



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO REGIONAL
MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO REGIONAL

MARIANA QUIRINO FECHINE

**AS RELAÇÕES ENTRE CULTURA E DESENVOLVIMENTO A PARTIR DOS
FESTIVAIS DE CINEMA DA PARAÍBA**

CAMPINA GRANDE - PB
2016

MARIANA QUIRINO FECHINE

**AS RELAÇÕES ENTRE CULTURA E DESENVOLVIMENTO A PARTIR DOS
FESTIVAIS DE CINEMA DA PARAÍBA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional da Universidade Estadual da Paraíba em cumprimento aos requisitos para a obtenção do título de mestre em Desenvolvimento Regional.

Orientador: Prof. Dr. José Luciano Albino Barbosa

CAMPINA GRANDE – PB
2016

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

F291r Fechine, Mariana Quirino
As relações entre cultura e desenvolvimento a partir dos
Festivais de Cinema da Paraíba [manuscrito] / Mariana Quirino
Fechine. - 2016.
125 p. : il. color.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Regional) -
Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação
e Pesquisa, 2016.
"Orientação: Prof. Dr. José Luciano Albino Barbosa, Pró-
Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa".

1. Cinema. 2. Festival de Cinema. 3. Cultura. 4.
Desenvolvimento regional. I. Título.

21. ed. CDD 791.4

MARIANA QUIRINO FECHINE

**AS RELAÇÕES ENTRE CULTURA E DESENVOLVIMENTO A PARTIR DOS
FESTIVAIS DE CINEMA DA PARAÍBA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional da Universidade Estadual da Paraíba em cumprimento aos requisitos para a obtenção do título de mestre em Desenvolvimento Regional.

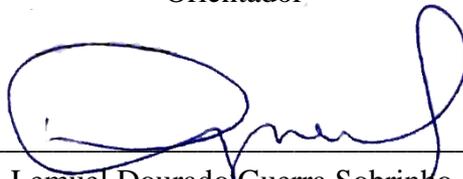
Orientador: Prof. Dr. José Luciano Albino Barbosa

Aprovado em: 14/03/2016.

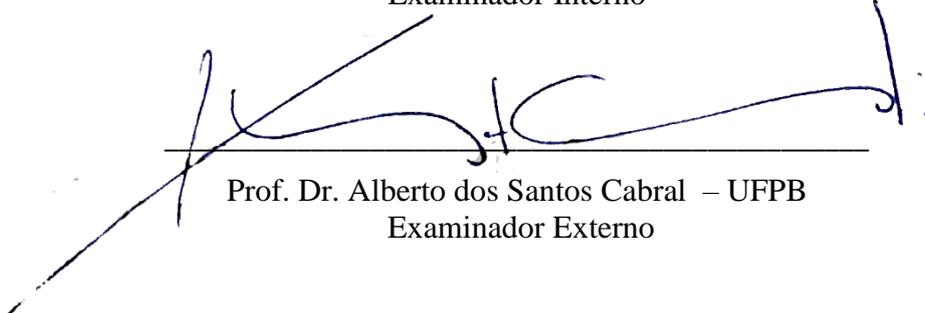
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. José Luciano Albino Barbosa – UEPB
Orientador



Prof. Dr. Lemuel Dourado Guerra Sobrinho – UFCG
Examinador Interno



Prof. Dr. Alberto dos Santos Cabral – UFPB
Examinador Externo

AGRADECIMENTOS

É falar em agradecer que uma lágrima, ou várias, já caem pelo meu rosto. Sei que vou terminar de escrever essa página praticamente ‘afogada’ nelas, mas pra mim isso só mostra que tenho muito a agradecer e estou rodeada de pessoas maravilhosas.

Começo agradecendo aqueles que me dão apoio incondicional independente da situação: minha família, Quirinos e Fechines. Obrigada: pai, mãe, avôs, avós, irmãos, tios, tias, madrastra, primos, plimas, cunhada, Sandra e minhas baby dogs.

Ainda na família não posso deixar de destacar três pessoas que são exemplos de profissionais para mim: Minha mãe, Vitória – que como se não bastasse tudo o que faz por nós, ainda atuou de co-pilota e assistente de pesquisa durante este projeto - minha tia babona e segunda mãe, Joseana, e meu tio comendador, Guilhermino. Obrigada por todo o incentivo e me aguardem que eu ainda chego ao nível de vocês.

Pra falar dos amigos, tenho que começar pelos meus “two favorite allies”; aqueles que não são irmãos de sangue mas foram os que eu escolhi pra integrar a família e ficar comigo pra sempre. Arôdo e Katarina, obrigada por todos os viris, as giovanadas, os 90°, os badauês, as belinhas e até mesmo por cascavel.

Como só tenho amigo ciumento aqui vai uma lista de todos os mores que me ajudam sempre, estando distantes ou com doses diárias de conversas: Jaira, Jezabelly, Kelly, Anderson, Mayara, Felipe, Juby, Marcella Loureiro, João Neto, Paulo, Fabiana, João Henrique, Yuri, Rafoca, Dani, Túlio, Carneiro, Bruno Araújo, Gabi, Raquel, Viviane, Fernanda, Bruno Dias, Myslane, Hiandra, Janaína. Muito obrigada, seus lindos!

Agradeço, ainda, a todos os colegas do MDR, aos professores que tanto me ensinaram e aos funcionários, Lincoln e Fabrícia, pela paciência.

Ao meu orientador, Luciano Albino, por todo o suporte teórico oferecido durante o caminhar da pesquisa e ainda pela liberdade e confiança depositada em mim.

Aos professores Cidoval Moraes, Lemuel Guerra e João de Lima pelas pertinentes contribuições ao projeto. À Kleyton Canuto, por todos os contatos e compartilhamento de experiências na pesquisa do audiovisual paraibano.

A todos os realizadores e entrevistados de cada cidade que visitei. A perseverança de vocês foi motivação para mim, agradeço muito e desejo vida longa a cada um dos festivais.

E, pra finalizar, agradeço à todas as coisas que eu ainda não fiz ou vivi, mas sei que me esperam.

RESUMO

Em um cenário nacional e regional efervescente quanto à produção de obras audiovisuais, a Paraíba se destaca não somente pela sua produtividade, mas também pela notoriedade alcançada através dos festivais de cinema realizados no Estado. Atualmente, contabilizando dezessete eventos deste tipo, inúmeras pessoas são atraídas, movimentando não somente a economia local, como também a produção artística e o turismo. Esta pesquisa tem como principal objetivo analisar as relações entre cultura e desenvolvimento a partir dos festivais de cinema do estado; observando ainda: as articulações da Cadeia de Produção Audiovisual Paraibana e investigar os efeitos sociais e econômicos decorrentes da produção cinematográfica no estado. Já que, parte-se da hipótese de que há uma relação de retroalimentação entre cinema e sociedade. Para tanto, utilizou-se o método qualitativo e da entrevista como forma de obtenção de dados para a pesquisa, tendo como base a metodologia dos “estudos de impacto de projetos ou ações culturais”. Isso porque, foram analisadas as atividades dos festivais de cinema realizados no ano de 2015, utilizando-se de um diário de campo; e, ainda, através de uma amostra não-aleatória, foram entrevistados os criadores e/ou organizadores desses eventos; e os comerciantes do setor de serviços das cidades que os recebem. Concluindo que estes festivais contribuem essencialmente com o desenvolvimento sociocultural dos municípios, suas respectivas populações e ainda com a produção audiovisual paraibana como um todo, sendo uma importante ferramenta de difusão de saberes e divulgação do setor.

Palavras-chave: Cinema. Paraíba. Cultura. Desenvolvimento.

ABSTRACT

In an effervescent national and regional scene in terms of audiovisual production, Paraíba stands out not only for its productivity, but also for the notoriety it has achieved through movie festivals that have taken place in the State. Presently, a total of seventeen events of the type were held, attracting innumerable people, moving the local economy and incentivizing artistic production and tourism. This research focuses on analyzing the relations between culture and development that come from movie festivals in the State; observing, in addition: the articulations of the Audiovisual Production Chain of Paraíba and investigate the social and economic effects of the cinematographic production in the State, seen that the initial hypothesis is based on the feedback relation that exists between cinema and society. For this, qualitative analysis and interviews were used as a manner of obtaining research data, based on the methodology of “impact study of projects or cultural actions”. The activities of movie festivals held in 2015 were analyzed, using a field diary; in addition to the use of a non-random sample, creators and/or organizers of these events were interviewed in addition to local traders in the service sector of the cities where the events were held. It was verified that the festivals essentially contribute to the socio-cultural development of municipalities and their respective populations, as well as the audiovisual production of Paraíba, being an important diffusion mechanism for knowledge and publicity for the sector.

Keywords: Cinema. Paraíba. Festival. Culture. Development.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Liberdade de escolhas.....	35
Figura 2 – Dimensões alcançadas com a economia da cultura.....	36
Figura 3 – Grupos de exibição.....	57
Figura 4 – Mapa do panorama audiovisual paraibano.....	72
Figura 5 – Cadeia de produção audiovisual paraibana.....	75
Figura 6 – Aproximação pessoal com o cinema.....	79
Figura 7 – Dados do Curta Picuí.....	87
Figura 8 – Dados Farcume.....	88
Figura 9 – Dados Festissauro.....	89
Figura 10 – Dados do Curta Coremas.....	89
Figura 11 – Dados Cinema com Farinha.....	90
Figura 12 – Dados Cine Congo.....	91
Figura 13 – Dados Comunicurtas.....	91
Figura 14 – Dados dos festivais de João Pessoa.....	93

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Lançamentos de filmes nacionais.....	53
Gráfico 2 - Evolução do público geral.....	54
Gráfico 3 - Gênero.....	77
Gráfico 4 - Faixa etária.....	77
Gráfico 5 - Escolaridade.....	78
Gráfico 6 - Área de formação.....	78
Gráfico 7 - Profissão.....	78
Gráfico 8 - É natural da cidade que realiza o evento.....	78
Gráfico 9 - Atualmente está inserido em alguma política?.....	82
Gráfico 10 - Formato do fomento.....	82
Gráfico 11 - Patrocinadores dos festivais.....	83
Gráfico 12 - Média de público dos festivais/por dia.....	84

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Evolução histórica dos festivais.....	61
Tabela 2 – Localização geográfica dos festivais.....	61
Tabela 3 – Festivais no Nordeste – 2006 a 2009.....	62
Tabela 4 – Crescimento e ampliação dos festivais de cinema paraibanos.....	63
Tabela 5 – Festivais de cinema da Paraíba.....	74
Tabela 6 – Organização e produção dos festivais.....	84
Tabela 7 – Quantidade de filmes – festivais.....	86
Tabela 8 – Filmes paraibanos que circularam em vários festivais.....	87

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ACPB	Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros
Ancine	Agência Nacional do Cinema
BNB	Banco do Nordeste do Brasil
CCCS	<i>Centre for Contemporary Cultural Studies</i>
CONCINE	Conselho Nacional de Cinema
Embrafilme	Empresa Brasileira de Filmes
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e estatística
INC	Instituto Nacional do Cinema
IPHAEP	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba
NUDOC	Núcleo de Documentação Cinematografia
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
UEPB	Universidade Estadual da Paraíba
UFCG	Universidade Federal de Campina Grande
UFPB	Universidade Federal da Paraíba

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 DA CULTURA E DO DESENVOLVIMENTO.....	14
2.1 Cultura: conceituações e significados.....	14
2.1.1 Transmissão cultural, poder simbólico e dominação.....	21
2.1.2 Estabelecendo relações entre cultura e desenvolvimento.....	29
2.1.3 A economia da cultura.....	33
3 DO CINEMA E DOS FESTIVAIS DE CINEMA DA PARAÍBA.....	37
3.1 Aspectos históricos da cinematografia.....	37
3.2 Mercado cinematográfico brasileiro na atualidade.....	48
3.3 Os festivais de cinema no Brasil e na Paraíba.....	57
3.4 Questionamentos e provocações.....	64
4 DOS PROCEDIMENTOS DE PESQUISA.....	66
5 DAS REFLEXÕES INICIAIS SOBRE O CAMPO	69
6 DA OBTENÇÃO E ANÁLISE DE DADOS.....	71
6.1 Caracterização do objeto de estudo.....	71
6.2 Construindo análises.....	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	98
APÊNDICES.....	104
APÊNDICE A - ROTEIRO DE ENTREVISTA – REALIZADORES.....	104
APÊNDICE B - ROTEIRO DE ENTREVISTA – COMERCIANTES.....	108
APÊNDICE C - ROTEIRO DE ENTREVISTA – COMERCIANTES (JOÃO PESSOA).....	110
APÊNDICE D– TERMO DE CONSENTIMENTO.....	112
ANEXOS.....	113
ANEXO A - DADOS DOS MUNICÍPIOS PARAIBANOS QUE POSSUEM FESTIVAIS DE CINEMA.....	113
ANEXO B - DOCUMENTO DO MOVIMENTO “A PARAÍBA PRECISA SER ASSISTIDA”.....	117
ANEXO C - CARTA DO FÓRUM DO AUDIOVISUAL PARAIBANO (2013).....	119

1 INTRODUÇÃO

O cinema brasileiro, desde o final da década de 1990, encontra-se em uma fase de reafirmação, em que, através de políticas públicas e iniciativas dos setores privados, a produção audiovisual no país passou a ser fortalecida e incentivada. Tal momento, ou este ciclo produtivo, enquadra-se no que Ballerini (2012) e Oricchio (2003) definem como cinema de retomada, que abrange desde a modernização de técnicas de produção, da qualificação e profissionalização dos profissionais deste setor, até o aumento significativo de obras nacionais produzidas. Observa-se nesse período, ainda, a emergência das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste do país, no que diz respeito à produtividade cinematográfica - além das áreas historicamente destacadas (Sul e Sudeste).

Inseridos nesse contexto, dois diferentes grupos de trabalho e pesquisa, em torno do audiovisual brasileiro, podem ser delimitados, sendo eles: a cadeia comercial e a cadeia alternativa. A primeira delas é composta, em sua maioria, por longas-metragens, produzidos por grandes produtoras e estúdios, com temáticas voltadas para as grandes massas e exibidos na maior parte dos cinemas do país.

Enquanto a cadeia alternativa tem como destaque em suas produções, médias e curtas-metragens, produzidas através do formato independente, com temáticas experimentais e exibidas em festivais de cinema por todo o país. Funcionando como a principal janela de divulgação dessa produção alternativa, os festivais de cinema, segundo Meleiro (2010), vem obtendo cada vez mais destaque no cenário nacional, e de acordo com dados do Diagnóstico Setorial, realizado entre os anos de 2006 e 2009, duzentos e quarenta e três festivais já haviam sido realizados. Ao analisar-se, especificamente, os eventos realizados no Nordeste do Brasil, os números mostram vinte festivais nessa região (Leal, 2011). Observa-se que após sete anos da obtenção de dados para este Diagnóstico Setorial, o cenário encontra-se ainda mais efervescente. Tendo realizado, desde o ano de 2005, dezesseis festivais anuais e/ou bianuais e ainda, com um festival a ser realizado em 2016 – totalizando dezessete eventos (objetos de estudo) - em municípios de diversas regiões do estado¹, e enquadrando-se na cadeia de produção audiovisual alternativa, a Paraíba é um dos destinos para divulgação, seja para próprios moradores ou para realizadores de outros estados e até mesmo do exterior.

¹ Número de festivais atualizados, já que No Diagnóstico Setorial 2006-2007 o estado da Paraíba apresentava a realização de apenas um festival audiovisual, de acordo com Leal (2008).

Ao se analisar estes e outros fatores históricos da relação entre o cinema e a Paraíba, observa-se uma ligação cultural marcante, isto porque na década de 80 também se destacaram as produções executadas nesse estado e os seus grupos de pesquisa, tal como o Núcleo de Documentação Cinematografia da Universidade Federal da Paraíba (NUDOC – UFPB). A retomada desse ciclo produtivo vem desde o início dos anos 2000 com as leis de incentivo ao audiovisual, o surgimento de cursos universitários e profissionalizantes voltados ao setor e também a acessibilidade das novas tecnologias. Destaca-se, também, como elemento de relevante para a retomada e expansão da cadeia de produção audiovisual da Paraíba, os festivais de cinema existentes no estado - do litoral ao sertão - aqui já destacados, e o seu papel divulgador, promotor e fomentador para os realizadores locais.

A partir dessas abordagens e construções em torno das dinâmicas de produção cinematográfica paraibana, bem como da realização de eventos audiovisuais por todo o estado, pode-se identificar a necessidade de uma investigação a respeito da relação entre a expansão artístico-cultural e o desenvolvimento dos locais em que se destacam essas atividades. Para que haja a manutenção e perpetuação das atividades culturais em um determinado local, faz-se necessária a compreensão, identificação e valorização das mesmas por parte da sociedade local e dos próprios integrantes da cadeia de produção audiovisual paraibana.

Em outros termos, esta pesquisa pretende: analisar as relações entre cultura e desenvolvimento a partir dos Festivais de Cinema, buscando ainda, compreender as articulações e dinâmicas da Cadeia de Produção Audiovisual Paraibana e investigar os efeitos sociais e econômicos decorrentes da produção cinematográfica no estado da Paraíba.

Parte-se da hipótese de que há uma relação de retroalimentação entre cinema e sociedade, que possibilita a observação de diversos aspectos, tais como: a perspectiva de um desenvolvimento regional, baseado nas potencialidades locais e interação com seus atores sociais; a profissionalização e as dinâmicas de trabalho desenvolvidas no setor audiovisual e ainda a incidência turística nos municípios onde são realizados festivais de cinema.

Foram analisados os festivais de cinema do estado e suas relações com o desenvolvimento local, a cultura, o mercado audiovisual, aspectos econômicos e o turismo, trabalhando-se o objeto de estudo desta pesquisa a partir do seguinte questionamento: como e quais relações pode se estabelecer entre cultura e desenvolvimento, ao analisar os festivais alternativos de exibição no estado da Paraíba?

Utilizou-se para o embasamento teórico desta pesquisa, conceitos e reflexões que colaboraram para a compreensão da temática estudada e para a produção de suposições, tais como: o processo de consolidação dos Festivais de Cinema, a chegada do cinema na Paraíba e, ainda, delimitações teóricas que contemplem a cultura, a economia cultural, o mercado cultural e o poder simbólico construído por esses, em que podemos destacar as abordagens construídas pelos autores: John B. Thompson, Ana Carla Reis, Antônio Leal, Alessandra Meleiros, Willis Leal, Miriam Alencar, Celso Furtado, Fernando Lopes, entre outros.

A metodologia utilizada foi a dos “estudos de impacto de projetos ou ações culturais” defendida por Reis (2006), além dos dados obtidos através dos organizadores e/ou criadores desses eventos e dos comerciantes do setor de serviços das cidades que recebem os festivais, relativas às atividades do ano de 2015. Sendo o universo da pesquisa composto por quatorze entrevistas com realizadores e ainda, por uma amostra de oitenta questionários aplicados com comerciantes locais.

Após a coleta, os dados foram transcritos, analisados, triangulados e interpretados, para que assim, pudesse ser construídas categorias de análise, produzidas suposições e feitas aproximações entre as teorias estudadas e os discursos dos entrevistados.

Assim, a estruturação do texto da dissertação foi feita da seguinte maneira: no primeiro capítulo, serão discutidos os conceitos em torno da relação entre cultura e desenvolvimento; no segundo capítulo serão destacados os aspectos referentes a cinematografia, o mercado atual brasileiro e os festivais de cinema, seguida da metodologia utilizada na pesquisa; e no terceiro capítulo será apresentado o processo de obtenção e análise dos dados.

2 DA CULTURA E DO DESENVOLVIMENTO

As relações entre a cultura e o desenvolvimento - em seus sentidos mais amplos² - podem ser observadas e delimitadas formalmente desde o século XVIII, com a elaboração de conceitos e teorias sobre os termos ou até mesmo a partir das aplicações práticas destes. Entretanto, dois séculos antes, já era possível observar pontos de aproximação entre esses dois termos. Desde então, inúmeras foram as linhas teóricas apresentadas, as discussões surgidas e as modificações sócio-político-culturais ocorridas, fazendo com que diversas formas de pesquisa e análise pudessem ser desenvolvidas.

Neste capítulo, apresentar-se-á um breve histórico desse caminhar conceitual e dos pontos de união e/ou interseções entre esses dois campos de trabalho. Para tanto, partiremos das metáforas utilizadas pelas autoras Lúcia Santaella e Ana Carla Fonseca Reis, o qual defendem, respectivamente, que “na cultura, tudo é mistura” (SANTAELLA, 2003, p. 30), e que esse caráter colaborativo e participativo se dá pela possibilidade de encarar a cultura como um caleidoscópio: mutável de acordo com os elementos inseridos e os movimentos executados (REIS, 2006). Buscando, sobretudo, uma compreensão de como este termo, além das conceituações antropológicas, aproxima-se e consolida-se através de concepções mercadológicas e da economia da cultura (LOPES, 2014), por exemplo. Enfatizando, ainda, a necessidade da liberdade e das concepções voltadas para o homem, como um fator de coesão para a elaboração de propostas de desenvolvimento mais amplas e atuais, (SEN, 2002).

2.1 Cultura: conceituações e significados

Considerado por muitos autores e pesquisadores como um dos termos mais complexos no que diz respeito aos seus modos de compreensão, o percurso de formulação do conceito de cultura pode ser visto como “[...] longo, complicado, uma história que tem produzido tantas variantes [...]”, (THOMPSON, 2002, p.22), e ainda, diversas possibilidades de análise e de trabalho. Com o propósito de apresentar o conceito escolhido e trabalhado nesta pesquisa, será feita uma breve contextualização da evolução do termo, com ênfase na definição apresentada por John B. Thompson - visto que esta foi a abordagem responsável pelo

² Não estamos aqui nos referindo as teorias desenvolvimentistas, mas sim as compreensões de desenvolvimento humano, pessoal, entre outras.

norteamento teórico no que diz respeito à cultura neste trabalho. Destacando, também, seus pontos de aproximação e distanciamento com o desenvolvimento.

A vida social não é, simplesmente, uma questão de objetos e fatos que ocorrem como fenômenos de um mundo natural: ela é, também uma questão de ações e expressões significativas, de manifestações verbais, símbolos, textos e artefatos de vários tipos, e de sujeitos que se expressam através desses artefatos e que procuram entender a si mesmo e aos outros pela interpretação das expressões que produzem e recebem. Assim, o estudo dos fenômenos culturais pode ser pensado como o estudo do mundo sócio-histórico (*sic*) construído como um campo de significados. [...]. Entretanto, o conceito de cultura não tem sido sempre usado dessa forma. É um conceito que possui uma longa história própria, e o sentido que ele tem hoje é, em certa medida, um produto dessa história. (THOMPSON, 2002, p. 165)

Pontuando alguns dos fatos históricos que marcaram essa construção teórica, serão retornadas as ideias difundidas da Antiguidade³ à Idade Média⁴, que encaravam a cultura como algo meramente voltado às práticas agrícolas. Neste período, o termo era visto como sinônimo de cultivo e lavoura e descrevia as atividades de plantio e colheita de grãos ou ainda o cuidado dos animais (THOMPSON, *Idem*).

A partir da compreensão da utilização do termo no âmbito da agricultura, pode-se observar a cultura sob a perspectiva da sua relação de oposição e/ou aproximação com a natureza⁵ - ou do conceito desta. Neste sentido, o autor britânico Terry Eagleton (2005) afirma que não se pode definir uma aversão ou derivação entre estes dois termos, mas sim uma relação contínua de desconstrução: “a natureza produz cultura que transforma a natureza, [...] a cultura é vista como o meio da auto-renovação (*sic*) constante da natureza” (*Idem*, p.11).

Foi ainda durante o medievo que diversos pensadores da época (Marco Polo, Jean Bodin, Montaigne, entre outros) desenvolveram seus estudos voltados para a visão do que mais tarde seria denominado como determinismo biológico e/ou geográfico, mais uma vez unindo fatos culturais às características da natureza, além de colaborar para uma construção estereotipada do pensamento cultural.

³ “[...] Antiguidade é um período da História do Ocidente bem delimitado, que se inicia com o aparecimento da escrita e a constituição das primeiras civilizações e termina com a queda do Império Romano, dando início à Idade Média”, (SILVA e SILVA, 2012, p.35).

⁴ De acordo com a periodização clássica, o período medieval ou Idade Média, compreende o espaço de tempo entre os anos 476 d. C e 1492, e é caracterizada pela queda do Império Romano, pelo modo de produção feudal, pela força da Igreja Católica, pelo desenvolvimento de boa parte das nações europeias e ainda pelo início das grandes expedições de navegação e colonialismo, (ECO (Org.), 2010).

⁵ na.tu.re.za (ê) *sf* (*natura+eza*) 1 Conjunto das leis que presidem à existência das coisas e à sucessão dos seres. 2 Força ativa que estabeleceu e conserva a ordem natural de quanto existe. 3 Conjunto de todas as coisas criadas; o universo. 4 Aquilo que constitui um ser em geral, criado ou incriado. 5 Essência ou condição própria de um ser ou de uma coisa. 6 Conjunto das propriedades de um ser organizado. 7 Constituição de um corpo. 8 Nos organismos, o conjunto de feições, hábitos e funções que se herdaram. 9 As manifestações das forças naturais numa certa região. 10 Caráter, feito moral, temperamento. 11 *Biol* Conjunto dos seres que se encontram na Terra. (FERREIRA, 2012, p. 397).

Apesar da existência dessas pesquisas, a aplicação do termo cultura voltada exclusivamente para o setor agrícola, ainda pôde ser vista durante muito tempo no continente europeu; somando-se a esta, outros conceitos, tais como: realismo, naturalismo, descrição de processos, entre outros, (THOMPSON, 2002 e EAGLETON, 2005).

Ao datarmos o início da aproximação entre cultura e desenvolvimento no século XVI, estamos inserindo a observação desses fatores no período de transição entre a Idade Média e a Idade Moderna, em que se destacam a evolução das ciências, das artes, da economia, da política e da filosofia (NEVES; GASPARIN, 2009); como também dos conceitos de cultura. Foi durante este período que a cultura começou a ser distanciada da esfera agrícola e passou a ser considerada como parte do desenvolvimento humano, “do cultivo de grãos para o cultivo da mente” (THOMPSON, *Idem*, p. 167); refletindo, não somente a evolução de um pensamento, mas da sociedade com um todo.

Contudo, apesar dessa visão ampliada atribuída ao significado do termo, não era comum a utilização do mesmo referindo-se a um processo ou ao produto deste processo. A aplicação do substantivo cultura só pode ser vista ao final do século XVIII em países como França e Inglaterra para que, então, fosse inserido em outras nações e continentes (THOMPSON, *Ibidem*).

No final do século XVIII, a palavra já havia sido incorporada ao vocabulário alemão, através da expressão *kultur*⁶, e era amplamente utilizada como sinônimo do vocábulo francês *civilization*⁷, que por sua vez derivava-se da palavra latina *civilis*, (LARAIA, 2001). Entretanto, enquanto na França e na Inglaterra, por exemplo, defendia-se a aproximação entre cultura e civilidade, na Alemanha destacava-se a teoria de oposição (utilizando o termo *zivilisation*): “Tornamo-nos cultos através da arte e das ciências, tornamo-nos civilizados [pela aquisição de] uma variedade de requintes e refinamentos sociais”, (KANT apud THOMPSON, 2002, p. 168).

Às discussões e teorias elaboradas nesta época se atribui a denominação de ‘concepção clássica de cultura’ – designação que leva em consideração não somente os conceitos defendidos, como também as fragilidades e limitações observadas durante o seu processo de

⁶ “[...] utilizado para simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade”, (LARAIA, 2001, p.25).

⁷ “[...] inicialmente, usado na França e na Inglaterra no fim do século XVIII para descrever um processo progressivo de desenvolvimento humano, um movimento em direção ao refinamento e à ordem, por oposição à barbárie e à selvageria.”, (THOMPSON, 2002, p.167-168).

formulação e as influências sócio-políticas da época, (THOMPSON, 2002 e NASCIMENTO, 2009).

O século XIX, por sua vez, foi marcado pela emergência da disciplina ‘antropologia’, que através dos seus estudos comparativos logo passou a estar intimamente ligada ao conceito de cultura. Um dos seus principais expoentes e o pioneiro na conceituação do termo, tal como vemos atualmente, foi o teórico Edward Tylor (1832-1917); que através da união sistemática das ideias formuladas pelos franceses e alemães no final do século anterior, estabeleceu e definiu o vocábulo *culture* do seguinte modo: “tomado em seu amplo sentido etnográfico é este todo o complexo que inclui conhecimentos, crença, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade”, (TYLOR apud LARAIA, 2001, p. 25).

Segundo Thompson (2002), os estudos desenvolvidos e a definição apresentada por Tylor podem ser considerados como o início da cientifização do conceito de cultura:

A abordagem de Tylor envolve uma série de pressupostos metodológicos acerca de como a cultura deve ser estudada. [...] Ao passo que a primitiva concepção clássica da cultura era uma noção humanística ligada ao cultivo das faculdades humanas através de trabalhos acadêmicos e de arte, a concepção descritiva da forma como emergiu dos escritos de Tylor e de outros, era vista como a viga-mestra de uma disciplina científica emergente que se preocupava com a análise, classificação e comparação dos elementos constitutivos das diferentes culturas. Entretanto, a cientifização do conceito de cultura não eliminou a ênfase primitiva na idéia (*sic*) do progresso; em muitos casos, ela simplesmente inscreveu essa idéia (*sic*) num marco referencial evolucionista. (THOMPSON, *Idem*, p. 172).

Nos anos seguintes, e também tomando por base as teorias antropológicas, diversos estudos, pesquisas e conceitos em torno da cultura surgiram; fazendo com o universo conceitual deste termo se tornasse amplo e, por vezes, confuso. Neste sentido, teóricos como Christian Geertz e Alfred L. Kroeber iniciaram o processo de “reconstrução conceitual” através da antropologia moderna, tendo como uma das primeiras premissas o afastamento entre os domínios cultural e natural, defendido por Kroeber, (*apud* LARAIA, 2001).

Considerada como a Era da reprodutibilidade técnica, foi ainda durante o século XIX que diversas evoluções e inovações puderam ser vistas e absorvidas pela sociedade, entre elas o cinema e a fotografia. Estas expressões artístico-culturais, por sua vez, têm “desde o seu nascimento, uma participação comum num mesmo processo de observação científica”, (RIBEIRO, 2005, p. 615); já que nesta época se destinavam apenas a documentar e registrar os hábitos de sociedades e ilustrar textos através da utilização das imagens captadas, sendo

este período considerado o início da aproximação entre o visual e o antropológico ou a antropologia visual, (RIBEIRO, *Idem*).

Em 1934, “nada no mundo é mais elusivo do que a cultura”, (LOWEL *apud* SANTAELLA, 2003, p. 31) e foi na tentativa de organizar e categorizar as definições surgidas até então que, em 1952, os antropólogos Kroeber e Clyde Kluckhohn desenvolveram um recenseamento a partir de cento e sessenta e quatro conceitos, que resultou em seis categorias de cultura.

De todo esse recenseamento, os autores extraíram seis categorias: a) descritiva, com ênfase nos caracteres gerais que definem a cultura; b) histórica, com ênfase na tradição; c) normativa, enfatizando as regras e valores; d) psicológica, enfatizando, por exemplo, o aprendizado e o hábito; e) estrutural; f) genética. Essas seis categorias podem ser reduzidas a dois tipos de definições principais: uma definição restrita, [...], e um segundo tipo mais amplo de definição que não contradiz o primeiro. (SANTAELLA, *Idem*, p.32)

Ao reduzir as seis categorias - resultado do mapeamento supracitado e feito em 1952 – a duas definições principais, as ideias defendidas por Lucia Santaella podem ser aproximadas e comparadas às categorias delimitadas por John B. Thompson, que por sua vez foram denominadas de concepção descritiva e concepção simbólica. São estas caracterizadas por:

“concepção descritiva” da cultura, uma concepção que pode ser resumida como segue: a cultura de um grupo ou sociedade é o conjunto de crenças, costumes, idéias (sic) e valores, bem como os artefatos, instrumentos materiais que são adquiridos pelos indivíduos enquanto membros de um grupo ou sociedade; e o estudo da cultura envolve pelo menos em parte, a comparação, classificação e análise científica desses diversos fenômenos. (THOMPSON, 2002, p. 173).

Enquanto na concepção simbólica

cultura é o padrão de significados incorporados nas formas simbólicas, que inclui ações, manifestações verbais e objetos significativos de vários tipos, em virtude dos quais os indivíduos comunicam-se entre si e partilham suas experiências, concepções e crenças. A análise cultural é, em primeiro lugar e principalmente, a elucidação desses padrões de significado, a explicação interpretativa dos significados incorporados às formas simbólicas. (THOMPSON, *Idem*, p. 176).

Podem-se destacar como principais expoentes dessas duas correntes de pensamento e definições culturais os seguintes teóricos: concepção descritiva - Edward Tylor e Bronislaw Malinowski; concepção simbólica - Raymond Williams, Johann Gottfried von Herder, Franz Boas, Christian Geertz, Alfred L. Kroeber e Lévi-Strauss.

