



As Bonecas de Davi, Banzo Analítico e Terra Erma: a propósito das semelhanças do cinema de ficção campinense.¹

Emanoella CALLOU²

Rômulo AZEVÊDO³

Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, PB

RESUMO

Várias produções do cinema Paraibano se destacam durante sua história. “Aruanda” é um exemplo de grande expressividade e que obteve repercussão nacional. Atualmente, o cinema na Paraíba na sua mais nova geração busca a liberdade criativa e domina as técnicas necessárias para produzir com alta qualidade. Este trabalho pretende desvendar as produções dessa nova geração de cineastas, a partir da análise de seus filmes.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; ficção; arte; Campina Grande, Paraíba.

1. INTRODUÇÃO

O cinematógrafo, aparelho criado em 1895 por August e Louis Lumière marcou a chegada de um novo tempo para a comunicação e para o homem, que conseguiu, depois de tantas tentativas, fazer o registro do movimento.

Desde a sua criação, o cinema passou por inúmeras transformações e invenções até chegar à forma e linguagem que conhecemos hoje. Conforme Capuzzo (1983), “de todas as manifestações artísticas, o cinema foi a primeira a surgir dentro de um sistema industrial”, mas também esteve aliado a forças e momentos políticos em vários países, promovendo correntes ideológicas e movimentos de opinião.

No Brasil o cinema chegou em 1896, com algumas salas, cafés e teatros localizados praticamente apenas no Rio de Janeiro e São Paulo. Toda a história do cinema nacional é marcada, segundo Bressane (1996), pelo experimentalismo.

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 12 a 14 de junho de 2013.

² Pós-graduando em Artes Visuais do SENAC-CE e Técnica do Laboratório de Fotojornalismo na UFC. email: emanoellacb@gmail.com.

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Jornalismo da UEPB, email: romulo_cineasta@yahoo.com.br



O cinema nacional no seu nascedouro, na sua primeira configuração, no esboço de seu signo, existe já o elemento experimental. Este fio fino transpassará todo o cinema brasileiro daí em diante e para sempre (BRESSANE, 1996, p. 36).

Sendo assim, a história da produção cinematográfica brasileira, conforme Bernardet (2007) “não se apresenta como uma linha reta, mas como uma série de surtos em vários pontos do país, brutalmente interrompidos”.

Em 1908, na chamada Bela Época do cinema brasileiro, havia uma produção diversificada, mas, infelizmente, essa fase teve breve duração. Em 1923 surge um movimento mais organizado, é o momento conhecido como ciclos ou surtos regionais. E a partir de 1940 começam a surgir grandes companhias cinematográficas, caracterizando mais um surto de produções, com a Cinédia, Atlântida e Vera Cruz, que se encerra com a chegada do cinema de autor e deixa os filmes de gênero no esquecimento.

No início dos anos 60, o Cinema Novo trazia produções de baixo custo e grande preocupação estética, buscando um questionamento dos problemas sociais da realidade brasileira. Essa realidade, a partir de 1974 é marcada pela repressão política e internacionalização do cinema nacional. Já no final da década de 60, jovens diretores ligados de início ao Cinema Novo vão, aos poucos, rompendo com a antiga tendência, em busca de novos padrões estéticos. Surge o Cinema Marginal.

Na Paraíba, o primeiro filme foi realizado em 1923 pelo diretor-pai do cinema paraibano- Walfredo Rodrigues. Depois de passar por um período obscuro, em 1960, “Aruanda” marca uma retomada com grande expressividade e repercussão nacional.

Alex Santos, em seu livro “Cinema e Revisionismo” exprime a importância e a representatividade da obra de Linduarte Noronha para aquela época:

O documentário Aruanda ativa todo um processo de indagação política, enquanto documento social vivo, inclusive nos termos do próprio cinema, com repercussão no Sul, justo, ao lado de outras obras não menos sólidas, sendo uma delas trazida por um dos cineastas mais influentes do nosso tempo, no país, Nelson Pereira dos Santos e o seu Vida Secas (SANTOS, 1982, p. 28).

