lei. Diretor Alyson Lacerda. Fortaleza: Alumbramento, 2009. 20 min.

EPSTEIN, Edward Jay. **O grande filme: dinheiro e poder em Hollywood**. São Paulo: Summus, 2008.

FERNANDES, Livia; LIMA, Larissa. Luzes para o 15º Cine Ceará, Para além dos 15 anos. Retrospectiva e perspectiva do Cine Ceará. **Revista Universidade Pública**, Fortaleza, n. 26, p. 24-28, maio/jun. 2005.

FILME B. *In*: WIKIPÉDIA. 2009. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/filme_B>. Acesso em: 7 abr. 2009.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2007.

FRANCO, Marília. **Fernando Birri faz 80 anos**. 2005. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/80anosdebirri.htm>>. Acesso em: 19 abr. 2009.

FREDERICO, Celso. **A arte em Marx: um estudo sobre Os manuscritos econômico-filosóficos**. Revista Novos Rumos, São Paulo, ano 20, n. 42, p. 1-23, 2005.

FREDERICO, Celso. **Lukács: o caminho para a ontologia**. Revista Novos Rumos, São Paulo ano 22, n. 48, p. 45-46, 2007.

FREDERICO, Celso. **Lukács: um clássico do século XX**. São Paulo: Moderna, 1997. (Coleção logos).

GORKI, Maximo. **Relato de Maximo Gorki ao ver o cinema**. (O Reino das Sombras) 2007. Disponível em: <<http://www.tirodeletra.com.br/curiosidades/RelatodeMaximoGorkiaoverocinema.htm>>. Acesso em: 29 mar. 2011.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Paidéia).

HOLANDA, Firmino. Pequena história sem começo nem fim. *In*: CHAVES, Gilmar (Org.). **Ceará de corpo e alma: um olhar contemporâneo de 53 autores sobre a terra da luz**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Instituto do Ceará, 2002 (Histórico, Geográfico e Antropológico).

HOLANDA, Firmino. **Benjamim Abrahão**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000. (Coleção Terra Bárbara, 6).

HOLANDA, Firmino. **Padre Cícero no Cinema**. 2008. Disponível em: <<http://lentescangaceiras.blogspot.com/2008/11/padre-ccero-no-cinema.html>>. Acesso em: 8 jun. 2011

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001.

LEITE, Ary Bezerra. **Fortaleza e a era do cinema: pesquisa histórica (1891/1931)**. Fortaleza: Secretaria da Cultura, 1995.

LEITE, Ary Bezerra. **O Início do cinema cearense e a presença de Adhemar Albuquerque e Benjamim Abrahão**. 2009. Disponível em: <<http://www.memoriadocinema.com.br>>. Acesso em: 07 abr. 2009.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à Retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005. (Coleção História do Povo Brasileiro)

LESSA, Sérgio. Lukács: Direito e Política. *In*: LESSA, Sérgio; PINASSI, Maria Orlanda. (Org.). **Lukács e a atualidade do marxismo**. São Paulo: Boitempo, 2002.

LESSA, Sérgio. **Mundo dos homens: trabalho e ser social**. São Paulo: Boitempo, 2002.

LUKÁCS, Georg. **Estética I – La peculiaridad de lo estetico. 1. Cuestiones preliminares y de principio**. 3. ed. Barcelon: Ediciones Grijaldo, 1974.

LUKÁCS, Georg. **Ontologia do ser social: os princípios ontológicos fundamentais de Marx**. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.

LUKÁCS, Georg. As bases ontológicas do pensamento e da atividade do homem. *In*: COUTINHO, Carlos Nelson; NETTO, José Paulo. (Org.). **O jovem Marx e outros escritos de Filosofia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007 (Pensamento Crítico, v. 9).

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LUKÁCS, Georg. **O jovem Marx e outros escritos de Filosofia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política**. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1985. (Os economistas).

MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006. (Coleção Campo Imagético).

MATTOS, A. C. Gomes de. **Do cinetoscópio ao cinema digital**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado; África**. São Paulo: Escrituras, 2007. (Coleção Cinema no mundo, v. 1).

MÉSZÁROS, István. **A crise estrutural do capital**. São Paulo: Boitempo, 2009. (Mundo do trabalho).

MÉSZÁROS, István. Aspectos estéticos. *In*: _____. **Marx: A teoria da Alienação**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MÉSZÁROS, István. **Filosofia, ideologia e ciência social**. São Paulo: Boitempo, 2008.

MIÚDOS. Diretor Pedro Diógenes. Fortaleza: Alumbramento, 2008. 13 min.

MOLES, Abraham. **O Kitsch**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MONTE-MÓR, Patrícia. No garimpo do nitrato: a experiência da mostra internacional do filme etnográfico. *In*: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira. (Org.). **Desafios da imagem**: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas: Papyrus, 1998.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005. (Coleção Campo Imagético).

NOBRE, Fernando Silva. **O Ceará e o Cinema**. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1989.

O ESTRANHO mundo das outras gentes. Diretor Patrícia Baía. Fortaleza: Corte Seco Filmes, 2009. 11 min.

O GESTO, a voz, o olho. Diretor Edlisa Peixoto e Alexandre Veras. Fortaleza: Alpendre, 2009. 25 min.

PASSOS no silêncio. Diretor Guto Parente. Fortaleza: Alumbramento, 2008. 17 min.

PODE me chamar de Nadi. Direção Déo Cardoso. Fortaleza: Gentenossa Filmes, 2009. 19 min.

PORQUE as coisas são assim. Diretor Michelline Helena. Fortaleza: Corte Seco Filmes, 2009. 5 min.

QUERENÇA. Direção Iziane Filgueiras Mascarenhas. Fortaleza: Piracema – Arte e Comunicação, 2012. 20 min.

RABIGER, Michael. **Direção de cinema – Técnicas e estética**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

RUA Governador Sampaio. Direção Victor de Melo. Fortaleza: Alumbramento, 2009. 13 min.

RUZ, Fidel Castro. **Cultura e desenvolvimento**. Havana, 1999. Discurso Proferido no Encerramento do I Congresso Internacional de Cultura e Desenvolvimento.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996. (Selo Universidade, 51).

SUPER 8. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. 2011. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Super_8>. Acesso em: 30 jan. 2011.

TERTULIAN, Nicolas. **Georg Lukács**: etapas de seu pensamento estético. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

TONET, Ivo. **Democracia ou liberdade?** Maceió: EDUFAL, 1997.

TONET, Ivo. **Educação, cidadania e emancipação humana**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2005.

VASCONCELOS, Andrea Cruz de. **Fortaleza com muita história pra contar**. 2003. Disponível em: <http://andreazona27.vilabol.uol.com.br/projeto_mono/fotografia.htm>. Acesso em: 22 mar. 2009.

VALE, Francis. **Cinema cearense**: algumas histórias. Fortaleza: Assaré, 2008.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánches. **As idéias estéticas de Marx**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

XAVIER, Ismail. **O Cinema brasileiro moderno**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura).

APÊNDICE A - FORMULÁRIO PARA ANÁLISE DE FILMES*

1. Título da crítica:

2. Nome do filme:

3. Ano do filme:

4. Origem do filme:

Brasileiro Qual cidade? _____ Estrangeiro Qual país? _____

5. Aspectos observados relacionados à forma do filme:

Atuação

Fotografia

Locação

Edição

Efeitos físicos

Efeitos digitais

Trilha sonora

Roteiro

Direção

Outros

6. Aspectos observados relacionados ao conteúdo do filme:

Qual o contexto histórico a que o filme se refere?

Como e quais fenômenos e fatos são retratados no filme?

A partir de qual ponto de vista a trama do filme se desenvolve?

Qual é a mensagem do filme?

Trata-se de uma adaptação literária?

7. Data e autoria da elaboração da crítica:

* As anotações foram feitas a parte em um caderno tipo brochura.

APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO 1

Tema – Estética e Audiovisual no Ceará: uma aproximação crítica à luz da ontologia marxiana.

Questionário 1

I – IDENTIFICAÇÃO DO PROJETO

1. Nome do projeto _____
2. Nome do proponente _____
3. Área de categoria _____

II – QUESTÕES AOS APROVADOS NO VI EDITAL CEARÁ CINEMA E VÍDEO

4. O recurso captado foi suficiente para a realização de seu projeto?

sim

não

5. Você submeteu este projeto a outros editais? Quais?

sim

não

Justificativa:

6. Você submeteu este projeto a outras formas de financiamentos? Quais?

sim

não

Justificativa:

7. Como você pretende resolver a questão econômica do seu projeto?

8. Você modificaria seu projeto devido a insuficiência de recursos? Em que aspectos?

9. Você considera que houve desvalorização monetária dos valores do seu projeto?

sim

não

Justificativa:

10. Quem fez a captação de recursos para esse projeto?

- Você mesmo
 Uma agência de captação recursos
 Um profissional de captação recursos
 outra resposta _____

11. Para você, qual é a melhor forma de financiamento do audiovisual cearense?

- incentivado (através das leis de incentivo)
 direto (financiado diretamente pelas empresas)
 estatal (financiado diretamente pelo dinheiro público)
 auto – financiado (recursos decorrentes de bilheteria e outros)
 outra resposta _____

12. Você acha que os recursos do VI Edital Ceará de Cinema e Vídeo atendem as condições de produção na categoria da qual você está incluído?

- sim
 não
 justificativa _____

13. Quais as maiores dificuldades que você enfrentou na elaboração de seu projeto

Data: ____ / ____ / ____

Obs.:

APÊNDICE C – QUESTIONÁRIO 2

Tema – Estética e Audiovisual no Ceará: uma aproximação crítica à luz da ontologia marxiana. Adaptado do questionário sobre formato e estética do livro Direção de cinema – Técnicas e estética, Rabiger (2007).

Questionário 2

I – IDENTIFICAÇÃO DO PROJETO

1. Nome do projeto _____
2. Nome do proponente _____
3. Área de categoria no edital _____

4. Estatística

Meu filme terá ___ minutos, será filmado em (formato) _____, deve precisar de _____ dias de filmagem e deve custar \$ _____.