No final da década de 1960, e tendo por base os estudos e teorias marxistas, desenvolveu-se em Birmingham (Inglaterra) os primeiros estudos culturais – *cultural studies* - através do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS):

Os estudiosos de Birmingham atêm-se à interação do indivíduo com a nova realidade, proposta com a difusão massiva, sobretudo de bens culturais. A atenção aí depositada recai, sobretudo, na diversificação cultural, cuja dinâmica é inerente a todos os grupos sociais, não estando restrita apenas a uma camada, a dominante. [...]. Para os estudiosos de Birmingham, o tema cultura deve ser visto pela diversidade, que está presente em todos os níveis sociais. Para o pesquisador é fundamental captar as especificidades que compõem esse quadro. Para o marxismo ortodoxo, as idéias dominantes em uma sociedade são as ideias da elite. A sociedade, segundo esse paradigma, dividi-se entre a produção (economia), que é a determinante, e a dominação (ideologia). (DALMONTE, 2002, p.69-70).

Com o avançar dos estudos e das formas de interpretação e análise da antropologia e dos estudos culturais, uma nova tendência de observação cultural emergiu entre os anos 1970 e 1980: “a ênfase da antropologia no caráter simbólico da cultura encontrou forte complementaridade na semiótica da cultura”, (SANTAELLA, 2003, p.47). Que, somada às mudanças sócio-político-econômicas vividas na época, buscavam a compreensão das formas tradicionais de cultura (erudita e popular) e, também, do novo formato que emergia junto aos avanços técnicos da época, a cultura de massa.

Os estudos voltados para análises da cultura massificada, seus produtos e formas de produção e consequências na sociedade, permearam toda a década de 90 e ainda são bastante vistos na contemporaneidade. Junto a estes, surgiam também, denominações como: hibridismo, convergência e, sobretudo, a definição de “cultura das mídias”, que como defende Santaella:

Sob essa denominação de Cultura das Mídias, procurava dar conta de fenômenos emergentes e novos na dinâmica cultural, quer dizer, o surgimento de processos culturais distintos da lógica que era própria da cultura de massas. Contraditoriamente a esta que é essencialmente produzida por poucos e consumida por uma massa que não tem poder para interferir nos produtos simbólicos que consome, a cultura das mídias inaugurava uma dinâmica que, tecendo-se e se alastrando nas relações das mídias entre si, começava a possibilitar aos seus consumidores a escolha entre produtos simbólicos alternativos. (SANTAELLA, Idem, p. 52-53).

Ainda investigando as novas dinâmicas culturais, uma outra vertente de análise se consolidou utilizando as delimitações e teorias defendidas pela antropologia visual. Surgia assim, o interesse em uma construção analítica ampla e interdisciplinar entre as ciências

sociais e as artes, que utilizava a cultura visual como principal elemento de obtenção de dados:

Cultura visual – estudo (exploração) das expressões visuais por meio de uma abertura da obra de arte e de outras formas de discursos visuais (design, media, manifestações visuais populares), constituindo uma abordagem multi e interdisciplinar (antropologia visual, sociologia da cultura, semiótica, filosofia da linguagem, tecnologia) e de integração metodológica de antigos e novos métodos de abordagem da cultura e da cultura visual. (RIBEIRO, 2005, p.640).

O século XXI, por sua vez, caracteriza-se pela ampliação e crescentes inovações no setor tecnológico, fazendo com que a emergência de um mundo virtual (ciberespaço) proporcionasse, também, novas dinâmicas de trabalho, relacionamentos, vivências e entretenimento. O que para Pierre Lévy, um dos principais teóricos do tema, é uma mutação do que se tem como cultura tradicional, (LÉVY, 2003).

Para Santaella (2003), ao definir cibercultura é importante mencionar elementos como: heterogeneidade, ampliação dos limites geográficos, dinamismo, descentralização e, sobretudo, adaptabilidade dos usuários e da sociedade para o aprendizado e a utilização dos elementos em rede. Mostrando não somente o avanço das técnicas e tecnologias, como também, e principalmente, a evolução dos processos humanos e sociais.

A partir da apresentação e compreensão do termo cultura, construído com base no percurso histórico e conceitual de formulação deste – desde as aplicações voltadas apenas para o setor agrícola, até as definições mais contemporâneas que levam em consideração as mídias e a emergência do ciberespaço – pode-se observar a importância das interações sociais, bem como da relação com o contexto sócio-político-econômico para a análise e delimitação das aplicações da cultura em um determinado local, produto e/ou estudo. Fazendo com que concepções puramente descritivas ou simbólicas, por vezes, tornem-se insuficientes e/ou limitadas.

Sendo assim, optou-se por utilizar, nesta pesquisa, a abordagem defendida por John B. Thompson, denominada de “concepção estrutural de cultura”, que busca o entendimento dos fenômenos culturais como formas simbólicas inseridos em contextos estruturados, sendo a análise cultural, um estudo da constituição significativa e da contextualização das formas simbólicas. Já que:

Formularei o que pode ser chamado uma “concepção estrutural” da cultura, com o que quero significar uma concepção que dê ênfase tanto ao caráter simbólico dos fenômenos culturais como ao fato de tais fenômenos estarem sempre inseridos em contextos sociais estruturado. Podemos oferecer uma caracterização preliminar dessa

concepção definindo “análise cultural” como o estudo das formas simbólicas - isto é, ações, objetos e expressões significativas de vários tipos – em relação a contextos e processos historicamente específicos e socialmente estruturados, dentro dos quais, e por meio dos quais, essas formas simbólicas são produzidas, transmitidas e recebidas. (THOMPSON, 2002, p.181)

O autor afirma, ainda, que é importante ressaltar a diferença entre a sua concepção estrutural e as teorias estruturalistas⁸ – já que mais do que observar os traços primeiros, internos e constituintes, sua abordagem deve tomar por base os contextos e os processos socialmente estruturados. Para tanto, deverão ser descritos e analisados os seguintes aspectos das formas simbólicas: intencionais, convencionais, estruturais, referenciais e contextuais. Isto porque Thompson defende que uma das consequências da contextualização das formas simbólicas é a valorização, avaliação e o conflito, através destas, (THOMPSON, 2002).

Assim, a partir do tópico que se segue, serão assimilados e apresentados conceitos direta e indiretamente relacionados à cultura e ao desenvolvimento que destacam, sobretudo, a indústria cultural, as relações entre mercado e mercadoria dos produtos culturais e o poder simbólico que estes exercem sobre a sociedade.

2.1.1 Transmissão cultural, poder simbólico e dominação

Tendo como ponto de partida o caminhar histórico-conceitual, já mencionado, que descreveu o processo de formulação de definições para o termo cultura – pode-se observar que este vocábulo não se forma e se consolida apenas a partir da utilização de objetos, repetição de atividades, costumes e crenças; mas, sobretudo, se constrói com base nas interações sociais, nos contextos histórico-político-econômicos em que se encontram e no poder que exercem frente à sociedade.

A formação de articulações sócio-produtivas, tais como o mercado cultural e a indústria cultural, como defendem os autores Thompson (2002) e Maigret (2010), são fatores que demonstram essa capacidade de poder, articulação, condução, apropriação e transmissão de valores, já que:

A cultura também é um espaço de relação de forças, não simplesmente uma diversão inocente ou uma arte desinteressada. Mas o vínculo que é estabelecido entre cultura e dominação política ou econômica permanece um vínculo rígido: a infraestrutura (o econômico) determina a superestrutura (a cultura) (MAIGRET, 2010, p.99).

⁸ “[...] geralmente, usado para referir-se a uma variedade de métodos, ideias (sic) e doutrinas associadas a pensadores franceses, tais como Lévi-Strauss, Barthes, Greimas, Althusser e – pelo menos em algumas fases de seu trabalho – Foucault” (THOMPSON, *Idem*, p. 182).

Entretanto, para se compreender as relações de força e poder íntimas à cultura, atualmente, devemos voltar à formação das sociedades modernas; já que este pode ser considerado o período de surgimento e desenvolvimento dessas instituições culturais, que tiveram início com a chegada das técnicas associadas à imprensa e os centros comerciais europeus e suas produções de manuscritos e textos:

Esse foi o início de uma série de desenvolvimentos que, a partir do séc. (sic) XVI até hoje, conseguiu transformar radicalmente as maneiras como as formas simbólicas foram produzidas, transmitidas e recebidas por indivíduos no curso de suas vidas cotidianas. É essa série de desenvolvimentos que subjazem ao que chamo de mediação da cultura moderna. Esse é um processo que caminha lado a lado com a expressão do capitalismo industrial e com a formação do sistema moderno de estados-nação. [...] A crescente interconexão das sociedades no mundo moderno é um resultado dos mesmos processos – inclusive a mediação da cultura moderna – que configuram o desenvolvimento social a partir da era moderna. (THOMPSON, 2002, p.220)

As modificações e avanços tecnológicos observados nos séculos seguintes, tiveram ainda maiores efeitos frente às formas simbólicas, colaborando efetivamente com a mediação da cultura moderna. Estas formas são analisadas não apenas como uma característica individual, mas sim, como um fenômeno social, que através de trocas entre produtores e receptores, resulta em um processo de transmissão cultural, caracterizada por três diferentes aspectos: o meio técnico de transmissão, o aparato institucional de transmissão e o distanciamento espaço-temporal (THOMPSON, *Idem*).

Através do meio técnico de transmissão⁹, ou dos avanços dos artefatos culturais, midiáticos e tecnológicos de transmissão cultural, se consolidou o processo de cultura de massa, com seus acelerados modos de produção e difusão na se destaca: o jornal, a fotografia e o cinema. As divisões claramente vistas anteriormente entre cultura popular e cultura erudita foram dissolvendo seus limites, possibilitando o surgimento de novas formas de arte e cultura¹⁰:

Não obstante o poder de que se revestem, contra todos os prognósticos, os meios de massa não levaram as formas mais tradicionais de cultura, cultura superior e erudita, e as culturas populares, ao desaparecimento. Provocaram, isto sim, recomposições

⁹ Thompson (2002) defende que os meios técnicos são responsáveis por fixar, reproduzir e incluir (ou proporcionar a participatividade) o conteúdo cultural e as formas simbólicas, entre indivíduos e sociedades.

¹⁰ “A cultura erudita, criada e mantida pelas instituições oficiais, especialmente pela escola e pelo trabalho de artistas, cientistas, técnicos e demais servidores da classe dominante, distingue-se da cultura popular, originada do povo, da relação direta deste com a realidade e com os instrumentos de trabalho e que refletem uma concepção ideológica oposta à concepção de vida e do homem oficial. A cultura de massa, produto da indústria cultural, aproveita elementos tanto da cultura erudita como da cultura popular, simplificando e divulgando alguns elementos, sofisticando e comunicando outros, e, conseqüentemente, criando o sentimentalismo e o efêitismo.” (PAVIANI, 2003, p.40).

nos papéis, cenários sociais e até mesmo no modo de produção dessas formas de cultura, assim como borraram suas fronteiras, mas não apagaram sua existência. Isso se explica pelo fato de que a cultura humana existe num *continuum*, ela é cumulativa, não no sentido linear, mas no sentido de interação incessante de tradição e mudança, persistência e transformação. [...] Longe de terem usurpado o lugar social dessas formas de cultura, os meios de comunicação foram crescentemente se transformando em seus aliados mais íntimos. Isso se dá porque, na produção cultural, os meios de comunicação também desempenham a importante função de meios de difusão. (SANTAELLA, 2003, p.56-57)

Neste sentido, por meio dos estudos desenvolvidos no Instituto de Frankfurt, a partir de 1923, os filósofos judeus alemães Theodor Adorno e Max Horkheimer, começaram a definir suas teorias e críticas à cultura de massa e seus efeitos na sociedade moderna. Defendiam, por exemplo, que na modernidade a tecnologia e a mercantilização das relações sociais eram características significativas e que através da sedução e bajulação nos meios de comunicação de massa, obtiam-se os efeitos de manipulação e alienação da sociedade. Assim, criaram o termo “indústria cultural”, destacando o processo mecânico, automatizado, ilusório e estereotipado da produção artístico-cultural – teoria que se teve grande impacto por volta dos anos 40, (MAIGRET, 2010).

Embora atualmente sejam feitas diversas ressalvas em relação aos escritos do Instituto de Frankfurt, é inegável a contribuição dos estudos desenvolvidos naquela época no que diz respeito à indústria cultural: “Assim como existe uma indústria de produção material, regida pelas demandas e ofertas de mercado, também a cultura, reproduzida em grande escala tornou-se um objeto de consumo [...], igualmente submetida às leis de mercado.” (BARROS FILHO e MARTINO, 2003, p. 192). Com a ascensão do nazismo, seus principais membros se perderam e ao final da guerra os estudos já não se mostravam tão ideológicos.

Além das teorias desenvolvidas em Frankfurt, outros teóricos são apontados como uma alternativa filosófico-crítica à pesquisa americana¹¹ dos meios de comunicação de massa, tais como: Walter Benjamin e Jürgen Habermas. Benjamin, deriva seus estudos da visão crítica de Adorno e Horkheimer, entretanto, demonstra uma maior preocupação com as pessoas atingidas e com as formas de recepção do conteúdo massificado – sendo considerado o pioneiro na valorização das dimensões perceptivas da cultura no processo de recepção. Enquanto Habermas, através da “Teoria da Ação Comunicativa”, demonstra a importância da racionalização da comunicação para a sociedade e elabora uma teoria social a partir de uma

¹¹ Enquanto as pesquisas americanas defendiam as manifestações produzidas através da cultura de massa apenas como conteúdo artístico-cultural, os integrantes da Escola de Frankfurt os aproximava, também, do comércio e das relações mercadológicas, distanciando-os do que definia-se nos Estados Unidos, (MAIGRET, 2010; BARROS FILHO e MARTINO, 2003).

teoria da comunicação, sendo considerado um dos últimos representantes da Escola de Frankfurt. (BARROS FILHO e MARTINO, *Idem*).

Então, no final da década de 1960, as teorias frankfurtianas foram somadas às características empíricas desenvolvidas nos Estados Unidos, dando início ao processo de consolidação de uma nova forma de análise cultural, denominada *cultural studies*, desenvolvida em Birmingham, na Inglaterra. Esta buscava, por sua vez, estabelecer relações entre o contexto, a mensagem e a recepção; defendendo que uma análise construída, levando em consideração estes três aspectos, poderia apresentar como resultado um panorama mais amplo sobre os efeitos da cultura na sociedade. E que, assim, ainda seriam ressaltados e analisados os elementos referentes a dominação e as relações de poder através da cultura.

Uma resposta pertinente para explicar as relações entre a ação cultural e a comunicação precisaria sintetizar as preocupações com a dinâmica particular do campo da comunicação e suas relações com a sociedade da qual ele é parte. Separá-los, ou estabelecer uma relação causal de dependência estrita – como grande parte dos estudos de comunicação do século XX – é reduzir invariavelmente as possibilidades de compreensão da comunicação no contexto, ao mesmo dentro e ao redor de seus agentes, contexto e produtos de práticas sociais específicas. (BARROS FILHO e MARTINO, 2003, p. 212)

Nota-se, também, uma direta relação das teorias apresentadas - sobre a cultura de massa, sua difusão e recepção - com o segundo aspecto da transmissão cultural defendido por Thompson (2002) e denominado como “aparato institucional de transmissão”. Isto porque, ao utilizar esta expressão, o autor refere-se a um conjunto de articulações institucionais formado por regras, recursos e relações, nas quais se inserem: o meio técnico, os indivíduos (produtores e receptores) e as formas simbólicas.

Buscando a descrição e análise dos mecanismos de troca de bens simbólicos no mercado cultural, Thompson defende que os modos de transmissão atuam, sobretudo, através de canais de difusão e articulações institucionais, pois:

O aparato institucional de transmissão constitui não apenas os canais de difusão seletiva: ele é também um referencial dentro do qual as formas simbólicas podem ser usadas, e são afetadas, pelo exercício do poder. [...] E mais: a difusão das formas simbólicas é ela mesma um processo que pode ser regulado e controlado de vários modos. A fim de poder demonstrar estes aspectos da interação entre formas simbólicas e poder, devo dizer que o aparato institucional de transmissão se constitui num conjunto de *mecanismos para a implementação restrita* das formas simbólicas. (THOMPSON, *Idem*, p. 225)

Assim, pode-se afirmar que a “indústria cultural”, tal como defendeu-se nos escritos da Escola de Frankfurt e pôde ser vista a partir dos anos 1980, atuaria como um mecanismo

de troca simbólicas e, mais do que isso, “um bombardeio permanente de lazeres que afetam o julgamento e entorpecem a razão”, (MAIGRET, 2010, p. 98). Reiterando ainda que:

O poder daquilo que se impõe por toda parte e não é mais cultura real, mas simples dominação, provém de seu domínio da técnica e de sua capacidade de produzir em série programas radiofônicos, filmes ou romances, [...]. Os meios de comunicação de massa geridos como indústrias exercem uma sedução permanente, pois aliviam, descontraiem, fazem sonhar e esperar. [...] formam uma cortina de fumaça, um vapor estupidificante: a comunicação conduz ao silêncio das massas. (MAIGRET, *Idem*, p. 98-99)

Essa interpretação conceitual abre espaço para diversas reflexões em torno da construção de poder e dominação produzido através desse modelo de produção industrial e cultural. Das quais podem ser destacadas: os efeitos do poder simbólico na sociedade - através das teorias defendidas por Pierre Bourdieu - e a imponentia do capital e o fetichismo da mercadoria – teorizado por Karl Marx.

Já que, de acordo com Bourdieu (2005), as formas simbólicas e a cultura são responsáveis ao mesmo tempo por unir, separar, legitimar e compelir suas próprias práticas ou as atividades consideradas como subcultura (designação formulada a partir do distanciamento das ações defendidas pela classe dominante). E ainda:

Os sistemas simbólicos, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular do mundo social) [...], uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências. (BOURDIEU, *Idem*, p.9)

Neste sentido, atesta-se que, ao propor uma análise voltada para as compreensões das estruturas, o autor pretende: apreender a lógica das formas simbólicas e ainda observar como se consolida o processo de dominação através destas. Pois, defende que as relações de comunicação sempre são relações de poder, que dependem, por sua vez, do poder material ou simbólico acumulado pelos indivíduos.

O poder simbólico, então, não limita-se apenas ao poder exercido através dos veículos de comunicação, instrumentos artísticos e/ou produções culturais, mas destina-se à uma concepção e observação estrutural de todas as partes que constituem o campo artístico, manifestam-se através deste e exercem alguma (ou nenhuma) relação de poder frente à sociedade. Ou, como bem conceituou Bourdieu:

Isto significa que o poder simbólico não reside nos sistemas simbólicos em forma de uma *illocutionary force* mas que se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, que dizer, isto é na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença. [...] O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada [...]. (BOURDIEU, 2005, p. 14-15)

Pode-se, então, estabelecer uma relação dessas teorias do poder simbólico e seus respectivos impactos sociais, descritos por Pierre Bourdieu, com algumas das ideias defendidas pelo autor alemão Karl Marx, principalmente no que diz respeito às imposições do capital e a luta de dominação e da consciência de classe. Isto porque Bourdieu utilizou-se dos escritos de Marx ao elaborar e definir sua abordagem, e esta aproximação e relação de conceitos pode ser vista em seus trabalhos.

Uma das associações possíveis de se estabelecer diz respeito ao fetichismo da mercadoria, teoria defendida por Marx e “que ocupa um lugar central na arquitetura da sua obra e é de fundamental importância para a correta interpretação da crítica de Marx ao modo capitalista de organização social”, (FLECK, 2012, p.142). Esta, por sua vez, tem início com a compreensão do que é mercadoria e como o seu valor poder ser elaborado e, posteriormente, observado pelas ciências sociais. Assim, como parte integrante do livro “O Capital”, de Karl Marx, a mercadoria e suas formas são apresentadas no primeiro capítulo do livro, e seguem sendo discutidas durante toda a publicação.

Partindo do pressuposto de que na sociedade capitalista um dos fatores determinantes para a compreensão e expressão da riqueza se consolida através da coleção de mercadorias, Marx afirma que estas são responsáveis, não somente por satisfazer as necessidades humanas (sejam estas vindas do estômago ou fantasias) e demonstrar poder (simbólico), mas também, por proporcionar trocas, já que: “Para tornar-se mercadoria, é preciso que o produto seja transferido a quem vai servir como valor de uso por meio da troca”, (MARX, 1988, p.170). E é neste sentido que Marx apresenta a sua teoria de fetichismo da mercadoria:

Não é mais nada que determinada relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Por isso, para encontrar uma analogia, temos de nos deslocar à região nebulosa do mundo da religião. Aqui, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas, que mantêm relações entre si e com os homens. Assim, no mundo das mercadorias, acontece com os produtos da mão humana. Isso eu chamo o fetichismo que adere aos produtos de trabalho, tão logo são produzidos como mercadorias, e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias. Esse caráter fetichista do mundo das mercadorias provém, como a análise precedente já demonstrou, do caráter social peculiar do trabalho que produz mercadorias. (MARX, 1988, p.199).

A analogia dessas teorias com o mercado cultural, no entanto, não foi feita por Marx, isto porque este autor focava suas teorias nas relações de bens e capital onde não se enquadra, de forma direta, o setor cultural. Entretanto, de acordo com Silva (2010), foi a partir dos estudos desenvolvidos na Escola de Frankfurt que essa relação começou a ser construída e observada.

Assim, Silva defende:

Além dessa evidente ampliação do conceito de fetichismo por parte de Adorno e Horkheimer, tanto no que se refere aos sugeridos aspectos objetivos e subjetivos, outra novidade que se coloca é a abordagem desse conceito inserido num assunto específico da cultura, a saber, a Arte, confirmando a elaboração dessa definição através do uso dos termos kantiano de finalidade sem fim ou conformidade a fins sem fim da Arte. (SILVA, *Idem*, p. 379).

Ainda neste sentido, e partindo dos estudo frankfurtianos, tem-se a elaboração de uma definição e/ou conceituação sobre o que é a mercadoria cultural e suas relações de valor e trabalho:

Pode-se dizer que a mercadoria cultural, tal como outra qualquer, é resultado de um longo processo produtivo, cuja ênfase é o produto final, posto à venda, com base no valor de troca. Nesse processo intervém o trabalho humano em diversos âmbitos, alienado, dividido e fragmentado, a ponto de o produto não comportar mais as marcas dos diversos sujeitos que nele atuaram. [...] O processo de produção deixa o âmbito preferencial da relação subjetiva e aloja-se na objetividade do complexo produtivo de bens (neste caso simbólico), e em suas complexas relações sociais. O trabalho e os produtos por ele gerados transformam-se em mercadorias, e, como se viu, estas são relações sociais, que assumem, no capitalismo, a forma de relações entre coisas. (BOLOGNESI, 1996, p. 78-79).

Assim, é nesta perspectiva de construção mercadológica, com caráter fetichista e aplicada aos produtos culturais, que estabeleceu-se uma relação com a teoria do poder simbólico defendida por Bordieu e ainda com a transmissão cultural apresentada por Thompson (2002), mas especificamente no que diz respeito ao aparato institucional de transmissão.

O terceiro e último aspecto da transmissão cultural diz respeito ao distanciamento espaço-temporal, que se consolida através da evolução dos meios técnicos de comunicação, possibilitando a execução de atividades em um contexto de co-presença e com extensão da acessibilidade, (THOMPSON, *Idem*). Estas, por sua vez, tornam-se comuns ao cotidiano na contemporaneidade e permitem diversas interpretações e análises, aproximando-se, também, das teorias defendidas por Pierre Lévy sobre a cibercultura.

Entretanto, acredita-se que para atender os objetivos desta pesquisa e ainda proporcionar uma ligação entre as teorias articuladas neste capítulo e nos posteriores, um último aspecto da transmissão não deveria nomear-se através do distanciamento ou defender a quebra entre o espaço e o tempo (mesmo que consideremos este como um elemento verídico e atual). Isto porque acredita-se que há características marcantes na produção artístico-cultural (objeto de estudo) que partem da interação e da aproximação com o ambiente e suas características espaciais e temporais, sem que haja, por exemplo, a demarcação territorial.

Neste sentido, ressalta-se as abordagens contextuais e estruturais aqui trabalhadas e defendidas através dos conceitos do próprio Thompson (*Ibidem*) e de Bourdieu (2005), enfatizando aspectos referentes a região e a cultura como um fenômeno regional e/ou local, como afirma Santaella:

Os elementos culturais, em qualquer tempo, apresentam uma distribuição geográfica ou distribuição por localidade. Esse caráter geográfico define certos costumes, artes, religiões, etc. como pertencentes às regiões que eles existem. Assim, um certo hábito social de uma região pode ser absorvido por outras regiões, como, por exemplo, a difusão da cerimônia do chá chegando até as regiões ocidentais (SANTAELLA 2003, p.44).

Destaca-se, também, uma perspectiva voltada à compreensão do termo “região” e, por consequência, das lutas regionais, a partir das suas dinâmicas internas e características formadoras e manipuladoras da sociedade, que servem como temas de pesquisa para as ciências sociais. Bourdieu defende que:

As lutas, a respeito da identidade étnica ou regional, quer dizer, a respeito de propriedades (estigmas ou emblemas) ligadas à *origem* através do *lugar* de origem e dos sinais duradouros (*sic.*) que lhes são correlativos, como o sotaque, são um caso particular das lutas das classificações, lutas pelo monopólio, de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por meio deste, de fazer e desfazer os grupos. (BOURDIEU, 2005, p. 113).

Sob esta perspectiva de aproximação entre o espaço, a região e a cultura é possível erigir um elo de ligação entre a cultura e o desenvolvimento regional e/ou local – e este, por sua vez, construído através de uma análise qualitativa e não apenas através de uma visão economicista. Assim, o próximo tópico destina-se à uma breve apresentação e discussão das principais teorias que permeiam essa relação.

2.1.2 Estabelecendo relações entre cultura e desenvolvimento

Surgido no período do Império Romano para designar as áreas que estavam ligadas - ou não - à o Estado, o termo *regione* deu início a uma abordagem ampla, que relacionava o espaço, e suas respectivas diversidades (sociais, culturais e espaciais), à centralização do poder. Com o fim da época romana e início da Idade Média, com os modos de produção feudal e o poder atribuído à Igreja Católica, essa concentração de poder ficou ainda mais evidente, sendo a base para a formação do Estado Moderno na Europa (GOMES, 1995).

Assim, observava-se ainda mais forte a associação do termo à posse e dependência ou, ainda, independência das terras em relação ao Estado. Neste sentido, utilizando-se da construção histórica feita por Paulo Gomes, afirmou-se que:

O conceito de região permitiu, em grande parte, o surgimento das discussões políticas sobre a dinâmica do Estado, a organização da cultura e o estatuto da diversidade espacial; o debate sobre o conceito permitiu também a incorporação da dimensão espacial nas discussões relativas à política, cultura e economia, e no que se refere às noções de autonomia, soberania, direitos, etc; e, por último, foi na Geografia que as discussões atingiram maior importância, já que região é um conceito-chave desta ciência. (CUNHA, 2000, p.42).

Como já abordado, esse conceito não se limitou apenas as concepções geográficas e espaciais, sendo discutido também nas ciências sociais e econômicas, além de suas características formadoras, os seus aspectos internos e os conflitos surgidos a partir destas, como as lutas étnicas e regionais (BOURDIEU, 2005).

Com o avançar do processo conceitual do termo região, bem como de outras teorias ligadas ao espaço e suas dinâmicas de formação e diversidade, e ainda às diferentes concepções de Estado – que historicamente foram evoluindo a partir de abordagens mais controladoras até as perspectivas mais liberais em que o Estado deveria agir apenas como uma “mão invisível”¹², visto que o mercado seria o responsável por ditar o andamento econômico, surgiam, também, as teorias desenvolvimentistas e estritamente econômicas.

Inicialmente voltadas para as análises quantitativas, as teorias do desenvolvimento começaram a ser construídas após a Segunda Guerra Mundial, tendo os Estados Unidos e sua potência industrial como parâmetro mundial. Neste momento, destacou-se a Teoria das Etapas do Desenvolvimento, de W.W. Rostow, com o lema “sem indústria não há desenvolvimento”, (CORIOLANO E SAMPAIO, 2012).

¹² Ideia defendida pelo economista clássico Adam Smith em sua concepção de Estado.

Com o avançar dos anos, o surgimento das teorias neoliberais e o desenvolvimento desigual, viu-se a necessidade de uma abordagem que enfatizasse o social; e é neste sentido que, na década de 1980, Max Neff defende que o desenvolvimento se refere às pessoas e não aos objetos, elaborando a “Teoria do Desenvolvimento Humano”. (CORIOLANO E SAMPAIO, *Idem*).

A partir disto, inúmeros foram os conceitos de desenvolvimento surgidos e ainda mais numerosos os termos agregados a este; surgiam, assim: o desenvolvimento territorial, local, regional, sustentável, ambiental, rural, cultural, social, entre outros. Na maioria destes, por sua vez, destaca-se a busca pela elaboração de planos de desenvolvimento includentes e justos com todas as camadas da população:

O desenvolvimento includente requer, acima de tudo, a garantia do exercício dos direitos civis, cívicos e políticos. A democracia é um valor verdadeiramente fundamental (A. K. Sen) e garante também a transparência e a responsabilização (accountability) necessárias ao funcionamento dos processos de desenvolvimento. (SACHS, 2008, p.39).

E ainda:

O desenvolvimento requer que se removam as principais fontes de privação de liberdade: pobreza e tirania, carência de oportunidades econômicas e destituição social sistemática, negligência de serviços públicos e intolerância ou interferência excessiva de Estados repressivos. [...] ver o desenvolvimento como expansão das liberdades substantivas dirige atenção para os fins que o tornam importante, em vez de restringi-la a alguns dos meios que, interalia, desempenham um papel relevante no processo. (SEN, 2010. p. 16).

Levando em consideração estas perspectivas de desenvolvimento que buscam uma compreensão social, trabalhar-se-á, nesta pesquisa, com os conceitos de desenvolvimento territorial e local, partindo de um ponto de vista mais amplo e sem adjetivações, defendido por Celso Furtado ao relacionar cultura e desenvolvimento: “O processo de mudança social que chamamos de desenvolvimento só se aprende cabalmente quando o relacionamos com a ideia de criatividade. Desenvolvimento é a utilização de um excedente, o qual abre um horizonte de opções, vale dizer, um excedente adicional cria um desafio à inventividade” (FURTADO, 2012. p.43).

E mais especificamente, no que diz respeito à compreensão da composição estrutural dessa relação, destaca-se:

Assim, considerada, a cultura, enquanto arte, ciência e filosofia, bem como no seu sentido amplo, passa a ser vista como meio de indução de desenvolvimento, na medida em que, gerando postos de trabalho diretos e indiretos, colocando em

circulação recursos e investimentos de modo semelhante ao que acontece em outros ramos de atividades econômicas tradicionais, pode se integrar como mais uma variável do desempenho econômico de uma determinada coletividade. (GUERRA e SILVA, 2012, p. 221-222)

Isto porque, ao abordar a relação entre cultura e o desenvolvimento sob a perspectiva territorial¹³, busca-se enfatizar os resultados das ações destes eventos em um determinado local, sem necessariamente utilizar os limites políticos-geográficos definidos através dos sítios simbólicos de pertencimento.

Esta mudança de proximidade confere um conteúdo empírico a um dos princípios da teoria dos sítios. [...]. Uma localidade é tão diversa quanto uma região, assim como um país. Cada território possui uma grande variedade de sítios, logo, de referências imaginárias, histórias e memórias. Estes últimos, com a máscara da uniformização, começam, por um tempo, despercebidos e somente se revelam com as mudanças de visões e paradigmas. (ZAUOAL, 2008, p.5)

Assim, através desta concepção, propõe-se uma ampliação da compreensão do conceito de região em que as delimitações de fronteiras são imaginárias, destacando, sobretudo, as práticas sociais e culturais que acontecem em cada território ou sítio simbólico de pertencimento.

Evidencia-se como principal mudança nessa visão ampliada de desenvolvimento, o distanciamento do pensamento unicamente economicista e industrialista, pois, através desta, também leva-se em consideração aspectos sociais, políticos e culturais que contribuem de forma substancial para o processo de desenvolvimento de uma localidade. Destacando a perspectiva de que o espaço é de extrema importância para a reprodução de saberes e ainda para a acumulação capitalista, Galvão nos aponta uma visão diferente da que é apresentada por Zauoal (2008), em que, novamente, o capital mostra sua imponência:

O espaço, traduzido pelas alternativas de localização das atividades, se generaliza, como opção das estratégias individuais de acumulação, mas seu alcance renovador pode vir a ser limitado para a reprodução do capital em geral, além de se mostrar mais circunscrito temporalmente. [...] É como se o uso do espaço representasse uma opção efetiva e mais atraente de valorização dos capitais apenas quando condições mínimas relativamente uniformes de valorização fossem asseguradas, [...]. (GALVÃO, 2004, p. 58)

Com isso, observa-se que, por mais que haja a valorização do espaço e ainda, das potencialidades locais e territoriais, o capital, através de suas características controladoras e determinantes para a movimentação do mercado, pode limitar as ações desenvolvidas e

¹³ Alguns autores utilizam o conceito de desenvolvimento local e/ou regional, entretanto optou-se pelo conceito territorial pela flexibilização dos locais estudados.

desvirtuar a elaboração de processos voltados exclusivamente para o reconhecimento cultural e social.