Hoje, o cinema na Paraíba está num processo que tem como característica o engajamento social e a liberdade criativa, numa fusão de bons frutos. Nomes como Durval Leal, Torquato Joel, Bertrand de Souza Lira, Eliézer Rolim, Marcus Vilar, Lúcio



Villar, Carlos Dowling, Manfredo Caldas, e Pericles Leal se confundem em meio à produção atual do cinema paraibano, uma mistura de estilos e novas experiências que enriquecem essa produção e alcança cada vez mais visibilidade no cenário nacional.

Buscamos neste trabalho, conhecer a nova geração do cinema paraibano e entender que rumos esse cinema está tomando atualmente. Para tanto, selecionamos como amostra desta pesquisa, três filmes da cidade de Campina Grande.

Para compreender a produção audiovisual realizada em Campina Grande o trabalho pretende responder a questão norteadora desta pesquisa: Quais as características que identificam as semelhanças do conteúdo cinematográfico produzido recentemente em Campina Grande? Os filmes selecionados para a realização da pesquisa foram “Terra Erma”, “Banzo Analítico” e “As Bonecas de Davi” por representarem quase em totalidade a produção dentre os anos de 2007 e 2008 e apresentarem características semelhantes em relação à temática e estética, estes filmes puderam revelar as características mais marcantes na produção cinematográfica campinense.

O método aqui proposto fundamentou-se na teoria da análise de conteúdo postulada por Bardin (2008), pois se tornou essencial para “compreender o sentido da comunicação (como se fosse o receptor normal), mas também e principalmente desviar o olhar para outra significação, outra mensagem entrevista através ou ao lado da mensagem primeira.”

Ao se transformar em “texto”, Bardin explica que imagens, áudios, fotos possuem conteúdo passível de compreensão lingüística, daí a nossa opção por este aporte metodológico. Os filmes, enquanto objeto de estudo, representam o universo inicial, o cinema de ficção feito em Campina Grande. E representam, ainda, neste trabalho a fonte de informação que nos possibilitou a compreensão deste cinema local enquanto unidade construtora de sentido.

Para este estudo classificamos a tipologia da amostra através da categorização de elementos constitutivos de seu conjunto, buscando suas diferenças e semelhanças. A amostra aqui delimitada é do tipo intencional (RUDIO, 1999), uma vez que os filmes foram selecionados com os propósitos descritos anteriormente. Nesta seleção intencional, o pesquisador opta pelos elementos mais pertinentes para o alcance de seus objetivos de pesquisa.

Para Vanoye (1994) as obras fílmicas curtas exibem seus dispositivos (narrativos ou discursivos), sua estrutura dramática e rítmica, a forma-sentido que produz seu



impacto de maneira mais evidente que os longas-metragens, oferecendo-se à percepção e análise mais facilmente. Desse modo a análise de um curta deve sempre sublinhar a configuração retórica (ou a figura estruturante), o conteúdo verbal ou narrativo e as formas audiovisuais.

É comum a utilização da semiótica para o estudo do cinema e suas imagens, mas compreendemos que análise de conteúdo enquanto “conjunto de técnicas de análise das comunicações” é adaptável a este campo tão vasto e capaz de pôr em relevo a estrutura narrativa para o nosso objetivo.

P. Henry e S. Moscovici ampliaram o domínio da Análise de Conteúdo afirmando que “tudo que é dito ou escrito é suscetível de ser submetido a uma análise de conteúdo.” Mas os autores excluíram do campo de aplicação o conteúdo que não é propriamente linguístico, por exemplo, os filmes, embora considerando que “em certos aspectos o tratamento destes materiais levante problemas semelhantes aos da análise de conteúdo.” Já para Bardin, “parece difícil recusar-se ao vasto campo das comunicações não linguísticas os benefícios da análise de conteúdo.” Para a autora “tudo que é comunicação (e até significação) parece suscetível de análise.” (BARDIN, 2008, p.34-35).

Em seu livro “Teoria Geral da Comunicação” Luís Beltrão, em 1984 já explicava:

Embora já seja comum em estudos semióticos, onde se fala em discurso fílmico, discurso imagético, discurso do acontecimento, etc., ocorre-nos, neste passo, conferir ao termo a mesma extensão dada à expressão da linguagem, não o limitando às semias orais, mas classificando-o de acordo com os mecanismos emissores/ receptores do homem (BELTRÃO, 1984, p.85).