5. Filosofia pessoal por trás deste filme

Na vida, eu acredito que _____

6. Premissa

O filme explora minhas convicções mostrando (escreva resumidamente aqui a premissa do filme): _____

7. Os personagens principais, suas vontades, traços dominantes e principais conflitos (o mais importante primeiro)

O personagem A _____ quer principalmente _____

Traços dominantes _____

Conflito principal _____

O personagem B _____ quer principalmente _____

Traços dominantes _____

Conflito principal _____

O personagem C _____ quer principalmente _____

Traços dominantes _____

Conflito principal _____

O personagem D _____ quer principalmente _____

Traços dominantes _____

Conflito principal _____

O personagem E _____ quer principalmente _____

Traços dominantes _____

Conflito principal _____

Mais personagens? Adicione em uma folha separada.

8. Situação mais importante que afeta os personagens principais

A situação mais importante em que os personagens se encontram é _____

9. Ponto de vista

(a) O personagem do ponto de vista é _____ e sua forma tendenciosa de enxergar significa que _____

b) Os personagens secundários são _____ e a forma deles de enxergar, comparativamente, significa que _____

c) As características do Contador de Histórias são _____ e isso o faz enxergar de uma forma específica, que é _____

10. O principal conflito do filme

As principais forças em conflito neste filme estão entre _____ e _____

11. O confronto

O principal conflito da história foi vivido entre _____ e _____ na cena _____

12. A solução da história

A solução para a luta dos personagens é _____

13. Impacto desejado

Depois de terem visto meu filme, quero que os espectadores:

(a) Sintam _____

(b) Pensem _____

(c) Digam para todos os amigos irem ver o filme porque _____

14. Outros

Qualquer coisa importante que não foi incluída

Data: ___ / ___ / ___

Obs.:

ANEXO A – VI EDITAL CEARÁ DE CINEMA E VÍDEO



**Governo do Estado do Ceará
Secretaria da Cultura – SECULT**

Programa de Desenvolvimento Cultural e Valorização das Culturas Regionais.

VI EDITAL CEARÁ DE CINEMA E VÍDEO

A Secretária da Cultura do Estado do Ceará, no uso de suas atribuições, torna público, para conhecimento dos interessados, o presente Edital que objetiva garantir a democratização do acesso aos recursos de incentivo à produção de bens culturais nas várias regiões do Estado do Ceará e regulamenta as inscrições para a apresentação de projetos nas áreas de Cinema e Vídeo.

1. DO OBJETO

1.1. Constitui objeto deste Edital o desenvolvimento de projetos de audiovisual, através da concessão de apoio financeiro, objetivando:

- a. Fortalecer a política de audiovisual através do fomento à produção no Estado do Ceará.
- b. Incentivar a pesquisa e a reflexão acerca de questões que permeiam o audiovisual;
- c. Contribuir para a reprodução de cópias ampliando a distribuição e a difusão do produto audiovisual.
- d. Formar os profissionais da área para atender às demandas de produção, pesquisa e difusão audiovisual no Estado do Ceará.
- e. Ampliar e diversificar o circuito exibidor através da estruturação de salas de exibição nas diversas regiões que compõem o Estado do Ceará estimulando ainda a circulação desses equipamentos em distritos e localidades que abrangem a região beneficiada.
- f. Possibilitar a aquisição de acervos do produto audiovisual nas diversas regiões que compõem o Estado do Ceará estimulando ainda a formação de redes de informação e de trocas de títulos e programas entre os beneficiados.
- g. Inserir o produto audiovisual cearense no mercado nacional e internacional.
- h. Fomentar os arranjos produtivos do audiovisual e desenvolvendo sua cadeia contribuindo para o fortalecimento do Bureau do audiovisual do Ceará.

1.2. Para efeito deste Edital considera-se:

- a. **Curta-metragem:** o produto audiovisual com duração igual ou inferior a 15 minutos.
- b. **Longa metragem:** o produto audiovisual com duração igual ou superior a 60 minutos.
- c. **Obra audiovisual cinematográfica:** aquela cujo suporte de captação é um filme negativo - nas bitolas de S-16mm ou 35 mm - ou matriz de captação digital (com no mínimo 700 linhas de resolução) com cópia final na bitola de 35mm.
- d. **Obra audiovisual em vídeo:** aquela captada em qualquer sistema e masterizada em suporte profissional videográfico, analógico ou digital.



**Governo do Estado do Ceará
Secretaria da Cultura – SECULT**

e. **Desenvolvimento de roteiro e projeto de longa metragem** - o primeiro diz respeito à obra literária constituída de sinopse, argumento, roteiro literário cinematográfico, registro na Biblioteca Nacional; o segundo implica na apresentação geral do projeto selecionado: apresentação, justificativa, sinopse, abordagem do tema, plano de filmagem, orçamento de produção, cronograma de execução e outros necessários ao melhor detalhamento e compreensão da obra em futuras leis ou programas de incentivo a realização a serem buscados pelo realizador posteriormente.

f. **Telecontos** - obra videográfica ficcional baseada em obra literária de autores do Estado do Ceará.

g. **Orçamento de Produção** - compreende todas as despesas necessárias à execução do projeto até a realização da primeira cópia. (anexo modelo de orçamento com itens básicos; o proponente fica livre para acrescentar novos itens ou não preencher algum item que não será necessário).

h. **Proponente de projeto concorrente nas categorias Fomento a Longa Metragem (de qualquer gênero), Curta Metragem de Animação, Documentário e Ficção: 35mm, Vídeo e Teleconto e Distribuição:**

Reprodução de cópias 35mm e DVDs de curtas e longas - o diretor da obra apresentada neste Edital.

i. **Proponente de projeto concorrente na categoria de Fomento Longa: Desenvolvimento de Roteiro e Projeto de Longa - metragem:** o/a roteirista autor da obra apresentada neste Edital.

j. **Proponente estreante de projeto concorrente na categoria de Fomento Longa: Desenvolvimento de Roteiro e Projeto de Longa-Metragem:** roteirista autor que ainda não tenha nenhum longa-metragem roteirizado, produzido em cinema e distribuído comercialmente.

k. **Diretor:** a pessoa física com competência profissional, comprovada por meio de *curriculum vitae*, responsável pela direção de cena da obra proposta e hierarquicamente superior aos demais diretores envolvidos no projeto, responsável ainda por todas as etapas de realização da obra.

l. **Roteirista autor:** a pessoa física com competência profissional comprovada por meio de *curriculum vitae*, que executará o roteiro literário - cinematográfico, detentora de todos os direitos autorais sobre o mesmo.

m. **Domiciliado no Ceará:** pessoa física que comprovar estar domiciliado no Estado do Ceará a partir de 01 de Janeiro de 2003 através dos seguintes cópias de documentos: título de eleitor com respectivos comprovantes de votação e mais, declaração educacional, ou, declaração de trabalho, ou, contrato social de razão jurídica.

2. DA INSCRIÇÃO

2.1. A inscrição será gratuita e aberta a Pessoa Física domiciliada no Estado do Ceará.

2.2. Serão aceitas as inscrições de projetos postados e/ou entregues entre 07 de novembro de 2006 e 07 de março de 2007.



Governo do Estado do Ceará
Secretaria da Cultura – SECULT

2.3. É ilimitado o número de inscrições de projetos para cada proponente, entretanto um mesmo proponente não fará jus a mais de uma seleção, independente da categoria em que concorre, excetuando-se os proponentes concorrentes à modalidade I – na categoria produção, os quais poderão também ser contemplados com mais 01 (um) projeto na categoria distribuição.

2.4. Não poderão concorrer ao presente Edital proponentes de projetos selecionados no V Edital de Ceará de Cinema e Vídeo nas categorias em que foram contemplados no referido edital.

2.5. Não poderão concorrer ao presente Edital proponentes de projetos que se encontrem inadimplentes e/ou atrasados na execução de seus projetos selecionados em editais anteriores de Cinema e Vídeo junto a Secretaria da Cultura do Estado do Ceará.

2.6. Só poderão concorrer à modalidade de produção/distribuição na categoria produção de longas metragens, os proponentes que:

I. Comprovarem ter realizado pelo menos duas obras audiovisuais, curta metragem em 16mm ou 35mm que tenha participado de festival de reconhecimento nacional; ou,

II. Comprovarem ter realizado pelo menos duas obras audiovisuais, curtametragem em vídeo formato profissional e uma obra de média metragem em vídeo que tenha participado de festival de reconhecimento nacional; ou,

III. Comprovarem ter realizado uma obra audiovisual longa metragem em 16mm ou 35mm ou em vídeo formato profissional que tenha participado de festival de reconhecimento nacional.

2.7. Na modalidade I – categoria produção só serão aceitos projetos de pesquisa teórica se o objeto for estritamente relacionado com a história e a estética do cinema cearense.

2.8. Na modalidade Estruturação só poderão concorrer proponentes que executem atividades semelhantes às categorias desta modalidade a mais de 01 (um) ano.

2.9. Não poderão inscrever-se para este Edital: Funcionários da Secretaria da Cultura-SECULT, da Fundação de Teleducação do Ceará - FUNTELC e do Instituto de Arte e Cultura do Ceará - ACC, ou a seu serviço; integrantes das Comissões de Avaliação e Seleção e da Comissão Gestora do FEC (seus cônjuges e parentes até 2º grau).

2.10. Somente serão aceitas inscrições em Formulário de Inscrição Padrão, Modelo de Apresentação do Projeto e Anexos, disponíveis na Secretaria da Cultura, em fotocópia ou impressão da versão divulgada pela Internet, em www.secult.ce.gov.br, preenchidos de maneira legível e assinados pelos proponentes.

2.11. Não serão aceitas inscrições que não cumpram as exigências contidas neste Edital. A documentação incompleta implica na automática desclassificação do projeto.