Acrescenta-se, ainda, a essa relação de retroalimentação entre a sociedade local e a cultura, o que Barquero (2007) defende por desenvolvimento autônomo, onde cada território, a partir de seus grupos, identidades e culturas, mobiliza a população, bem como sua produtividade, através dos seus atores locais e sociais. Estes atores, por sua vez, deverão atuar em sociedade com liberdade (SEN, 2010), já que esta pode ser considerada um elemento constitutivo e “também um determinante principal da iniciativa individual e eficácia social” (SEN, *Idem*, p. 33).

Percebe-se, então, que independente do objeto de estudo analisado sob o viés do desenvolvimento territorial, características como: reconhecimento, valorização sociocultural, participatividade, interação e significação deverão ser considerados elementos que colaboram não somente com a formação local, mas também social. Assim, valores imateriais podem ser transformados em valores econômicos, através da cultura e da natureza, por exemplo (BRASILEIRO, 2012).

Neste sentido, e mais especificamente debatendo sobre o papel do Estado no fomento à cultura e à diversidade cultural, Furtado defende que o desenvolvimento estritamente econômico atua como limitador aos planos ecológicos e culturais, e que é neste fato que se consolida a importância das práticas de desenvolvimento voltadas aos aspectos qualitativos, já que:

Essa é a tendência nos países de elevado grau de desenvolvimento, [...]. Na medida em que aumenta a densidade da vida cultural, são as instituições criadas pela própria sociedade civil que servem de sustentáculo à ação criativa no plano da cultura. Portanto, na política cultural, como a compreendemos, o Estado, longe de se substituir à sociedade, aplica-se em criar as condições que propiciam a plenitude das iniciativas surgidas dessa sociedade. (FURTADO, 2012. p.66).

Considerando todos os aspectos conceituais aqui citados - desde a compreensão de região, até as novas configurações das teorias do desenvolvimento –compreende-se o desenvolvimento territorial e/ou local como:

Um processo endógeno de mudança, que leva ao dinamismo econômico e à melhoria da qualidade de vida da população em pequenas unidades territoriais e agrupamentos humanos. [...] Esse empreendimento endógeno demanda, normalmente, um movimento de organização e mobilização da sociedade social, explorando as suas capacidades e potencialidades próprias, de modo a criar raízes efetivas na matriz socioeconômica e cultural da localidade. (BUARQUE, 2008, p.25-26)

E também:

Esta interpretación del desarrollo es una visión territorial que se apoya en la idea de que cada comunidad local se ha ido formando, históricamente, en función de las relaciones y vínculos de intereses de sus grupos sociales, de la construcción de una identidad y de una cultura propia que la diferencia de las otras comunidades. El territorio puede entenderse, por lo tanto, como el entramado de intereses de todo tipo de una comunidad territorial, lo que permite percibirlo como un agente de desarrollo, siempre que sea posible mantener y desarrollar la integridad y los intereses territoriales en los procesos de crecimiento y cambio estructural. (BARQUERO, 2007, p. 188).

Assim, ao analisar a cultura sob este ponto de vista, propõe-se uma abordagem que leve em consideração todos os aspectos sociais e locais, configurando-se como uma análise estrutural, como argumenta Thompson (2002). E ainda, considerando a cultura como um processo complexo que possibilita diversas interpretações e determina diversas relações sociais e mercadológicas, tais como: as teorias da indústria cultura, do poder simbólico e do fetichismo da mercadoria e da economia da cultura, melhor debatida no tópico que se segue.

2.1.3 A economia da cultura

A partir dos conceitos que definem o desenvolvimento como algo além do crescimento econômico, será apresentado, no último tópico deste capítulo, o conceito de economia da cultura que, de forma pontual e específica, une e aproxima a cultura dos aspectos mercadológicos e de desenvolvimento nos seus sentidos mais amplos. Corroborando, assim, com as teorias e conceitos de: indústria cultural, poder simbólico, fetichismo da mercadoria, concepção estrutural da cultura, entre outros. Isto porque a economia cultural se apresenta com uma perspectiva voltada a compreensão da cultura e seus produtos culturais, como algo que se configura além dos seus limites simbólicos e pode se posicionar de modo significativo no mercado de bens e consumo. Para tanto, a cultura “tem que ser observada a um só tempo como um processo cumulativo e como um sistema. É algo que goza de coerência e que não se explica em sua totalidade pelo significado isolado de suas partes em razão dos efeitos de sinergia”, (FURTADO, 2012, p.110).

De acordo com Lopes (2014), a aceitação e compreensão da movimentação econômica através da cultura, tanto no campo acadêmico quanto pelos próprios economistas, é uma abordagem que pode ser considerada recente; já que a construção de uma teoria que se apresentasse como um desvio da essência do fazer cultural, por muito tempo, foi vista como algo que não acrescentaria às discussões econômicas. Assim, os pioneiros nessa abordagem

foram William Baumol e de William Bowen, com suas pesquisas sobre a economia do espetáculo ao vivo, e ainda, Gary Becker e Alan Peacock e seus trabalhos sobre o consumo de bens.

Mesmo com, e até mesmo por causa das discussões e conceituações surgidas na época da “Indústria Cultural de Frankfurt”, observa-se que o caminhar conceitual pretendido e executado pelos teóricos que definem a economia cultural atualmente, é mais amplo e complexo, já que:

Os economistas culturais têm dado um outro olhar para os diferentes tipos de valores econômicos e não econômicos da arte e cultura identificados metodologicamente com a Economia Política. Investigam as mudanças nos conglomerados de indústrias culturais analisando a influência no conteúdo e/ou na diversidade cultural. Um conjunto de estudos recentes tem trabalhado em uma teoria que auxilie no entendimento de como as mudanças econômicas poderiam influenciar como arte e cultura são produzidas e experimentadas no dia a dia. (CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES DE CHILE, 2003 *apud* LOPES, *Idem.*)

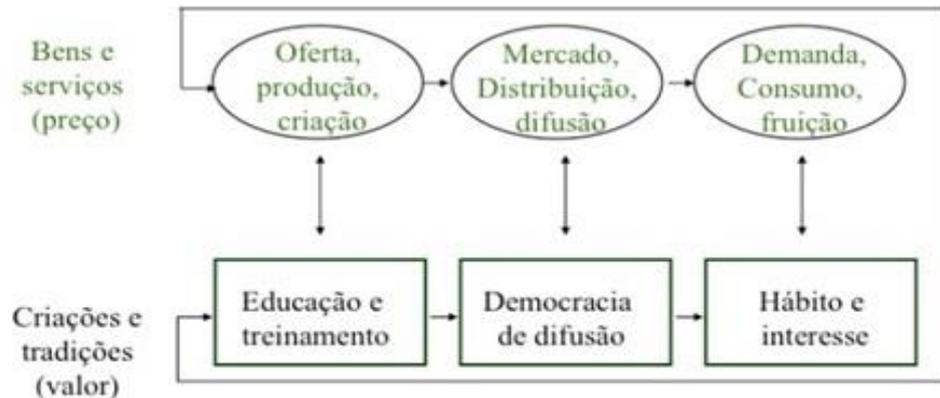
Assim, ao analisar a cultura por este viés, reafirma-se o papel social que a mesma tem e ainda acrescentando a este fato, as características mercadológicas e econômicas que não apenas favorecem a compreensão de índices quantitativos, mas também são de fundamental importância para divulgação, expansão e perpetuação de saberes artístico-culturais. Os produtos culturais podem ser inseridos no mercado de uma forma melhor e mais planejada, os resultados obtidos com essa inserção também tem a possibilidade de uma análise mais estruturada, podendo suscitar em uma série de discussões teóricas e práticas:

Ao restituir à cultura seu valor econômico, a economia da cultura lhe garante um lugar de peso na mesa de negociações multilaterais, nos debates sobre alocação de orçamentos públicos e promove o envolvimento do setor corporativo nas questões culturais – não apenas como marketing ou responsabilidade social, mas como estratégia de negócios. Em um mundo que se guia por avaliações e mensurações, a economia devolve à cultura sua voz ativa e complementar à aura estética, simbólica e social, que transcendem essa discussão. Assim, entram em jogo as roldanas que fazem a cultura transitar com desenvoltura também pelos meandros econômicos: metodologia de avaliação do impacto econômico da cultura na geração de riqueza e empregos; valor do capital cultural; participação no mercado; direitos de propriedade intelectual; justificativas para a interferência estatal no mercado; impactos dos acordos multilaterais nas relações sociais e na preservação das expressões culturais de um povo. (REIS, 2006, p. 8-9)

Desse modo, a partir da interpretação fornecida pelos conceitos da economia cultural, é possível observar, a partir da Figura 1, duas esferas ou dimensões de transmissão de valores ligadas aos produtos culturais; a primeira delas ligada ao valor mercadológico (preço) e a segunda voltada a transferência de valores (saberes). Sendo a partir da compreensão,

solidificação e interligação dessas esferas que uma mercadoria atingirá seu ápice, (REIS, *Idem*).

Figura 1 – Liberdade de escolhas



FONTE: REIS, Ana Carla Fonseca. (Ibidem).

É neste ponto que se evidencia a ligação dessa conceituação com as concepções de desenvolvimento apresentadas no tópico anterior, pois, somente através de uma construção sócio-político-econômica-cultural articulada e que se preocupe com as dimensões particulares de cada local, é que podem ser alcançados resultados satisfatórios.

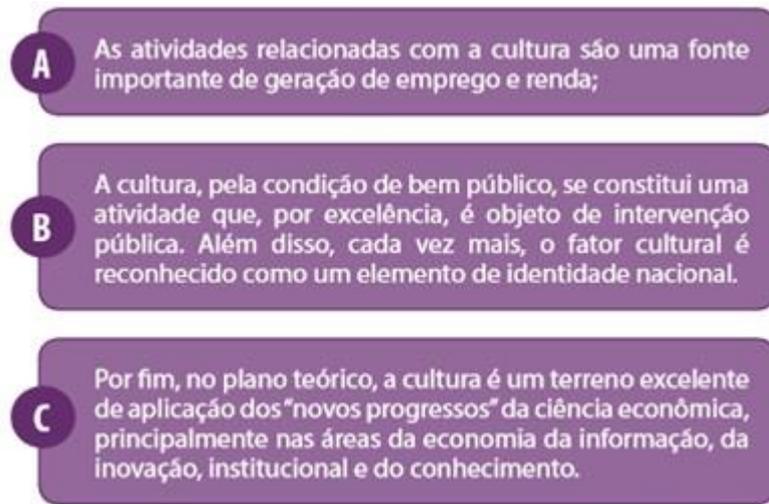
De acordo com Furtado (1984), esta união pode ser ainda, uma saída ao subdesenvolvimento e um passo importante para o fortalecimento do desenvolvimento endógeno em determinados locais. a partir do momento em que uma “política de desenvolvimento deve ser posta a serviço do processo de enriquecimento cultural” (FURTADO, 1984 p.32).

Ainda neste sentido:

Diferentemente dos demais setores produtivos, o financiamento público dessas atividades, ainda que possa em algum momento considerar o retorno econômico na alocação de recursos, precisa considerar retornos intangíveis e não passíveis de mensuração, como o fortalecimento da identidade de um povo, da autoestima, da preservação da memória, da produção de referenciais, da explicitação de valores, de diferenças. (LOPES, 2014, p.29)

O autor também ressalta três diferentes aspectos, exemplificadas na Figura 2, para a compreensão das dimensões alcançadas com a economia da cultura e seus respectivos produtos, que abordam desde a importância dessas discussões para o campo acadêmico, até as contribuições práticas para a sociedade – como a geração de emprego e renda.

Figura 2 – Dimensões alcançadas com a economia da cultura



FONTE: LOPES, Fernando Dias. (Idem).

Especificamente no que diz respeito à aplicação dessas teorias no setor cultural brasileiro atual, os autores Durand (2007) e Tolila (2007) possuem um posicionamento teórico próximo de que não é mais possível que um país com uma vasta variedade cultural, tal como o Brasil, se posicione frente às manifestações artístico-culturais de modo desestruturado e/ou desconsiderando o retorno sócio-político-econômico oferecido pelas mesmas.

Sob esta perspectiva, e ainda demonstrando a necessidade de identificação e ampliação da compreensão das potencialidades culturais do país, Barbalho (2011), ao analisar os escritos de Celso Furtado (quando no ministério da cultura) e comparar com a realidade atual, afirma:

Identificar as possibilidades de nosso desenvolvimento implicava na reflexão prévia sobre a cultura brasileira. E uma política cultural não deve restringir seu papel ao fomento do consumo cultural, o que poderia inibir a criatividade e a inovação da cultura nacional. O seu objetivo, pelo contrário, deve ser o de liberar as forças criativas da sociedade. (BARBALHO, 2011, p. 124).

Embora o panorama cultural brasileiro tenha sido ampliado nos últimos vinte anos, ainda há muito a evoluir em diversos setores para que possamos afirmar que há no país uma economia da cultura consolidada e eficiente. Como exemplo dessa estrutura ainda frágil, temos a lacuna na exibição dos materiais audiovisuais produzidos no país, que se aproxima da discussão feita nesta pesquisa sobre os filmes da cadeia alternativa e os festivais de cinema da Paraíba, em específico.

3 DO CINEMA E DOS FESTIVAIS DE CINEMA DA PARAÍBA

Ao propor uma análise estrutural da cultura, faz-se necessário considerar diversos aspectos, dos quais aqui destacam-se: o contexto histórico, as transformações sociais e as articulações ou dinâmicas sócio-político-econômicas. Essa abordagem múltipla também se consolida através de uma observação mais pontual sobre o cinema e suas dimensões. Já que este é perceptível não apenas como algo produzido com fins meramente artísticos, mas sobretudo, com objetivos comerciais e mercadológicos - “Antes de se tornar objeto de fruição (o espectador vendo o filme), o filme tem que percorrer todo o trajeto como mercadoria [...]”, (BERNARDET, 2006, p.61) – que envolve uma série de recursos, estratégias e atores sociais.

Entretanto, ao se adentrar no universo de compreensão da produção audiovisual no Brasil, e especificamente no estado da Paraíba, percebe-se que, apesar de ser considerado como um produto e/ou mercadoria, há um distanciamento da ideia de indústria cultural, assim como defenderam os estudiosos da Escola de Frankfurt, e uma aproximação com os moldes mais tradicionais (aqui no sentido de artesanais) de produção, aproximando-se do que defende Adorno (*apud* MAIGRET, 2010, p.102): “a produção de filmes ou de novela radiofônicas só é industrial por analogia, o que significa que não é industrial de jeito nenhum”.

Assim, neste capítulo, será construído um percurso histórico sobre a chegada do cinema no Brasil e seus períodos de consolidação e declínio, enfatizando os aspectos sócio-políticos referentes aos últimos vinte anos, visto que estes foram de fundamental importância para a produção artístico-cultural deste setor no estado da Paraíba. Além disso, serão destacadas as abordagens referentes aos modos de exibição da produção audiovisual, mais especificamente os Festivais de Cinema no país e na Paraíba - objetos de estudo desta pesquisa.

3.1 Aspectos históricos da cinematografia

No final do século XIX, em meio às transformações sócio-político-econômicas vigentes, diversas manifestações artísticas já haviam sido consolidadas¹⁴, dentre elas: a

¹⁴ Principalmente no continente Europeu e em países colonizados por nações desse continente.

pintura, a música, a dança e, a mais recente destas¹⁵, a fotografia. Eis que então, através da junção dos elementos de registro observados nas artes visuais já existentes, com a captura dos movimentos, surgia uma nova forma de registro e captura da realidade. Esta que, por sua vez, viria se tornar uma das mais populares formas de expressão artística: o cinema.

Utilizando como base as técnicas de registro fotográfico e os equipamentos desenvolvidos para a o estudo da persistência retiniana e ainda, para exibição de imagens em movimento¹⁶, foi em 1894 que os irmãos Auguste e Louis Lumière iniciaram suas pesquisas e testes para o que viria a se tornar o cinematógrafo. Este aparelho lhes concederia o título de criadores da sétima arte, posição reafirmada em 28 de dezembro do ano seguinte, com a primeira exibição pública e paga do filme “*L'Arrivée d'un Train à La Ciotat*”, fato que surpreendeu os inventores, visto que estes acreditavam, até então, que o equipamento criado teria fins meramente científicos.

De artifício criado pela “era mecânica”, que reside, na verdade, na projeção de fotos sucessivas em ritmo acelerado, criando a “ilusão” de movimento, seu desenvolvimento se daria pelas necessidades do negócio do espetáculo, pela eficácia em fazer de um artefato que brincava com luz e sombras, um aparelho capaz de criar ilusões não muito distantes de um espetáculo de mágica. Esse desenvolvimento do cinema aconteceu, portanto, contrariando as expectativas de seus inventores e acabou virando uma máquina de contar histórias para grandes plateias. [...] A câmara multiplicava o poder de conhecer, abria à percepção do olhar humano possibilidades praticamente ilimitadas. (MACIEL, 1998, p. 244)

E ainda:

[...] Lumière [...] disse-lhe que o “*cinématographe*” não tinha o menor futuro como espetáculo, era um instrumento científico para reproduzir o movimento e só podia servir para pesquisas. Mesmo que o público, no início, se divertisse com ele, seria uma novidade de vida breve, logo cansaria. Lumière enganou-se. Como essa estranha máquina de austeros cientistas virou uma máquina de contar estórias para enormes plateias, de geração, em geração durante já quase um século? (BERNARDET, 2006, p. 11).

Um das explicações para a rápida consolidação do cinema se dá pelo fato de que não foram apenas os Lumières que desenvolveram pesquisas e estudos buscando o registro da realidade, outros estudiosos da época também procuravam alternativas e mecanismos que

¹⁵ O primeiro registro fotográfico data do ano 1826 (através das experiências de Nicéphore Niépce) e 1888 pode ser considerado como o ano de consolidação desta forma de expressão artística na sociedade, visto que, este foi o ano da inauguração da fábrica da Kodak, uma das empresas de maior representatividade para o setor, (KOSSOY, 2009).

¹⁶ Estudos desenvolvidos por Leonardo da Vinci – com a câmara escura, pelo alemão Athanasius Kirchner – com a lanterna mágica, pelo francês Charles Émile Reynaud – com o praxinoscópio, por Thomas A. Edison – com o cinetoscópio, entre outros, (COMPACCI, 2014).

proporcionassem a captura e posterior exibição de cenas do cotidiano. Neste sentido, diversos equipamentos¹⁷ semelhantes ao cinematógrafo foram surgindo na Europa, e ainda, nos Estados Unidos, antes mesmo dos irmãos franceses concluírem suas pesquisas.

Entre os anos de 1891 e 1895 diversas cidades do continente europeu tiveram seu primeiro contato com esta forma de expressão artística, assim como a cidade de Nova Iorque, no continente americano. (BERNARDET, 2006; MASCARELLO (Org.), 2006, COMPACCI, 2014). Entretanto, destaca-se aqui a experiência realizada pelos irmãos Lumière dada a importância e destaque histórico obtido através desta exibição datada do final do ano de 1895; e ainda, porque através desta podemos afirmar que desde as primeiras exibições, o caráter mercadológico encontrava-se presente e intimamente ligado ao cinema:

Auguste e Louis Lumière, apesar de não terem sido os primeiros na corrida, são os que ficaram mais famosos. Eram negociantes experientes, que souberam tornar seu invento conhecido no mundo todo e fazer do cinema uma atividade lucrativa, vendendo câmeras e filmes. A família Lumière era, então, a maior produtora europeia de placas fotográficas, e o marketing fazia parte de suas práticas. (MASCARELLO (Org.), *Idem*, p.19)

Nos anos seguintes, o potencial artístico do cinema já havia sido observado e as projeções documentais começavam a dividir espaço com as montagens ficcionais, tendo como um dos primeiros nomes dessa fase o ilusionista francês George Méliès, (BERNARDET, *Idem*). Assim, de forma rápida e contínua, diversas foram as evoluções e transformações ocorridas no cinema até o patamar de alta produtividade ser alcançado, tal como observamos nos dias atuais em diversas partes do mundo.

Assim, é possível compreender e subdividir o percurso histórico do cinema em cinco etapas. Destas, será enfatizando, neste trabalho, apenas as que exercem ou exerceram influência direta no objeto de estudo da pesquisa em questão, sendo respectivamente: a primeira, a quarta e a quinta etapa.

Cinco grandes blocos históricos aparecem da reunião desses capítulos: 1) **primeiro cinema** (grifo nosso); 2) vanguardas dos anos 1920 (Impressionismo francês, Expressionismo alemão, montagem soviética e Surrealismo); 3) gêneros hollywoodianos (Western e film noir); 4) **cinema moderno** (grifo nosso) (neo-realismo italiano, Nouvelle Vague, documentário moderno, **Cinema Novo brasileiro** (grifo nosso) e Cinema Novo alemão); e 5) **vertentes contemporâneas** (grifo nosso) (cinema e gênero, cinema pós-moderno, cinema de terras e fronteiras, cinema hollywoodiano contemporâneo e cinema e tecnologias digitais). (MASCARELLO (Org.), 2006, p.11).

¹⁷ Entretanto, o cinematógrafo desenvolvido pelos irmãos franceses destacava-se pelo seu *design* e leveza. (MASCARELLO (Org.), 2006).

O primeiro cinema caracteriza-se como a fase em que foram pensados, testados e executados os primeiros conceitos e técnicas de expressão audiovisual. Na primeira fase (que compreende o período de 1894 a 1908) destacavam-se os experimentos voltados à captura de imagens e o desenvolvimento de equipamentos de exibição. Enquanto na segunda fase (período entre 1908 e 1915) as opções narrativas tomavam espaço das discussões e as produções passavam a ser melhores construídas e trabalhadas, (MASCARELLO (Org.), *Idem*; LANDIM, 2008).

Assim, pode-se afirmar que foi durante esta primeira etapa histórica, mais especificamente durante a segunda fase do primeiro cinema, que o cinema se distanciou do caráter de produção artesanal e começou a ser apresentada como indústria. Esse fato baseia-se não somente na complexidade das produções (grande número de longas-metragens, aumento do orçamento, enredos trabalhados, etc.), mas, sobretudo, na espetacularização das exibições cinematográficas da época:

Em 1913, a indústria cinematográfica começou a ganhar respeitabilidade, dirigindo uma parcela cada vez maior do público para teatros luxuosos e mais caros. [...] Os cineastas já conseguiam dominar as convenções formais que haviam sido experimentadas no período anterior. A transição para os longas foi gradual e liderada pelos filmes europeus de múltiplos rolos - principalmente os épicos italianos -, que eram distribuídos nos EUA fora do controle da MPPC e dos independentes, viajando pelo país como atrações teatrais exibidas em teatros elegantes. Foram o lucro e a popularidade desses espetaculares filmes de época europeus que convenceram a indústria norte-americana a fazer filmes mais longos. [...] Em 1917, o cinema estava livre da dependência de outras mídias. Aliás, agora, o cinema era a mídia mais importante do século XX. E o cinema hollywoodiano estava chegando. (MASCARELLO (Org.), 2006, p. 49-50)

A partir destas considerações histórico-conceituais, considera-se o primeiro cinema como a etapa embrionária para o desenvolvimento do cinema tal como podemos observar nos dias atuais. Os equipamentos e técnicas utilizados no início do século XX foram de grande importância para os passos seguintes da história da sétima arte, tendo estas ocorridos ainda no século em questão – através das vanguardas dos anos 20, gêneros hollywoodianos e/ou cinema moderno – ou nas aplicações contemporâneas, tecnológicas e digitais observadas no século XXI. Justificando assim, a escolha pela apresentação dessa etapa durante este capítulo.

Parte-se, então, para uma apresentação historiográfica voltada para o cinema nacional, destacando: a chegada dessa expressão artística no Brasil, suas etapas de consolidação e declínio e, sobretudo, o Estado da Paraíba e suas dinâmicas para o audiovisual. Seis meses após o surgimento do cinema na França, através do invento dos irmãos Lumière, chega ao Brasil, em 1896, um aparelho de projeção semelhante ao precursor cinematógrafo: o

omniographo. A aceitação deste aparelho, assim como da chegada da sétima arte em terras brasileiras aconteceu de forma tão expressiva que nos anos seguintes já podiam ser vistas produções feitas no Brasil, (SIMIS, 1996).

A primeira exibição pública aconteceu em oito de julho de 1896, na cidade do Rio de Janeiro e fora noticiada nos jornais da época como uma cena animada de fotografias em movimento que se assemelhava ao cinematógrafo¹⁸, (SOUZA, 2007). Mas os críticos da época já observavam uma falha no que diz respeito ao processo de exibição das imagens:

O repertório do espetáculo é semelhante ao de várias primeiras sessões de cinema em todo o mundo. O problema da trepidação das imagens, que o cronista aponta, porém, pode ter sido provocado pela precariedade no fornecimento da energia elétrica, não apenas ao salão, mas a todo o país. A eletricidade mal engatinhava no Brasil, e durante algum tempo esse foi um dos motivos de as exibições cinematográficas não se firmarem. (SOUZA, *Idem*, p.21).

Entretanto, mesmo com as adversidades estruturais encontradas no país, a sétima arte aos poucos foi se consolidando e ocupando espaço frente à sociedade brasileira da época. Isto porque, “O cinema era novidade e foi apreendido de diversas formas pelos mais variados setores da sociedade”, (SIMIS, *Idem*, p.19). Nos anos seguintes a chegada do cinema no Rio de Janeiro, diversos fatores puderam ser observados, tais como: a abertura de salas de exibição, a descoberta dessa forma de expressão artística em outras regiões do país e o início da produção audiovisual no país – já que as primeiras produções nacionais datam do ano de 1897, com Vitor de Maio e seu filme “Maxixe”; e em 1898, com imagens da Baía de Guanabara feitas por Afonso Segreto (SIMIS, 2006; SOUZA, 2007).

Como parte do processo de expansão do cinema pelo território brasileiro, em agosto de 1897 chegava ao estado da Paraíba a primeira exibição cinematográfica, mais especificamente durante as atividades da Festa de Nossa Senhora das Neves, na então capital do estado Parahyba¹⁹. Trazido pelo italiano radicado no Brasil, Nicola Maria Parente, o equipamento logo se fez presente em diversas ocasiões, estimulando a participação da sociedade paraibana nas atividades exercidas por essa expressão artística.

Na década seguinte, novas técnicas e tecnologias foram acrescentadas ao cinema, sendo a principal delas a inserção dos elementos sonoros²⁰. As inovações logo chegaram ao

¹⁸ O equipamento francês já havia divulgado por todo o mundo e muitos queriam conhecer esta novidade tecnológica.

¹⁹ Atualmente João Pessoa.

²⁰ “A história do cinema sonoro é bastante conhecida (chegou a fornecer tem para muitos filmes, inclusive o célebre Cantando na chuva de Stanley Donen e Gene Kelly, 1952); quase do dia para a noite, o som tornou-se um elemento insubstituível da representação fílmica” (AUMONT (*et al.*), 1995, p.45)

Brasil e por volta da década de 1910 os filmes estrangeiros sonoros invadiam as salas de exibição. Entretanto, a ampliação das técnicas cinematográficas apenas podiam ser observadas através dos filmes importados, mas não podiam ser aplicadas de modo satisfatório nas produções locais:

E as fitas nacionais, a companhia não as exhibirá?” – perguntaram à Companhia Cinematográfica Brasileira. Um dos diretores respondeu: “também. Mas a companhia procurará fitas com a mesma perfeição das fábricas estrangeiras”. Evidentemente essa perfeição era inalcançável, não apenas em termos de cinema, mas em qualquer ramo da incipiente indústria nacional. O filme brasileiro, em termos técnicos e artísticos muito inferior ao que chegava de fora, só poderia ser concebido em termos de curiosidade episódica, e não como produto destinado a alimentar um mercado. Obrigados a escolher entre o nacional e o estrangeiro, o distribuidor e o exibidor, não só nesse momento, como posteriormente em toda a história de nosso cinema, sempre optaram, como é normal, pelo lucro auferido com a fita pronta e importada. (SOUZA, 2007, p. 26)

Assim, apenas nos 1920 se pode observar um aumento significativo da produção audiovisual nacional. Ainda não haviam sido alcançadas as técnicas estrangeiras, mas através da atuação de imigrantes em conjunto com artistas locais e da emergência dos ciclos regionais, o cinema brasileiro passou a ter expressividade.

Caracterizados pela produtividade distante do eixo Rio-São Paulo, os ciclos regionais contavam com produções em diversos estados do país, tais como: Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Amazonas, Paraná, Pernambuco e Paraíba; cada um destes, por sua vez, possuindo características e dinâmicas próprias. “Mas em seu conjunto todos se delineiam de modo semelhante: um começo entusiasmado, uma realização precária e a morte prematura no conflito com o mercado exibidor, dominado pelo filme importado.”, (SOUZA, Idem, p. 31). E ainda: “De forma bastante artesanal, [...] houve tentativas de realizações cinematográfica, algumas nas primeira décadas do século, com preocupações não somente culturais, mas até empresariais [...]”. (LEAL, 1982, p.11).

Na Paraíba, em particular, esse processo de criação e produção artística²¹ dos anos 1920 aconteceu através do fotógrafo Walfredo Rodrigues e do seu filme, “Sob o céu nordestino”, considerado o primeiro longa-metragem do Estado (HOLANDA, 2008 e BASTOS, 2009). Marco do início da produção paraibana, foi ainda durante este período que se destacaram a presença de músicos durante as exibições cinematográficas locais, a

²¹ Os registros históricos e filmográficos, as primeiras imagens produzidas na Paraíba foram feitas durante a posse do governador Castro Pinto em 1912. Entretanto, não há qualquer referência à ficha técnica dessa produção e por isso Walfredo Rodrigues é considerado o precursor da arte cinematográfica no Estado, (BASTOS, 2009).

participação de artistas na confecção dos cartazes de divulgação e a publicação de críticas e análises fílmicas, elaboradas pelos jornalistas da época. O cinema havia se integrado a sociedade paraibana, (LEAL, 2007).

Como consequência da emergência artística da época em questão, bem como do surgimento de uma consciência cinematográfica nacional, pôde ser vista nas décadas seguintes (1930-1940), diversas ações em prol da regulamentação e do impulsionamento do cinema. Estas, por sua vez, se deram através da regulação do Estado²² no setor audiovisual e da criação de associações e instituições, tais como: a Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros (ACPB) e do Instituto Nacional do Cinema (INCE).

A intervenção do novo governo ocorreu no plano da produção, distribuição, importação e exibição e, conseqüentemente o cinema deixava de ser uma atividade controlada pelas leis de mercado. O Estado passou a regular a atividade, atendendo as reivindicações dos diversos setores agora organizados em entidade corporativas e projetando como árbitro acima dos interesses particularistas. (SIMIS, 1996, p.92)

Ainda na década de 1930, a Paraíba começava a se destacar no cenário de produção cinematográfica através dos documentários produzidos por Walfredo Rodrigues. Mesmo sendo uma fase de produções assistemáticas e dificuldades financeiras para a realização das imagens, o Estado e o artista em questão, se posicionaram e ocuparam lugar no mercado da época (BASTOS, 2009).

Os anos 40 foram marcados pela implementação do Decreto nº1.949 - que declarava a obrigatoriedade de exibição de longas-metragens²³ nacionais nas salas de projeção (no mínimo um filme por ano); pela produção de filmes do gênero musical e pela tentativa de criação de produções industrializadas. Isto porque acreditava-se que essa seria a melhor forma de combater a imponência, qualidade e técnica dos filmes importados que chegavam até o país, buscando posicionar as obras nacionais como produtos rentáveis (FERREIRA, 2003).

Chegamos, então, ao que muitos atores definem como o período estético e intelectualmente mais denso da história do cinema brasileiro. Que pode, de acordo com Mascarello (Org.) (2006), ser classificado como parte constituinte da quarta etapa do cinema, que compreende a fase moderna de produção audiovisual por todo o mundo.

Compreendendo o espaço de tempo entre 1950 e 1970, foi durante esta época que diversos filmes de importância histórica foram produzidos no Brasil, não somente pelas suas

²² Durante o primeiro mandato do ex-presidente Getúlio Vargas.

²³ Os curtas-metragens já haviam sido contemplados, no que diz respeito à obrigatoriedade de exibição, com o “complemento nacional.

temáticas politizadas ou pela popularidade alcançada, mas, sobretudo, pelas articulações sociais produzidas durante este período. Isto por que:

Em sua variedade de estilos e variações, o cinema moderno brasileiro acertou o passo do país com os movimentos de ponta de seu tempo. Foi um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que ao conduzirem essa atualização estética alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro naquele momento. (XAVIER, 2001, p. 18).