Assim, arquitetamos a análise dos filmes através de seus temas principais e características associadas, considerando oposições que se sobressaíram no interior da narrativa. Para os fins deste estudo, adotamos então o processo de análise das repetições, sequências, planos, tempo, oposições, contrastes e inversões, referindo-se às personagens, situações e configurações visuais e audiovisuais.

2. ANÁLISE

2.1 ASPECTOS GERAIS



Assistindo aos três filmes selecionados para este trabalho, percebemos uma característica marcante. Cada um deles, do seu modo, busca recursos que, dentro do filme, vêm para descrever e aprofundar as características das personagens principais. Desse modo, o que seria “a história” do filme é deixada em segundo plano, e o foco da obra passa a ser a personagem. Estes aspectos são: alteração da cor; não utilização de diálogos; e montagem atípica.

Alterando propositalmente a imagem, através de filtros ou da ausência de cores, os filmes pretendem alterar o seu significado na tentativa de dar profundidade ao seu personagem. Deixando de lado a história, os filmes criam uma trama que não está inserida dentro da narrativa a ser contada.

No caso de *Banzo Analítico*, a cor é alternada pelo uso do preto e branco, estabelecendo uma relação das lembranças do passado do personagem com a sua vida atual. O filme abdica de qualquer diálogo entre o médico e seu paciente, trazendo apenas um monólogo do último, o filme é construído em cima desse monólogo, através do qual é contada não a história do paciente, mas apenas a descrição de um trauma, através de suas memórias e da situação de desespero em que se encontra. Também é a partir do monólogo que se desenvolve uma montagem mais rápida e perturbadora, que representa o estado de espírito desse paciente intercalando a repetição da chegada ao consultório com os *flashbacks* da sua infância. Todo o filme é construído em cima dessas lembranças e das falas do personagem, das suas sensações. A história propriamente dita, a história de uma criança que foi dada ou até mesmo vendida pelo pai a outro homem, os motivos que o levaram a fazê-lo, quem ficou com a criança e todo o contexto do trauma, tudo isso fica de fora da narrativa. O filme é contado apenas através do trauma que aquele homem carrega da infância.

Em *As Bonecas de Davi* também há alteração das cores, nesse caso, entre o padrão e o azulado, estabelecendo uma relação de significados. O filme também não apresenta nenhum diálogo, além de uma montagem que ora parece se arrastar lentamente, assim como o andar da personagem principal, ora procura causar suspense ou certo clima de terror, aproximando-se também um pouco do surrealismo. Talvez isso seja mais evidente em *Bonecas*, em que conhecemos Davi, um homem com problemas psicológicos, interno de uma clínica, alguém que aparenta ser doente, movimenta-se com dificuldade e precisa da ajuda da enfermeira para andar e lavar as mãos. O filme, no entanto, não explica ao espectador o porquê disso, nem como ele chegou àquele



ponto. Tampouco sabemos, a princípio, o porquê das personagens femininas serem representadas por atores masculinos travestidos.

Terra Erma traz na sua paleta de cores apenas tons pastéis, levando uma atmosfera de apatia ao cenário, assim como a apatia percebida nos olhos da personagem, cujo olhar toma o lugar dos diálogos no filme, pois é através dele que a personagem se comunica e estabelece suas relações dentro do filme. Não há uma história para o personagem, mas apenas o personagem, que vaga pela rodoviária, imerso em sentimentos alheios.

Há, portanto, um problema narrativo nesses três filmes com a relação trama. São filmes reacionários, apresentam os mesmos códigos em narrativas clássicas/naturalistas. Esse problema norteará nossa análise, e a partir dele descreveremos os três filmes e como eles buscam o aprofundamento das personagens em detrimento a narrativa.