2.12. O ato de inscrição pressupõe plena concordância com os termos deste Edital.

2.13. O projeto deverá ser apresentado em 01 (uma) via, acompanhado de Formulário de Inscrição do Projeto - Anexo I, e demais Anexos devidamente preenchidos, em um único envelope, contendo dois envelopes distintos (Envelope 01 - Habilitação Jurídica e Envelope 02 - Projeto Técnico), lacrado, e encaminhado



Governo do Estado do Ceará
Secretaria da Cultura – SECULT

por via postal, em correspondência registrada com “Aviso de Recebimento”, ou entregue no horário de 08:00h às 12:00h e 13:00h às 17:00h no Setor de Protocolo da SECULT, no qual deverão constar, no espaço do destinatário e do remetente, respectivamente, as seguintes informações:

Destinatário:

Secretaria da Cultura do Estado do Ceará
 Coordenadoria de Ação Cultural
 VI EDITAL CEARÁ DE CINEMA E VÍDEO
 Av. Barão de Studart, nº 505, Meireles
 CEP: 60.120-000 - Fortaleza - Ceará.

Remetente:

Nome Completo do Proponente
 Título do Projeto
 Modalidade a que concorre
 Categoria a que concorre
 Endereço completo do Proponente (Rua, Nº, Complemento, Bairro, Cidade e CEP).

3. DA AVALIAÇÃO E SELEÇÃO DOS PROJETOS

3.1. A avaliação dos projetos estará a cargo de uma Comissão de Avaliação, instituída pela Secretaria da Cultura, composta por técnicos da SECULT e representantes de entidades da área do audiovisual a fim de analisar a validade e veracidade dos documentos apresentados pelos proponentes no Envelope 01 - Habilitação Jurídica, em observância as exigências contidas neste Edital.

3.2. A abertura dos envelopes pela Comissão de Avaliação será realizada em sessão pública em data e local a serem divulgados pela SECULT, devendo a mesma avaliar os formulários de inscrição e documentos de habilitação dos proponentes de projetos, podendo eliminar aqueles que não estejam em consonância com os termos deste Edital.

3.3. Após a fase de avaliação os projetos serão encaminhados a uma Comissão de Seleção que analisará a viabilidade e a consequência das informações do projeto audiovisual apresentado e será constituída por 05 (cinco) personalidades de reconhecida atuação na área do audiovisual, convidados pela SECULT.

3.4. A Seleção dos Projetos será realizada por meio de Sistema de Pontuação, variável entre o mínimo de 0 (zero) e o máximo de 100 (cem) pontos, para cada Projeto.

3.5. Depois de definida as pontuações por cada membro da Comissão de Seleção serão excluídas a maior e a menor nota de cada projeto. O total dos pontos será a média aritmética das três notas restantes atribuídas pelos membros da Comissão de Seleção.

3.6. A Comissão de Seleção receberá inicialmente apenas o ENVELOPE 02 - Habilitação Técnica. O currículo, contido no envelope 01, do proponente de projetos previamente selecionados, será analisado somente ao final dos trabalhos, quando a Comissão de Seleção reunir-se-á para realizar o somatório das notas e definir os projetos selecionados.



Governo do Estado do Ceará
Secretaria da Cultura – SECULT

3.7. Serão considerados como critérios de avaliação e julgamento, além de outros que a natureza de cada categoria exigir, os seguintes:

- a. Qualidade artística.
- b. Domínio de uso da linguagem.
- c. Relevância temática.
- d. Viabilidade de execução.
- e. Público alvo.

3.8. A Comissão de Seleção terá o prazo de 30 (trinta) dias para analisar os projetos apresentados e mais 05 (cinco) dias de encontros para definição dos projetos a serem apoiados, bem como a elaboração dos pareceres de cada jurado a cada projeto.

3.9. Das decisões da Comissão de Seleção cabem recursos para a própria comissão no prazo máximo de 48 (quarenta e oito) horas após a divulgação do resultado que desclassificou o projeto.

3.9.1. Os recursos a que se refere o item anterior serão decididos por meio de maioria simples.

3.10. É facultado às Comissões de Avaliação e Seleção, bem como a SECULT, promover ou determinar diligências destinadas à comprovação de informações constantes dos projetos.

3.11. Os projetos selecionados poderão ser aprovados na íntegra ou parcialmente, a critério da Comissão de Seleção.

3.12. É facultado à Comissão de Seleção não conceder qualquer um dos incentivos estipulados neste Edital caso entenda que os projetos não apresentam os requisitos que justifiquem sua seleção.

4. DOS RECURSOS FINANCEIROS

4.1. O valor total do presente Edital é de R\$ 2.351.500,00 (dois milhões, trezentos e cinquenta e um mil e quinhentos reais), sendo R\$ 1.151.500,00 (um milhão, cento e cinquenta e um mil e quinhentos reais) oriundos do Fundo Estadual de Cultura - FEC, nas dotações orçamentárias nº:

27200004.13.392.110.10799.01.33903900.70.00

27200004.13.392.110.10799.02.33903900.70.00

27200004.13.392.110.10799.03.33903900.70.00

27200004.13.392.110.10799.04.33903900.70.00

27200004.13.392.110.10799.05.33903900.70.00

27200004.13.392.110.10799.06.33903900.70.00

27200004.13.392.110.10799.07.33903900.70.00

27200004.13.392.110.10799.08.33903900.70.00

27200004.13.392.110.10799.22.33903900.70.00,

e R\$ 1.200.000,00 (Um milhão e duzentos mil reais) a serem captados junto a iniciativa privada, através de dedução do recolhimento mensal do ICMS (imposto sobre operações relativas à circulação de mercadorias e sobre prestações de serviços de transporte interestadual, intermunicipal e de comunicação), por meio de CEFIC`S.



Governo do Estado do Ceará
Secretaria da Cultura – SECULT

4.2. Não serão cobertos custos administrativos de manutenção e funcionamento da instituição/organização proponente, incluindo taxa de administração, gerência, encargos sociais e coquetéis.

4.3. Sobre o valor apoiado de cada projeto, através do Fundo Estadual da Cultura – FEC, caberá aos proponentes dos mesmos o oferecimento de contrapartida equivalente a 20% (vinte por cento) do valor apoiado.

4.3.1. A contrapartida do proponente a que se refere o item anterior poderá ser em bens ou serviços contemplados no projeto, desde que economicamente mensuráveis.

4.4. Sobre o valor apoiado de cada projeto, através do Certificado de Incentivo Fiscal à Cultura – Cefic, caberá aos proponentes dos mesmos a contrapartida equivalente a 200 cópias do longa-metragem no formato de DVD.

4.5. As despesas deverão ser comprovadas mediante relatório detalhado das atividades realizadas, acompanhada de documentos fiscais originais, devendo as faturas, recibos e quaisquer outros documentos comprobatórios serem emitidos em nome da Conveniente ou Proponente, devidamente identificados com o título do projeto e/ou número do Convênio.

5. DAS MODALIDADES

5.1 Os projetos serão aceitos nas seguintes Modalidades:

5.1.1. Modalidade I - Produção/Distribuição.

5.1.2. Modalidade II - Estruturação.

5.2. DAS CATEGORIAS DA MODALIDADE I - PRODUÇÃO/DISTRIBUIÇÃO

5.2.1. Os Projetos nesta Modalidade poderão abranger as seguintes Categorias:

I - Categoria Produção:

- a. 02 (dois) projetos de Longa-metragem de qualquer gênero em 35mm
- b. 02 (dois) projetos de Curta-Metragem Animação em 35mm.
- c. 02 (dois) projetos de Curta-Metragem Documentário em 35mm.
- d. 02 (dois) projetos de Curta-Metragem Ficção em 35mm.
- e. 10 (dez) projetos selecionados Curta-Metragem Vídeo.
- f. 02 (dois) projetos de Curta-Metragem Teleconto Ficção em Vídeo.
- g. 02 (dois) projetos de Desenvolvimento de Roteiro e Projeto de Longa-Metragem.

II - Categoria Produção de Pesquisa Teórica:

- a. 02 (dois) projetos de Pesquisa Teórica.

III - Categoria Distribuição:

- a. Projeto de Reprodução de 03 (três) cópias em 35mm de curta-metragem.
- b. Projeto de Reprodução de 04 (quatro) cópias em 35mm de longametragem.
- c. Projeto de Reprodução de 1000 cópias em DVD de programa contendo 04 curtas.
- d. Projeto de Reprodução de 1000 cópias em DVD de longa-metragem.

5.3. DA APRESENTAÇÃO E PONTUAÇÃO DOS PROJETOS NA MODALIDADE I - PRODUÇÃO/DISTRIBUIÇÃO

5.3.1. O Envelope 01 - Habilitação Jurídica, deverá conter:

- a. Formulário de Inscrição do Projeto devidamente preenchido (ANEXO I).