Este período de efervescência artística teve como um dos seus principais expoentes o movimento do “Cinema Novo” - que marcou a década de 1960 no Brasil. Formado por militantes que buscavam responder suas inquietações à história sócio-político do país, durante este período o cinema passou a ter seu papel de social mais enfatizado: “o cinema encontrou a linguagem capaz de elaborar com força dramática os seus temas sociais, injetando a categoria do nacional no ideário do cinema moderno.” (XAVIER, *Idem*, p.28).

A presença quase que maciça do nacionalismo nas produções da época fez com que regiões pouco conhecidas pelo público pudessem ser registradas, entre elas, destaca-se a notoriedade alcançada pelo Nordeste do Brasil como temática (ainda que estereotipada) e cenário para a produção nacional (LEAL, 1982).

Outra característica marcante do Cinema Novo diz respeito à compreensão de que a produção em moldes industriais não podia ser encarada como garantia de qualidade semelhante às produções estrangeiras. Assim, firmou-se na época a “estética da fome”, uma linguagem própria que assumia a falta de equipamentos adequados, de conhecimentos técnicos ampliados e buscava-se na produção de filmes a utilização dos recursos disponíveis, mesmo que estes fossem defasados (XAVIER, 2001 e SIMIS, 1996). Destacavam-se, assim, as produções: “Rio 40 Graus”, de Nelson Pereira de Santos; “Bahia de Todos os Santos”, de Trigueirinho Neto; “O Grande Momento”, de Roberto Santos, entre outros.

Um dos filmes que marcou esta época foi produzido na Paraíba e retrata, não somente o momento artístico nacional, como o crescente interesse pela produção cinematográfica no Estado. Dirigido por Linduarte Noronha, “Aruanda” tornou-se tão expressivo que pôde influenciar as discussões técnicas e estéticas, como observa Leal:

Aruanda abriu, sem dúvida, caminho para o nosso cinema. Recolocou o sentimento técnico de produção e linguagem e conteúdo do filme brasileiro, fixando os caminhos para o que já, naqueles dias de sua realização se chamou cinema novo porque, ao lado de outros modestos filmes, criou o próprio cinema novo em sua dimensão prática. Distante dos centros tradicionais de produção cinematográfica do

Brasil, sem formação técnico-cultural em centros adiantados, Linduarte Noronha, ao realizar seu primeiro filme, forneceu ao Brasil a chave para um grande problema nacional: como fazer com que nosso filme fosse brasileiro. Este trabalho, hoje conhecido em diversos países, quebrou uma tradição comercial, industrial, demagógicas dominantes no país. [...] Aruanda é revolucionário como conteúdo e como forma, exatamente porque a proposta de ideologia crítica paraibana era uma reforma cultural, mas envolvida também no seu aspecto formal e conteudístico. Aruanda, exatamente, traduz muito isso. É uma ficção documental, é um documento-ficção. Aruanda é esses dois passos, esse trânsito entre uma coisa que está sendo escolhida e uma busca do que foi feito, desde a música, tão folclórica, até a sofisticação de uma iluminação natural. Parece que este somatório de natural com o artificial e com o artesanal é que formulou um tipo de produção, que depois iria dar naquela escala magnífica, que foi o Cinema Novo. (LEAL, 2007, p. 41-42)

A visibilidade obtida com este filme fez com que se consolidasse o “Ciclo do Cinema Documentário Paraibano”, já que as produções não resumiam-se apenas à “Aruanda”. Enquanto na capital destacavam-se nomes como Vladimir Carvalho e José Marinho, na cidade de Campina Grande um grupo de cineclubistas (dentre eles, Machado Bittencourt, Romero Azevedo, Rômulo Azevedo, Bráulio Tavares e José Umbelino) tornava-se a principal liderança da atividade cinematográfica. (BASTOS, 2009 e LEAL, 2007)

Com o golpe militar de 1964, as imposições e censuras determinadas pela aplicação do AI-5, em 1968, e os efeitos determinantes da cultura de massa e da globalização, foi observado nos anos seguintes um decréscimo na produção nacional. Entretanto, em 1969 surge o “Cinema Marginal”, com uma proposta diferente da observada pelos expoentes do “Cinema Novo”, mas ainda buscando visibilidade para o audiovisual brasileiro.

Representação da experiência dos vencidos, tematização do colapso dos sujeitos históricos “clássicos” – estes são dados centrais da postura do Cinema Marginal que, tanto quanto a própria geração do Cinema Novo, deu andamento, mas em outro estilo, às interrogações vindas da Tropicália. A nova geração não reivindica possuir um mandato popular, não supõe a “comunidade imaginada” da nação de que seria porta voz. [...] Nos momentos em que é mais decisivamente experimental, o Cinema Marginal é radical na ironia quando esvazia a própria ordem das narrativas [...] (XAVIER, 2001, p.33-34).

Foi possível observar estes moldes de produção engajada até o início da década de 1980, quando a densidade dos enredos tornou-se menor e a dificuldade de adaptação às demandas sociais passou a ser marcante (XAVIER, *Idem*). Observava-se, portanto, um distanciamento das propostas e trabalhos feitos durante o cinema moderno (“Cinema Novo e “Cinema Marginal”), fato que se tornaria de fundamental importância para a década seguinte. Contudo, nesta mesma época, a produção de curtas-metragens ficcionais cresceu de forma substancial.

Mesmo com essa ruptura nas propostas e produções cinematográficas, foi durante esta época (1980) que na Paraíba desenvolveu-se o terceiro ciclo²⁴ de cinema do Estado. Caracterizado pela participação efetiva das universidades e centros de formação de ensino superior, pelo oferecimento de treinamento técnico e analítico aos profissionais do setor e pela produção de filmes com uma abordagem voltada à antropologia do sujeito, este ciclo ainda se enquadra no movimento superoitista²⁵, observado no cenário audiovisual nacional como um todo.

Ou seja, o terceiro ciclo de cinema na Paraíba é motivado e precedido historicamente por um conjunto de ações, fatos, acontecimentos e iniciativas que auxiliam direta e indiretamente nesse processo de retomada da produção cinematográfica na Paraíba com marcas expressas de artesanidade da produção, originalidade, inventividade no campo das construções narrativas e transgressões temáticas. É importante destacarmos que outros fatores interferiram de forma direta no processo de retomada da produção audiovisual em forma de movimento. Neste sentido, a Universidade Federal da Paraíba tem um papel de destaque com a criação do Curso de Comunicação Social (1977) e a implantação do Núcleo de Documentação Cinematográfica, que encampou um convênio de cooperação com o Cinema Direto. Outro aspecto importante é que em Campina Grande a então Universidade Regional do Nordeste com seu Curso de Comunicação Social (1974) também se destacou com várias iniciativas no campo do cinema centralizadas, [...]. Podemos dizer que o terceiro ciclo de cinema na Paraíba apresentou uma feição extremamente heterogênea, integrando realizadores com destacada vivência profissional que interagiram com cineastas principiantes. O traço distintivo do terceiro ciclo de cinema na Paraíba é então essa pluralidade de vozes que se agrupam em torno da reflexão sobre a natureza do cinema paraibano, processo de produção e circulação de filmes, tendo com predominância a utilização da bitola Super-8. (AMORIM e FALCONE (Orgs.), 2013, p. 58-59).

A década de 1990, por sua vez, seria marcada por uma “[...] crise crônica e insuportável para uma cinematografia que passou a partilhar seus dramas de sobrevivência e desenvolvimento com um elenco enorme de experiência nacionais [...]”, (XAVIER, 2007, p. 42). Com as medidas tomadas pelo então presidente Fernando Collor (tais como a extinção de órgãos como a Embrafilme, o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro), a produção brasileira da época foi considerada por diversos pesquisadores e profissionais da área como nula: “[...] é exato constatar que a produção caiu praticamente a zero.” (ORICCHIO, 2003, p. 25).

²⁴ De acordo com Amorim e Falcone (Org.) (2013), a produção audiovisual paraibana pode ser dividida em três ciclos, sendo o primeiro entre os anos de 1918 e 1940 – quando começaram a ser produzidas as primeiras imagens cinematográficas no Estado; o segundo a partir dos anos 1960 – com o Ciclo do Cinema Paraibano e o documentário Aruando (supracitados); e o terceiro o da década de 1980 que aqui estamos apresentando.

²⁵ Refere-se aos filmes produzidos através da bitola 8mm – formato cinematográfico desenvolvido durante a década de 60 e amplamente utilizado no Brasil durante as décadas de 1970 e 1980, (LEAL, 2007, SIMIS, 1996 e AMORIM e FALCONE (Orgs.), 2013).

Somente com as propostas de políticas públicas de incentivo à cultura elaboradas e consolidadas através dos incentivos fiscais oferecidos nos governos dos então presidentes Itamar Franco (1992 a 1995) e Fernando Henrique Cardoso (1995 a 2003), começou a ser delineado um panorama de crescimento produtivo no setor audiovisual, momento conhecido como o “cinema de retomada”:

O cinema brasileiro depois de viver a maior crise de sua história no governo Collor, teve uma progressiva melhora de desempenho a partir de 1995. Entre 1997 e 2003, o público de cinema brasileiro no mercado interno de salas de exibição subiu progressivamente de 2,4 milhões para 22,1 milhões de espectadores, e a participação de mercado do cinema nacional cresceu de 5% para 21,4% no mesmo período. (MELEIRO (Org.), 2010. P.47)

E ainda:

Nessa fase da Retomada, tornada possível principalmente pela aplicação da Lei do Audiovisual, o cinema brasileiro saiu do estado crítico em que estivera nos primeiros anos da década. A produção cresceu e se estabilizou em torno de 20 a 30 títulos por ano. Segundo o então titular da Secretaria do Audiovisual, José Álvaro Moisés, entre 1995 e 2001 o país produziu 167 longa-metragens (*sic.*) contra menos de 30 nos primeiros anos da década. Estendendo-se a contabilidade até 2002, chega-se ao número aproximado de 200 longas feitos e lançados durante o período da Retomada. (ORICCHIO, 2003, p.27).

O aumento na produtividade no país viabilizou a criação de cursos técnicos e superiores na área, o fortalecimento de eventos competitivos para exibição dos filmes produzidos (os Festivais de Cinema – objeto desse estudo), o surgimento de diversas organizações não-governamentais voltadas para a produção e disseminação de conteúdos cinematográficos, bem como o interesse de grandes produtoras internacionais e a criação de demandas para recepção das produções audiovisuais, (MELEIRO, *Idem*; ORICCHIO, *Idem* e XAVIER, 2007).

É neste contexto que na Paraíba se fortalecem as práticas de produção audiovisual nos cursos superiores de Comunicação Social – da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) e Universidade Federal da Paraíba (UFPB) – e ainda através do recém-criado curso superior de Arte e Mídia, na Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), que por sua vez tornou-se um dos principais celeiros produtivos da região.

Nos últimos anos, dezenas de vídeos foram produzidos por alunos desta instituição, ficções e documentários, a maioria curta metragem e com diretrizes estéticas experimentais. Esse acontecimento trouxe uma efervescência à produção de vídeos digitais na cidade, que ultrapassou as fronteiras do curso. (GAUDÊNCIO, 2007, s.p.).

Observa-se, assim, não apenas a possibilidade de profissionalização e disseminação²⁶ da cultura audiovisual em diversas regiões do Estado da Paraíba, mas, sobretudo, o ressurgimento de uma identificação com a produção, compreensão e recepção de conteúdos artísticos deste tipo²⁷.

No entanto, foi a partir dos anos 2000 que o audiovisual, enquanto categoria profissional, conseguiu ampliar seu alcance no estado como um todo, além de dimensionar suas ações e sua cadeia produtiva tanto na produção, quanto na formação, fomento e fruição do fazer audiovisual. O processo de interiorização, que inicialmente contava com alguns projetos de produção de curta-metragem financiados por verbas federais, através de editais como o Revelando Brasil e os editais do Banco do Nordeste do Brasil (BNB), agora adentrava em outras searas como a organização de festivais, a regularização de cineclubes, a implantação de projetos descentralizados da capital João Pessoa e aos intercâmbios entre profissionais da capital e do interior do estado. (CANUTO, 2014, p.46).

Assim, a partir dessa efervescência nas experiências de produção, surgiu também a necessidade de divulgação das obras cinematográficas desenvolvidas no Estado e com isso destacam-se nas mais diversas regiões paraibanas os Festivais de Cinema, objeto principal de estudo e enfoque desta pesquisa - apresentados de modo mais detalhado no terceiro tópico deste capítulo e na descrição do objeto de estudo, feita no capítulo de análise de dados.

Não distante dessa realidade de produção audiovisual, outros estados do país apresentaram dinâmicas semelhantes e, no caso das regiões Sul e Sudeste, até mesmo mais produtivas e de destaque no cenário nacional. Isto porque, a partir do cinema de retomada, se consolidou um novo mercado de produção cinematográfica no Brasil como um todo, sendo a produção regional da Paraíba apenas um reflexo do contexto de produção artístico-cultural observado no país.

Entretanto, esse mercado possui diversas particularidades e, principalmente, fragilidades, seja pelo seu modo de constituição e consolidação ou mesmo pelas distâncias culturais e econômicas observadas no Brasil. Assim, o tópico que se segue apresentará as principais dimensões e a situação atual da produção audiovisual no Brasil.

3.2 Mercado cinematográfico brasileiro na atualidade

Após a apresentação do percurso histórico de criação do cinema e suas aplicações na sociedade brasileira e paraibana, feita anteriormente, este tópico vem destacar as principais

²⁶ Principalmente através dos festivais de cinema realizados no Estado.

²⁷ Ressaltando o fato de que as dinâmicas de produção audiovisual na Paraíba, são voltadas para a cadeia de produção alternativa, em que destacam-se médias e curta metragens de caráter experimental.

dimensões e dinâmicas atuais do mercado de produção audiovisual no Brasil. Já que, esta construção mercadológica, artística e cultural possui diversas particularidades e inclui como uma de suas vertentes de trabalho e análise, os Festivais de Cinema.

De acordo com Lemos, Souza e Maciel (Orgs.) (2010), ao se falar do mercado cinematográfico em geral é importante se definir, inicialmente, as três dimensões distintas que se constituem nesta articulação produtiva, sendo: a produção, a distribuição e a exibição²⁸.

A produção de filmes para cinema pode ser realizada por grandes estúdios de Hollywood, verticalmente integrados à distribuição de nível mundial, ou por produtores independentes de diversos países. [...] Uma vez realizado, os direitos de exibição de um filme são licenciados para distribuidores durante certo tempo, para determinado território e em relação a uma janela²⁹ em particular, embora a licença possa envolver simultaneamente mais de um território e mais de uma janela. [...] Para finalizar, os exibidores de filmes para cinema – ou para outras janelas – fazem a distribuição final para os consumidores havendo forte sazonalidade nas vendas. (LEMOS, SOUZA E MACIEL (Orgs.), *Idem*, p.12)

Este pensamento confirma a perspectiva de “trajeto mercadológico” defendido por Bernardet (2006), apresentada no início deste capítulo, onde posiciona as atividades de produção audiovisual de forma sistemática e organizada no mercado. Assim, para que os produtos audiovisuais consigam se apresentar aos consumidores como mercadorias e, ainda obter destaque, essas etapas e/ou dimensões devem ser bem pensadas e trabalhadas.

Neste sentido, faz-se necessária a articulação de uma série de atividades e profissionais para que um determinado conteúdo audiovisual seja produzido e inserido no mercado cultural. Estas dinâmicas de trabalho, por sua vez, abrangem desde a pré-produção (etapa em que são articuladas as verbas, escolhidas as equipes e organizados os procedimentos de produção fílmica) até a pós-produção (quando com o filme gravado, são iniciadas as etapas de edição do material bruto, licenciados os direitos de divulgação e exibição e iniciados as atividades voltadas ao marketing e promoção da produção em questão).

Ainda de acordo com Jean-Claude Bernadet (2006), dinâmicas de trabalho, tais quais essas, por vezes são confundidas com o trabalho em equipe ou coletivo, quando na realidade trata-se de uma divisão fragmentada e especializada de trabalho. Já que, para a execução das etapas, são direcionados cerca de sete setores de trabalho, compostos por uma média de dez profissionais cada - de acordo com o tamanho da montagem, (RODRIGUES, 2002).

²⁸ Sendo esta dimensão (de exibição) o foco desta pesquisa, diante do objeto de estudo escolhido, os Festivais de Cinema da Paraíba.

²⁹ Por janela compreendemos as diversas plataformas e mídias de divulgação cinematográfica, tais como: vídeos para tv por assinatura, internet, redes sociais, *tablets* e *smart phones*.

Entretanto, especificamente no Brasil, essas divisões não podem ser delimitadas igualmente em todas as regiões do país; já que as diferenças culturais e econômicas destas áreas fazem com que dinâmicas diferentes se consolidem durante o processo de produção. Enquanto as regiões Sul e Sudeste são favorecidas pelas suas demandas e facilidades mercadológicas, as regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste, apresentam dificuldades de articulação e fomento³⁰. Assim:

A cultura acaba, na maior parte das vezes, condicionada às regras de um mercado essencialmente concentrado e desigual, o que torna a participação do Estado fundamental. Assim, ao poder público não cabe inventar tradições culturais, mas sim estimular a sua prática, contribuindo para mapear e fomentar as vocações regionais. (PFEIFFER, 2009, p.13)

E ainda:

É preciso buscar um equilíbrio entre o fortalecimento das empresas produtoras e das distribuidoras independentes para a realização de obras com nítido apelo comercial e o estímulo à pesquisa estética e à produção daquelas com linguagem inovadora ou aspectos não comerciais, revelando novos talentos e perscrutando outros aspectos da sociedade e da cultura brasileira. Por fim, faz-se necessário estimular os mercados regionais, fora do eixo Rio-São Paulo, descentralizando a produção independente do país. (IKEDA, 2015, p.258)

Teoricamente, buscando diminuir as diferenças entre regiões, garantir o acesso igualitário de bens culturais e ainda, o respeito à diversidade, as políticas culturais surgem como uma forma de nortear a ação governamental quanto à produção artístico-cultural brasileira, (BOTELHO, 2001).

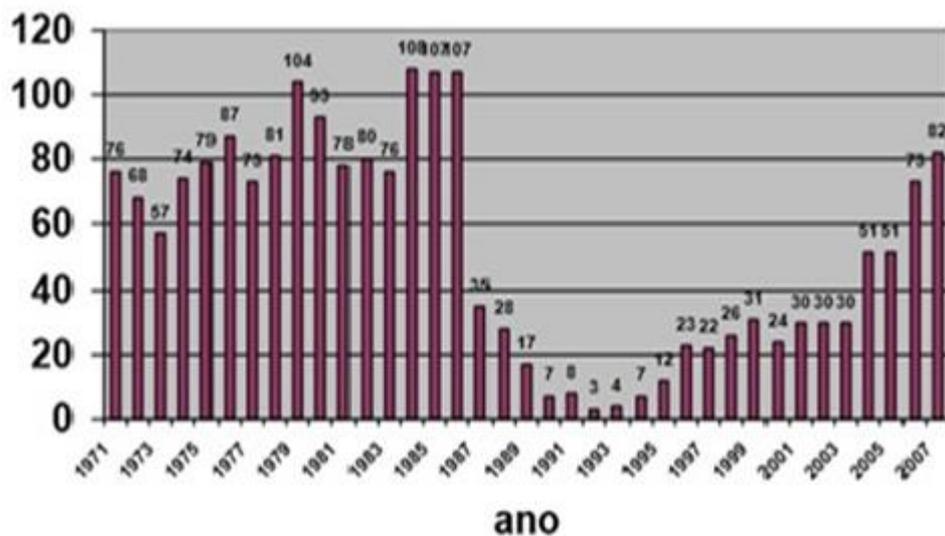
Assim, as políticas voltadas para o setor audiovisual, surgem no final da década de 1980 e após a crise de 1990 voltam a ser observadas como a principal forma de fomento ao desenvolvimento cultural no país.

Os investimentos estatais retornam quando, em 1993, é sancionada a Lei do Audiovisual, que criou mecanismos de fomento por meio de incentivos fiscais sendo ampliada posteriormente, com a Lei 9.323, de 5 de dezembro de 1996, [...]. Trata-se de um novo modelo de intervenção estatal em que as empresas nacionais produtoras e distribuidoras de filmes brasileiros passam a se manter quase que exclusivamente com os recursos repassados pelo governo através da arrecadação por meio das leis de incentivo fiscal. É o mercado, finalmente, quem regula o setor, ainda que o financiamento continue sendo público. (MELEIRO, 2012, p.91)

³⁰ Essas relações produtivas desiguais também podem ser observadas em outros setores da produção artístico-cultural do Brasil, entretanto nesta pesquisa estamos nos referindo apenas às dinâmicas do setor cinematográfico e audiovisual.

Através dos incentivos fiscais oferecidos pelo governo, um aumento significativo na produtividade nacional pôde ser observado, e ainda mais, o ressurgimento do interesse da sociedade brasileira pelas produções do país no decorrer dos anos, como pode ser observado através do Gráfico 1, que enumeram o lançamento de filmes nacionais entre os anos de 1971 e 2007.

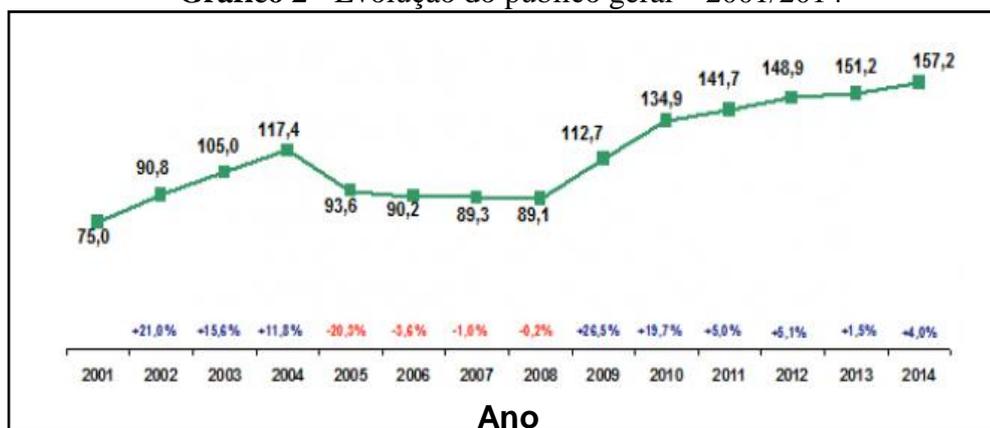
Gráfico 1 – Lançamentos de filmes nacionais



FONTE: Filmes B.

Já o Gráfico 2 mostra a evolução do público de cinema entre 2001 e 2014:

Gráfico 2 - Evolução do público geral – 2001/2014



FONTE: Filmes B.

Contudo, estas práticas não devem ser encaradas apenas como detentoras do sucesso ou da ampliação da produção audiovisual brasileira, isto porque, junto a estas políticas

culturais (tais como: a Lei do Audiovisual, a Lei Rouanet, entre outros projetos governamentais de fomento à cultura do país) se consolidam práticas duvidosas quanto ao crescimento e a valorização da produção artístico-cultural. Podendo ser observadas através da busca por índices meramente quantitativos, da construção de uma relação de mecenato através das políticas culturais, da continuidade do favorecimento de determinadas regiões do país (Sul e Sudeste) e ainda, da contemplação de verbas, em sua maioria, para grandes produtoras.

Nota-se, a partir disso, que as políticas de incentivo à produção de cinema no Brasil não atende de forma uniforme a todos os Estados, o que mostra que o objetivo dessas políticas não é a desconcentração ou disseminação da produção entre os Estados, e sim o aumento no total de filmes produzidos. [...] Esse processo de captação de recursos caracteriza-se por uma parceria público-privada. Entretanto, a decisão de inversão final se encontra na mão do empresário. O papel do Estado, através da Ancine, é o de aprovar ou não o projeto da obra. Os produtores então devem ir ao mercado “vender” seu projeto aos empresários. Esse fato em alguns casos causa uma diferença entre o valor que é autorizado pela lei e o valor que o projeto realmente capta. (MICHEL e AVELLAR, 2012, p. 45)

Isto porque “o cinema se tornou um bom negócio, passando a atrair a atenção dos outros campos do audiovisual”, (MARSON, 2012, p.90), assim, empresas voltadas para a televisão e a publicidade trouxeram seu poder histórico para a roda de negócios cinematográficos - entre elas a Rede Globo de Televisão, através da Globo Filmes. Mas essa não pode ser considerada uma integração ou uma construção de relação produtiva entre os setores audiovisuais e acaba por consolidar as bases de um processo segmentado.

No Brasil, a atividade cinematográfica ainda funciona de forma artesanal e fragmentada, carente de bases comerciais sólidas e refém de políticas governamentais, que terminam por postergar a consolidação de uma indústria e o seu fortalecimento e crescimento. Por se tratar de uma atividade que depende predominantemente de políticas públicas para se sustentar, o cinema brasileiro ainda está longe de se constituir como uma indústria autosustentável. (PFEIFFER, 2009, p.4)

Ainda distante de uma perspectiva que busque mudanças e soluções aos problemas enfrentados pela categoria artístico-cultural, observa-se, através da articulação político-social-cultural falha e/ou ineficaz do Brasil e da inconsistente e frágil formatação do mercado de produção cinematográfica do país (levando em consideração a produção nacional e não regional), um lento desenvolvimento desse setor produtivo, ou, de forma mais pessimista, um estado permanente de subdesenvolvimento. Características que não são observadas apenas no Brasil, mas também em outros países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento, tais como: Egito, Líbano, Índia, entre outros, (GOMES, 2001).

Ainda de acordo com Gomes (*Idem*) e em concordância com o que defende Meleiro (Org.) (2010), esse estado de subdesenvolvimento não pode ser considerado como passageiro e/ou uma etapa, em virtude, principalmente, das características históricas percebidas no país, tais como: a falta da infraestrutura na chegada do cinema (especificamente da energia elétrica); a produção marginalizada e com pouca visibilidade em determinadas épocas da cinematografia nacional; e, sobretudo, a aceitação e preferência por obras fílmicas vindas de outros países – fortalecendo a produção cinematográfica internacional e enfraquecendo os filmes nacionais.

Pelos motivos aqui apresentados, defende-se, nesta pesquisa, a abordagem do mercado cinematográfico brasileiro como um processo constituído de diversas cadeias e ciclos produtivos regionais. Para Amorim (2014), a organização de ciclos regionais, tais como se vê no objeto de estudo desta pesquisa, é uma característica marcante da produção cinematográfica no Brasil.

Para Meleiro (Org.) (*Idem*), o surgimento de novos polos, a exemplo de Paulínea (SP), do estado de Pernambuco e do próprio estado da Paraíba, caracteriza-se como um novo momento para o cinema do país, que apesar, e por causa de suas dinâmicas e articulações, não consolidam-se e apresentam-se como algo genuinamente industrial, como afirma o sociólogo Éric Maigret:

Sem dúvida existe a busca do lucro, [...], vontade de responder a uma “demanda”, padronização de certas práticas de produção e, sobretudo, de distribuição. Todavia, não se produz uma série de romances de sucesso, como se fabrica produtos alimentícios em série, pois conteúdos culturais nunca se padronizam de verdade. (MAIGRET, 2010, p.102)

Observa-se, como parte desse processo artesanal de produção, os distintos modos de trabalho do setor audiovisual brasileiro, constituídos pela cadeia de produção comercial e pela cadeia de produção alternativa e/ou independente. Na primeira delas, destacam-se longas-metragens, com temáticas voltadas para o grande público, produzidos por produtoras de renome e estrelados por atores amplamente reconhecidos nos países. Enquanto nas produções alternativas são vistos, em sua maioria, médias e curtas-metragens, de baixo orçamento, com temáticas experimentais, produzidos e estrelados por profissionais independentes. Sendo esta uma característica marcante e histórica na produção cinematográfica brasileira, que vem sendo delineada desde os anos 70:

O cinema dos anos 70 talvez seja um bom exemplo do caráter diverso e contraditório das estratégias culturais disponíveis naquela hora. De um lado, um cinema alternativo, experimental, o qual, mesmo sem expressividade do ponto de vista do mercado, marcou época e contribuiu fortemente para o debate cultural; de outro, um cinema de forte penetração no mercado, apoiado pela Embrafilme. (PEREIRA, 2006, p.91)

Essa divisão dos setores produtivos ainda pode ser vista em diversas partes do país, entretanto, apenas no Sul e Sudeste é possível observar produções de ambas as cadeias de forma mais enfática e delimitada. Já que nas outras regiões destacam-se as produções que possuem um caráter mais independente, alternativo e experimental - pertencentes à cadeia de produção que possui nuances semelhantes. Assim, além das características citadas anteriormente, esta se torna uma das principais causas da fragilidade do mercado cinematográfico brasileiro.

Isto porque, enquanto uma considerável parte da produção nacional é formada por médias e curtas-metragens, as salas de exibição tradicionais possuem restrições quanto à exibição destes formatos, e ainda mais, às produções nacionais da cadeia alternativa. Caracterizando uma quebra em duas das dimensões definidas por Lemos, Souza e Maciel (Orgs.) (2010), sendo estas a distribuição e a exibição.

Para Meleiro (Org.) (2010), essa ineficácia nas dimensões de divulgação das obras fílmicas produzidas no Brasil faz parte de uma construção político-social desarticulada e presente desde o início das produções nacionais - e até mesmo em seus períodos mais gloriosos:

Ao se analisar as políticas públicas federais de apoio à indústria cinematográfica brasileira ao longo da história, parece claro que, em geral, houve ineficácia no apoio à distribuição, o que, conseqüentemente, afetou negativamente a performance competitiva dos filmes brasileiros no mercado interno. Tal ineficácia se reflete na incapacidade de provocar a convergência entre os elos da indústria audiovisual nacional. [...] Enfrentar tais problemas depende de vontade e articulação política. (MELEIRO, 2010, p. 50).

Diante dessa lacuna criada no processo de consolidação mercadológica dos produtos cinematográfico no Brasil – que resulta, por sua vez, da falta de articulação e fomento político à exibição de filmes que se distanciem do viés comercial internacional - surge a necessidade de criação de novas janelas e formas de promoção dos filmes que se inserem em um contexto mais alternativo e independente.

Neste sentido, deve se levar em consideração as transformações tecnológicas dos últimos vinte anos e às novas práticas culturais da sociedade, através das quais se firmam a

internet, o *home vídeo* e os novos formatos digitais como plataformas de exibição de filmes e produções audiovisuais por todo o mundo:

Com o avanço tecnológico e surgimento de novas mídias que compuseram a indústria audiovisual, os lançamentos da indústria cinematográfica desenvolveram a estratégia de *windowing*. Nela, as salas de cinema assumem a posição de mercado primário de exibição. Após serem comercializados nos cinemas nacionais e estrangeiros, os filmes são revendidos para os mercados subsequentes com baixos custos adicionais, atingindo, passo a passo, as diversas janelas de exibição caseiras: *pay per views*, vídeos e DVDs, TVs pagas, TVs abertas nacionais e estrangeiras e quaisquer outras mídias (transmissões via internet, telefones celulares etc.). No contexto atual, as salas de exibição auferem cerca de 18% das receitas totais da indústria cinematográfica, cabendo o restante às janelas subsequentes. Apesar disso, sabe-se que o glamour e efeito do lançamento nas salas impactam no desempenho nos mercados subsequentes. (MATTA, 2009, p.73)

Essas novas possibilidades de transmissão e/ou exibição de produtos audiovisuais acabam por se colocar em um lugar essencial na expansão, facilitação e recepção desse tipo de conteúdo; já que, além das deficiências aqui citadas, de acordo com pesquisa realizada no ano de 2014 pela plataforma Sétima³¹, apenas 7% das cidades brasileiras possuem cinema - sendo que destas, poucas são as empresas que se propõe a exibir filmes que se colocam à margem da cadeia comercial.

Iniciativas de abordagem digital e inovadoras podem ser vistas em diversos estados do Brasil (como a Paraíba³², por exemplo) e partem, sobretudo, da organização social de grupos de produtores, realizadores e pesquisadores da área. Que acabam fazendo destes meios uma das formas de divulgação dos trabalhos desenvolvidos e ainda lutam por melhorias sócio-político-econômicas para o setor.

Neste sentido, no estado da Paraíba, uma articulação em busca de melhorias ao setor audiovisual da região - denominada “Movimento a Paraíba Precisa ser Assistida” - foi criada em 2011, unindo os propósitos ideológicos (através de uma petição ao Secretário de Cultura do Estado), com ações desenvolvidas nas redes sociais (principalmente *Facebook* e *Twitter*).

³¹ Plataforma criada na Bahia em 2014 com o propósito de divulgação de filmes nacionais independentes: “A SÉTIMA quer ajudar os realizadores, distribuidoras e produtoras, que não encontram espaço para seus filmes nos circuitos de exibição tradicionais, a ampliar as possibilidades de alcance desses produtos, através de uma plataforma online onde é possível armazenar, gerir, promover e exibir obras audiovisuais. Ao mesmo tempo, pretende reunir em um só lugar a diversidade cinematográfica nacional independente, oferecendo aos espectadores além de um repertório fílmico de difícil acesso, a oportunidade de participar do amadurecimento do nosso cinema independente.” (SÉTIMA, 2014, s.p).