2.2. BANZO ANALÍTICO – DIR. TACIANO VALÉRIO

Banzo Analítico apresenta um personagem fazendo análise, procurando respostas para o abandono do seu pai na infância. O filme é tecnicamente bem realizado, o primeiro plano mostra a linha do trem onde o menino joga pedras nos trilhos, ali ele é entregue a outro homem pelo seu pai. O barulho das pedras batendo nos trilhos aparece no filme como a lembrança daquele dia que tanto perturba o paciente, assim como o som do trem que também aparece para mostrar a perturbação na sua mente. A montagem dá um ritmo mais acelerado, saindo da cena na linha do trem, até que surge a sala do consultório que o analisado frequenta, em uma cena minimalista em que o homem se prepara para começar sua análise.



Personagem na sala do terapeuta.



De forma metódica, ele retira sapatos, meias, carteira, relógio, e os coloca no chão, em posições simétricas. Várias imagens repetidas desse mesmo ato, com pequenas alterações, são intercaladas na montagem, de forma que a repetição do gesto, no tempo, ou na memória, espelha-se na edição, com imagens repetidas e fragmentadas. Essa forma metódica em que a personagem dispõe seus objetos pessoais pode ser interpretada também como uma perturbação mental mais grave, como TOC (Transtorno Obsessivo Compulsivo). O analisado começa seu monólogo enquanto passam as cenas da criança em casa, arrumando-se para sair com o pai: são as lembranças do homem, imagens algumas vezes confusas, preto e branco. Em determinados momentos a criança aparece em cores, olha para a câmera, como que pedindo socorro. Um momento que se destaca é o olhar do menino para o analista, que retorna como homem, criança dentro de adulto. A imagem da passagem do trem também aparece repetidamente durante o monólogo do paciente, essas repetições também simbolizam o retorno obsessivo da memória, que ofusca o desabafo: o som do trem interrompendo o monólogo. O monólogo se dá através das idas e vindas na memória do paciente, ele revive o mesmo momento várias vezes na memória, procurando algo que o faça entender o motivo do abandono, da rejeição. O homem tenta reencontrar o pai, mas isso só é possível através da última lembrança que guarda dele, que é a do dia do abandono. Isso fica claro na passagem em que diz, repetidas vezes: “Não entendo porque tento vê-lo...”.

O filme é fragmentado em vários planos curtos, que misturam presente e passado, assim como a memória do trauma da personagem. Todo o filme é contado a partir destas memórias e da visão do analisado, desse modo, o filme deixa de contar uma história e busca apenas o aprofundamento da personagem, tudo gira em torno do homem e do seu trauma, das suas memórias e da distorção das mesmas. Isso fica explícito nas imagens distorcidas do trem, quando a luz é estourada e ofuscante, quando o barulho das pedras e do trem surge no meio do monólogo, quando a imagem da criança aparece em cores olhando para a câmera. Não há diálogo entre o analista e o analisado, o diálogo é substituído pelo monólogo, que vem como mais uma forma de aprofundamento da personagem. O pequeno fio narrativo contido no filme é contado pelo homem que sofreu o trauma, e não é possível ao espectador conhecer outros fatores que o complementem. A montagem fragmentada e a mistura entre presente e passado também direcionam o espectador neste sentido.



No final do filme, o analisado se retira do consultório e o analista assume o lugar do paciente. Ele levanta-se da poltrona e senta no divã, passando a repetir o gesto do analisado, tira seus objetos pessoais da mesma forma e deita no divã. O que esta cena pretende informar ainda é uma incógnita. Mas podemos interpretar como o médico se colocando no lugar do paciente e a intenção do diretor de afirmar que a loucura está presente em todos, de alguma forma. O rosto do analista não aparece em nenhum momento do filme e podemos concluir então que aquele poderia ser o rosto de qualquer pessoa.

2.3. TERRA ERMA – DIR. HELTON PAULINO

Terra Erma mostra a rotina de um homem solitário que vaga na rodoviária da cidade em busca de sentimentos alheios. Aqui também há um ritual metódico, o homem que chega todos os dias, de manhã cedo, compra cerveja e cigarros e passa o dia perambulando nesse espaço, sem falar com ninguém, apenas observando as chegadas e partidas, como quem suga toda a vida presente naquela atmosfera. Tudo que ele sente é o que absorve de terceiros. É a partir de outros e através dos outros que a personagem se cria e se aprofunda. Logo no primeiro plano do filme, o diretor opta por mostrar outras pessoas antes de mostrar o personagem principal, passamos a conhecê-lo através da forma como ele se relaciona com as pessoas.