Governo do Estado do Ceará
Secretaria da Cultura – SECULT

- b. Declaração do proponente Pessoa Física de que caso selecionado apresentará, no prazo de 30 (trinta) dias, pessoa jurídica, de fins culturais, sem finalidade econômica e com a documentação exigida no ANEXO II, como proponente para execução do projeto, conforme estabelecido na Lei Estadual nº 12.464/95.
 - c. No caso de projetos de Longa-metragem em 35mm, a declaração exigida na alínea anterior será conforme a Declaração de Incentivo à Cultura, prevista no Anexo II do Decreto 2.3882, de 16/10/1995, publicado no D.O.E. de 18/10/1995.
 - d. Currículo do proponente, contendo a relação dos produtos audiovisuais produzidos, prêmios recebidos, participação em outros concursos da mesma natureza, com no máximo 03 (três) laudas.
 - e. Cópia da Identidade e CPF do proponente do projeto.
 - f. Comprovante de domicílio no Estado do Ceará com data anterior a 01/01/2005.
 - g. Declaração de Compromisso de complementação dos recursos do projeto proposto, caso os seus custos excedam o valor do apoio financeiro previsto no item 5.1, ANEXO III.
 - h. Comprovante da Cessão de Direito de adaptação de obra literária: Categorias Fomento: Curta-Metragem 35mm, Curta-Metragem Vídeo, Desenvolvimento de Roteiro e Projeto de Longa-metragem e Curta-Metragem Teleconto.
 - i. Registro do roteiro original na Fundação da Biblioteca Nacional: Categorias: Fomento Curta-Metragem 35mm, Curta-Metragem Vídeo e Curta-Metragem Teleconto.
 - j. Declaração de que o projeto apresentado é inédito: ANEXO IV, para a Categoria Produção.
 - k. Para a Categoria Produção de Projetos de Longa-Metragem cópia(s) da(s) programação(ões) de Festival(is) de reconhecimento nacional em que o proponente tenha participado.
 - l. Formulário de Sugestões: ANEXO V (preenchimento opcional).
- 5.3.2. O Envelope 02 - Habilitação Técnica, deverá conter:
- I. Na Categoria Produção Longa-metragem e Curta-Metragem 35mm: Animação, Ficção e Documentário; Curta-Metragem Vídeo e Curta-Metragem Teleconto:
 - a. Sinopse do projeto, com uma lauda.
 - b. Justificativa do projeto com abordagem do tema.
 - c. Roteiro com divisão por seqüências e diálogos desenvolvidos, quando for o caso.
 - d. “Storyboard” (somente para projetos inscritos na categoria Curta-Metragem Animação 35mm ou vídeo).
 - e. Análise técnica.
 - f. Orçamento analítico.
 - g. Cronograma de execução.
 - h. Demonstrativo de outras fontes de financiamento do projeto (caso existam).
 - II. Na Categoria Produção: Desenvolvimento de Roteiro e Projeto de Longametragem:



**Governo do Estado do Ceará
Secretaria da Cultura – SECULT**

- a. Apresentação do projeto.
- b. Justificativa do projeto.
- c. Argumento do roteiro com no mínimo 10 (dez) e no máximo 15 (quinze) laudas.
- d. Cronograma de execução.

III. Na Categoria Produção Pesquisa Teórica:

- a. Projeto de pesquisa conforme as regras da ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas).
- b. Cronograma de execução.
- c. Currículo Lattes (CNPq), disponibilizado no Site CNPQ.

IV. Na Categoria Distribuição: Reprodução de Cópias em 35mm e Prensagem de DVDs:

- a. Cópia de contrato celebrado entre o(s) detentor(es) dos direitos patrimoniais da obra audiovisual proposta (devidamente creditado na obra) e o proponente do projeto, autorizando a reprodução das cópias.
- b. No caso de reprodução de cópias em 35mm longa e curta: DVD master contendo exatamente a mesma edição de imagem e áudio (mixado) da obra que será reproduzida em 35mm.
- c. No caso de reprodução de cópias em DVD longa e curta: DVD master contendo exatamente a mesma edição de imagem e áudio (mixado) da(s) obra(s) que será(ão) reproduzida(s) em DVD, bem como a discriminação de todos recursos necessários à tiragem, tais como: tela de abertura, extras, ficha técnica, legendagem, etc..

5.3.3. O proponente poderá acrescentar ao material exigido, itens complementares que julgue necessário à perfeita compreensão da proposta do projeto apresentado, no ENVELOPE 02.

5.3.4. Na Categoria Produção Curta-Metragem, Longa-Metragem e Pesquisa Teórica, o proponente só deverá ser identificado no ENVELOPE 01, sendo o ENVELOPE 02 dedicado exclusivamente ao projeto técnico, não podendo conter nenhuma referência que identifique o proponente durante o processo de seleção, sob pena de eliminação do candidato.

5.3.5. Todos os textos apresentados no Envelope 02 - Habilitação Técnica deverão ser redigidos em papel A4; fonte: *Times New Roman*; tamanho: 12.

5.3.6. A Seleção dos Projetos, por meio de Sistema de Pontuação, com o máximo de 100 (cem) pontos, será da seguinte forma:

I - CATEGORIAS PRODUÇÃO LONGA –METRAGEM, CURTA -METRAGEM e DESENVOLVIMENTO DE ROTEIRO E PROJETO DE LONGAMETRAGEM:

- a. 40 (quarenta) pontos para o projeto audiovisual.
- b. 40 (quarenta) pontos para o roteiro.
- c. 20 (vinte) pontos para o currículo do proponente do projeto.

II - CATEGORIA PRODUÇÃO DE PESQUISA TEÓRICA:

- a. 70 (setenta) pontos para o projeto de pesquisa.
- b. 30 (trinta) pontos para o currículo do proponente do projeto.

III - CATEGORIA DISTRIBUIÇÃO:

- a. 60 (sessenta) pontos para a qualidade artística e técnica da obra apresentada.



**Governo do Estado do Ceará
Secretaria da Cultura – SECULT**

b. 40 (quarenta) pontos para o currículo do diretor da obra.

5.3.7. Na categoria Fomento Desenvolvimento de Roteiro e Projeto de Longametragem, 01 (um) dos projetos selecionados deve contemplar necessariamente um roteirista que ainda não tenha escrito roteiro de longa-metragem, roteirista autor que ainda não tenha nenhum longa-metragem roteirizado, produzido em cinema e distribuído comercialmente; o segundo projeto a ser selecionado poderá ou não beneficiar roteirista estreante.

5.3.8. Na categoria Fomento Desenvolvimento de Roteiro e Projeto de Longametragem, o projeto deve ser inédito, sem registro anterior na Biblioteca Nacional, não podendo o mesmo já ter recebido apoios financeiros diversos e, muito menos, ter iniciado a sua fase de produção.

5.3.9. Na categoria Fomento Curta-Metragem em Vídeo, dos projetos selecionados, devem ser contemplados de 01 (um) a 03 (três) diretor(es) estreante(s) em cada projeto.

5.4. DO CRONOGRAMA FÍSICO-FINANCEIRO E CONTRAPARTIDAS DA MODALIDADE I - PRODUÇÃO/ DISTRIBUIÇÃO

5.4.1. O valor total desta Modalidade é de R\$ 2.134.000,00 (Dois milhões, cento e trinta e quatro mil reais), empregados da seguinte forma: I. CATEGORIA PRODUÇÃO

a. O valor total desta categoria é de R\$ 2.030.000,00 (dois milhões e trinta mil reais), sendo:

i. Longa-metragem de qualquer gênero em 35mm – Poderão ser selecionados 02 (dois) projetos no valor individual de R\$ 600.000,00 (seiscentos mil reais) totalizando R\$ 1.200.000,00 (Um milhão e duzentos mil reais).

ii. Curta-Metragem Animação em 35mm – Poderão ser selecionados 02 (dois) projetos no valor individual de R\$ 75.000,00 (setenta e cinco mil reais) totalizando R\$ 150.000,00 (cento e cinquenta mil reais);

iii. Curta-Metragem Documentário em 35mm – Poderão ser selecionados 02 (dois) projetos no valor individual de R\$ 75.000,00 (setenta e cinco mil reais) totalizando R\$ 150.000,00 (cento e cinquenta mil reais);

iv. Curta-Metragem Ficção em 35mm – Poderão ser selecionados 02 (dois) projetos no valor individual de R\$ 100.000,00 (cem mil reais) totalizando R\$ 200.000,00 (duzentos mil reais);

v. Curta-Metragem em Vídeo (ficção, documentário, animação e/ou experimental) – Poderão ser selecionados 10 (dez) projetos no valor individual de R\$ 20.000,00 (vinte mil reais) totalizando R\$ 200.000,00 (duzentos mil reais);

vi. Teleconto Ficção em Vídeo – Poderão ser selecionados 02 (dois) projetos no valor individual de R\$ 40.000,00 (quarenta mil reais) totalizando R\$ 80.000,00 (oitenta mil reais);

vii. Desenvolvimento de Roteiro e Projeto de Longa-metragem – Poderão ser selecionados 02 (dois) projetos no valor individual de R\$ 15.000,00 (quinze mil reais) totalizando R\$ 30.000,00 (trinta mil reais);

b. A primeira parcela, no valor equivalente a 60% (sessenta por cento) do total a ser recebido, será repassada após 45 (quarenta e cinco) dias da assinatura do convênio.



**Governo do Estado do Ceará
Secretaria da Cultura – SECULT**

c. A segunda parcela, no valor equivalente a 30% (trinta por cento) do total a ser recebido, será repassada até 15 (quinze) dias após a conclusão das filmagens/gravações e mediante prestação de contas dos recursos recebidos através da 1ª parcela.

d. A terceira parcela, no valor de 10% (dez por cento) do total a ser recebido, será repassada após a entrega de 02 (duas) cópias finais do trabalho, sendo uma em suporte Betacam e a outra em DVD, e mediante prestação de contas dos recursos da 2ª parcela e da lista completa da equipe e elenco do projeto e dos respectivos comprovantes de domicílio atendendo as seguintes regras:

i. O elenco artístico deverá ser composto de pelo menos 80% (oitenta por cento) de artistas residentes no Estado do Ceará há pelo menos 02 (dois) anos, devidamente comprovado.

ii. No caso de produção de longa-metragem o elenco artístico deverá ser composto de pelo menos 70% (cinquenta por cento) de artistas residentes no Estado do Ceará há pelo menos 02 (dois) anos, devidamente comprovado.

iii. A equipe técnica deverá ser composta de pelo menos 80% (oitenta por cento) de técnicos residentes no Estado do Ceará há pelo menos 02 (dois) anos, devidamente comprovado.

iv. No caso de produção de longa –metragem a equipe técnica deverá ser composta de pelo menos 70% (setenta por cento) de técnicos residentes no Estado do Ceará há pelo menos 02 (dois) anos, devidamente comprovado.

e. Para Projeto de Desenvolvimento de Roteiro e Projeto de Longa-metragem o apoio financeiro será efetuado da seguinte forma:

i. Em 10 (dez) parcelas de igual valor, sendo a primeira após 45 (quarenta e cinco) dias da assinatura do convênio e as subseqüentes ficando condicionadas a prestação de contas da parcela anterior.

ii. A 10ª (décima) e última parcela fica condicionada a entrega pelo proponente de uma cópia do projeto do longa-metragem incluindo roteiro finalizado, em formato padrão, devidamente registrado na Biblioteca Nacional incluindo o projeto formatado para ser encaminhado às leis de incentivo, concursos, editais e apresentação para possíveis patrocinadores.

f. Para Projeto de Longa-metragem de qualquer gênero em 35mm – os recursos deverão ser captados junto a iniciativa privada, através de dedução do recolhimento mensal do ICMS (imposto sobre operações relativas à circulação de mercadorias e sobre prestações de serviços de transporte interestadual, intermunicipal e de comunicação), por meio de CEFIC`S.