³² Recentemente foi lançado na Paraíba para smartphones e celulares o aplicativo Indie Cine que propõe a divulgação, catalogação e troca de experiências sobre o audiovisual desenvolvido no Brasil e, mais especificamente na Paraíba.

E assim:

A dinâmica do audiovisual na Paraíba através das redes permitiu um reconhecimento entre um segmento tão diversificado, auxiliou na propagação e nas ações de interiorização, se tornou via de contato e compartilhamento de informação, mas também engessaram aqueles que não são afeitos as redes sociais digitais, porém sem isolá-los. (CANUTO, 2014, p. 98).

Entretanto, as experiências digitais ainda são podem ser encaradas e aferidas como algo diretamente relacionado ao desenvolvimento cultural e até mesmo às dinâmicas locais e regionais enfatizadas durante essa pesquisa. Isso porque, as redes de conhecimento e produção digitais possuem inúmeras dimensões, não apenas de produção, mas, sobretudo, de recepção e compartilhamento, (SANTAELLA, 2003).

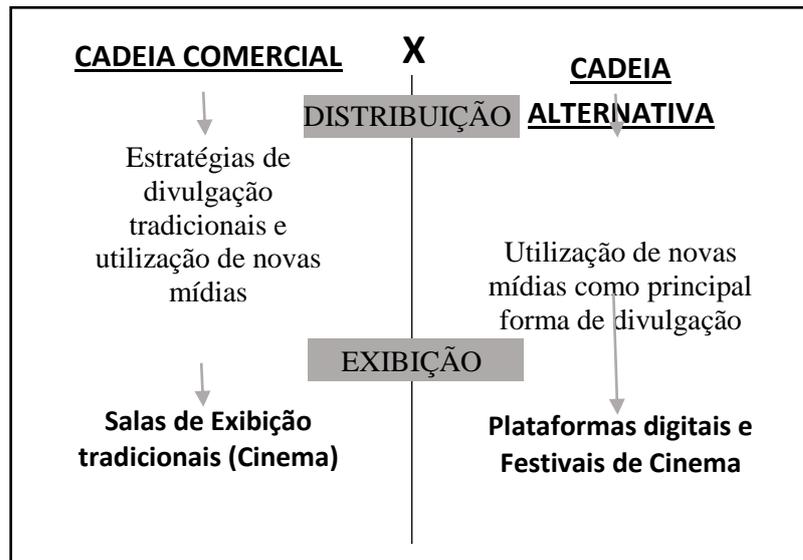
Desse modo, considera-se aqui a importância da utilização das plataformas digitais na propagação de produtos audiovisuais no mercado brasileiro, mas estas serão observadas como algo secundário e auxiliar às dinâmicas físicas – sejam estas articulações para produção, divulgação e/ou exibição. Isto porque, apesar desta pesquisa observar e analisar uma forma física de divulgação e produção fílmica, é inegável a importância dos novos modos de produção. Acreditando, ainda, que o equilíbrio destes fatores é de substancial importância para a ampliação dos resultados de criação, fruição e divulgação dos conteúdos audiovisuais.

Assim, a principal dinâmica física, no que diz respeito à exibição e promoção da produção cinematográfica alternativa brasileira na atualidade, manifesta-se através da consolidação dos Festivais de Cinema realizados de norte a sul do país³³. Estes, por sua vez, funcionam não apenas como janelas de divulgação do audiovisual, mas proporcionam a criação de dinâmicas e compartilhamento de conteúdos e saberes.

Festivais em si mesmos também forjam identidades. Criam eventos urbanos e marcam o calendário, constituindo-se em referências culturais para suas cidades. Se o cinema reduz distâncias entre mundos e promove contatos entre culturas, o festival aproxima pessoas com seu potencial turístico e seu poder agregador entre os habitantes. (LEAL, 2008, p. 09-10).

Neste sentido, e, ainda observando e destacando as dimensões do parque exibidor do mercado audiovisual brasileiro atual, – já que esta é a perspectiva de trabalho pretendida nessa dissertação – pode-se segmentar dois distintos grupos de trabalho, supracitados, e, também de exibição, visualizado na Figura 3

³³ Que na sua maioria também utilizam-se das mídias digitais para auxiliar, complementar e divulgar as atividades realizadas nos ambientes físicos.

Figura 3 – Grupos de exibição

FONTE: Autoria própria, 2016.

Os festivais de cinema, então, surgem como a principal alternativa à divulgação da produção alternativa do audiovisual brasileiro, e firmam-se como objeto de interesse deste estudo, diante das suas dimensões territoriais e culturais, e ainda pela capacidade de disseminação de conteúdos e saberes para as localidades em que acontecem. Sendo os aspectos constituintes desses eventos, o tema discutido no tópico que se segue.

3.3 Os festivais de cinema no Brasil e na Paraíba

A partir das construções conceituais, históricas e mercadológicas apresentadas nos itens anteriores, o terceiro tópico deste capítulo tem como objetivo apresentar as principais características dos festivais de cinema e os processos que tornaram possível a consolidação destes eventos no Brasil e no mundo; bem como inseriram o estado da Paraíba no circuito de divulgação alternativa no país. Já que estes eventos e os arranjos produtivos que os compõem são o objeto de estudo dessa pesquisa.

Justifica-se a escolha deste objeto de estudo não apenas pelas suas dimensões artístico-culturais, mas, sobretudo, pela capacidade de integração social alcançada através dos festivais de cinema. Estes eventos, que se caracterizam pela mostra competitiva³⁴ de filmes (em sua

³⁴ Sendo esta a principal diferença entre mostras de cinema e festivais de cinema – enquanto os festivais ressaltam as características competitivas, as mostras são responsáveis apenas pela exibição e divulgação do conteúdo audiovisual disponibilizado para as mesmas.

maioria da cadeia alternativa, já que os filmes de alto orçamento, com grande número de patrocinadores, temáticas populares, entre outros aspectos referentes à cadeia comercial, são exibidos em grandes redes de cinema – como citado anteriormente) podem articular, também, uma série de conteúdos e saberes, contribuindo para o desenvolvimento da localidade em que se inserem e dos profissionais que os integram.

Onde tem festival, tem exibição, formação, reflexão, promoção, intercâmbio cultural, diversidade, articulações política e setorial, reconhecimento artístico, ações de caráter social, geração de emprego e renda, além de um crescente ambiente de negócios. O entorno do festival propicia o plantio de uma semente capaz de promover o surgimento e o fortalecimento de uma série de iniciativas que resultarão na difusão e resgate do acervo audiovisual brasileiro, na formação de platéias, na criação de uma cidadania audiovisual, no surgimento de novos talentos e na valorização dos profissionais que atuam no setor. (LEAL, 2008, p.13).

Deste modo, os festivais de cinema além possibilitar diversas modificações sociais, se apresentam como um produto do setor produtivo audiovisual e se enquadram na realidade mercadológica cinematográfica. Isto porque, estes tem por objetivo, sobretudo, alcançar o maior número possível de espectadores e promover não somente os filmes exibidos, como também o próprio evento e a cidade onde localiza-se.

Na Europa, desde a década de 1930, os festivais de cinema já haviam sido consolidados como um modo alternativo de exibição cinematográfica³⁵. Isto porque, foi nesta época, e inserido num contexto sócio-político-cultural bastante expressivo, que começaram a acontecer os primeiros festivais de cinema em Cannes, Veneza e em outras cidades europeias; consolidando a região o papel de nascedouro de eventos deste tipo:

Os festivais de cinema começaram como um fenômeno europeu. Observando a história dos festivais de cinema, fica claro que as motivações por trás da criação dos primeiros eventos eram muito específicas e atendiam a interesses históricos locais. Ao mesmo tempo, não foi por acaso que os festivais originaram-se na Europa. Foi o contexto europeu – os sentimentos nacionalistas da época e a crise das indústrias cinematográficas – que forneceu terreno fértil para o início de um fenômeno global. (MELEIRO, 2007, p.215).

Com o sucesso e a popularidade obtidos nos primeiros festivais realizados, logo se pôde observar o surgimento de articulações mercadológicas e econômicas em torno da organização de eventos deste tipo. E é a partir das interações proporcionadas através deste viés economicista que Meleiro (2007) segmenta a história dos festivais em três ciclos: o

³⁵ Entretanto, o primeiro festival de cinema que se tem notícia aconteceu em 1907 com um concurso italiano organizado pelos irmãos Lumière, (MELEIRO, 2007).

primeiro (1930-1968) – quando se iniciam os festivais pela a Europa e começam se difundir as práticas de inserção no mercado cinematográfico; o segundo (1968-1980) – quando destacam-se os festivais independentes e a busca por uma abordagem estritamente voltada às construções artístico-culturais³⁶; e o terceiro (1980-1990) – com a consolidação do circuito internacional dos festivais de cinema e o boom global destes eventos por todo o mundo.

Assim, observa-se que cumprindo a característica de retroalimentação com a sociedade, defendida nesta pesquisa, o cinema e seus arranjos produtivos – em específico os festivais de cinema - possuem relação direta com as transformações sócio-político-econômicas e que, por isso, também passaram por uma série de mudanças e trajetos contextuais.

Para entender o circuito internacional contemporâneo dos festivais de cinema, é importante conhecer os interesses e circunstâncias históricas que influenciaram os acontecimentos. Eles mostram que a história dos festivais de cinema foi um processo complexo que inclui fatores políticos, econômicos e culturais. A história nos ensina que os festivais de cinema sempre exibiram faces múltiplas. (MELEIRO, *Idem*, p. 234).

Enquanto na Europa já se podia observar um circuito consolidado e articulado de festivais de cinema, no Brasil, os primeiros eventos deste tipo só se iniciam em meados da década de 1950-1960, com o surgimento de festivais no Rio de Janeiro, São Paulo e em Brasília. Mas, não se pode afirmar que este foi um movimento consciente:

Os festivais nacionais nasceram de forma desordenada, sem que se possa determinar a época em que eles surgiram, se como forma de encontro ou apenas como exibição de filmes e distribuição de prêmios. [...] Sem que existisse uma regulamentação oficial para os certames nacionais, eles proliferaram, movidos pelo interesse de projetar uma cidade ou até mesmo em função da promoção pessoal de quem organizava. Em todos os casos, os festivais se propunham a promover o filme brasileiro numa determinada região [...]. (ALENCAR, 1978, p.89)

As décadas de 70 e 80, por sua vez, foram marcadas pelas tentativas de regulamentação dos eventos, através do Instituto Nacional do Cinema (INC) e da resolução nº 88 - que determinava desde aspectos relativos às mostras competitivas, até mesmo a participação do poder público e privado no fomento a estes (Alencar, *Idem*). Porém, é no final dos anos 90 que se destaca a proliferação de eventos deste tipo no país, ou, como define Leal (2008), “o boom dos festivais no Brasil”. Podiam ser vistas exibições como estas em praticamente todas as regiões do país e em diversos estados, onde enfatizam-se: eventos

³⁶ Mesmo que as negociações ainda estivesse presentes, buscava-se uma maior valorização dos aspectos artísticos dos filmes exibidos, (MELEIRO, 2007).

voltados para curtas-metragens, a participação do Nordeste no cenário de exibições alternativas e ainda, eventos temáticos. (Leal, *Idem*)

Seguindo o panorama que ia se consolidando, e aliado aos avanços tecnológicos e aos incentivos públicos e privados (através de leis e/ou editais de patrocínio ao audiovisual brasileiro), o século XXI trouxe a ampliação do número de festivais³⁷ e ainda da produtividade cinematográfica brasileira. De acordo com Leal (2008), em seu diagnóstico setorial de 2007, no ano de 2006, cerca de 2,3 milhões de pessoas haviam participado de festivais de cinema no Brasil, confirmando a sua própria afirmação de que:

Temos plena convicção de que os festivais representam uma importante fonte de visibilidade para as obras audiovisuais brasileiras e ocupam com competência o seu espaço. É através desses eventos que podemos ampliar o acesso do público às produções nacionais; formar novas platéias; criar modelos alternativos de exibição; estimular o surgimento de novos talentos e a produção de novas obras; promover intercâmbio com a cinematografia estrangeira; estimular a discussão nos seminários e *workshops* ; abrir espaço para a realização de negócios; garantir a presença dos filmes brasileiros no exterior; inserir, expandir e consolidar o mercado para o produto nacional tanto no Brasil quanto fora do país. Os festivais são uma vitrine natural e eficiente para a difusão das obras audiovisuais brasileiras: filmes de curta, média e longa metragens, documentários ou ficção, vídeos digitais, internet e outros suportes. Esta é a nossa vocação. (LEAL, *Idem*, p.11).

Ainda de acordo com a ANCINE³⁸:

O segmento de Mostras e Festivais é, [...], uma das maiores vitrines da produção audiovisual brasileira e o seu desenvolvimento está previsto nos principais embasamentos legais de atuação da ANCINE. Muitas vezes, as mostras e festivais são a primeira porta de entrada de uma obra audiovisual, além de serem os principais canais de difusão de obras de novos realizadores, de curtas-metragens e de produções nacionais e estrangeiras não exibidas no circuito comercial. (*s.d, s.p.*)

O alcance e a representatividade dos festivais no Brasil podem ser mais bem compreendidos ao observamos os dados abaixo, onde percebe-se que a quantidade de festivais cresceu significativamente entre os anos de 1999 à 2009, como melhor observado na Tabela 1.

³⁷ Enquanto em 1999 haviam apenas 38 festivais, no ano de 2006 foram registrados 132, Leal (2008).

³⁸ Através de informações divulgadas no portal da Agência Nacional do Cinema na internet.

Tabela 1 – Evolução histórica dos festivais

Ano	Nº de eventos	Variação % em relação ao ano anterior
1999	38	-
2000	44	15,78%
2001	48	9,09%
2002	62	29,16%
2003	75	20,96%
2004	86	14,66%
2005	96	11,62%
2006	132	37,5%
2007	217	64,39%
2008	231	6,45%
2009	243	5,19%

FONTE: LEAL, Antônio. (2011).

A localização geográfica destes eventos indicam um nítido crescimento e expansão territorial, como mostra a Tabela 2, assim, pode-se afirmar que os festivais de cinema se consolidam no mercado cinematográfico brasileiro e se caracterizam como um elo importante entre a produção e a exibição de produtos da cadeia alternativa de produção. Entretanto, como discutido anteriormente, ainda podemos observar os estados pertencentes às regiões Sul e Sudeste como os que mais realizam eventos, uma consequência da alta produtividade do local.

Tabela 2 – Localização geográfica dos festivais

SUDESTE						SUL					
Estados	Festivais				Variação % 2006/2009	Estados	Festivais				Variação % 2006/2009
	2006	2007	2008	2009			2006	2007	2008	2009	
São Paulo	26	50	48	49	88,46%	Paraná	8	11	11	13	75%
Rio de Janeiro	20	37	39	42	110,00 %	Rio Grande do Sul	4	8	7	7	62,50%
Minas Gerais	18	21	22	20	11,11 %	Santa Catarina	3	5	4	5	66,67%
Espírito Santo	4	6	5	4	0 %						
Total	68	114	114	115	62,12%	Total	15	24	22	25	66,67%
NORDESTE						CENTRO OESTE					
Estados	2006	2007	2008	2009	%	Estados	2006	2007	2008	2009	%
Pernambuco	4	5	8	12	200 %	Mato Grosso	4	5	4	3	- 25%
Bahia	5	9	9	10	100%	Distrito Federal	3	4	7	7	133,33%
Ceará	4	7	9	8	100%	Goiás	3	4	6	5	66,67%
Paraíba	1	4	4	5	400%						
Rio Grande do Norte	2	4	5	4	100%						

Maranhão	1	2	4	4	300%	Mato Grosso do Sul	1	2	2	3	200%
Piauí	1	3	4	3	200%						
Sergipe	1	1	1	1	0%						
Alagoas	1	1	1	1	0%						
Total	20	36	45	48	140%	Total	11	15	19	18	63,64%

FONTE: Elaboração própria baseada em dados de LEAL, Antonio (*Idem*).

Defende-se, portanto, que estes eventos, suas articulações e dinâmicas não podem ser vistas de forma homogênea e unilateral, já que não somente características culturais são distintas de acordo com a região do país, mas, sobretudo, características sócio-político-econômicas.

Cabe aos realizadores e produtores desses eventos, a compreensão e capacidade de se adaptar a cada realidade, respeitando a diversidade e proporcionando a localidade o mínimo de retorno possível.

Mais do que ter duas faces – olhando para o filme como cultura de um lado e como mercadoria de outro –, os festivais de cinema devem desenvolver uma habilidade camaleônica para servir uma ampla variedade de pessoas, instituições, empresas, cidades, regiões e países. Acima de tudo, deve-se concluir que os festivais de cinema, ao mesmo tempo em que garantem uma base firme para se sustentar, celebram com sucesso a cultura cinematográfica como arte e promoção da diversidade. (MELEIRO, 2007, p. 234).

No estado da Paraíba, os festivais de cinema vêm cumprindo esta característica e até mesmo preenchendo a lacuna deixada pelas políticas públicas e privadas, no que diz respeito à promoção e divulgação dos produtos artísticos produzidos através de leis de incentivo ao audiovisual ou editais público e privados, como aponta Matta (2010) em seu estudo sobre a eficácia da divulgação dos produtos audiovisuais no Brasil. Contudo, observa-se que estes eventos se inseriram no contexto de divulgação alternativa somente a partir do ano de 2005, como um reflexo do aumento da produtividade local. Este dado poder ser comprovado ao compararmos os dados obtidos até 2009 por Leal (2011), destacados na Tabela 3.

Tabela 3 – Festivais no Nordeste – 2006 a 2009

	NORDESTE				
	2006	2007	2008	2009	%
Pernambuco	4	5	8	12	200 %
Bahia	5	9	9	10	100%
Ceará	4	7	9	8	100%
Paraíba	1	4	4	5	400%
Rio Grande do Norte	2	4	5	4	100%
Maranhão	1	2	4	4	300%
Total					200%

FONTE: LEAL, Antonio (2011). Grifo nosso.

E os obtidos nesta pesquisa, no que diz respeito ao histórico de surgimento e ampliação dos festivais de cinema paraibanos³⁹.

Tabela 4 – Crescimento e ampliação dos festivais de cinema paraibanos

ANO	Número de Festivais	Crescimento (QTDE)	Crescimento (%)
2005	01	01	100%
2006	02	01	100%
2007	05*	03*	150%
2008	05	-	-
2009	06	01	20%
2010	06	-	-
2011	10	04	67%
2012	11	01	10%
2013	13	02	18,2%
2014	16	03	23%

Fonte: Autoria própria, 2015.

*Sendo um dos eventos criados em 2007 realizado em parceria com a Ormeo Junqueira Botelho, com periodicidade bial e com sedes em outras cidades do país.

Outro dado relevante e pertinente na configuração de realização destes eventos, diz respeito ao processo de interiorização dos mesmos; já que mesmo tendo um maior número de festivais na capital do estado⁴⁰, João Pessoa, diversas cidades paraibanas são contempladas com a presença dessa articulação produtiva do audiovisual:

Alocados nas quatro mesorregiões do estado (Mata Paraibana, Agreste, Borborema/Cariri e Sertão), tem por seu destaque esta descentralização em relação à capital João Pessoa, alcançando municípios de tamanhos, geografias e realidades socioeconômicas distintas, o que acaba por formar características peculiares a cada um dos festivais, tanto no seu formato, dinâmica de atividades de formação e cidadania, periodicidade, captação e patrocínio, e, sobretudo, o público presente. (CANUTO, 2014, p.51).

Podemos assim, caracterizar os Festivais de Cinema da Paraíba como um movimento de articulação audiovisual complexo, amplo e recente, que ainda necessita de aprofundamento no que diz respeito ao seu alcance e papel social, econômico, cultural e turístico para as cidades que os realizam.

Por este motivo, bem como pelo fato de que estes festivais são o objeto principal desta pesquisa, a caracterização e análise desse eventos e das dinâmicas e articulações que os

³⁹ Ressaltando que quatro dos festivais inseridos no percurso histórico da figura 5, apresentaram apenas uma edição do evento, mas entraram nesta pesquisa pela experiência propiciada aos organizadores, participantes e para as próprias localidades.

⁴⁰ Atualmente são realizados na cidade de João Pessoa três festivais de cinema.

cercam, serão discutidos de modo mais aprofundado no capítulo que segue - referente a obtenção e análise dos dados.

3.4 Questionamentos e provocações

Diante do panorama conceitual e teórico construído nos itens anteriores e, ainda, no capítulo anterior, finalizamos este segundo capítulo com uma série de questionamentos e provocações que deverão ser levados em consideração nas etapas seguintes da pesquisa em questão. Isto porque, acredita-se que a partir de uma construção elaborada de forma contextual e focada, os resultados obtidos através deste estudo podem ser mais representativos e satisfatórios.

Assim, iniciamos com uma questão que diz respeito a estrutura governamental de apoio e/ou fomento à cultura. De acordo com os dados obtidos nessa primeira etapa da pesquisa (pesquisa bibliográfica), a relação entre o cinema e a Paraíba é histórica, efervescente e crescente. Mas até que ponto o Estado, enquanto entidade colabora, apoia, fomenta e reconhece as atividades dos Festivais de Cinema da Paraíba? Quais relações, disputas, acordos e contextos que podemos observar entre esses dois setores?

A partir da perspectiva de trabalho insuficiente e/ou insatisfatória por parte do poder público, já observada e descrita nos tópicos acima, chegamos ao segundo e terceiro questionamentos aqui levantados: se as políticas públicas e ações estatais não são suficientes para o incentivo e produção audiovisual no estado da Paraíba, de onde vem o fomento à este setor? Quem ou quais são os principais incentivadores e patrocinadores do audiovisual paraibano?

Observando estes fatores, podemos afirmar que há de fato uma cadeia de produção audiovisual articulada e socialmente posicionada na Paraíba? Através desta e das dinâmicas que a compõe, a exemplo dos festivais de cinema, podemos estabelecer uma relação entre o crescimento dos produtos cinematográficos (aqui abordados de forma ampla e não apenas fazendo referência a produção de filmes) e o desenvolvimento (econômico, social e/ou cultural)? O cinema pode ser considerado uma forma de ampliação dos saberes e, ainda, uma ferramenta social?

Especificamente no que diz respeito aos Festivais de Cinema da Paraíba: quais foram as principais motivações para a criação desses eventos? Os festivais atendem apenas à uma demanda de mercado ou surgem como uma forma de atender às necessidades pessoais? Há

uma relação de pertencimento e aceitação por parte da sociedade em que estes eventos acontecem?

Com o alto número de eventos no Estado - um total de dezessete (17), sendo que cinco (05) não são mais realizados, mas serão considerados diante da experiência artístico-cultural obtida – e a exibição, em sua maioria, de filmes produzidos no Estado; qual a rotatividade dos filmes e o índice de repetição de obras nos festivais? A produção paraibana consegue alcançar as demandas criadas pelos festivais?

Ainda neste sentido, a presença de filmes de outros estados, países e localidades, garante a divulgação dos festivais paraibanos? Como se constrói e se consolida a promoção destes eventos pelo Brasil? Realmente podemos incluir a Paraíba no ciclo de divulgação do audiovisual alternativo brasileiro?

Levando em consideração todas essas provocações, uma análise estrutural da cultura, como proposta no capítulo anterior e utilizada nesta pesquisa, sob o ponto de vista dos festivais de cinema realizados no estado da Paraíba, seria capaz de responder todos estes questionamentos?

4 DOS PROCEDIMENTOS DE PESQUISA

Considerando o objetivo geral do presente estudo, que visa analisar as relações entre cultura e desenvolvimento a partir dos Festivais de Cinema da Paraíba, bem como os objetivos específicos, esta pesquisa classifica-se como exploratória. Isto porque, neste tipo de estudo se busca a compreensão e o aprofundamento do objeto de estudo através do levantamento bibliográfico e também da pesquisa de campo, Moresi (2003).

No que diz respeito a abordagem, a pesquisa será fundamentada no método qualitativo, visto que a “Metodologia qualitativa preocupa-se em analisar e interpretar aspectos mais profundos, descrevendo a complexidade do comportamento humano. Fornece análise mais detalhada sobre as investigações, hábitos, atitudes, tendências de comportamento, etc. (MARCONI E LAKATOS, 2006, p.269)

Para tanto, foi utilizada como base a metodologia dos “estudos de impacto de projetos ou ações culturais”, defendida por Reis (2006, p.46), acrescentando à esta, aspectos que se proponham a discutir não apenas dados meramente estatísticos e/ou monetários. Assim, propõe-se a analisar três categorias específicas quanto ao objeto de estudo em questão: (1) observação e compreensão dos festivais de cinema da Paraíba, (2) envolvimento do poder público e da sociedade civil e (3) retorno oferecido à população.

Isso porque, foram analisados dezessete eventos, realizados em doze cidades do estado da Paraíba, sendo: dez (10) eventos que aconteceram durante o ano de 2015, um (01) evento bianual⁴¹, um (01) evento a ser realizado pela primeira vez no ano de 2016 e ainda daqueles que já aconteceram mas encerraram suas atividades, que totalizam cinco (05) festivais. Ressalta-se ainda, que serão analisados aqui, apenas os festivais exclusivamente voltados para o cinema e/ou audiovisual, que possuam em sua estrutura mostras competitivas⁴² e não serão observados eventos de mostras e exibições de filmes e produções locais, tais como: Festival de Artes de Areia (PB) ou o Festival de Inverno de Campina Grande (PB).

A partir da delimitação do universo da pesquisa, optou-se por desenvolver este estudo através de uma amostragem não-aleatória (ou não-probabilística) (Appolinário (2011). Já que foram entrevistados os criadores e/ou organizadores dos eventos, e ainda, comerciantes do setor de serviços (alimentação, hotelaria e transporte) das cidades em que acontecem os festivais – essa categoria secundária de entrevista, no entanto, só foi aplicada nas cidades que

⁴¹ Que pela sua característica bianual não aconteceu em 2015 e ainda não tem data prevista para realização no ano de 2016.

⁴² Já que esta é a principal diferença entre os festivais e as mostras cinematográficas.

realizaram festivais no ano de 2015, já que nas outras não haviam atividades recentes e/ou atuais para analisar. Foi pré-estabelecido o número de dez entrevistados para o setor de serviços, por acreditar que este número contemplaria tanto as cidades maiores - tais como: João Pessoa, Campina Grande e Patos - como as menores, com população pequenas e, por consequência, comércio menor.

Como fonte de pesquisa utilizou-se a ferramenta entrevista e em específico a *entrevista em profundidade*; que, segundo Richardson (1999), procura considerar aspectos relevantes do posicionamento do entrevistado, sem que sejam oferecidas respostas pré-formuladas, ampliando a possibilidade de resultados. A escolha deste instrumento de coleta de dados se dá pela relação de proximidade construída entre o entrevistado e o pesquisador e também pela ampliação das possibilidades de respostas.

Para guiar as entrevistas, produziram-se dois roteiros: um mais amplo, com perguntas referentes ao festival, à cidade e ao próprio realizador do evento (Apêndice A), e um mais direto, a ser aplicado com os comerciantes locais (Apêndice B). Assim, os entrevistados seriam estimulados de acordo com suas competências específicas e poderiam oferecer dados mais significativos à pesquisa.

Realizadas no período de Agosto de 2015 a janeiro de 2016, as entrevistas foram feitas, em sua maioria, nas cidades onde aconteciam os festivais e, em casos específicos, via internet. Tendo aproximadamente cinquenta minutos de duração nas entrevistas com os realizadores, e cinco minutos naquelas feitas com os comerciantes do setor de serviços.

Após cada entrevista, o áudio gerado era processado e transcrito, destacando as falas mais importantes e que se enquadrassem nos três aspectos citados anteriormente sobre os estudos do impacto dos projetos culturais defendido por Reis (2006). Com a transcrição feita, foi possível observar nos discursos dos entrevistados repetições e oposições, sendo estes os principais pontos apresentados na análise de dados que se segue.

Ainda através das transcrições, e como resultado das entrevistas realizadas, foi possível analisar, as seguintes variáveis: (1) quanto aos realizadores dos festivais: gênero, faixa etária, grau de escolaridade, área de formação, função (cargo) exercido profissionalmente, naturalidade, aproximação com o setor audiovisual; (2) quanto ao festival: motivações para criação e realização, quantidade de filmes exibidos, média de público, tipo de recurso utilizado para a produção do festival, contribuições para o desenvolvimento regional e local; e (3) quanto a relação com o local: reconhecimento do festival, retorno oferecido à população, engajamento do poder público e da sociedade civil, entre outros.

Buscando ampliar a obtenção de dados e trazer à análise percepções pessoais da pesquisadora quanto aos festivais e às dinâmicas que se consolidavam através destes, utilizou-se, também, como ferramenta de pesquisa um diário de campo. Neste foram registradas não somente as atividades observadas, mas, sobretudo, características particulares de cada um dos locais pesquisado.

Assim, acredita-se que, através dos artefatos metodológicos aqui apresentados e utilizados durante a execução desta pesquisa, os objetivos pretendidos tenham sido alcançados, trazendo resultados satisfatórios para o desenvolvimento e conclusão da mesma.

5 DAS REFLEXÕES INICIAIS SOBRE O CAMPO

Peço licença ao leitor para fugir um pouco dessa formalidade e impessoalidade acadêmica para apresentar aquele que esteve comigo durante toda a pesquisa de campo e guarda anotações e resquícios de cada um dos festivais que acompanhei e/ou visitei: o meu diário de campo.

Oficialmente, esse diário começa em meados de Agosto de 2015, mas na realidade, e de forma inconsciente, ele começa a ser “escrito” em 2008, quando as páginas da minha vida começaram a ser preenchidas de arte e cultura de forma profissional. Foi nesse ano que entrei nas faculdades de comunicação e de arte e mídia e foi a partir daí que decidi que a arte estaria sempre comigo, na pesquisa ou na produção. Produzi inúmeros produtos audiovisuais, participei de outros tantos projetos culturais, fui a diversos festivais de cinema e arte e acabei me aproximando mais do viés mercadológico e acadêmico da arte. Assim, surgiu o interesse em observar o mercado da produção audiovisual paraibana, os festivais de cinema do Estado, e ainda, em elaborar um projeto de mestrado que se transformou nesta pesquisa que apresento a vocês.

Durante o primeiro ano do mestrado, imersa em conceitos e teorias as quais não tinha muita aproximação, foram surgindo novas ideias e o projeto foi tomando a forma que tem hoje. Dentre essas ideias, estava a sugestão da produção de um diário de campo, feita pelo Prof. Dr. Luciano Albino. Confesso que a recebi cheia de impaciência – traço bem marcante à minha personalidade – mas hoje, finalizando as análises dos dados, vejo a importância dele para a organização, compreensão e observação detalhada de aspectos particulares dessa pesquisa.

Ele, o diário, foi comigo à UFPB (Campus João Pessoa) para uma conversa com produtores culturais sobre o projeto; abrigou todas as observações feitas na qualificação e a partir daí “caminhamos” juntos por cerca de 2600 km, cruzando a Paraíba e conhecendo, acima de tudo, novas cidades, pessoas, projetos e histórias de perseverança e motivação para o desenvolvimento da pesquisa.

Estabeleci um roteiro de como as informações deviam ser escritas nele: 1) a primeira impressão; 2) a cidade; 3) o festival; e 4) a entrevista. Achava que isso daria conta de descrever as experiências que viveríamos, mas a cada visita acabava ocupando mais e mais páginas e escrevendo coisas que não faziam parte do que havia sido estabelecido. Observações teóricas, práticas, mercadológicas e também referências aos sentimentos que via

nos outros e até mesmo que surgiam em mim. E, em meio a tanta teoria, que são fundamentais aos projetos acadêmicos, quero apresentar, nesse momento, a vocês, ainda que de forma breve, as minhas percepções pessoais e particulares sobre o campo e as nossas vivências como pesquisadora e diário de campo.

Em Patos vimos que o cinema pode vir junto com farinha e que a mistura dá muito certo; em Coremas, a hospitalidade de todos que cruzamos pela cidade e o espírito jovem deixaram “nossos olhos” brilhando; a observação de uma articulação e a consciência coletiva e cultural no Congo foi inspiradora; vimos, também, que cruzar as fronteiras do Brasil já é algo comum na produção do nosso Estado e Boa Vista é um exemplo disso; João Pessoa, a cada visita nos proporcionou a oportunidade de observar características opostas e ricas no que diz respeito em amplitude, alcance, atitudes e organização; Campina Grande mostrou que a atitude e perseverança pode render bons frutos e ainda colaborar com o desenvolvimento pessoal de muita gente; Picuí foi uma das surpresas dessa pesquisa e transborda vontade de mostrar cultura à seu povo; e em Sousa finalizamos a etapa de obtenção de dados com um calor que não era só do clima característico da cidade, mas era humano e mostrava, sobretudo, a vontade de produzir e levar cultura ao Sertão da Paraíba; Alagoa Grande, Mataraca/Sagi e Juripiranga foram cidades que não visitamos, mas o contato pessoal e/ou virtual com os organizadores do festivais que lá aconteciam - ou vão acontecer⁴³ - foram inspiradores e nos transmitiram muito respeito pelo audiovisual paraibano.