Ele é alheio aos outros por um lado, por não se comunicar verbalmente e manter distancia de quem se aproxima dele quando ele não tem interesse, já que em outro momento ele é quem se aproxima quando a situação lhe traz alguma emoção. Mas a aproximação é apenas dos sentimentos, já que mantém a distância física.



Personagem observando cartaz na rodoviária.



As cores o tempo acompanham o realismo do filme, tempos lentos, ausência de cores vibrantes na paleta, no ritmo da vida de um homem que habita um lugar sem identidade. Ele é alheio aos outros por um lado, por não se comunicar verbalmente e manter distância de quem se aproxima dele (como na cena em que uma moça senta ao seu lado e ele muda de lugar), e, por outro lado, aproxima-se quando a situação lhe traz alguma emoção. Mas essa aproximação é somente em relação aos sentimentos, pois ele se mantém fisicamente distante. As cores mortas e tempos mortos remetem à condição deste homem sozinho, de seus sentimentos vagos, do seu apego aos vícios e à vida num lugar onde nada lhe pertence. A técnica do filme é rigorosa, mas como nos outros dois filmes, Terra Erma também deixa lacunas na hora de se comunicar com seu público. Não temos evidências de nada que tenha levado aquele homem àquela condição, o que existe é apenas aqueles momentos na rodoviária e as relações estabelecidas pelo homem com os outros. Há um aprofundamento do personagem, da sua frustração emocional, da sua condição de pobreza (ele tenta comprar passagens duas vezes, mas o dinheiro que tem não é suficiente), mas não da vida passada, dos motivos que o levaram àquilo, de uma narrativa em si.

Para seus traumas, a personagem principal não busca ajuda em clínicas, mas na rodoviária, este universo cheio de vida onde ele supre suas carências observando e sugando os sentimentos de terceiros. Ele se alegra ao ver a criança encontrar o avô e chora ao ver uma despedida, perambulando naquele espaço sem falar com as pessoas, apenas olhando. Sua relação ali é de observador, de algo que está de fora. É através do olhar que ele se realiza. O Olhar da personagem assume, no filme, o lugar dos diálogos, pois é apenas através do olhar que ele se expressa. É através do olhar que o filme passa a mensagem para o público. Sua condição é aquela e é para aquilo que ele voltará no dia seguinte. No fim do filme, ele parece perceber sua situação, ao ler um cartaz de uma empresa de ônibus, onde um casal se despede e se encontra. Uma criança esbarra em um cesto de lixo, deixando-o espalhado aos pés da personagem, que parece ter uma visão da sua condição. Ali parece ficar como a lição do filme de algo muda dentro daquele homem, e ele deixa à rodoviária, deixa sua cerveja e sua carteira de cigarros quase cheia. Deixando o vácuo, os questionamentos sobre o filme.

Terra Erma também deixa a desejar na comunicação com público. Não existem evidências de nada que tenha levado aquele homem a tal condição. O que existe são apenas cenas da rodoviária e da relação do personagem com terceiros, no que seria sua rotina. Percebemos um aprofundamento do personagem, da sua frustração emocional, da



sua condição de pobreza, mas não dos motivos que o levaram até ali, não uma narrativa em si.