II. CATEGORIA PRODUÇÃO DE PESQUISA TEÓRICA

a. Pesquisa Teórica – serão selecionados 02 (dois) projetos no valor individual de R\$ 10.000,00 (dez mil reais) totalizando R\$ 20.000,00 (vinte mil reais).

i. Na categoria Pesquisa Teórica o apoio financeiro será efetuado da seguinte forma:

1. Em 10 (dez) parcelas de igual valor, sendo a primeira parcela após 45 (quarenta e cinco) dias da assinatura do convênio e as subseqüentes ficando condicionadas a prestação de contas da parcela anterior.



Governo do Estado do Ceará
Secretaria da Cultura – SECULT

2. A 10ª (décima) e última parcela fica condicionada a entrega pelo selecionado de 01 (uma) cópia impressa do projeto de pesquisa desenvolvido.

III. CATEGORIA DISTRIBUIÇÃO:

- a. O valor total desta categoria é de R\$ 104.000,00 (cento e quatro mil reais), sendo:
- i. Confecção de 03 cópias em 35mm de curta-metragem: até 04 (quatro) curtas selecionados. Total: R\$ 7.500,00 (sete mil e quinhentos reais).
 - ii. Confecção de 04 cópias em 35mm de longa-metragem: 02 (dois) longas selecionados. Total: R\$ 64.000,00 (sessenta e quatro mil reais).
 - iii. Confecção de 1000 cópias em DVD de programa contendo 04 curtas: 02 (dois) programas selecionados. Total: R\$ 16.250,00 (dezesesseis mil duzentos e cinquenta reais).
 - iv. Confecção de 1000 cópias em DVD de longa-metragem: 02 (dois) longas selecionados. Total: R\$ 16.250,00 (dezesesseis mil duzentos e cinquenta reais).
- b. Os proponentes de projetos selecionados comprometem-se a entregar, em contrapartida, cópias dos projetos selecionados na Categoria Distribuição que serão doadas ao Museu da Imagem e do Som (MIS) da SECULT, sendo: na confecção de cópias em 35mm: 01 (uma) cópia de cada projeto selecionado; na confecção de cópias em DVD: 200 cópias de cada projeto selecionado.

5.5. DAS CATEGORIAS DA MODALIDADE II - ESTRUTURAÇÃO

5.5.1. Os Projetos desta Modalidade poderão abranger as seguintes Categorias:

- I - Categoria Exibição:
- II - Categoria Formação de Platéia
- III - Categoria Formação / Cursos Básicos

5.6. DA APRESENTAÇÃO E PONTUAÇÃO DOS PROJETOS DA MODALIDADE II - ESTRUTURAÇÃO

5.6.1. O Envelope 01 - Habilitação Jurídica, deverá conter:

- a. Formulário de Inscrição do Projeto devidamente preenchido (ANEXO I).
- b. Declaração do proponente Pessoa Física de que caso selecionado apresentará, no prazo de 30 (trinta) dias, pessoa jurídica sem finalidade econômica e com a documentação exigida no ANEXO II, como proponente para execução do projeto conforme estabelecido na Lei Estadual nº 12.464/95.
- c. Currículo do proponente, contendo a relação dos produtos audiovisuais produzidos, prêmios recebidos, participação em outros concursos da mesma natureza, com no máximo 03 (três) laudas.
- d. Xerox da Identidade e CPF do proponente do projeto.
- e. Comprovante de domicílio no Estado do Ceará a partir de 01/01/2003.
- f. Declaração de Compromisso de complementação dos recursos do projeto proposto, caso os seus custos excedam o valor do apoio financeiro previsto no item 5.1, ANEXO III.
- g. Formulário de Sugestões: ANEXO V (preenchimento opcional).

5.6.2. O Envelope 02 - Habilitação Técnica, deverá conter:

- I. Categoria Exibição: Equipamentos para Salas de Exibição em DVD;
 - i. Currículo do proponente, contendo a relação de projetos, programas, eventos, cursos e apoios a produção e/ou difusão de obras audiovisuais no espaço



**Governo do Estado do Ceará
Secretaria da Cultura – SECULT**

destinado a acolher a sala e/ou em outros espaços pertencentes à região onde estará sediada a sala de exibição, se houver;

- ii. Cópia do Estatuto do grupo de cineclube parceiro do projeto;
- iii. Planta baixa do espaço que acolherá a sala de exibição;
- iv. Memorial descritivo da Sala - lista de espaços possíveis (mesmo que sejam ao ar livre) nos distritos e localidades pertencentes à região beneficiada;
- v. Documentos comprobatórios de funcionamento da atividade a mais de 01 (um) ano.
- vi. Declarações formais dos parceiros, devidamente registrada em cartório, que auxiliarão na manutenção e gestão do espaço;
- vii. Cronograma de programação de exibição do projeto por 02 (dois) anos;

II. Categoria Formação de Platéia: Aquisição de Acervos em DVD para formação e manutenção de Cineclubes:

- i. Currículo do proponente, contendo a relação dos projetos, programas, eventos, cursos e apoios a produção e/ou difusão de obras audiovisuais no espaço destinado a acolher o acervo e/ou em outros espaços pertencentes à região onde estará sediada a sede acervo, se houver;
- ii. Cópia do Estatuto do grupo de cineclube parceiro do projeto;
- iii. Plano de Programação do acervo no Município;

III. Categoria Formação: Cursos Básicos de Audiovisual;

- i. Currículo do proponente, contendo a relação dos produtos, projetos, programas, eventos, cursos com destaque, se houver, para ações de audiovisual;
- ii. Cartas de instituições públicas e/ou privadas se comprometendo a arcar com custos de hospedagem, alimentação e transporte local dos professores e instrutores do curso;
- iii. Detalhamento do espaço físico e da estrutura local onde acontecerá o curso;

5.6.3. O proponente poderá acrescentar ao material exigido, itens complementares que julgue necessário à perfeita compreensão da proposta do projeto apresentado, no ENVELOPE 02.

5.6.4. Todos os textos apresentados no Envelope 02 - Habilitação Técnica deverão ser redigidos em papel A4; fonte: *Times New Roman*; tamanho: 12).

5.6.5. A Seleção dos Projetos, por meio de Sistema de Pontuação, com o máximo de 100 (cem) pontos, será realizada da seguinte forma:

CATEGORIA EXIBIÇÃO:

- a. 40 (quarenta) pontos para o modelo de gestão do projeto por 02 (dois) anos;
- b. 20 (vinte) pontos para o currículo do proponente do projeto;
- c. 20 (vinte) pontos para o espaço físico onde será instalada a sala;
- d. 20 (vinte) pontos para o modelo de gestão do projeto após os 02 (dois) anos;

CATEGORIA FORMAÇÃO DE PLATÉIA:

- a. 40 (quarenta) pontos para o modelo de gestão do projeto por 01 (um) ano;
- b. 20 (vinte) pontos para o currículo do proponente do projeto;
- c. 20 (vinte) pontos para o espaço físico onde ficará abrigado o acervo;
- d. 20 (vinte) pontos para o modelo de gestão em rede com os outros beneficiados pelo edital na mesma categoria após 01 (um) ano;



Governo do Estado do Ceará
Secretaria da Cultura – SECULT

CATEGORIA FORMAÇÃO / CURSOS BÁSICOS:

- a. 60 (sessenta) pontos para as contrapartidas;
- b. 20 (vinte) pontos para o currículo do proponente do projeto;
- c. 20 (vinte) pontos para o espaço físico e a estrutura local;

5.7. DO CRONOGRAMA FÍSICO-FINANCEIRO E CONTRAPARTIDAS DA MODALIDADE II - ESTRUTURAÇÃO

5.7.1. O valor total desta Modalidade é de R\$ 217.500,00 (Duzentos e dezessete mil e quinhentos reais), empregados da seguinte forma.

I. CATEGORIA EXIBIÇÃO:

- a. Equipamentos para salas de exibição em DVD no interior do estado: Poderão ser selecionados até 05 (cinco) projetos. Total: R\$ 100.000,00 (cem mil reais).

II. CATEGORIA FORMAÇÃO DE PLATÉIA:

- a. Acervos de Cineclubes 100 títulos para cada projeto selecionado no interior do Estado: Poderão ser selecionados até 05 (cinco) projetos. Total: R\$ 17.500,00 (dezessete mil e quinhentos reais).

III. CATEGORIA FORMAÇÃO / CURSOS BÁSICOS:

- a. Cursos Básicos de Audiovisual: Poderão ser selecionados até 04 (quatro) projetos no valor máximo de R\$ 25.000,00 (vinte e cinco mil reais) por projeto. Total: R\$ 100.000,00 (cem mil reais).

6. DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

6.1. O resultado final será publicado no Diário Oficial do Estado do Ceará, divulgado pela imprensa e pela Internet, em <http://www.secult.ce.gov.br>. Os pareceres dos integrantes da Comissão de Seleção, bem como as notas de todos os projetos concorrentes estarão a disposição dos proponentes na SECULT, para consulta.

6.2. A Coordenação dos Processos de Avaliação, Seleção e Divulgação deste Edital ficará a cargo da Fundação de Teleducação do Ceará - FUNTELC, obrigando-se a mesma ao fiel cumprimento de todas as disposições contidas na Lei Estadual nº 12.464/95 e Lei Federal nº 8.666/93, e outras pertinentes à matéria.