Claro que, no decorrer de uma pesquisa, nem tudo é perfeito, durante esses meses de interação no campo, muitos foram os chás de cadeira, as idas e vindas dentro de ônibus/carros/caronas, os *e-mails* de cobrança, os contatos não respondidos, os dias que não conseguia escrever nada ou que apagava tudo que tinha escrito nos dias anteriores. E em dias como esses, as anotações em uma caligrafia um pouco mais descuidada, às vezes, eram o ponto de partida para lembrar o que já tinha acontecido de bom e o porquê de continuar. Era você, diário, que estava na minha mesa, na minha bolsa ou na minha cama me chamando à obrigação.

Foi assim que nossa relação se construiu durante essa pesquisa, cheia de rabiscos, algumas anotações indecifráveis, muitas observações pertinentes, coisas que talvez nunca sairão dessas páginas não mais brancas, mas que foram importantes demais para os resultados alcançados com essa pesquisa. No final das contas, parece que, dessa vez, minha impaciência foi sem sentido e eu até vou sentir sua falta, diário. Obrigada!

⁴³ Aqui nos referimos ao Cine Paraíso a ser realizado na cidade de Juripiranga, com data marcada para o final de fevereiro de 2016.

6 DA OBTENÇÃO E ANÁLISE DE DADOS

Após a construção teórico-conceitual feita nos capítulos anteriores, e das delimitações práticas já definidas para esta pesquisa, inicia-se o processo de obtenção e análise dos dados. A partir dos quais pretende-se alcançar os objetivos definidos e construir um panorama da relação entre cultura e desenvolvimento através dos Festivais de Cinema da Paraíba. Assim, neste capítulo, será apresentado o desenho e/ou caracterização do objeto de estudo – destacando o mapeamento dos festivais e o potencial observado nos mesmos; e em seguida analisados os dados obtidos na pesquisa de campo, através da apresentação dos dados do diário de campo e da análise dos dados propriamente dita.

6.1 Caracterização do objeto de estudo

Localizado na região Nordeste do país - formado por 223 municípios e com cerca de 4 milhões de habitantes (IBGE, 2013) - após um período de estagnação artístico-cultural (final dos anos 80 e anos 90), o estado da Paraíba vem expandindo o seu potencial produtivo, cenográfico⁴⁴ e de circulação audiovisual. Destacando-se não apenas pelas obras fílmicas produzidas no Estado⁴⁵, mas, também, pela realização de Festivais de Cinema – eventos que funcionam como uma das principais janelas de divulgação da cinematografia na atualidade. O Estado insere-se em um contexto nacional de aumento produtivo e ainda integra o fenômeno conhecido como o “*boom* dos festivais de cinema no Brasil”, observado a partir do final da década de 1990 (LEAL, 2008).

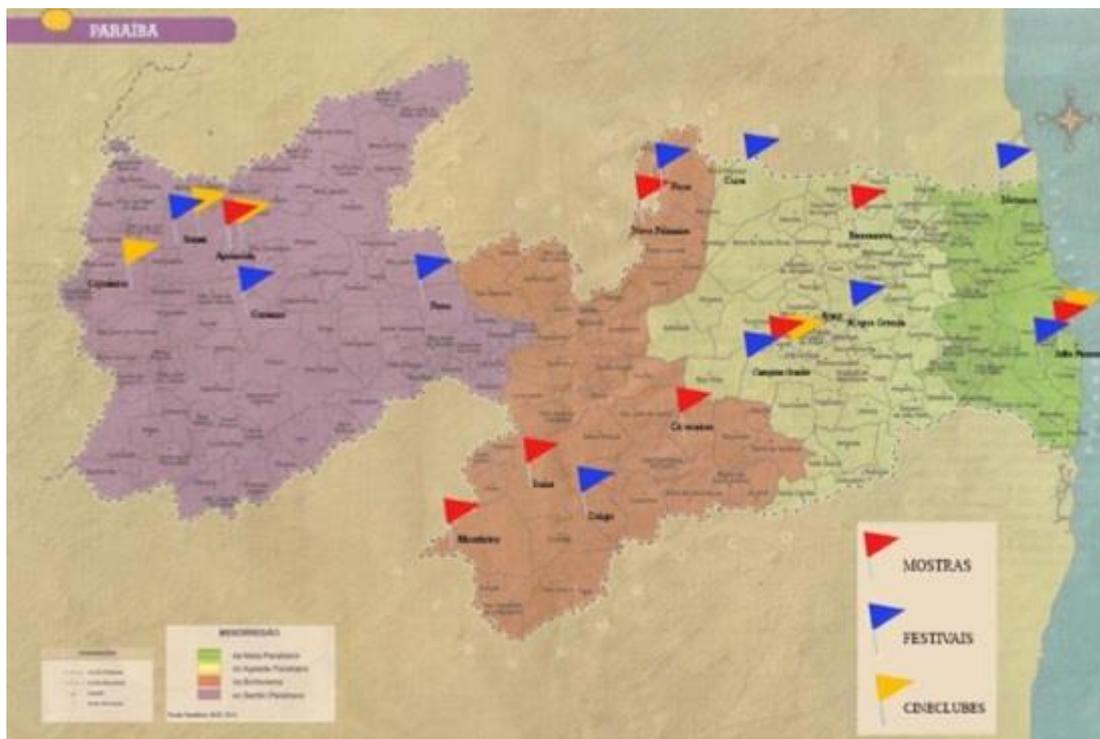
Funcionando como elos de divulgação e exibição das produções audiovisuais realizadas pela Cadeia de Produção Audiovisual Paraibana – aqui definida como todo o conjunto de ações, locações, profissionais, mercadorias e divulgações desenvolvidas com a finalidade de produzir e exibir filmes (curtas, médias ou longa metragens) no estado da Paraíba – estes festivais buscam suprimir as necessidades e lacunas existentes no cinema brasileiro (em particular no cinema paraibano), no que diz respeito à exibição das obras nacionais pertencentes à cadeia alternativa e/ou independente (definida anteriormente); e ainda divulgam e promovem as localidades em que acontecem.

⁴⁴ Através da utilização de suas paisagens naturais para a gravação de filmes e seriados das categorias comerciais e alternativas. Nesse sentido, destaca-se o município de Cabaceiras e as belezas do semiárido paraibano mostradas através do Lajedo de Pai Mateus, bem como outros municípios que começam a exercer tais funções.

⁴⁵ Sejam estas produções por realizadores locais ou por produtores de outros Estados – quando a Paraíba é utilizada como locação para a gravação de filmes, a exemplo da cidade de Cabaceiras.

De acordo com o mapa do panorama do audiovisual paraibano apresentado por Canuto (2014) através da Figura 4, é possível estabelecer uma relação direta e de coexistência destes eventos com as mostras e os cineclubes presentes em diversas cidades paraibanas - do sertão ao litoral. Reafirmando o cenário efervescente na Paraíba, em que se observa a aceitação social à sétima arte e através dos quais se consolida um painel e/ou objeto de estudo amplo e complexo, passível de diversas análises e interpretações.

Figura 4 – Mapa do panorama audiovisual paraibano



FONTE: CANUTO, Kleyton Jorge. (2014)

A partir dessa compreensão unificada de realização de atividades cinematográficas na Paraíba, serão abordados e destacados, neste trabalho, os festivais de cinema como: um segmento articulado, estratégico e produtivo do setor audiovisual que revela “extraordinária vitalidade tanto nos aspectos artístico-culturais quanto econômicos e sociais” (LEAL, 2008, p.16).

O processo de surgimento e realização dos Festivais de Cinema da Paraíba inicia-se em 2005, com o “Festival Aruanda”, realizado na cidade de João Pessoa. Atualmente, somam-se quatorze eventos na Paraíba, como explicitado na Tabela 5, acontecendo em cidades de pequeno, médio e grande porte (de acordo com dados do IBGE - Anexo 1).

Tabela 5 – Festivais de cinema da Paraíba

ANO DE CRIAÇÃO	NOME	CIDADE
2005	FESTIVAL ARUANDA	JOÃO PESSOA
2006	COMUNICURTAS	CAMPINA GRANDE
2007	CINEMA COM FARINHA	PATOS
2007	CINEPORT	JOÃO PESSOA
2007	JAMPA FILM FESTIVAL – SESC PB	JOÃO PESSOA
2009	CINE CONGO	CONGO
2011	CURTA COREMAS	COREMAS
2011	CURTA CUITÉ	CUITÉ
2011	FESTIVAL DE MINI MÍDIAS	ALAGOA GRANDE
2011	FESTIVAL DO MINUTO DO CARIRI PARAIBANO	MONTEIRO
2012	SAGI/CAMARATUBA CINE	MATARACA/SAGI
2013	FESTIVAL MÓBILE	JOÃO PESSOA
2013	MOSTRA SESC PB DE CINEMA PARAIBANO	JOÃO PESSOA
2014	CURTA PICUÍ	PICUÍ
2014	FESTISSAURO	SOUSA
2014	FARCUME	BOA VISTA
2016	CINE PARAÍSO	JURUPIRANGA

FONTE: Elaborado pelo autor, 2015.

Percebe-se que os festivais acontecem em cidades de diversas regiões do Estado que, por sua vez, possuem economias, culturas e arranjos políticos distintos e diversos – a exemplo da cidade do Congo, com apenas 4.500 habitantes *versus* João Pessoa com cerca de 750.000 habitantes (IBGE, 2013). E ainda, que o ano de 2011 foi o período mais produtivo, no que diz respeito ao número de novos festivais realizados.

Outro dado significativo quanto à presença destes eventos na Paraíba refere-se à interiorização da cultura audiovisual, já que, pela realização dos festivais em diversas cidades distantes da capital (João Pessoa), é proporcionado um processo migratório interno e cultural diferente do que pode ser observado normalmente no Brasil. Já que na maioria das vezes, o fluxo cultural segue da capital para o interior e através destas articulações produtivas do audiovisual paraibano, o cinema chega até o interior.

Esta perspectiva torna-se ainda mais importante a partir do momento em que observa-se que das doze (12) cidades paraibanas em que acontecem os festivais, apenas três (03⁴⁶) possuem salas de cinema convencional – referente a 25% dos municípios. Assim, a exibição

⁴⁶ As cidades que possuem salas de cinema convencional e também realizam festivais são: Campina Grande, João Pessoa e Patos. Mas, se ampliarmos esse panorama para todas as cidades da Paraíba perceberemos que os números sobem em apenas mais uma cidade, Guarabira. Assim, apenas 1,7% das cidades paraibanas possuem cinema.

de filmes em eventos competitivos torna-se não apenas uma alternativa, mas uma das principais formas⁴⁷ de se ter acesso à cultura audiovisual.

Por este motivo - além das características históricas da organização de festivais de cinema – verifica-se uma preocupação com a transmissão de conteúdos complementares à exibição. Durante os eventos do audiovisual, exibi-se, não somente a exibição de filmes, mas, sobretudo o compartilhamento de saberes, a ampliação das atividades culturais e até mesmo a construção de um espaço de discussão e luta por melhorias no setor, como percebido através do movimento: “A Paraíba Precisa ser Assistida” (Anexo 2); e da Carta do Fórum Audiovisual Paraibano (Anexo 3). Contribuindo, assim, não somente com a formação de plateias e a consolidação da Cadeia Audiovisual Paraibana, mas também colaborando para a firmiação dos espaços dos festivais como um ambiente e/ou território de valorização e desenvolvimento cultural.

Apesar de todas as características citadas, neste capítulo e nos anteriores, que demonstram e colocam a cultura (aqui especificamente da cultura audiovisual) com um vetor para o desenvolvimento, este ponto de vista não é percebido por boa parte dos gestores, comerciantes e até mesmo pela própria sociedade paraibana. Fazendo com que a falta de fomento e incentivo se torne algo marcante e decisório ao setor audiovisual. Fato atestado com a impossibilidade de realização da segunda edição dos festivais das cidades de Alagoa Grande, Cabaceiras, Monteiro e Picuí; e ainda através da descontinuidade dos eventos das cidades de Mataraca/Sagi e João Pessoa⁴⁸ (que continuam na pesquisa diante da iniciativa e pela realização de uma edição com sucesso).

Acredita-se, no entanto, que através do mapeamento dos resultados e dos impactos socioculturais obtidos através dos Festivais de Cinema da Paraíba, nos municípios em que se realizam, poderá contribuir para a construção de uma consciência cultural maior na população e ainda estabelecer uma ligação direta entre estes eventos e o desenvolvimento local.

Para tanto, foram obtidos, através de entrevista com os organizadores e realizadores dos eventos de exibição audiovisual do estado da Paraíba, dados que demonstrem não apenas os aspectos econômicos da realização dos mesmos, mas que também destaquem os aspectos sociais e, sobretudo, de ampliação cultural. Além disso, também integraram o corpo de

⁴⁷ Levando em consideração que a pirataria e os conteúdos disponíveis na internet, também ocupam lugar no que diz respeito a divulgação cinematográfica, mesmo que estes canais, na maioria das vezes, não distribuam obras paraibanas.

⁴⁸ Neste caso específico, estamos tratando do Jampa Film Festival.

entrevistados, comerciantes locais do setor de serviços (alimentação, hotelaria e transportes), com suas percepções sobre os festivais e a importância dos mesmos para as cidades em que acontecem.

Como forma de ilustrar a abordagem e a perspectiva de estudo pretendida durante esta pesquisa, mais especificamente na etapa de pesquisa de campo, elaborou-se o infográfico que destaca os segmentos e setores envolvidos nesta análise, como visualizado na Figura 5; e, ainda, possíveis impactos a partir da relação entre cultura e desenvolvimento através dos Festivais de Cinema da Paraíba.

Figura 5 – Cadeia de produção audiovisual paraibana



FONTE: Autoria própria, 2015.

Através deste, reafirma-se a ideia defendida por Latour (2008) e Marques (2006) de que, a partir da compreensão dos atores em rede, suas articulações e dinâmicas, constrói-se um panorama de análise mais sólido, estabelecendo uma relação direta com a concepção estrutural de cultura adotada nesta pesquisa e apresentada por Thompson (2002), onde o mesmo destaca a importância da percepção ampliada e da contextualização social das formas simbólicas.

6.2 Construindo análises

Feita a apresentação dos dados obtidos e escritos no diário de campo, serão expostas, neste tópico, as análises resultantes do material obtido através das entrevistas feitas com os realizadores dos festivais e com os comerciantes do setor de serviços das cidades visitadas.

Com dezessete (17) festivais integrando o universo da pesquisa em questão – sendo dez festivais realizados no ano 2015; um festival bianual (que por essa característica específica não foi realizado em 2015); um festival recém-criado e com sua primeira realização no ano de 2016; e cinco eventos desativados – foram obtidos dados empíricos de apenas quatorze desses festivais. Isto porque, diante de dificuldades no contato e em virtude de motivações ideológicas e pessoais, os realizadores dos eventos “Cineport” (João Pessoa), “Curta Cuité” (Cuité) e “Festival do Minuto do Cariri Paraibano” (Monteiro), não contribuíram com dados para esta pesquisa, não sendo possível analisá-los.

Assim, os dados que serão apresentados em seguida são provenientes das quatorze (14) entrevistas feitas com os realizadores (tendo sido feitas duas entrevistas diferentes sobre o “Comunicurtas”, em virtude de mudanças na equipe de realização⁴⁹ e uma entrevista “dupla” sobre o “Jampa Film Festival” e a “Mostra SESC PB”, já que ambos foram realizados pela mesma entidade, sob a direção do mesmo realizador) e das oitenta feitas com comerciantes locais.

O perfil dos realizadores será construído e apresentado com bases nas seguintes variáveis: gênero, faixa etária, grau de escolaridade, área de formação, função (cargo) exercida profissionalmente, naturalidade e aproximação com o setor audiovisual e a produção cinematográfica, apresentados através de dados e infográficos, buscando uma apresentação mais visual do perfil aqui analisado.

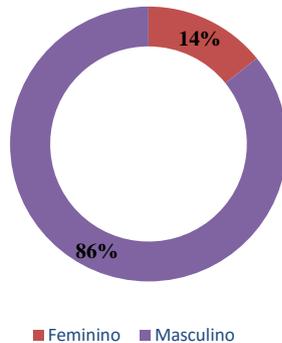
PERFIL DOS REALIZADORES DE FESTIVAIS DE CINEMA DA PARAÍBA

O Gráfico 3 expõe que apenas 14% dos entrevistados são do gênero feminino, o que corresponde à apenas duas realizadoras - do “Festissauro” (Sousa) e do “Festival (Mini Mídias)”, especificamente. No que diz respeito à faixa etária, os dados mostram um fortalecimento no cinema nacional e paraibano nos últimos 20 anos, solidificando-se e/ou reafirmando-se, como vimos anteriormente nas pesquisas de Leal (2008) e Meleiro (2010). Já

⁴⁹ Foram entrevistados André da Costa Pinto, criador do evento e Hipólito Lucena, atual organizador do festival.

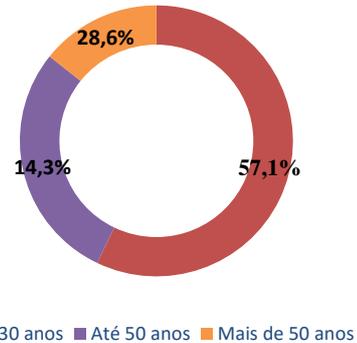
que 57% dos realizadores possuem menos de 30 anos de idade e estão inseridos e diretamente ligados à esse processo de reafirmação da produção nacional.

Gráfico 3 – Gênero



FONTE: Autoria própria, 2016.

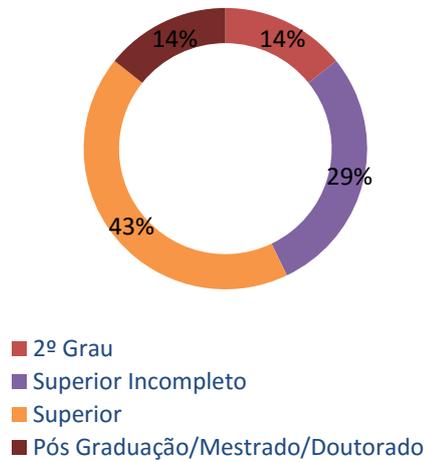
Gráfico 4 – Faixa etária



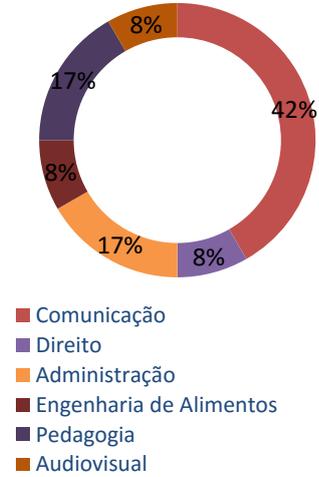
FONTE: Autoria própria, 2016.

A respeito da escolaridade, percebe-se que 57% dos entrevistados possuem nível superior, e ainda, que 14% desses têm títulos de pós-graduação, mestrado e/ou doutorado. Em relação às áreas de formação (Gráfico 6), vê-se um grande número de profissionais vindo das ciências da comunicação ou da comunicação social. Enfatizando-se o fato de que foi a partir de experiências nos cursos de comunicação da UFPB e UEPB, que surgiram os festivais “Aruanda” e “Comunicurtas”, por exemplo.

Entretanto, é importante ressaltar que mesmo sendo uma área afim que possui em sua grade curricular disciplinas voltadas para o cinema e o audiovisual, os cursos de comunicação oferecidos na Paraíba não dão uma formação específica neste setor para os seus alunos e egressos. Assim, apenas um dos realizadores, Lúcio Vilar, realizador do “Fest Aruanda” da cidade de João Pessoa, possui formação voltada especificamente para o audiovisual com Doutorado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

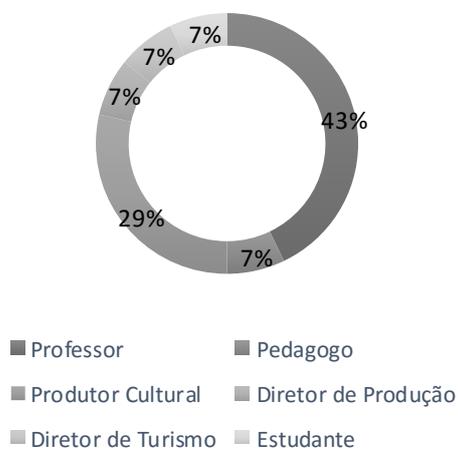
Gráfico 5 – Escolaridade

FONTE: Autoria própria, 2016.

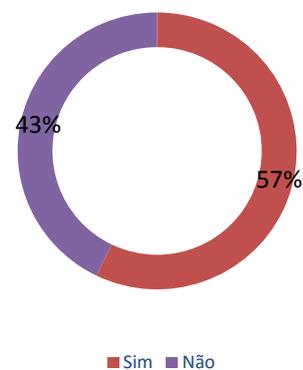
Gráfico 6 – Área formação

FONTE: Autoria própria, 2016.

Já no que se refere à atuação profissional dos realizadores, percebe-se que a maioria se enquadra como professor, como expõe o Gráfico 7, seja de ensino fundamental e médio, técnico ou superior. E ao verificar-se a naturalidade, observou-se que apenas 43% dos entrevistados realizam os eventos em suas cidades natais; mas, quando isso não acontece, os fazem em cidades com as quais têm-se aproximação e/ou ligação pessoal forte.

Gráfico 7 – Profissão

FONTE: Autoria própria, 2016.

Gráfico 8 – É natural da cidade que realiza o evento?

FONTE: Autoria própria, 2016.

Finalizando a construção do perfil dos realizadores, têm-se os resultados de um questionamento subjetivo feito durante a entrevista, que dizia respeito à aproximação dos realizadores com o setor de produção audiovisual e/ou cinematográfica. Dentre as muitas histórias, projetos, pessoas e citações, os dados alcançados nesse quesito foram transformados em uma nuvem de termos, como mostra a Figura 6. As palavras em tamanhos maiores representam aquelas que foram citadas mais vezes durante as entrevistas, e em tamanhos menores, as que apresentaram poucas menções.

Figura 6 – Aproximação pessoal com o cinema



FONTE: Elaborado pelo autor, 2016.

Dessa forma, assim como segue a entrevista no roteiro pré-estabelecido, passaremos agora para as análises referentes aos festivais, suas dinâmicas, articulações e atores envolvidos.

COMPREENDENDO OS FESTIVAIS DE CINEMA DA PARAÍBA

Sabe-se que 2005 foi o ano de criação do primeiro festival de cinema da Paraíba, e até o início de 2016, outros dezesseis eventos foram criados e realizados, mesmo que por apenas uma edição. Para compreender os impactos desses festivais nas localidades em que se realizam, faz-se necessário analisar o processo de criação, consolidação ou descontinuidade desses eventos. Assim, o primeiro item abordado corresponde às principais motivações para criação dos mesmos.

Durante o processo de transcrição das entrevistas, observou-se que três fatores foram recorrentes nas falas dos realizadores. Assim, criou-se uma chave de análise a partir desses aspectos motivacionais para criação dos festivais, que são, respectivamente: (1) falta de espaço para exibição de conteúdo audiovisual; (2) vivências em outros lugares e festivais; (3) interesse surgido a partir da participação em projetos voltados ao audiovisual e/ou realização de eventos menores.

Reafirmando as discussões feitas por Meleiro (2007), Leal (2008) e Alencar (1978) de que os festivais de cinema brasileiros surgem, sobretudo, para preencher uma lacuna do parque exibidor nacional, destacam-se as falas do realizador do Cinema com Farinha e do criador do “Comunicurtas”:

Quando descobri o que queria e gostava de fazer, não conseguia exibir, não tinha espaço para ser exibido. [...] Queria que as pessoas da cidade tivessem acesso aos filmes que eu produzia e às outras produções também. [...] Pra ecoar os trabalhos feitos aqui. (informação verbal)⁵⁰.

Olha, o Comunicurtas surgiu de forma inusitada. Quando eu fiz a “Ecomenda do Bicho Medonho”, em 2006, rodei quase todos os festivais do Brasil e o pessoal daqui só perguntando ‘Cadê o filme?’. Aí eu fui e criei o festival. Junto com três amigos que eram Henrique, Felipe e Alberto, a gente decidiu fazer [...]. E surgiu o Comunicurtas. (informação verbal)⁵¹.

Verifica-se nas falas dos entrevistados que ambos já se inseriam na cadeia de produção audiovisual paraibana e encontraram nos festivais uma forma de mostrar ao público de suas cidades os filmes que haviam produzido. Mas também é perceptível o fato de que vivências em outras cidades já haviam sido experienciadas, características que tornam-se marcantes nas opiniões de outros cinco realizadores (do Festissauro, do FARCUME, do Fest Aruanda, do Sagi/Camaratuba e da Mostra SESC PB de Cinema). Destaca-se duas das falas mais representativas a esse quesito:

Ainda no século passado, durante o Festival de Brasília, fiz uma entrevista com Vladimir Carvalho e este falou que se sentia muito contrariado porque “toda bôca desse país tem um festival, menos a Paraíba”. [...]. Ou seja, a motivação foi responder a uma demanda crônica e represada e que não fazia jus a um estado tradicionalmente vocacionado para o cinema, com larga folha de serviços ao longo do século XX e em seus primórdios. (entrevista online)⁵².

⁵⁰ Entrevista concedida por: SILVA, Deleon Souto Freitas da. Entrevista – Cinema com farinha. [out. 2015]. Entrevistador: Mariana Quirino Fechine. Patos: 2015. 1 arquivo .mp3. (53 min).

⁵¹ Entrevista concedida por: PINTO, André da Costa. Entrevista – Comunicurtas (2). [jan. 2016]. Entrevistador: Mariana Quirino Fechine. Campina Grande: 2016. 1 arquivo .mp3. (44 min).

⁵² Entrevista concedida por: VILAR, Lúcio. Entrevista – Aruanda. [jan. 2016]. Entrevistador: Mariana Quirino Fechine. João Pessoa: 2016. 1 arquivo .pdf.

E ainda:

Eu já tinha participado e trabalhado em festivais em Coremas, em Campina Grande, na mostra de Aparecida. Sentia falta de alguma coisa em Sousa, porque aqui tem Centro Cultural do Banco do Nordeste, tem pontos de cultura, mas faltava um festival, alguma coisa. Aí foi quando Leonardo me chamou pra produzir a primeira edição do Festissauro. (informação verbal)⁵³.

Entretanto, o fato que demonstra uma maior articulação no sentido da produção audiovisual paraibana, diz respeito aos festivais motivados pelos projetos de interiorização do cinema, com destaque para os projetos: “Viação Paraíba”, “Projeto Jabre”, “Janela do Mundo” e “Paraíba Cine Senhor”. Essas ações foram citadas como propulsoras pelos realizadores dos festivais das cidades do Congo, Coremas, Alagoa Grande, Juripiranga e Picuí.

Depois do projeto ir embora, formamos um cineclube. Entre uma reunião e outra surgiu uma sugestão de uma oficina de fazer um festival. Queríamos trazer a comunidade pra ver e fazer cinema, além de homenagear nossos conterrâneos. (entrevista online)⁵⁴.

Após participar de várias mostras e festivais em cidades como Coremas, Congo, Nazarezinho sempre foi um desejo meu poder realizar um festival em Juripiranga. Com a execução do Janela do Mundo aqui, foi possível “instigar” uma galera para podermos manter viva a ideia de realizar este festival. Propagar o cinema paraibano, ser janela para realizadores de pequenas cidades e formar público com melhor capacidade crítica sobre a realidade de nossa cidade são os principais objetivos e motivação para realizá-lo. (entrevista online)⁵⁵.

Ainda é importante ressaltar que seis desses eventos deram início às suas atividades a partir de uma experiência menor, ou com características diferentes das propostas pelos festivais, já bem sucedida e com boa receptividade do público local. São estes: o “Curta Picuí”, o “Jampa Film Festival”, o “Cine Congo”, a “Mostra SESC PB de Cinema”, o “Fest Aruanda” e o “Festival Móbile”.

Diante desses relatos que demonstram vontade e disposição para levar à frente esses projetos de cunho artístico-cultural voltados para o setor audiovisual, expõe-se aqueles festivais que tiveram suas atividades encerradas após a primeira edição (“Festival de Mini

⁵³ Entrevista concedida por: PAIVA, Yaroslávia Ferreira. Entrevista - Festissauro. [jan. 2016]. Entrevistador: Mariana Quirino Fachine. Sousa: 2016. 1 arquivo .mp3. (54 min).

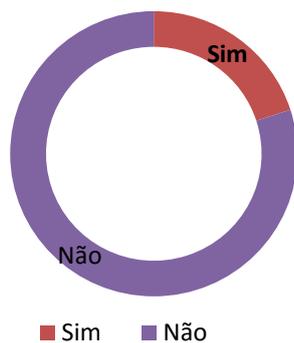
⁵⁴ Entrevista concedida por: SILVA, Marilene Karla Juvino da. Entrevista – Mini Mídias. [jan. 2016]. Entrevistador: Mariana Quirino Fachine. Alagoa Grande: 2016. 1 arquivo .pdf.

⁵⁵ Entrevista concedida por: LIMA, João Paulo Paiva de. Entrevista – Cine Paraíso. [jan. 2016]. Entrevistador: Mariana Quirino Fachine. Alagoa Grande: 2016. 1 arquivo .pdf.

Mídias”) ou após algumas edições (“Jampa Film Festival” e “Sagi/Camaratuba Cine”)⁵⁶, resultado da falta de incentivos para continuidade dos projetos, seja este institucional, público ou privado.

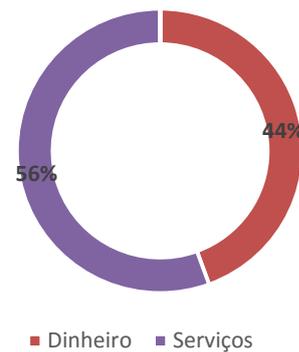
Essas dificuldades no fomento aos eventos também foi citada por mais oito realizadores, resultando que 79% dos festivais paraibanos apresentam dificuldades financeiras para sua realização, manutenção e continuidade das atividades. Observa-se isto de maneira mais prática através dos dados dos Gráficos 9 e 10, referentes aos fomentadores e patrocinadores dos eventos realizados no ano de 2015. Ressaltando, ainda, que estes são dados referentes aos dez festivais que aconteceram em 2015, já que os outros cinco foram descontinuados, não havendo como incluir seus dados nesta pesquisa a partir deste momento.

Gráfico 9 – Atualmente está inserido em alguma política?



FONTE: Autoria própria, 2016.

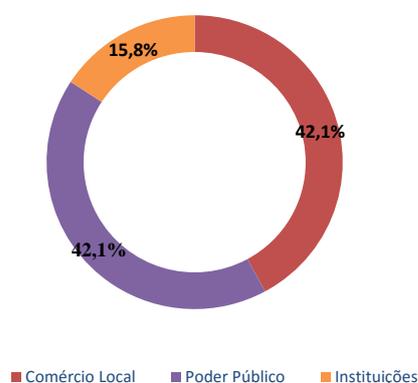
Gráfico 10 – Formato do fomento



FONTE Autoria própria, 2016.

O Gráfico 10 mostra que os festivais são, em sua maioria, apoiados pelo comércio local das cidades que acontecem e pelo poder público das mesmas, sendo o patrocínio fornecido majoritariamente através de permuta de serviços. Acarreando em um cenário não favorável financeiramente para a continuidade e solidificação dos mesmos.

⁵⁶ Ressaltando ainda, que outros dois festivais também foram cancelados após sua primeira edição: o Curta Cuité e o Festival do Minuto do Cariri Paraibano. Entretanto os mesmos não constam na análise do resultados dessa pesquisa por motivos supracitados.

Gráfico 11 – Patrocinadores dos festivais

FONTE: Autoria própria, 2016.

Os dados da Tabela 6 possibilitam refletir sobre a equipe de organização e produção dos eventos. Quantas pessoas estão envolvidas? Há remuneração ou o trabalho é voluntário? A equipe é formada por pessoas da própria cidade?

Tabela 6 – Organização e produção dos festivais

FESTIVAL ⁵⁷	EQUIPE (Nº DE PESSOAS)	REMUNERAÇÃO	EQUIPE LOCAL
CURTA PICUÍ	15 pessoas	Não	Mista
FARCUME	15 pessoas	Não	Mista
FESTISSAURO	30 pessoas	Remuneração para algumas funções	Mista
CURTA COREMAS	40 pessoas	Não	Mista
MOSTRA SESC PB DE CINEMA	06 pessoas	Equipe formada por funcionários e estagiários do SESC, já remunerados	Sim
CINEMA COM FARINHA	12 pessoas	Não	Mista
CINE CONGO	35 pessoas	Não	Sim
FESTIVAL MÓBILE	25 pessoas	Remuneração para algumas funções	Sim
FESTIVAL COMUNICURTAS	120 pessoas	Remuneração para estagiários (bolsa evento)	Mista
FESTIVAL ARUANDA	50 pessoas	Remuneração para estagiários	Mista

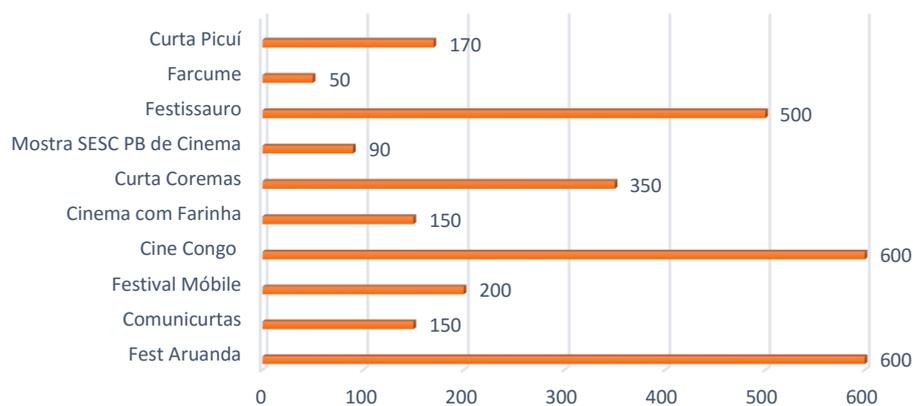
FONTE: Elaborado pelo autor, 2016.