2.4. AS BONECAS DE DAVI – DIR. RONALDO NERYS

As Bonecas de Davi narra a história de Davi, um interno de uma clínica psiquiátrica, que, afastado da família, tem uma relação de cumplicidade com a enfermeira, cuja assistência permite que ele tenha acesso às bonecas com as quais realiza suas taras sexuais. O filme mostra apenas um fragmento da vida do personagem, de modo que o público não tem como saber o que o levou a estar internado naquela clínica e nem o motivo para o modo de agir dos outros personagens. As personagens femininas são interpretadas por homens vestidos de mulher, o que pode valer como um modo de visão de Davi, que não vê mulheres propriamente ditas nas mulheres reais, e sente o feminino apenas nas bonecas. Na sua visão, as bonecas são as verdadeiras mulheres, com quem ele se satisfaz sexualmente. A enfermeira é sua cúmplice, pois alimenta sua loucura. Ele precisa sempre da ajuda dela para realizar tarefas simples, como lavar as mãos. Nessa cena, em que a enfermeira lava as mãos de Davi, observamos a relação de cumplicidade entre os dois, de carinho da enfermeira por ele. Isso também é notado quando ela recebe uma boneca deixada na rua, e a entrega a Davi, boneca esta que foi deixada na calçada da clínica pela mãe de Davi ao visitá-lo. A montagem com planos longos e o uso de tempos mortos parece mimetizar o andar e a vida de Davi, apático, insensível ao que não é do seu universo interior. Assim como o que é externo a Davi não o atinge, o público fica também afastado do filme, sem entender ao certo que história está sendo contada.

As bonecas são como uma extensão de Davi, para ele, elas têm vida e servem de inspiração para sua vida e arte. Com as bonecas ele faz sexo e estruturas com luzes e



Davi recebendo a visita da mãe.



outros materiais. De modo que sua relação com as outras pessoas não deixa transparecer nenhum sentimento, algo que só surge quando ele está com as bonecas. Durante a visita da mãe, eles apenas ficam sentados um do lado do outro, em silêncio, sem nenhum contato físico. A mãe de Davi deixou a boneca na porta da clínica, ela parece se arrepender de levar a boneca, de alimentar a loucura do filho, mas mesmo assim a boneca chega até ele. A enfermeira é a cúmplice, que dá o que ele precisa para se satisfazer. Ela também parece contente ao observar o interno fazer sexo com a boneca. Davi tem a necessidade de se expor, ele entrega a câmera para que a enfermeira filme aquele ato. De um modo geral, as três personagens do filme não parecem pessoas normais: a mãe que encontra o filho internado e não demonstra afeto, não beija, não abraça, não conversa, apenas deixa uma boneca jogada na porta da clínica antes de entrar; a enfermeira que parece se divertir com a loucura de Davi, alimentando seus devaneios, e que parece estar pouco preocupada com as atividades pelas quais é responsável naquele lugar; e o próprio Davi.

Não fica explícito de onde vem a loucura de Davi, o filme é construído apenas em cima das imagens, sem diálogos ou quaisquer falas, caracterizando um retorno ao cinema em sua forma mais básica. Algumas vezes ocorre a alteração proposital da cor, para o azul. Essa cor é bastante presente no filme também, tanto na filtragem das imagens quanto em objetos de cena. Duas cenas em especial parecem buscar um clima de suspense/terror. A primeira ocorre quando Davi recebe a boneca das mãos da enfermeira e a abraça, saindo com ela nos braços. Vemos o rosto da boneca sorrindo, com a mão estirada em direção à câmera. Ao mesmo tempo em que a mão da boneca pede socorro, seu rosto revela o sorriso, a felicidade de Davi ao recebê-la. A segunda é quando a enfermeira fecha as portas dos quartos da clínica, e os cortes dentro desse plano acompanhados de uma trilha de suspense criam um clima que pretende assustar, mas acaba não se encaixando dentro do filme.

Todos esses fatores atuam, no filme, para a construção da identidade de Davi, que é a única coisa clara no filme, com sua doença. Por um lado, ele parece não conseguir se mover sem ajuda de outros, mas depois ele assume total controle de si e da situação quando está no quarto com a boneca. Ele não engole os remédios que recebe da enfermeira e ele próprio posiciona a câmera na hora que vai para a cama com a boneca. Davi parece se mostrar doente apenas quando não está praticando os atos libidinosos com suas bonecas, momento em que ele se mostra realmente doente para a sociedade.