6.3. Os proponentes de projetos selecionados comprometem-se a realizar integralmente o projeto contemplado, independentemente de apoios adicionais, sendo-lhes facultada, no entanto, a busca de outros parceiros em patrocínio direto, apoio institucional, bem como de Leis de Incentivo à Cultura Municipal e Federal, outros editais e programas no Brasil e no Exterior; Parágrafo Único: Para a execução financeira a que se refere o presente Edital, os concorrentes cujos projetos forem selecionados, firmarão convênio com a Secretaria da Cultura, através de pessoa jurídica de fins culturais, sem finalidade econômica, com exceção da Categoria Produção projetos de Longa-Metragens em 35mm que captará os recursos diretamente na iniciativa privada através de CEFIC.

6.4. Os proponentes que tiverem seus projetos selecionados comprometem-se a divulgar o apoio do Governo do Estado do Ceará através da Secretaria da Cultura, mediante a inserção dos seus símbolos em todo o material de divulgação da obra, impressos como cartazes, programas, catálogos, mídia televisiva, internet, banners, e outros suportes, além do crédito do texto: "ESTE PROJETO É APOIADO PELA LEI DE INCENTIVO À CULTURA - Nº 12.464, DE 29 DE JUNHO DE 1995", em seus



Governo do Estado do Ceará
Secretaria da Cultura – SECULT

créditos, segundo critérios regulados em convênio a ser firmado com os selecionados.

6.5. No caso do proponente de projeto selecionado não apresentar entidade regular com a documentação expressa no Anexo III deste Edital, no prazo de 30 (trinta) dias após a divulgação do resultado, o mesmo será desclassificado, sendo convocado unicamente o proponente de projeto de maior pontuação imediatamente a seguir, que disporá de igual prazo.

6.6. A SECULT poderá, a seu critério exclusivo, designar profissionais para acompanhar e verificar o cumprimento das obrigações conveniadas assumidas pelos proponentes de projetos selecionados.

6.7. A Secretaria da Cultura do Estado do Ceará terá o direito de divulgar, exibir e distribuir os filmes e vídeos realizados em decorrência do presente Edital, desde que sem finalidade lucrativa e com referência aos créditos das obras, em quaisquer meios e suportes, sem anuência prévia dos diretores.

6.8. Os proponentes deverão obter autorização para utilização de outras obras intelectuais e de imagens de terceiros que incluam, adaptem ou utilizem, quaisquer que seja o suporte, em sua obra. Em caso de contestação o proponente selecionado ficará responsável civil e criminalmente, isentando as Comissões de Avaliação e Seleção, a Secretaria da Cultura do Estado do Ceará e as instituições parceiras de quaisquer responsabilidades a respeito.

6.9. O prazo para conclusão do projeto contemplado não poderá ultrapassar 12 (doze) meses, contados a partir do recebimento da primeira parcela, prorrogáveis por até 06 (seis) meses a critério da Comissão Gestora do FEC. 6.10. O Proponente que fizer jus ao apoio a que se destina este Edital deverá apresentar, até 30 (trinta) dias após o término da execução do Projeto, detalhada prestação de contas dos recursos recebidos e despendidos, comprovados através de faturas, notas fiscais e recibos, dentre outros documentos aptos a provar os gastos ou despesas realizadas, inclusive extratos relativos à movimentação da conta corrente onde serão depositados os valores apoiados, incluindo, registros comprobatórios e material de divulgação com os devidos créditos e inserção do nome e símbolos oficiais do Estado do Ceará em todo material promocional.

6.10.1. A liberação das parcelas dos recursos fica adstrita a apresentação e aprovação da prestação de contas referente a parcela anterior.

6.10.2. A prestação de contas apresentada pelo proponente ficará sujeita a auditoria do órgão estadual competente.

6.11. O não cumprimento das exigências constantes nos itens de obrigatoriedade de execução e de contrapartidas dentro do cronograma proposto no projeto implicará em medidas cabíveis para devolução dos recursos recebidos, acrescidos do pagamento de multa de 20% (vinte por cento) que incidirá sobre o valor total apoiado, independentemente da aplicação de outras penalidades de ordem legal e judicial.

6.12. Os recursos divulgados no presente Edital são expressos em valores brutos, estando sujeitos à tributação conforme legislação em vigor, devendo deles ser deduzidos, por ocasião do pagamento, todos os impostos e tributos previstos na Legislação vigente e pertinente à matéria.



Governo do Estado do Ceará
Secretaria da Cultura – SECULT

6.13. Nos termos do *parágrafo único* do Art. 8º da Instrução Normativa nº 01, de 05 de maio de 2004, os projetos selecionados através deste Edital, não podem concorrer concomitantemente ao Mecenato e vice e versa.

6.14. Os documentos e projetos não selecionados ficarão, por um prazo máximo de 30 (trinta) dias contados a partir da data de publicação do resultado final da seleção, à disposição dos concorrentes que, às suas expensas, poderão recolhê-los na Coordenadoria de Ação Cultural da SECULT que, após o referido prazo, não se responsabilizará pela guarda dos mesmos.

6.15. Os casos omissos neste Edital serão decididos pelo Conselho Estadual de Cultura, ouvida a Comissão Gestora do FEC, que utilizará subsidiariamente as disposições da Lei Federal nº 8.666 de 21/06/1993, com suas alterações subsequentes e legislação correlata e a Lei Estadual nº 12.464 de 29/06/1995 e alterações posteriores.

6.16. Fica instituída na presente data, uma Comissão Supervisora responsável pelo acompanhamento e operacionalização de sua execução, presidida pelo Coordenador de Ação Cultural da SECULT e integrada ainda por representantes da Funtelc/TV Ceará e Assessoria Jurídica, que prezarão pelo fiel cumprimento dos objetivos deste Edital.

Fortaleza, 07 de novembro de 2006.

Cláudia Sousa Leitão
Secretária da Cultura

ANEXO B – VI EDITAL CEARÁ DE CINEMA E VÍDEO 2006/2007 – APROVADOS

14	07063541 2	Produção	Curta-metragem vídeo	Um palco só para você	Metropolitana	Ticiano Pereira Monteiro – Fortaleza/Ce	8891.1755 / 3242.6733 / e-mail: ticiano.monteiro@gmail.com	R\$ 20.000,00
15	07063461 0	Produção	Curta-metragem vídeo	Relicário das Pequenas Almas	Metropolitana	Duarte Ferreira de Sousa – Fortaleza/Ce	9925.2599 / 3232.9881 / e-mail: duartedias@click21.com.br	R\$ 20.000,00
16	07063448 3	Produção	Curta-metragem vídeo	Antonieta	Metropolitana	Samya Kelly de Oliveira Araújo – Fortaleza/Ce	9996.8012 / 3232.3596 samya_araujo@yahoo.com.br,	R\$ 20.000,00
17	07063582 0	Produção	Curta-metragem vídeo	Miúdos	Metropolitana	Pedro Diógenes Parente Coelho – Fortaleza/Ce	8899.9583 / 3242.0640 / e-mail: pedrodiogenes@yahoo.com.br	R\$ 20.000,00
18	07063395 9	Produção	Curta-metragem vídeo	Pau-de-Arara	Metropolitana	Silvio Ricardo Lira Távora Gurjão – Fortaleza/Ce	E-mail: silviogu@uol.com.br	R\$ 20.000,00
19	07063459 9	Produção	Curta-metragem vídeo	"O Gesto, a Voz, o Olho"	Metropolitana	Edilisa Barbosa Peixoto – Fortaleza/Ce	9135.2759 / 3232.1184 / e-mail: edilisabp@yahoo.com.br	R\$ 20.000,00
20	07063460 2	Produção	Curta-metragem vídeo	Diante da Lei	Metropolitana	Alyson Machado Lacerda – Fortaleza/Ce	9128.0750 / 3254.2652 / e-mail: alysonlacerda@yahoo.com.br	R\$ 20.000,00
21	07063584 6	Produção	Curta-metragem vídeo	Horas Medidas	Metropolitana	Gustavo Parente Lima – Fortaleza/Ce	8763.9312 / 3272.5971 / e-mail: gutoparente@hotmail.com	R\$ 20.000,00
22	07063581 1	Produção	Curta-metragem vídeo	Percepções	Metropolitana	Victor Vale de Melo – Fortaleza/Ce	9957.3944 / 3219.2699 / e-mail: valedemelo@yahoo.com.br	R\$ 20.000,00
23	07063452 1	Produção	Desenv. de Roteiro e projeto de Longa-metragem	Divinas damas	Metropolitana	Gláucia de Moraes Rego Soares – Fortaleza/Ce	Alameda das Extremosas, 157 – Papicu – CEP: 60.190-420 – Fortaleza/Ce – email: glaucia_soares@yahoo.com.br	R\$ 15.000,00
24	07063386 0	Produção	Desenv. de Roteiro e projeto de Longa-metragem	"Seria mais cômico se não fosse trágico"	Metropolitana	Gledson de Carvalho Silva – Fortaleza/Ce	8857.3659 / 3265.3615 / e-mail: gledsonshiva@gmail.com	R\$ 15.000,00
25	07063431 9	Produção	Longa-metragem em qualquer gênero em 35mm	O Altar do Cangaço	Metropolitana	Wolney Mattos Oliveira	9989.6267 / 3224.2817 / 3261.0646 (fax) / e-mail: wolney@fortalnet.com.br	R\$ 840.000,00 R\$ 600.000,00
26	07063426 2	Produção	Longa-metragem em qualquer gênero em 35mm	Siri-Ará	Metropolitana	Antônio Rosemberg de Moura – Fortaleza/Ce	9619.2455 / 3244.6944 / e-mail: cariri.producoes@uol.com.br - endereço: Rua Costa Barroso, 1727 - sala "B" - Aldeota - Cep: 60160.281- Fortaleza-Ce	R\$ 600.000,00
Total FEC:								R\$ 840.000,00
Total SEFIC:								R\$ 1.200.000,00