⁵⁷ Dados referentes aos dez festivais realizados no ano de 2015.

Percebe-se que, mesmo com as limitações financeiras vistas na maioria dos eventos analisados, envolveram-se, no ano de 201, mais de 340 pessoas na produção dos mesmos. E que como afirma o realizador do “Fest Aruanda”, há ainda um processo de fidelização nas equipes: “alguns que se envolveram ainda alunos e que continuam na equipe”, (entrevista online)⁵⁸ – que pode ser visto em diversos festivais.

Passamos então para uma análise mais prática dos festivais, que descreve não mais os aspectos da criação e produção, mas características sobre a média de público, os filmes exibidos e as atividades oferecidas para a população e os participantes do evento. Assim, o Gráfico 12 expõe a média de público dos dez festivais analisados e realizados em 2015, que ao todo, somam-se mais de 2.800 espectadores por dia.

Gráfico 12 – Média de público dos festivais/por dia



FONTE: Elaboração própria, 2016.

Ressalta-se o fato de que os festivais com maior número de público são, respectivamente, o “Cine Congo” e o “Fest Aruanda” – que acontecem em cidades com perfis sociais, político e econômicos totalmente distintos. Para a capital do estado, o número de 600 espectadores por noite talvez não seja tão significativo, mas para uma cidade com pouco mais de 4.600 habitantes⁵⁹, como é o caso do Congo, esse é um número expressivo que demonstra um significativo envolvimento da população e a aceitação do evento.

⁵⁸ Entrevista concedida por: VILAR, Lúcio. Entrevista – Aruanda. [jan. 2016]. Entrevistador: Mariana Quirino Fachine. João Pessoa: 2016. 1 arquivo .pdf.

⁵⁹ Segundo o IBGE (2013).

Então, já apresentados o público, a equipe e os processos de produção, serão destacados aqui o total de filmes exibidos nestes festivais. Para tanto, a Tabela 7 expõe um comparativo entre as obras audiovisuais nacionais e internacionais e os filmes paraibanos que possibilita avaliar, também, as contribuições desses festivais para a Cadeia de Produção Audiovisual Paraibana.

Tabela 7 – Quantidade de filmes – festivais 2015

Festival	Quantidade de filmes exibidos	Quantidade de filmes paraibanos exibidos
Curta Picuí	19	7
Farcume	34*	6*
Festissauro	39*	21*
Curta Coremas	38	10
Mostra Sesc PB de Cinema	15*	15*
Cinema com Farinha	58*	6*
Cine Congo	22	2
Festival Móbile	22	13
Festival Comunicurtas	65*	51*
Festival Aruanda	29*	9*
TOTAL	341	140

*Contando com as amostras especiais incluídas na programação do festival.

FONTE: Elaboração própria, 2016.

A partir da observação dos dados expostos, é possível afirmar que, além de difundir e proporcionar mais de cem exibições de filmes paraibanos no ano de 2015, os festivais aqui analisados contribuem significativamente para a proliferação de conteúdos audiovisuais como um todo, sejam estes longas-metragens, curtas-metragens, médias-metragens, nacionais ou internacionais, videoclipes, peças publicitárias, matérias jornalísticas, entre outros.

Entretanto, durante o acompanhamento dos festivais, e a posterior análise do material captado, atentou-se para o fato de uma boa parcela dos filmes paraibanos analisados no referente período circularam em vários festivais⁶⁰ (e o mesmo filme ser exibido em mais de um festival no estado), sendo, assim, divulgados por todo o estado, como melhor observado na Tabela 8.

⁶⁰ Lembrando que aqui estamos nos referindo aos festivais de cinema realizados na Paraíba e que esses e outros filmes paraibanos também circularam por outros festivais do Brasil.

Tabela 8 – Filmes paraibanos que circularam em vários festivais

Filme	Diretor	Quantidade de Festival	Filme	Diretor	Quantidade de Festival
Prisão das Almas	Erik Medeiros	5	Diabolin	Virginia Guarberto	2
Candeeiro	Adriana Roberto	4	Piriah	Saullo Danylck	2
Metade	Carlos Mosca	4	Utopia	Jonatan de Queiroz	2
Maria das Águas	Bruno Vinelli	4	O Terceiro Prato	Pablo Maia	2
No Rastro da Espoleta 3	Vinícius e Bonerges	3	Todas as coisas que eu não te disse	Caroline Taveira	2
Malha	Paulo Roberto	3	Dito	Dhiones Nunes	2
Claustro	Tiago Pena	2	Moído	Torquato Joel	2
Ilha	Ismael Moura	2	Quase Vida	Deleon Souto	2
Quando batem às seis horas	Mikaely Batista	2			

Fonte: Autoria própria, 2016.

Esse fato pode ser considerado como um passo para os projetos de interiorização do cinema, mas os festivais que não contam com produções locais podem reproduzir, em uma escala menor, uma relação de centro-periferia. Isso porque, a partir do momento que produções de outros locais são trazidas e a cidade não tem um produto genuíno para apresentar também, isso pode motivar a população a produzir ou inferiorizá-los. Na listagem acima é possível observar filmes de diretores de diversas partes do estado, mas a maioria ainda é do eixo João Pessoa – Campina Grande.

Pelos objetivos do presente estudo, este ponto não foi aprofundado, mas através da fala do realizador do “Curta Picuí”, percebe-se que, apesar da possibilidade de reprodução e/ou valorização de determinadas regiões do estado, o contato com filmes paraibanos acaba por valorizar e tornar as técnicas audiovisuais mais acessíveis: “foi uma oportunidade pra eu ver que podia me inserir e produzir cinema”, (informação verbal).⁶¹

Assim, finalizam-se os aspectos referentes especificamente aos festivais e inicia-se a apresentação dos dados que mostram a relação destes eventos com as cidades em que os mesmos acontecem.

⁶¹ Entrevista concedida por: MOURA, Ismael Moisés da Silva Santos. Entrevista – Curta Picuí. [jan. 2016]. Entrevistador: Mariana Quirino Fachine. Picuí: 2016. 1 arquivo .mp3. (68 min).

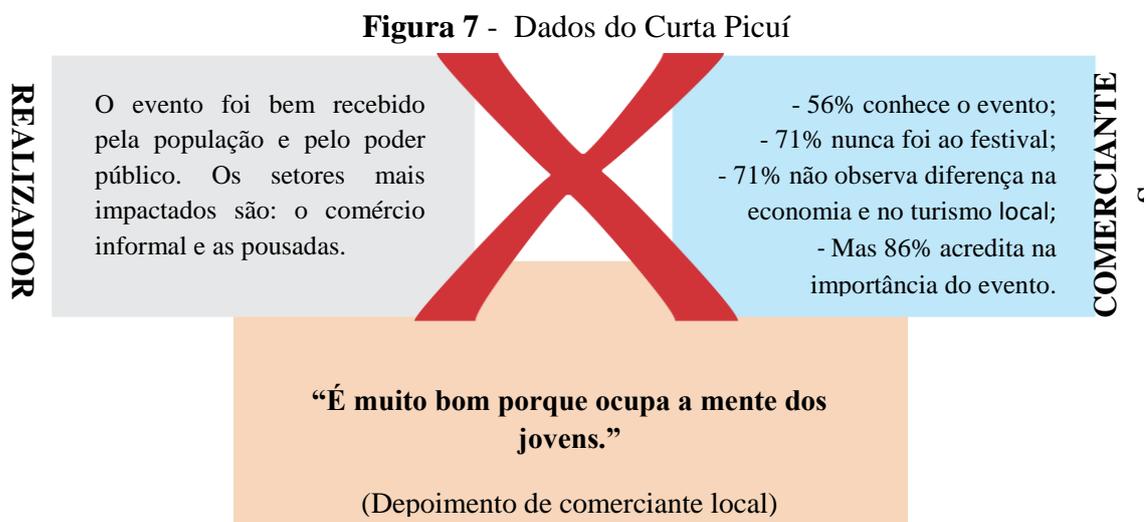
A RELAÇÃO ENTRE CIDADE E FESTIVAL

Buscando uma apresentação mais dinâmica dos dados coletados sobre a relação dos festivais com as cidades, será analisado, de modo comparativo: as opiniões dos realizadores sobre a cidade e suas contribuições para o festival *versus* as opiniões dos comerciantes do setor de serviços das cidades sobre o festival e suas contribuições para o local. Diante das particularidades de cada localidade, esses dados serão apresentados de município por município.

Ressaltando que foi pré-estabelecido o número de dez entrevistas por cidade, das quais duas não alcançaram este número, diante da falta de comerciantes do setor de serviços (hotelaria, alimentação e transporte), sendo elas: Picuí, com um total de sete entrevistas; e Boa Vista, com apenas três. Na cidade de João Pessoa, o questionário aplicado teve uma variação (ver Apêndice C) em virtude da realização de três festivais no ano de 2015, e ainda um bianual com data prevista para 2016. Diante o exposto, foram feitas vinte entrevistas na capital paraibana, resultando em um total de oitenta entrevistas nas dez cidades visitadas.

→ PICUÍ (Curta Picuí)

Com um total de sete entrevistas, percebe-se que, apesar da pouca movimentação comercial no setor de serviços, o festival tem certo reconhecimento na cidade, mesmo que não impacte tanto econômica e turisticamente.

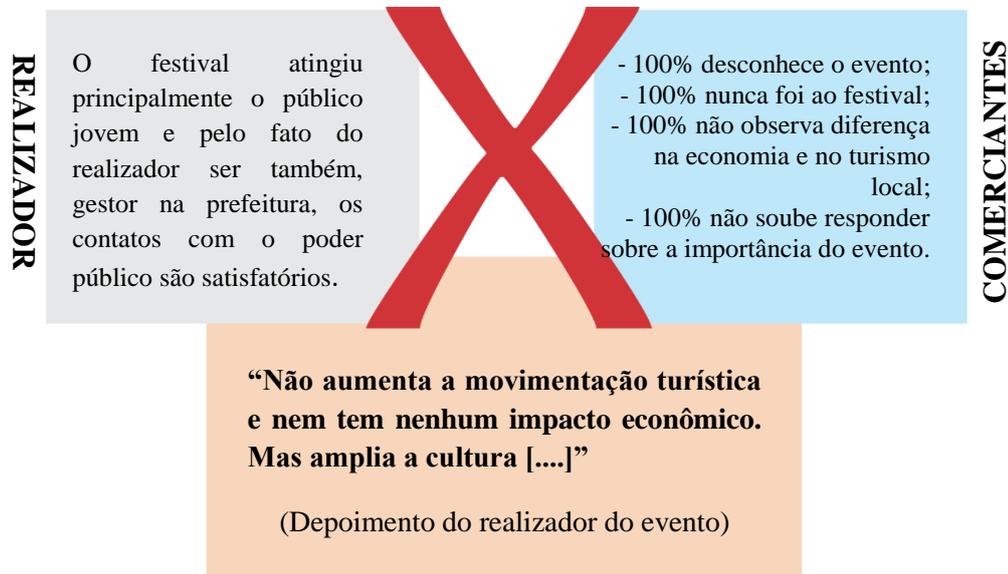


FONTE: Autoria própria, 2016.

→ **BOA VISTA (Farcume)**

Os dados da cidade de Boa Vista demonstram um desconhecimento por parte dos comerciantes locais e até mesmo uma falta de envolvimento com a produção artístico-cultural do município. Entretanto, é importante ressaltar que apenas três comerciantes do serviços foram encontrados e entrevistados na cidade e que o público do evento não é formado exclusiva ou essencialmente por essas pessoas. Não podendo, assim, ser considerados valores absolutos.

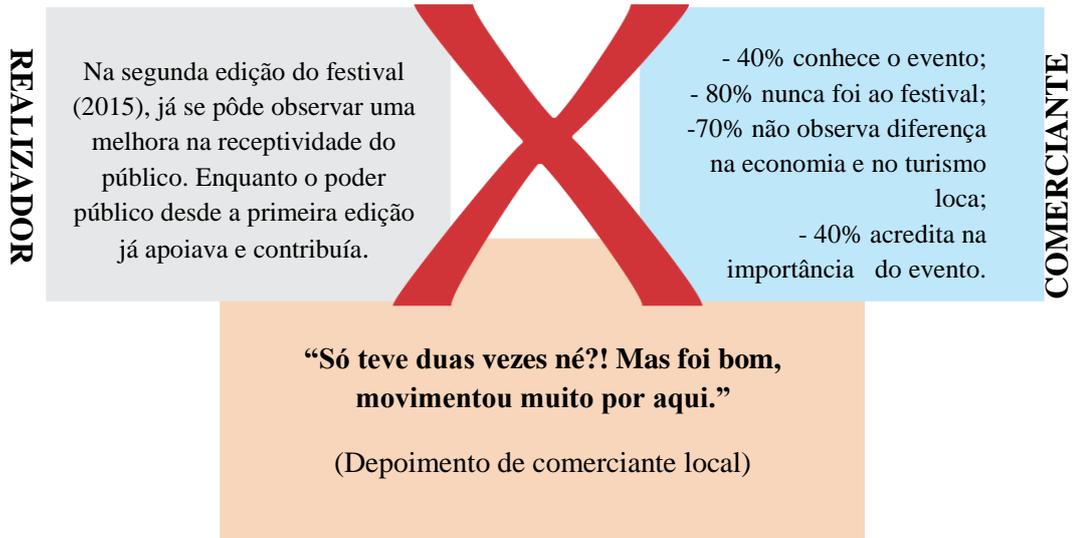
Figura 8 – Dados Farcume



FONTE: Aatoria própria, 2016.

→ **SOUSA (Festissauro)**

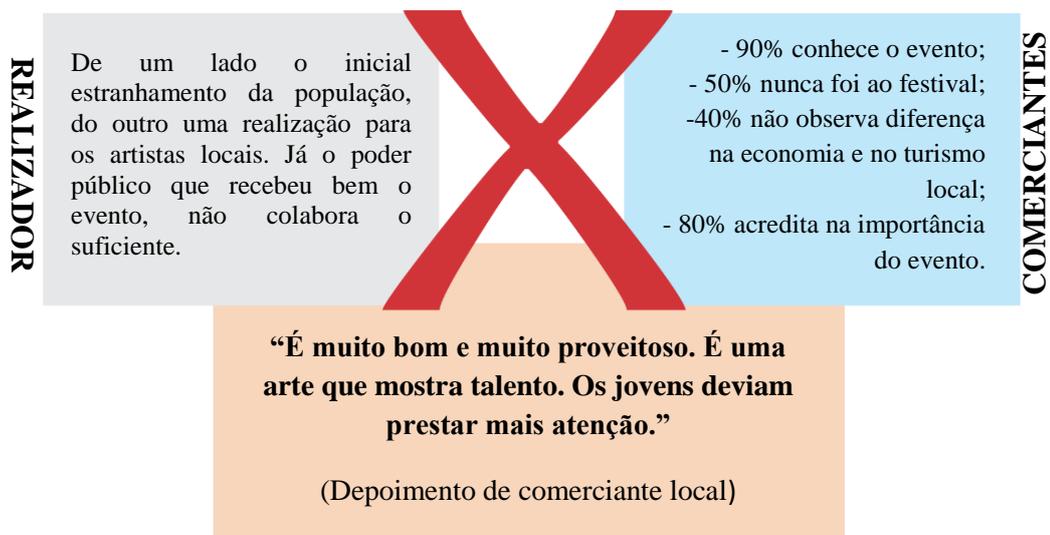
Com a segunda edição realizada no ano de 2015, o Festissauro ainda encontra-se em fase de afirmação para com a comunidade local, entretanto, já pode ser observado um certo reconhecimento pelo evento e as ações que o mesmo realiza.

Figura 9 – Dados Festissauro

FONTE: Autoria própria, 2016.

→ COREMAS (Curta Coremas)

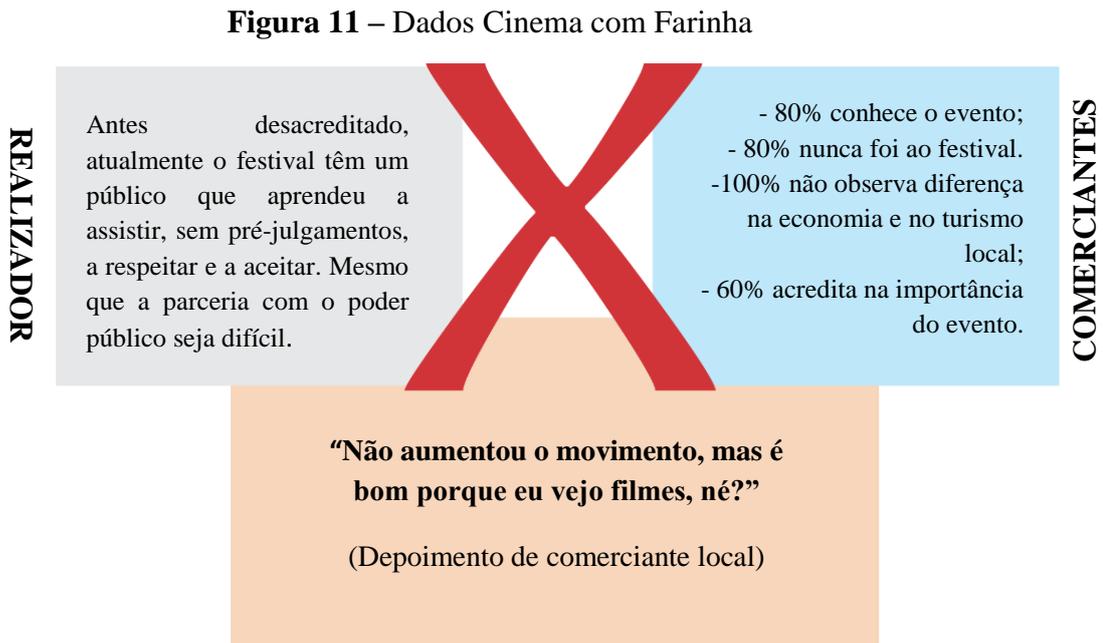
Como um dos festivais mais consolidados do estado, os dados do “Curta Coremas” demonstram o reconhecimento e o crédito dado à este evento, percebidos durante as entrevistas e concretizados através das estatísticas desta pesquisa. O envolvimento da comunidade local é notório e traz características particulares ao festival.

10 – Dados do Curta Coremas

FONTE: Autoria própria, 2016.

→ PATOS (Cinema com Farinha)

O envolvimento de um público jovem e participativo é uma das principais características do festival, que na sua nona edição demonstra reconhecimento e crédito, mesmo que sem tanta participação na economia e no turismo local.

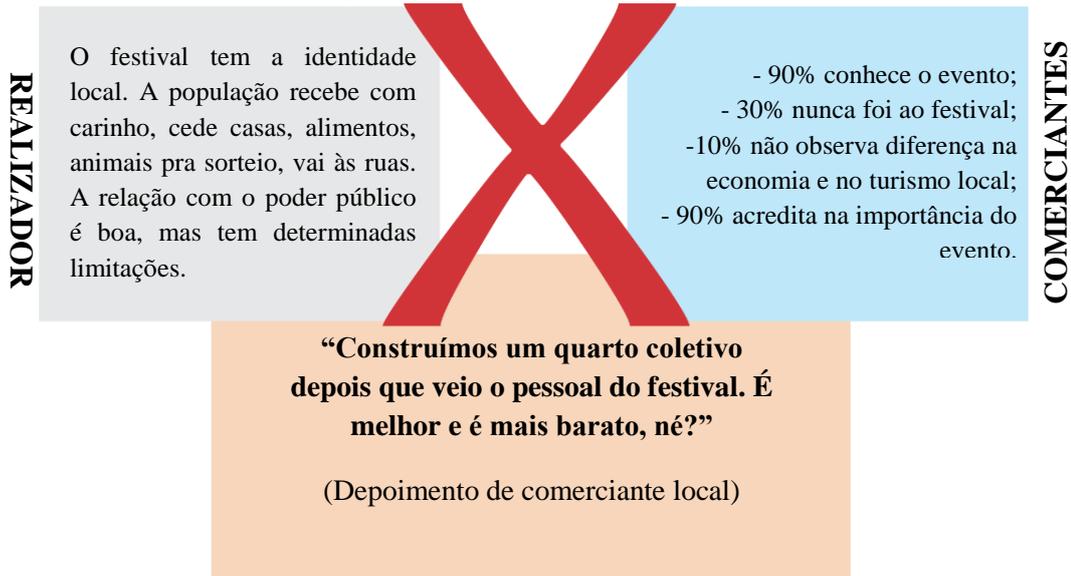


FONTE: Autoria própria, 2016.

→ CONGO (Cine Congo)

O “Cine Congo” é mais um exemplo de festival consolidado e que envolve a participação da comunidade local de modo satisfatório. De acordo com os dados obtidos durante as entrevistas feitas na cidade, este foi o festival mais reconhecido, assistido e acreditado pelos comerciantes locais. Reafirmando ainda a opinião do realizador sobre a interação população/festival, como podemos observar na Figura 12:

Figura 12 – Dados Cine Congo



FONTE: Autoria própria, 2016.

→ **Campina Grande (Comunicurtas)**

Passando por um processo de transição de equipes de realização, o “Comunicurtas”, no ano de 2015, demonstrou características menores quanto à participatividade observada, de modo informal, nos anos anteriores. Entretanto, continua com suas características de festival consolidado no estado, que serviu - e serve - de referência para criação de outros festivais.

Figura 13 – Dados Comunicurtas



FONTE: Autoria própria, 2016.

→ **JOÃO PESSOA (Mostra SESC PB de Cinema, Festival Móbile e Fest Aruanda)**

Para construir uma análise que contemplasse os três festivais de cinema realizados na cidade de João Pessoa no ano de 2015 (e ainda ao bianual, também realizado no mesmo local⁶²), optou-se por construir um questionário com duas perguntas diferentes das que haviam sido feitas nas entrevistas realizadas nas outras cidades da Paraíba (ver Apêndice B e C).

Os entrevistados seriam questionados se conheciam algum festival na cidade. Em seguida pedia-se para que eles especificassem qual dos festivais conheciam, se já tinham ouvido falar ou até mesmo se haviam participado de algum festival. Os resultados não podem construir uma perspectiva exata sobre cada evento em particular, mas pode demonstrar a aceitação e credibilidade deste tipo de evento no município em questão.

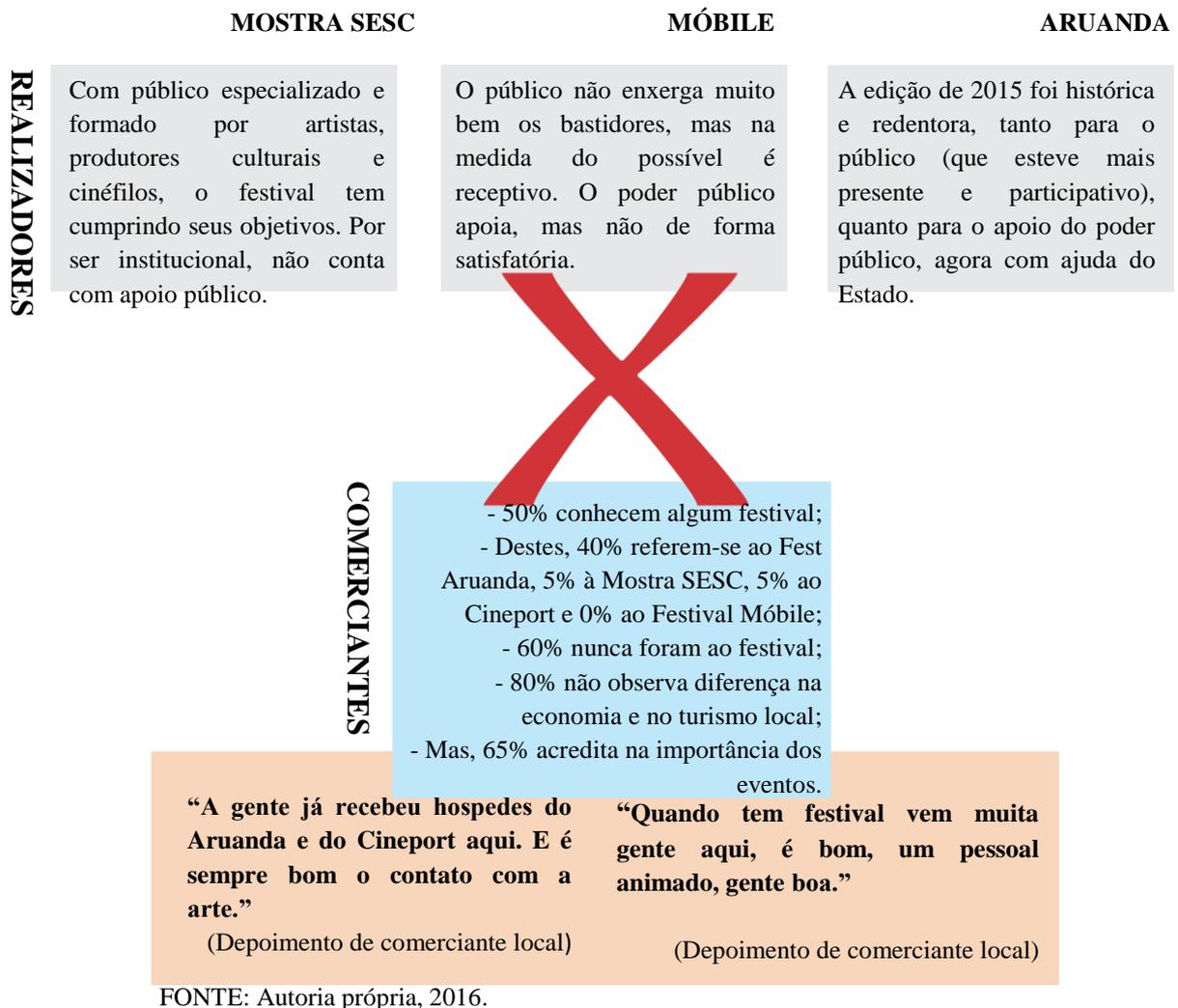
Por este motivo, a apresentação dos dados referentes à relação população/festival desta cidade será exposta de modo diferente das demais: contando com três opiniões de realizadores e vinte depoimentos de comerciantes locais, tendo ainda, a fala de dois destes comerciantes destacadas, como podemos observar na Figura 14.

Assim, foi possível construir um panorama amplo sobre a relação dos festivais de cinema e o seus impactos na sociedade local, através do qual podemos constatar, sobretudo, que embora não possamos observar impactos econômicos significativos durante o curto período de duração dos festivais⁶³, inúmeras são as contribuições sociais e culturais oferecidas aos participantes bem como à comunidade.

⁶² Já que durante as primeiras entrevistas na cidade, observou-se que os comerciantes se mostravam confusos quanto a qual evento estávamos nos referindo.

⁶³ Uma média de três a cinco dias.

Figura 14 – Dados dos festivais de João Pessoa



Dentre essas contribuições, um aspecto chamou a atenção durante as entrevistas com os integrantes do setor de serviços. Em três das cidades visitadas, Congo, Coremas e Picuí, o festival e a produção audiovisual, de uma forma geral, foram citados como uma ferramenta sociocultural para afastar os jovens das drogas e das práticas criminosas, bastante recorrentes no interior paraibano, reafirmando o papel social e a importância desses eventos para as localidades e seus habitantes.

Diante disso, finaliza-se com a análise das falas dos realizadores (aqui contada com os 14 entrevistados), sobre como o festival contribui para o desenvolvimento local e o que ainda pode ser melhorado para que o evento venha a colaborar ainda mais. Neste sentido, observa-se que todos os entrevistados apontam como principal contribuição às cidades e suas comunidades, à ampliação e perpetuação de conteúdos audiovisuais e culturais, e ainda, a

criação de uma consciência cultural em jovens e adultos. Esses resultados são mais representativos nas cidades pequenas, como exemplificada na fala dos realizadores do “Cine Congo” e do “Sagi/Camaratuba Cine”, mas também tem sua força em cidades maiores, como João Pessoa, Campina Grande e Patos.

O Cine Congo é planejado e preparado durante o ano todo. [...] Aí contribui para a questão, econômica, cultural, social e turística. Aqui na cidade tem um índice muito alto de prostituição infantil e dependência química, quando os jovens vem pra cá, ficam distantes disso. [...] A gente procura ver o potencial de cada um e tenta trabalhar isso, na poesia, na música, na maquiagem, nos figurinos [...]. (informação verbal)⁶⁴.

A presença desses festivais, e de outras iniciativas para o audiovisual, contribuem significativamente para a visibilidade de cidades que eram “esquecidas”, com pouca visibilidade; com a geração de emprego e renda durante os dias do evento; mas principalmente com a visão de mundo que essas pessoas adquirem através do contato com o cinema e as pessoas que estão lá durante o festival. (informação verbal)⁶⁵.

Já no que diz respeito aos aspectos a serem melhorados para ampliar as ações e contribuições dos eventos, são recorrentes as citações sobre investimento no setor, como já foi amplamente discutido nesta pesquisa, seja na etapa teórica ou neste capítulo de análise, bem como investimentos em melhorias e novas propostas de trabalhos para as próprias atividades realizadas:

O festival já integra o calendário cultural do município, aprovado por lei na Câmara Municipal. Como tal, constitui-se referência importante para o próprio estado na medida em que ocorre na Capital, no verão, e com ampla visibilidade midiática. Creio que essa edição 2015 representou um salto de qualidade sem precedentes, uma ‘virada de página’ que potencializará novos voos em 2016, materializando o que ainda não foi possível consumir nesses dez anos. É possível, por exemplo, que esse ano tenhamos algumas ações ‘aruandeiras’ ao longo do ano, sendo a criação do “I Fest-Aruandinha” do Cinema Infante-Juvenil, uma das novidades para o meio do ano, entre outras possibilidades. (entrevista online)⁶⁶.

E ainda:

Um das ideias é tornar o festival itinerante, rodar todo o estado pelos campus da UEPB e da UFCG. Tivemos também a iniciativa da criação do Cineclubes Lucy Pereira, com distribuição de filmes e formação audiovisual, com parceria do Teatro Municipal, do SESC, da FUNARTE e do Espaço Cultural. Pra proporcionar

⁶⁴ Entrevista concedida por: SANTOS, José Dhiones Nunes dos Santos. Entrevista – Cine Congo. [nov. 2015]. Entrevistador: Mariana Quirino Fachine. Congo: 2015. 1 arquivo .mp3. (56 min).

⁶⁵ Entrevista concedida por: LIMA, Torquato Joel. Entrevista – Cine Congo. [dez. 2015]. Entrevistador: Mariana Quirino Fachine. João Pessoa: 2015. 1 arquivo .mp3. (50 min).

⁶⁶ Entrevista concedida por: VILAR, Lúcio. Entrevista – Aruanda. [jan. 2016]. Entrevistador: Mariana Quirino Fachine. João Pessoa: 2016. 1 arquivo .pdf.

*durante todo o ano experiências no audiovisual aqui na cidade. (informação verbal)*⁶⁷

Assim, é perceptível não somente a colaboração das atividades já realizadas por esses festivais (sejam estas exposições de filme, realização de oficinas ou contribuições mais subjetivas quanto aos aspectos socioculturais) e, por consequência, pelos seus realizadores, mas sobretudo, a potencialidade desses eventos e as inúmeras possibilidades de crescimento e ampliação dos resultados.

⁶⁷ Entrevista concedida por: LUCENA, Hipólito de Sousa. Entrevista – Comunicurtas. [dez. 2015]. Entrevistador: Mariana Quirino Fachine. Campina Grande: 2015. 1 arquivo .mp3. (50 min).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o desenvolvimento desta pesquisa, cuja temática central priorizou a observação, compreensão e análise dos festivais de cinema da Paraíba, bem como suas contribuições para a Cadeia de Produção Audiovisual Paraibana e ainda os impactos nas cidades em que são realizados, podem ser destacados diversos aspectos, que aqui serão apresentados através de três categorias: (1) quanto aos festivais, suas dinâmicas e articulações; (2) quanto à relação com as cidades (população, comércio local e poder público); (3) quanto às formas de desenvolvimento observadas através do objeto de estudo em questão.