3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os filmes analisados neste trabalho apresentam características semelhantes, o que nos leva a questionar a importância destas produções enquanto representantes do cinema de Campina Grande. Os curtas metragens se destacam pela qualidade técnica e por se assemelharem em vários pontos de estética e temática. Sentimos a necessidade de ampliar esta análise, buscando características que se destacam nos três filmes, para obter respostas para nossa pergunta inicial: quais as características que identificam as semelhanças do conteúdo cinematográfico produzido recentemente em Campina Grande?

O que percebemos foi que cada um deles constrói e aprofunda a personagem principal através de três elementos: a alteração proposital da cor da imagem para alterar o significado para uma justificativa naturalista, que acaba apenas por reforçar o naturalismo clássico; a abdicção dos diálogos em prol de uma construção de sentido primordialmente imagético; e uma montagem atípica, que procura mimetizar a alteração psíquica dos personagens principais. Nessa tentativa de trazer profundidade ao personagem, deixando de lado a narrativa, os filmes acabam por dificultar o entendimento básico do público.

A alteração da imagem, que mostra um cinema preocupado com a construção de um clima, atento aos detalhes, e uma busca de criar significados, assim como a ausência de diálogos, que demonstra um retorno ao cinema na sua forma mais típica, um cinema preocupado com a imagem, e a montagem atípica, que constrói um fazer fílmico moderno, tudo isso constitui, a priori, um problema, pois não conseguem contar uma história, mas, por outro lado, conseguem trazer a tona os seus personagens, dando-lhes vida. A comunicação com o público, no entanto, fica um tanto comprometida, o que é outro aspecto marcante nessas produções.

Os filmes analisados apresentam qualidade técnica, porém, ao deixarem a história de lado e aprofundarem suas personagens, eles se tornam herméticos e distantes do público comum. A conclusão do trabalho retoma o pensamento de Bernardet (2007) sobre a realidade cinematográfica brasileira:

A situação brasileira, em relação a cinema, é um típico exemplo de alienação. A atividade cinematográfica no Brasil, no plano comercial e cultural, tem sido no sentido de afastar-se de nós próprios. A realidade brasileira só limitada e esporadicamente recebeu tratamento cinematográfico. O público não pode entrar em contato com o cinema brasileiro, e só entrando em diálogo com o público e dando



continuidade a seu trabalho os cineastas poderão construir uma cinematografia. (BERNARDET, 2007, p.34)

Sendo assim, percebemos que o cenário do cinema na Paraíba, segue nos moldes em que se criou o cinema nacional. Essa é uma característica já comum nas produções campinenses (e paraibanas) mais recentes, o que revela que este cinema está mais preocupado com o fazer cinema, com a criação pessoal, com o falar fílmico, do que com o diálogo com seu público.

Além dos filmes aqui analisados, percebemos que outros filmes produzidos recentemente em Campina Grande (e na Paraíba como um todo) apresentam as mesmas características aqui encontradas, quais sejam: o uso de filtros, narrativa difícil e ausência de diálogos. Filmes como Luzes de uma Cidade de Ricardo Migliori e O Plano do Cachorro de Arthur Lins e Ely Marques são exemplos de produções recentes no estado que se assemelham aos filmes analisados neste trabalho, e, assim como eles, uma série de outras produções, entre ficções e documentários produzidos no estado.

Pudemos perceber, após entender mais sobre a história do cinema paraibano, que o caminho tomado por este cinema (em relação à inovação) foi importante para a consolidação do que vem sendo produzido atualmente, um cinema moderno e que busca novos caminhos de fazer seus filmes. Mesmo que ainda apresente problemas, percebemos que todas as produções são de grande importância para a construção da cinematografia paraibana, que busca meios para se consolidar, frente às dificuldades de produção existentes.

REFERÊNCIAS

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. Lisboa, Edições 70, 2008.

BERNARDET, J.C. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

BRESSANE, J. **Alguns**. IN: O experimental no cinema nacional. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

CAPUZZO, H. **Cinema: A aventura do sonho**. São Paulo, Ed.Nacional, 1986.

RUDIO, F.V. **Introdução ao Projeto de Pesquisa Científica**. Petrópolis, Ed. Vozes, 1999.



SANTOS, A. **Cinema & Revisionismo**. João Pessoa, 1982.

VANOYE, F. GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo, Ed. Papyrus, 2006.