VI EDITAL DE CINEMA E VIDEO 2006 / 2007 – APROVADOS									
Nº ORDEM	Nº PROCESSO	MODALIDADE	CATEGORIA	PROJETO	MACRO-REGIÃO	PROPONENTE	CONTATO	VR. APROVADO	
1	07009295 8	Estruturação	Exibição	Sala de Exibição Brisa dos Bastiões	Carií / Centro Sul	José Jesus Leite – Tarrafas/Ce	(88) 9902.7217 / e-mail: marcultpop@yahoo.com.br	R\$ 20.000,00	
2	07063585 4	Estruturação	Formação / Cursos Básicos	Curso de Desenho Animado	Metropolitana	André Dias Araújo – Fortaleza/Ce	9834.9622 / e-mail: diasnoc@yahoo.com.br	R\$ 25.000,00	
3	07063367 3	Estruturação	Formação / Cursos Básicos	Capacitação em Audiovisual na TV Janela	Metropolitana	Valdenor Xavier de Moura – Fortaleza/Ce	9972.3865 / 3473.5853 / e-mail: valdenor-moura@bol.com.br	R\$ 25.000,00	
4	07063442 4	Estruturação	Formação / Cursos Básicos	Projeto Escola de Artes	Metropolitana	José Gerardo Damasceno Fortaleza/Ce, 8846. 1959	9628.8455/ 3236.2884 gerardodamasceno@hotmail.com	R\$ 25.000,00	
5	07063408 4	Produção	Produção de Pesquisa Teórica	Imagem e Memória: O curta-metragem Cearense nos Festivais de Cinema em Fortaleza	Metropolitana	Marcus Flávio Alexandre da Silva – Fortaleza/Ce	9628.2651 / 3257.9330 / e-mail: marcus_flavio@ig.com.br	R\$ 10.000,00	
6	07063454 8	Produção	Curta-metragem animação – 35mm	Por que as Coisas São Assim	Metropolitana	Michelline Helena do Nascimento Costa Lima – Fortaleza/Ce	8881.6126 / 3221.6455 / e-mail: michelline.helena@gmail.com	R\$ 75.000,00	
7	07063432 7	Produção	Curta-metragem animação – 35mm	A Esperança é a Última que Morde	Metropolitana	Neil Armstrong Rezende – Fortaleza/Ce	3091.9469 / e-mail: neil@lunart.com.br	R\$ 75.000,00	
8	07063509 9	Produção	Curta-metragem ficção em 35mm	Mas pode me chamar de Nadi	Metropolitana	Emerson de Oliveira Cardoso – Fortaleza/Ce	8766.8409 / 3278.1504 / e-mail: neguinhoatento@gmail.com - decocee@hotmail.com	R\$ 100.000,00	
9	07063519 6	Produção	Curta-metragem ficção em 35mm	Cangaceira	Metropolitana	Iziane Filgueiras Mascarenhas – Fortaleza/Ce	8897.3957 / 3264.5048 / e-mail: piracema.ce@globo.com	R\$ 100.000,00	
10	07063465 3	Produção	Curta-metragem Documentário 35mm	A Montanha Mágica	Metropolitana	Petrus Carií Maia de Moura – Fortaleza/Ce	9904.7526 / 3261.3590 / 30883428 e-mail: iluminurafimes@uol.com.br- endereço: Rua Costa Barroso, 1727, sala "A", Aldeota – Cep: 60160.281- Fortaleza-Ce	R\$ 75.000,00	
11	07063463 7	Produção	Curta-metragem Teleconto Ficção em Vídeo	"As Corujas"	Metropolitana	Frederico Benevides Parente – Fortaleza/Ce	8867.0858 / 3459.1945 / e-mail: fredbenevides@yahoo.com.br	R\$ 40.000,00	
12	07063470 0	Produção	Curta-metragem Teleconto Ficção em Vídeo	Céu limpo	Metropolitana	Marley Pinheiro de Aquino – Fortaleza/Ce	8807.6476 / 3232.3339 / e-mail: marleydaquino@yahoo.com.br	R\$ 40.000,00	
13	07063446 7	Produção	Curta-metragem vídeo	O estranho mundo das outras gentes	Metropolitana	Patricia Betânia da Silveira Baia – Fortaleza/Ce	9973.8193 / 3237.7170 / e-mail: patricia.baia@yahoo.com.br	R\$ 20.000,00	

ANEXO C – TEXTO ORIGINAL USADO COMO BASE PARA O FILME**“AS CORUJAS”****As corujas**

Ele conversa muito consigo mesmo, repete-se, os olhos no chão e metido no dolma de brim listrado, os pés redondos nas alpercatas. Resmunga, insistente. Fecha as janelas do velho necrotério. Apanha os pedaços de lona e, com eles, cobre os mortos sobre as lousas. Deixa-lhes apenas os pés de fora. A mulher sem chinelas, com sangue coagulado entre os dedos abertos; as grandes botas gastas e de cadarços do alemão andarilho, que amanheceu morto no oitão do armazém da praia, onde se alojara: O enorme saco e o livro de impressões, folheado por muitos dedos, foram recolhidos à delegacia. É preciso cobrir os mortos, proteger-lhes as cabeças. As corujas descem pela clarabóia. Têm vôo brando, impresentido, num cair de asas leves, como num sopro de morte. De repente, dá-se conta de sua presença, das asas de pluma sem ruído. Alteiam-se e pousam sobre o peito dos mortos, arranhando-lhes os olhos parados, que fulgem na noite, divididos ao meio.

-XÔ, praga!

Os pedaços de lona ficam dobrados a um canto da sala escura, e ele os puxa sempre, curtos, deixando a mostra os pés inertes. Indispensável fazê-lo; depois fechar a luz triste da lâmpada que desce pelo fio longo com teias de aranha. O facho da lâmpada de pilhas ainda percorre o teto de travejamento antigo. Crescem e oscilam as sombras: as botas de cadarço do alemão contra a parede – umas botas de muitas viagens. As corujas rasgam mortalha a noite toda na copa das altas árvores do terreno. O facho de luz tenta a densidade das folhas, corre cinzentos telhados, passa pela torre da capela, detém-se, ao longe, na janela de vidro o nosocômio. Em qualquer parte da noite, estarão as corujas. Elas rasgam mortalha, agourentas, cortam o silêncio, sacudindo a vigília dos doentes. Recolhem-se de dia, ao sotão da capela, onde pegam os ratos, que guincham nas suas garras. Necessário subir ao sotão desfazer-lhes os ninhos. Falara com irmã Jacinta, diretora do nosocômio, quando ela vier para a ala dos indigentes, ativa, tilitando as chaves no bolso do hábito. Ela mandara que Antero jardineiro trepe ao sotão. Ele é moço e divertido. Torcerá o pescoço das corujas, com os cabelos cheios de teias de aranha, e as atirará ao pátio do alto da torre, pinheriando com as enfermeiras. É preciso exterminar as malditas, que rasgam mortalha na noite, enquanto o facho de luz as procura na sombra densa das árvores:

- XÔ, praga!

Resmunga, conversa sozinho, repete-se. Torna a experimentar as tranças das janelas, teima em ajeitar os pedaços de lona, que modelam saliências rígidas.

O pedaço de lona do alemão ficou curto como uma carniça: tem presença apenas as botas. Resmungando. Se pudesse, ele próprio poria uma tela de arame na clarabóia. Já falou a Dr. Joca, que ele trata por você, porque foram criados juntos, e um xinga o outro. O bisturi do Joca corta sem pressa, profissionalmente. Luvas ensanguentadas, bigode branco amarelecido pelo fumo, ele apanha o cigarro com a boca no cinzeiro sobre o peitoril da janela. Secciona pedaços:

- Leva o balde.

O velho o recolhe, e conversa consigo mesmo, o corpo atarracado mal contido no dólma de mescla.

Quando o homem que chegou do interior e se hospedou no quarto da pensão veio fazer velório ao corpo descarnado do filho, ele lhe deu lâmpada de pilhas e o advertiu para as corujas. Elas desciam pela clarabóia, mesmo com a luz da lâmpada. Era preciso manter as velas acesas nos castiçais. Só assim as desgraçadas não vinham: temiam queimar as assas nas chamas. Ficavam rasgando mortalha no alto das velhas árvores ou na torre da capela. Sem a presença das velas, elas surgem sempre, impresentidas, como num sopro de morte: alteiam-se leves, pousam sobre o peito dos mortos e com o bico arranham-lhes os olhos que fulgem parados e indefesos na noite.

ANEXO D – TEXTO ORIGINAL USADO COMO BASE PARA O FILME

“CÉU LIMPO”

Céu Limpo

Eduardo Campos

Oh! mil vezes morrer a se ausentar de sua terra, daquele pedaço de capoeira, regalo de seus olhos! Como ia deixar o terreiro de barro socado, ciscado pelos pintos, a sua casinha de taipa levantada à custa de tanto sacrifício? Como era mesmo? Arrumava tudo numa trouxa, velhas e fuxicadas roupas, o chapéu da missa dos domingos, os sapatos de couro de bezerro, meio comidos no arrastado dos sambas, não esquecer nada, botar tudo, arrochar, arrochar até não mais poder? Não, não podia ser. A saudade que lhe ia no coração, não cabia dentro de uma trouxa de panos velhos. Não ia escondê-la ali, e, num gesto derreadeiro, passar a corda, apertando o matulão. E então partir para muito longe, esquecido daquele chão todo seu, da casinha de taipa, dos dias felizes que vivera na Pavuna... Era lá besta! Não ia fazer isso. Não era destituído de coração; o dele era largo, viverdor, bom.

Tolice! Mil vezes morrer, mil vezes sumir-se mesmo na terra ingrata, a deixar para trás a capoeira, o roçado, o seu lar de homem pobre. Mil vezes morrer...
– murmura baixo.

Puxou a fumaça do cachimbo sertanejo. Deu mais passadas pelo interior da casa. Viu Francisca sentada em cima da mala de couro; a folhinha que marcava os dias, brinde do boticário de Pacatuba, – e como se atrasara o calendário! Pregara-se no último Natal, dia esperado por ele e a família, e que transcorrera cheio de festas, dança na casa do compadre Luís, aluá, pé-de-moleque, e cachaça para os mais velhos, servida recatadamente no oitão... Parece até que agora a mulher e ele perderam as mãos e estão inanidos. Aquele vinte e cinco tinha sido dia tão grande para eles, que lá ficara ante o olhar da efigie da santa como lembrança perpetuada.

– Chica, nós vamo mêmo?

A mulher deixou escoar por entre os lábios um riso estalado. Riso que dizia muitas coisas, uma por exemplo, que preferia também morrer, acabar-se de fome, a deixar a sua casinha de taipa coberta de palhas de carnaúba.

Estirou os passos para o interior da casa. Feitiço, o cão que dormitava na cozinha, levantou as orelhas sobre o corpo descarnado como se aguardasse nova ordem:

– Vamo ficá, Feitiço. Num vamo mais não.

Mas qual! Leôncio não sabia o que dizer. Sumira-lhe a voz. A língua embrulhada, aquela coisa estranha embolando dentro dele. Num desaforo, para não chorar ou blasfemar, curvou-se rápido sobre o cão e lhe fez uma carícia.

Homem e cachorro estavam comovidos.

Sobre a mata seca, estorricada, desceu a noite.

A nuvem que parecia trazer chuva àquele sítio desfez-se em ventos, em rajadas que levaram as últimas esperanças do dono da casa, para muito longe, e agitaram as palhas de carnaúba em tremeliques nervosos como se por cima delas andassem os demônios soltos, zangados com Leôncio, com o cão Feitiço e Francisca.

– Vento do diabo! – esconjurou o homem.

Francisca, em cima da mala, não se mexeu. Não adiantava desfazer a trouxa para recompô-la a seguir. Dormia ali se preciso fosse. Pobre arranja-se de qualquer jeito, inda mais quando é de coração forte.

Leôncio voltou. Foi postar-se na soleira da porta, entre dormindo e acordado, revolvendo a sua vida. Donde está, pode vislumbrar a luz indecisa do casario de Pacatuba, distante. Dizer que perto de uma lâmpada, uma mais clara que havia, está a igreja onde se casara com a Chica. Como tudo era bonito e bom àquele tempo! Chica era moça, rolinha braba! Tinha uns olhos piedosos, vacilantes, como se de outra criatura fossem.

Vieram então dois anos de amor entranhado, – amor mistério que ele desconfiava não haver, com um sabor danado de fruta do mato, de pitanga, e cheiros! Daí nasceu um menininho de barriga crescida, tão malinoso que se foi, finando. E desde então restou um

Vieram então dois anos de amor entranhado, – amor mistério que ele desconfiava não haver, com um sabor danado de fruta do mato, de pitanga, e cheiros! Daí nasceu um menininho de barriga crescida, tão malinoso que se foi, finando. E desde então restou um vazio, um prejuízo para ser chorado a vida inteira...

Anos esses, de inverno e fartura, o milho se fazendo em boneca de cabelos de ouro-sol, a batata crescendo no baixio, ao deus-dará, o feijão floreado e a chuva pingo-pingando o tempo todo. Quem diria que essa terra (espia a capoeira queimada em frente, o roçado já brocado, plantado, a aguardar inutilmente a chuva...) ia fracassar no florescimento, deixar o pouco milho atrevido cair ao chão, sem conseguir crescer mais do que dois palmos, dois mirrados palmos? Que terra essa, que um dia era rica e bela, e em outro tornava-se feia, sinistra?

– Dorme, Lonço. Ocê garra a pensá, garra a maginá... Pensando num resorve.

Feitiço está de pé. Não há jeito do cão dormir. E a mulher, olhando agora o animal, sente que ele é o mais infeliz dos três.

– Nem falá pode...

Adormecera. A mulher na mala de couro, Leôncio na soleira da porta. Mas Feitiço não pregou pestana. Ele ainda acredita na riqueza da capoeira cheia de preás. Por isso passou a noite de guarda, cansado, apoiado nas patas traseiras, velando os companheiros, à espera da caça menos ardilosa, que não apareceu.

O sol, lá no alto, sempre enganador e limpo, tão limpo que dava vontade de se escrever nele qualquer coisa.

Então, é partir.

A fome vencia os três. Nada de chuva; o céu continuava limpo. Sente o cachorro, sente o homem, sen-

te a mulher. E nenhum dos três eleva a voz para reclamar. Andam pela casa à cata de coisas que não querem deixar, que pensam ter esquecido. Mas é só pretexto. O que querem é rever mais uma vez o canto do pote, a trempe de pedras onde fizeram saborosas refeições durante aqueles anos, a alcova dos suspiros, a cama de varas, o buraco das topadas no corredor. E entram. E saem. Vão e vêm dentro de casa, olhando para os cantos, assuntando.

Afinal, soa o momento em que nada mais há que buscar no interior da casa. É sair quanto antes, enquanto os olhos não ficam cheios de lágrimas, enquanto a saudade não vem com a força da enchente de um rio.

Leôncio apanha a trouxa. Feitiço olha para a sala da casa, e não late – uiva.

Quem chamaria aquilo de latido?

– O cachorro tá gemendo de sodade, Lonço.

– Tá...

Está mesmo. Agora, imitando os donos, num último olhar, principiou a andar indiferente a tudo. E os três, um atrás do outro, tomam o caminho pedregoso que atravessa a capoeira assassinada. Vão perder a casinha, o pedacinho de terra, a existência feliz que viveram juntos. Não irão mais aos pés de samba, não rezarão mais na igrejinha de Pacatuba, não ouvirão também, nunca mais, violões passando pela estrada, gemendo dores e saudades...

– Lonço!

– Que é?

– Tá sentindo?

– Sentindo?

– Sim, tá pingando. Caiu um pingo no meu rosto.

Olha pro céu, repara.

O retirante ergueu a cabeça para cima.

– Bobage, num chove não. O céu 'stá tão limpo.

– Num sei, mas pingou.

O homem deu mais dois passos. Não pôde mais andar. Ficou parado, vigiando os olhos vacilantes da mulher, – o ar saudoso do cão, o chão cheio de seixos, a capoeira comburida que pisava. Agora, estão-se consultando os três, se indagando.

“Como é? A gente vai ou não vai? Convém ficar? Vale a pena agüentar mais uns dias?” Podia ser que ainda chovesse, que o inverno, mesmo atrasado, chegasse a tempo de salvar a terra e reflorar tudo – amolecia o homem.

Acocoraram-se, apalpando a areia com carinho, a terra que, regando-a a chuva, poderá florescer em breve e apontar outra vez o caminho da fartura.

– Lonço, a gente fica?

Puseram-se de pé. Ficavam sim.

Correram então para a casinha de taipa. O cachorro na frente, Chica no meio e o Leôncio da Chica no fim.

Em cima deles o céu continuava limpo, sem nenhum fiapo de nuvem.

ANEXO E – TEXTO ORIGINAL USADO COMO BASE PARA O FILME**“DIANTE DA LEI”**

Diante da Lei

Diante da Lei está um guarda. Vem um homem do campo e pede para entrar na Lei. Mas o guarda diz-lhe que, por enquanto, não pode autorizar lhe a entrada. O homem considera e pergunta depois se poderá entrar mais tarde. — "É possível" – diz o guarda. — "Mas não agora!". O guarda afasta-se então da porta da Lei, aberta como sempre, e o homem curva-se para olhar lá dentro. Ao ver tal, o guarda ri-se e diz. — "Se tanto te atraí, experimenta entrar, apesar da minha proibição. Contudo, repara sou forte. E ainda assim sou o último dos guardas. De sala para sala estão guardas cada vez mais fortes, de tal modo que não posso sequer suportar o olhar do terceiro depois de mim".

O homem do campo não esperava tantas dificuldades. A Lei havia de ser acessível a toda a gente e sempre, pensa ele. mas, ao olhar o guarda envolvido no seu casaco forrado de peles, o nariz agudo, a barba à tártaro, longa, delgada e negra, prefere esperar até que lhe seja concedida licença para entrar. O guarda dá-lhe uma banquetta e manda-o sentar ao pé da porta, um pouco desviado. Ali fica, dias e anos. Faz diversas diligências para entrar e com as suas súplicas acaba por cansar o guarda. Este faz-lhe, de vez em quando, pequenos interrogatórios, perguntando-lhe pela pátria e por muitas outras coisas, mas são perguntas lançadas com indiferença, à semelhança dos grandes senhores, no fim, acaba sempre por dizer que não pode ainda deixá-lo entrar. O homem, que se provera bem para a viagem, emprega todos os meios custosos para subornar o guarda. Esse aceita tudo mas diz sempre: — "Aceito apenas para que te convenças que nada omitiste". Durante anos seguidos, quase ininterruptamente, o homem observa o guarda. Esquece os outros e aquele afigura ser-lhe o único obstáculo à entrada na Lei.

Nos primeiros anos diz mal da sua sorte, em alto e bom som e depois, ao envelhecer, limita se a resmungar entre dentes. Torna-se infantil e como, ao fim de tanto examinar o guarda durante anos lhe conhece até as pulgas das peles que ele veste, pede também às pulgas que o ajudem a demover o guarda. Por fim, enfraquece-lhe a vista e acaba por não saber se está escuro em seu redor ou se os olhos o enganam. Mas ainda apercebe, no meio da escuridão, um clarão que eternamente cintila por sobre a porta da Lei. Agora a morte esta próxima. Antes de morrer, acumulam-se na sua cabeça as experiências de tantos anos, que vão todas culminar numa pergunta que ainda não fez ao guarda. Faz lhe um pequeno sinal, pois não pode mover o seu corpo já arrefecido. O guarda da porta tem de se inclinar até muito baixo porque a diferença de alturas acentuou-se ainda mais em detrimento do homem do campo.

— "Que queres tu saber ainda?", pergunta o guarda. — "És insaciável". — "Se todos aspiram a Lei", disse o homem. — "Como é que, durante todos

esses anos, ninguém mais, senão eu, pediu para entrar. O guarda da porta, apercebendo se de que o homem estava no fim, grita-lhe ao ouvido quase inerte. — "Aqui ninguém mais, senão tu, podia entrar, porque só para ti era feita esta porta. Agora vou me embora e fecho-a".