Pontuamos, inicialmente, algumas concepções sobre as atividades realizadas pelos festivais e suas interações com os eventos semelhantes realizados no Estado, e a Cadeia de Produção Audiovisual. Após a apresentação de todos os dados vistos anteriormente, é perceptível o fato de que os festivais realizados na Paraíba tem um importante papel sociocultural para as cidades, suas populações e, sobretudo, para a equipe de organização e realização dos mesmos. Entretanto, podemos ainda afirmar que estes eventos possuem uma relação direta e de retroalimentação com a cadeia produtiva do Estado, já que estes dois elos precisam estar conectados para fortalecer-se e solidificar-se. E neste ponto, relações centro-periferia ou litoral-sertão, devem ser esquecidas para que haja uma maior amplitude dos resultados seja alcançada – diferente do que observamos em alguns eventos.

Já no que diz respeito à relação com os outros festivais e a “construção” de um circuito audiovisual de exibição paraibano, ainda há muito a ser feito. Atualmente, há uma relação de respeito e credibilidade entre alguns dos festivais analisados, mas ainda há aqueles que se mostram distantes dessa ideia de construção coletiva ou gestão colaborativa. Durante as pesquisas, participamos de algumas reuniões com o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE), na tentativa de colaborar com a elaboração desse circuito. Essas reuniões também se estenderam aos realizadores e respectivos festivais, mas ainda não há nada de concreto que possamos aqui expor.

Quanto à relação com as cidades, e por cidade entende-se todos os atores neles envolvidos, fica nítido que o potencial, a perseverança e a força social desses eventos é maior do que a falta de reconhecimento ou a falta de colaboração dos poderes públicos; isso porque o maior reconhecimento vem da população, do público e dos diretores que trazem seus filmes de cidades circunvizinha, de outros estados ou de países distantes, como Israel, Espanha, Argentina e Singapura. Mesmo com verbas restritas, os festivais acontecem e levam aos

municípios mais do que uma exibição de filmes numa praça, numa escola, numa sala de cinema, visto que, acima de tudo, possibilitam a inserção de cultura à população, e para quem tem tão pouco, isso pode ser transformador.

Por fim, acredita-se que ao analisar os festivais de cinema da Paraíba sob o viés do desenvolvimento, propondo uma abordagem estrutural da cultura, torna-se essencial considerar todas as formas de desenvolver-se um lugar, uma pessoa, um grupo de pessoas, um território ou um evento. Assim, afirmamos que os festivais de cinema promovem o desenvolvimento nos locais que os realiza e esse se consolida em formatos subjetivos, através de avanços sócio/políticos/culturais, refletindo, ainda que minimamente, na economia e no turismo. Sendo necessário, ainda, ao poder público, gestores e aos comerciantes locais, um fomento contínuo e mais representativo, para que esses eventos possam executar suas atividades com mais qualidade e amplitude.

Reconhecemos, entretanto, que pesquisas futuras que venham a abarcar um maior escopo, poderão nos oferecer aspectos diferentes dos percebidos durante a execução deste estudo. E ainda, que outros tantos aspectos possam surgir dos dados aqui apresentados, sendo estas as informações que podem ser melhor relacionadas com os objetivos e a abordagem construída ao longo dessa pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Miriam. **O cinema em festivais e os caminhos dos curta-metragem no Brasil**. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1978.

AMORIM, Lara. FALCONE, Fernando Trevas. **Cinema e memória: super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

APPOLINÁRIO, Fábio. **Metodologia da Ciência: filosofia e prática da pesquisa**. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

AUMONT, Jacques. *et al.* **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995.

BALLERINI, Frantiesco. **Cinema brasileiro no século 21**. São Paulo: Summus, 2012.

BASTOS, Adeilma Carneiro. **Paisagem cinematográfica: o NUDOC e a Produção cultural nas décadas de 1980-1990**. 2009. Disponível em: <http://zip.net/byk9fc>. Acesso em 20 set. 2013.

BARBALHO, Alexandre. **A política cultural segundo Celso Furtado**. In: BARBALHO, Alexandre. [et. al.], Orgs. **Cultura e desenvolvimento: perspectivas políticas e econômicas**. Salvador: EDUFBA, 2011.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. São Paulo, Edições 70, 2011.

BARROS FILHO, Clóvis de. MARTINO, Luís Mauro Sá. **O habitus na comunicação**. São Paulo: Paulus, 2003.

BARQUERO, Antonio Vázquez. 2007. Desarrollo endógeno - teorías y políticas de desarrollo territorial. **Investigaciones Regionales**, España, n. 11, 2007, p. 183-210.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BRASIL. **A importância dos Festivais e Mostras Audiovisuais**. Ancine. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/conteudo/import-ncia-dos-festivais-e-mostras-de-audiovisual>. Acesso em: 17 set. 2013.

BRASIL. Decreto Lei nº. **1.949**, de 30 de Dezembro de 1939. Dispõe sobre o exercício de atividades de imprensa e propaganda no território nacional e dá outras providências. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro, 1939.

BRASILEIRO, Maria Dilma Simões. **Desenvolvimento e turismo: para além do paradigma econômico**. In: ____ (Org.). **Turismo, Cultura e Desenvolvimento**. Campina Grande: EDUEPB, 2012, p.75-98.

BOTELHO, Isaura. As dimensões da cultura e o lugar das políticas. **Revista da Fundação SEADE**, São Paulo, vol. 15, n.2, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **A mercadoria cultural. Trans/Form/Ação**. São Paulo, v. 2, 1996, p.75-86.

BUARQUE, Sergio C. **Construindo o desenvolvimento local sustentável**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

CANUTO, Kleyton Jorge. **Luz, câmera, redes e ação!: os usos e apropriações das redes sociais pelo audiovisual paraibano e suas práticas sociais cidadãs**. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

COMPACCI, Claudio. **A história dos primeiros 120 anos do cinema**. 2004. Disponível em: <https://goo.gl/dLkVZ0>. Acesso em: 30 mai. 2015.

CORIOLOANO. Luzia Neide. SAMPAIO. Carlos Alberto Cioce. **Discursos e concepções teóricas do desenvolvimento e perspectivas do turismo como indução**. In: Turismo, cultura e Desenvolvimento. Campina Grande: EDUEPB, 2012, p. 49-74.

CUNHA, Luiz Alexandre Gonçalves. Sobre o conceito de região. **Revista de História Reginal**, v.5, n.2, 2000, p. 39-56.

DALMONTE, Edson Fernando. **Estudos culturais em comunicação: da tradição britânica à contribuição latino-americana**. Idade Mídia, São Paulo, ano I, n. 2, nov. 2002, p. 67-90.

DURAND, J. C. **Política Cultural e Economia da Cultura**. Cotia-SP: SESC/Ateliê Editorial, 2013.

ECO, Umberto. (Org.) **Idade Média – Bárbaros, Cristãos e Mulçumanos**. Portugal, Alfragide: Leya, 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário básico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. **Cinema carioca nos anos 30 e 40**. São Paulo: Annablume, 2003.

FLECK, Amaro. **O Conceito de Fetichismo na Obra Marxiana: uma tentativa de interpretação**. Ethic@, Florianópolis, v.1, n. 11, jun. 2012, p.141-158.

FURTADO, Celso. **Ensaio sobre a cultura e o Ministério da Cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **Cultura e desenvolvimento em época de crise**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

GALVÃO, Antônio Carlos Filgueira. **Política de desenvolvimento regional e inovação: lições da experiência europeia**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

GUERRA, Lemuel Dourado. SILVA, Jairo Bezerra da. Cultura e desenvolvimento: uma visão crítica dos termos do debate. In: **Turismo, cultura e Desenvolvimento**. Campina Grande: EDUEPB, 2012, p. 195-233.

GOMES, Paulo C. da C. **O conceito de região e sua discussão**. In: Geografia: conceitos e temas. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1995, p. 49-76.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

HASSENTEUFEL, Patrick. **Sociologie Politique: l'action publique**. Paris: Armand Colin Éditeur, 2008.

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

IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos**. São Paulo: Summus, 2015.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LANDIM, Marisa. O primeiro cinema e o cinema contemporâneo: algumas aproximações. **Contemporânea**, Edição Especial, v.6, n. 3, 2008, p. 33-51.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LATOUR, Bruno. **Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red**. Buenos Aires: Manancial, 2008.

LEAL, Antonio (Org.) **Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial 2007/indicadores 2006**. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2008.

_____, Antonio (Org.) **Painel setorial dos festivais audiovisuais/indicadores 2007-2008-2009**. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2011.

LEAL, Wills. **Cinema na Paraíba / Cinema da Paraíba**. João Pessoa: Santa Marta, 2007.

_____. **O nordeste no cinema**. Salvador: Ideia, 1982.

LEMOS, Ronaldo. SOUZA, Carlos Afonso Pereira de Souza. MACIEL, Marília. (Orgs.) **Três dimensões do cinema**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2010.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2003.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Museu, poder simbólico e diversidade cultural. **Museologia e Patrimônio**. v.3, n.2, jul/dez. 2010, p. 16-26.

LIMA, João Paulo Paiva de. **Entrevista – Cine Paraíso**. [jan. 2016]. Entrevistador: Mariana Quirino Fechine. Alagoa Grande: 2016. 1 arquivo .pdf.

LIMA, Torquato Joel. **Entrevista – Cine Congo**. [dez. 2015]. Entrevistador: Mariana Quirino Fechine. João Pessoa: 2015. 1 arquivo .mp3. (50 min).

LOPES, Fernando Dias. **Economia da Cultura**. Porto Alegre: Ministério da Cultura/UFRGS/EA, 2014.

LUCENA, Hipólito de Sousa. **Entrevista – Comunicurtas**. [dez. 2015]. Entrevistador: Mariana Quirino Fechine. Campina Grande: 2015. 1 arquivo .mp3. (50 min).

MACIEL, Laura Antunes. **A nação por um fio: caminhos, práticas e imagens da “Comissão Rondon”**. São Paulo: EDUC, 1998.

MAIGRET, Éric. **Sociologia da Comunicação e das Mídias**. São Paulo: Editora Senac, 2010.

MARCONI, Marina de Andrade. LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2006.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine**. São Paulo: Escrituras, 2009.

MARQUES, Eduardo Cesar. **Redes sociais e poder no estado brasileiro: aprendizados a partir das políticas urbanas**. *Revistas RBCS*, v.21, n.60, 2006.

MARX, Karl. **O Capital**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

MASCARELLO, Fernando. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

MATTA, João Paulo Rodrigues. Marcos históricos da indústria cinematográfica: hegemonia norte-americana e convergência audiovisual. **Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo Baiano**, v.3, n.1, 2009, p.66-78.

_____. **Políticas públicas federais de apoio a indústria cinematográfica brasileira: um histórico de ineficácia de distribuição**. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema e Mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

MELEIRO, Alessandra. (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado**. São Paulo: Escritura Editora, 2007.

_____. **Cinema e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

_____. **Cinema e economia política**. São Paulo: Escrituras Editora, 2012.

MICHEL, Rodrigo Cavalcante. AVELLAR, Ana Paula. A indústria cinematográfica brasileira: uma análise da dinâmica da produção e da concentração industrial. **Revista de Economia**, v. 38, n.1, ano 36, 2012, p.35-53.

MORESI, E. A. D. (Org.). **Manual de metodologia da pesquisa**. Brasília: UCB, 2003.

MOURA, Ismael Moisés da Silva Santos. **Entrevista – Curta Picuí**. [jan. 2016]. Entrevistador: Mariana Quirino Fechine. Picuí: 2016. 1 arquivo .mp3. (68 min).

NASCIMENTO, Diogo Chouzal. **Percepção de cultura e mudança organizacional**. 2009. 159 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Jornalismo). Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra. 2009.

NEVES, Sandra Garcia. GASPARIN, João Luís. **Os séculos XVI e XVII: os determinantes da arte de ensinar num contexto de transição**. 2009. Disponível em: http://www.ppe.uem.br/publicacoes/seminario_ppe_2009_2010/pdf/2009/38.pdf. Acesso em: 20 abr. 2015.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PAIVA, Yaroslávia Ferreira. **Entrevista - Festissauro**. [jan. 2016]. Entrevistador: Mariana Quirino Fechine. Sousa: 2016. 1 arquivo .mp3. (54 min).

PAVIANI, Jayme. **Estética mínima: notas sobre arte e literatura**. Porto Alegre: EDIPU-CRS, 2003.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. A hora e a vez dos anos 70 – literatura e cultura no Brasil. In: RISÉRIO, Antônio. *et. al.* **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

PFEIFFER, Daniela. **Reflexões acerca da concentração regional da produção cinematográfica brasileira**. 2009. Disponível em: <http://www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/artigo-dani-pfeiffer.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2015.

PINTO, André da Costa. **Entrevista – Comunicurtas (2)**. [jan. 2016]. Entrevistador: Mariana Quirino Fechine. Campina Grande: 2016. 1 arquivo .mp3. (44 min).

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2005, v. 48, n 2, p. 613-648.

REIS, Ana Carla Fonseca. **Economia da cultura e desenvolvimento sustentável: o caleidoscópio da cultura**. Porto Alegre: Manole, 2006.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1999.

RODRIGUES, Chris. **O Cinema e a Produção**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

SACHS, Ignacy. **Desenvolvimento: incluyente, sustentável, sustentado**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

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

SANTOS, José Dhiones Nunes dos Santos. **Entrevista – Cine Congo**. [nov. 2015]. Entrevistador: Mariana Quirino Fechine. Congo: 2015. 1 arquivo .mp3. (56 min).

SÉTIMA. **Sobre a sétima**. 2014. Disponível em: <https://www.setima.tv/>. Acesso em: 05 ago. 2015.

SILVA, Fábio César da. O Conceito de Fetichismo da Mercadoria Cultural de T. W. Adorno E M. Horkheimer: Uma Ampliação do Fetichismo Marxiano. **Kínessis**, v. 2, n.3, 2010, p. 375-384.

SILVA, Kalina Vanderlei. SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de Conceitos Históricos**. São Paulo: Contexto, 2012.

SILVA, Deleon Souto Freitas da. **Entrevista – Cinema com farinha**. [out. 2015]. Entrevistador: Mariana Quirino Fechine. Patos: 2015. 1 arquivo .mp3. (53 min).

SILVA, Marilene Karla Juvino da. **Entrevista – Mini Mídias**. [jan. 2016]. Entrevistador: Mariana Quirino Fechine. Alagoa Grande: 2016. 1 arquivo .pdf.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.

SEN, Amartya. **Desenvolvimento como liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SOUZA, Carlos Roberto de. Os pioneiros do cinema brasileiro - Raízes do cinema brasileiro. **Alceu**, v.8, n. 15, jul/dez 2007, p. 20-37.

THOMPSON. Jonh B. **Ideologia e Cultura Moderna** – Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

TOLILA, P. **Cultura e Economia: problemas, hipóteses e pistas**. São Paulo: Itaú cultura/Editora Iluminuras, 2007.

VILAR, Lúcio. **Entrevista – Aruanda**. [jan. 2016]. Entrevistador: Mariana Quirino Fechine. João Pessoa: 2016. 1 arquivo .pdf.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZAOUAL, Hassan. 2008. Do turismo de massa ao turismo situado: quais as transições? **Caderno Virtual de Turismo**, Recife, n. 2, 2008, v. 8, p. 1-14.

APÊNDICES

APÊNDICE A - ROTEIRO DE ENTREVISTA - REALIZADORES

UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO REGIONAL
MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO REGIONAL
MESTRANDA: MARIANA QUIRINO FECHINE
ORIENTADOR: JOSÉ LUCIANO ALBINO BARBOSA

ETAPA Nº 1 - DADOS PESSOAIS			
NOME:			
SEXO:		DATA DE NASCIMENTO:	
NATURALIDADE:			
ENDEREÇO:			
PROFISSÃO:			
ESCOLARIDADE:			
1) DESCREVA SUA APROXIMAÇÃO COM O SETOR DE PRODUÇÃO AUDIOVISUAL E/OU CINEMATOGRAFICA:			
ETAPA Nº 2 – SOBRE O FESTIVAL			
ANO DE CRIAÇÃO:			
CRIADORES:			
1) DESCREVA AS PRINCIPAIS MOTIVAÇÕES PARA A REALIZAÇÃO DO FESTIVAL:			
2) ATUALMENTE O FESTIVAL SE INSERE EM ALGUMA POLÍTICA PÚBLICA? QUAL? E NOS ANOS ANTERIORES?			

3) COMO É FORMADA A EQUIPE DE TRABALHO?
4) COMO SÃO ESCOLHIDOS OS FILMES?
5) QUAIS OS FILMES EXIBIDOS NA ÚLTIMA EDIÇÃO? E QUAIS OS LOCAIS DE PRODUÇÃO DOS MESMOS?
6) QUAL A MÉDIA DE PÚBLICO?
7) SÃO OFERECIDAS ATIVIDADES E/OU OFICINAS PARA OS PARTICIPANTES? QUAIS?
8) QUEM SÃO OS PATROCINADORES/FOMENTADORES DO EVENTO?

9) QUAIS AS PRINCIPAIS DIFICULDADES ENFRENTADAS?

ETAPA Nº 3 – SOBRE A RELAÇÃO COM O LOCAL

1) COMO A POPULAÇÃO RECEBEU E RECEBE O EVENTO?

2) E O PODER PÚBLICO?

3) DURANTE O EVENTO É OBSERVADO ALGUM AUMENTO NA MOVIMENTAÇÃO ECONOMICA E TURÍSTICA?

4) QUAIS SETORES SÃO MAIS IMPACTADOS COM O FESTIVAL?

5) QUAL O RETORNO SÓCIO-CULTURAL OFERECIDO PELO FESTIVAL À POPULAÇÃO?

<p>6) QUANTOS MEMBROS DA EQUIPE SÃO MORADORES DA CIDADE EM QUE O FESTIVAL SE REALIZA?</p>
<p>7) HÁ ALGUMA CAPACITAÇÃO/PROFISSIONALIZAÇÃO NO SETOR AUDIOVISUAL NA CIDADE?</p>
<p>8) ALGUM DOS FILMES EXIBIDO NA ÚLTIMA EDIÇÃO FOI PRODUZIDO NA CIDADE? QUANTOS? E NAS EDIÇÕES ANTERIORES?</p>
<p>9) NA SUA OPINIÃO O FESTIVAL CONTRIBUI PARA O DESENVOLVIMENTO DA CIDADE? NESTE SENTIDO, O QUE AINDA PODER SER MELHORADO?</p>

APÊNDICE B – ROTEIRO DE ENTREVISTA – COMERCIANTES

UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARÁIBA
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO REGIONAL
 Mestrado em Desenvolvimento Regional
 Mestranda: Mariana Quirino Fechine
 Orientador: José Luciano Albino Barbosa

ETAPA Nº 1 - DADOS PESSOAIS	
NOME:	
EMPRESA:	CARGO:
CIDADE:	
ETAPA Nº 2 – SOBRE O FESTIVAL	
1) CONHECE O FESTIVAL DE CINEMA QUE ESTÁ SENDO OU FOI REALIZADO NA CIDADE?	
2) PARTICIPA DO FESTIVAL COMO ESPECTADOR OU NA EQUIPE DE ORGANIZAÇÃO?	
3) OBSERVOU ALGUM AUMENTO NO TURISMO DA CIDADE EM VIRTUDE DO FESTIVAL?	
4) OBSERVOU ALGUM AUMENTO NAS VENDAS DURANTE OS DIAS DO FESTIVAL?	
5) ACREDITA QUE O FESTIVAL COLABORE PARA O DESENVOLVIMENTO DA CIDADE? NESTE SENTIDO, O QUE AINDA PODE SER MELHORADO?	

Eu, _____, RG nº _____ declaro ter sido informado(a) e concordo em participar, como ENTREVISTADO, da pesquisa “As relações entre cultura e desenvolvimento a partir dos Festivais de Cinema da Paraíba” (pesquisadores responsáveis Mariana Quirino Fachine e José Luciano Albino Barbosa). Estando ciente ainda, que a participação na pesquisa é não-remunerada e que os dados obtidos serão utilizados apenas para fins científicos e/ou acadêmicos.

Campina Grande, ____ de _____ de _____

Nome e Assinatura do Entrevistado

Nome e Assinatura do Pesquisador Responsável

APÊNDICE C – ROTEIRO DE ENTREVISTA – COMERCIANTES (JOÃO PESSOA)

UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO REGIONAL
 Mestrado em Desenvolvimento Regional
 Mestranda: Mariana Quirino Fechine
 Orientador: José Luciano Albino Barbosa

ETAPA Nº 1 - DADOS PESSOAIS	
NOME:	
EMPRESA:	CARGO:
CIDADE:	
ETAPA Nº 2 – SOBRE O FESTIVAL	
CONHECE ALGUM FESTIVAL DE CINEMA QUE ESTÁ SENDO OU FOI REALIZADO NA CIDADE? QUAL?	
PARTICIPA DO FESTIVAL COMO ESPECTADOR OU NA EQUIPE DE ORGANIZAÇÃO?	
OBSERVOU ALGUM AUMENTO NO TURISMO DA CIDADE EM VIRTUDE DO FESTIVAL?	
OBSERVOU ALGUM AUMENTO NAS VENDAS DURANTE OS DIAS DO FESTIVAL?	
ACREDITA QUE O FESTIVAL COLABORE PARA O DESENVOLVIMENTO DA CIDADE? NESTE SENTIDO, O QUE AINDA PODE SER MELHORADO?	

Eu, _____, RG nº _____ declaro ter sido informado(a) e concordo em participar, como ENTREVISTADO, da pesquisa “As relações entre cultura e desenvolvimento a partir dos Festivais de Cinema da Paraíba” (pesquisadores responsáveis Mariana Quirino Fechine e José Luciano Albino Barbosa). Estando ciente ainda,

que a participação na pesquisa é não-remunerada e que os dados obtidos serão utilizados apenas para fins científicos e/ou acadêmicos.

Campina Grande, _____ de _____ de _____

Nome e Assinatura do Entrevistado

Nome e Assinatura do Pesquisador Responsável

APÊNDICE D– TERMO DE CONSENTIMENTO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Dados de identificação

Título do Projeto: As relações entre cultura e desenvolvimento a partir dos Festivais de Cinema da Paraíba
Pesquisador Responsável: Mariana Quirino Fechine e José Luciano Albino Barbosa (Orientador)
Instituição a que pertence o Pesquisador Responsável: Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) / Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional (MDR)
Telefones para contato: (83) 8771-9938 | (83) 99643-3716 | (83) 3322-5790

Nome do Entrevistado: _____
 CPF: _____ RG: _____ Órgão Expedidor: _____
 Endereço: _____
 Telefones para contato: () _____ | () _____ | () _____

O Sr. (ª) está sendo convidado(a) a participar na qualidade de **ENTREVISTADO** da pesquisa “As relações entre cultura e desenvolvimento a partir dos Festivais de Cinema da Paraíba”, de responsabilidade dos pesquisadores Mariana Quirino Fechine e José Luciano Albino Barbosa (Orientador). A pesquisa, desenvolvida à nível de mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional da Universidade Estadual da Paraíba, tem por objetivo analisar as contribuições dos Festivais de Cinema da Paraíba para o desenvolvimento das localidades em que acontecem, bem como para a própria Cadeia Produtiva Audiovisual Paraibana. Para tanto, serão feitas entrevistas com os organizadores e/ou criadores dos festivais (entrevistas principais) e ainda, com comerciantes e representantes do setor de serviços das cidades visitadas (entrevistas secundárias). Ressaltando que as entrevistas secundárias serão realizadas apenas nas cidades que registraram realização de Festivais de Cinema no ano de 2015. Como forma de registro dos dados serão utilizados os apontamentos escritos dos pesquisadores (diário de campo), as cópias gravadas em áudio das entrevistas e as imagens feitas durante os festivais e/ou obtidas nas mídias sociais dos mesmos. Declara-se ainda, que a participação na pesquisa é não-remunerada e que os dados obtidos serão utilizados apenas para fins científicos e/ou acadêmicos.

Eu, _____, RG nº _____ declaro ter sido informado(a) e concordo em participar, como entrevistado, da pesquisa acima descrita.

Campina Grande, _____ de _____ de _____

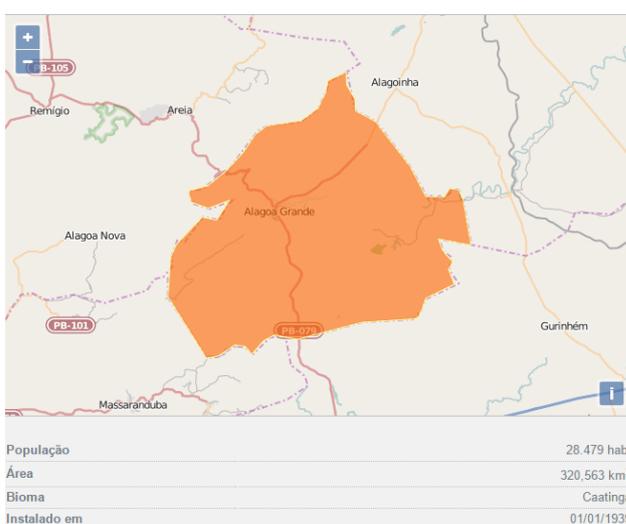
Nome e assinatura do entrevistado

Nome e assinatura do pesquisador responsável

ANEXOS

ANEXO A - DADOS DOS MUNICÍPIOS PARAIBANOS QUE POSSUEM FESTIVAIS DE CINEMA

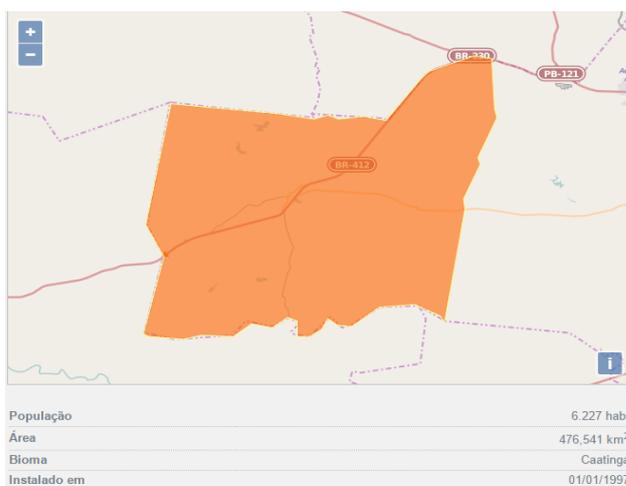
Alagoa Grande



Despesas e Receitas orçamentárias			
Variável	Alagoa Grande	Paraíba	Brasil
Receitas	437,62	72.572,17	4.611.466,47
Despesas	408,87	64.980,59	4.125.010,44
Produto Interno Bruto (Valor Adicionado)			
Variável	Alagoa Grande	Paraíba	Brasil
Agropecuária	8.296	1.072.171	105.163.000
Indústria	19.050	3.392.154	539.315.998
Serviços	117.888	10.592.779	1.197.774.001

FONTE: IBGE⁶⁸.

Boa Vista

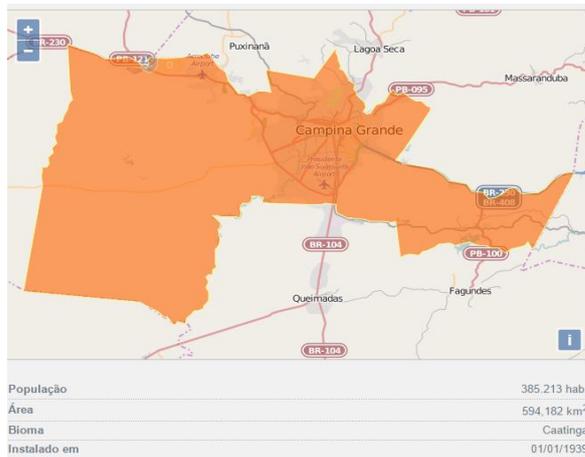


Despesas e Receitas orçamentárias			
Variável	Boa Vista	Paraíba	Brasil
Receitas	Não informado	72.572,17	4.611.466,47
Despesas	Não informado	64.980,59	4.125.010,44
Produto Interno Bruto (Valor Adicionado)			
Variável	Boa Vista	Paraíba	Brasil
Agropecuária	5.070	1.072.171	105.163.000
Indústria	58.164	3.392.154	539.315.998
Serviços	38.645	10.592.779	1.197.774.001

FONTE: IBGE.

⁶⁸ Instituto Brasileiro de Geografia e estatística.

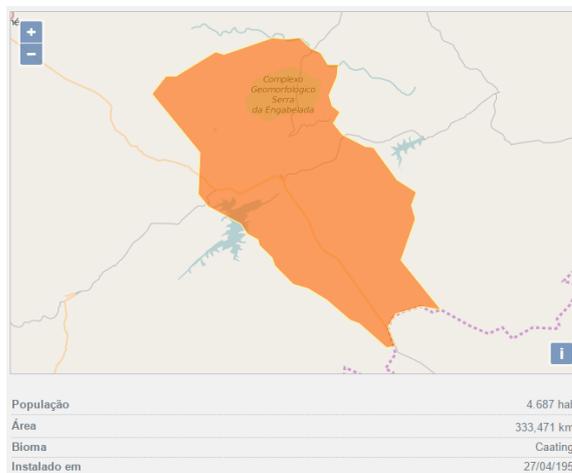
Campina Grande



FONTE: IBGE.

Produto Interno Bruto (Valor Adicionado)			
Variável	Campina Grande	Paraíba	Brasil
Agropecuária	10.626	1.072.171	105.163.000
Indústria	1.454.479	3.392.154	539.315.998
Serviços	3.330.737	10.592.779	1.197.774.001
Despesas e Receitas orçamentárias			
Variável	Campina Grande	Paraíba	Brasil
Receitas	6.995,24	72.572,17	4.611.466,47
Despesas	6.393,63	64.980,59	4.125.010,44

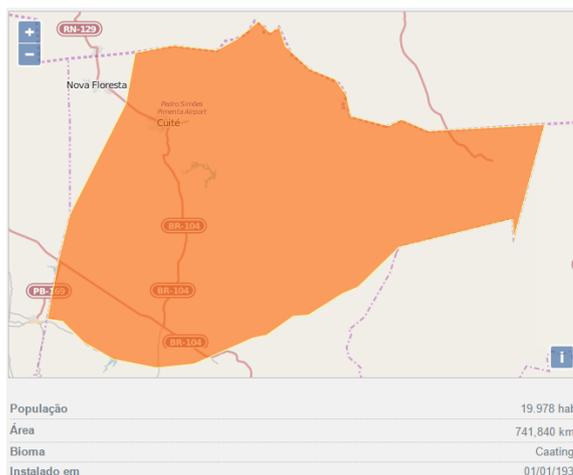
Congo



FONTE: IBGE

Despesas e Receitas orçamentárias			
Variável	Congo	Paraíba	Brasil
Receitas	130,42	72.572,17	4.611.466,47
Despesas	111,48	64.980,59	4.125.010,44
Produto Interno Bruto (Valor Adicionado)			
Variável	Congo	Paraíba	Brasil
Agropecuária	6.107	1.072.171	105.163.000
Indústria	4.320	3.392.154	539.315.998
Serviços	21.198	10.592.779	1.197.774.001

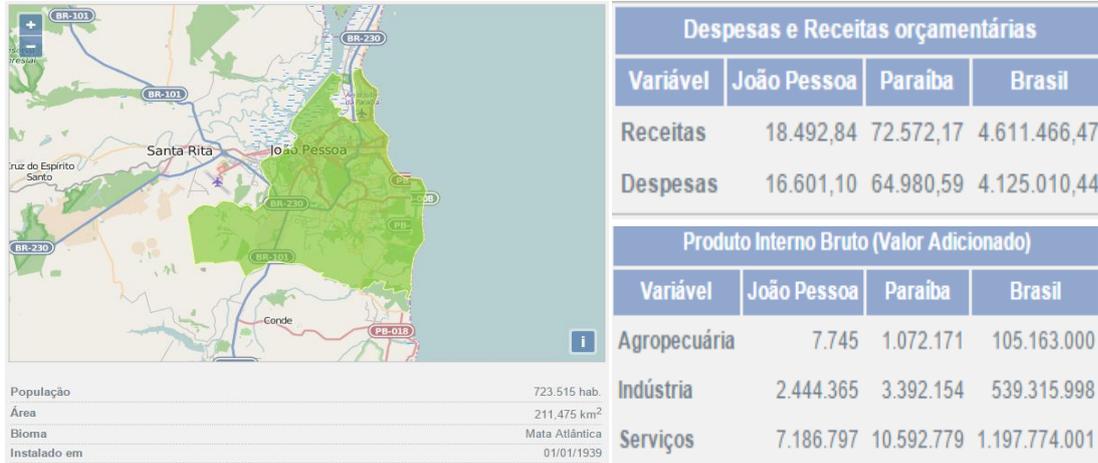
Cuité



Despesas e Receitas orçamentárias			
Variável	Cuité	Paraíba	Brasil
Receitas	372,69	72.572,17	4.611.466,47
Despesas	367,69	64.980,59	4.125.010,44
Produto Interno Bruto (Valor Adicionado)			
Variável	Cuité	Paraíba	Brasil
Agropecuária	6.921	1.072.171	105.163.000
Indústria	14.075	3.392.154	539.315.998
Serviços	86.539	10.592.779	1.197.774.001

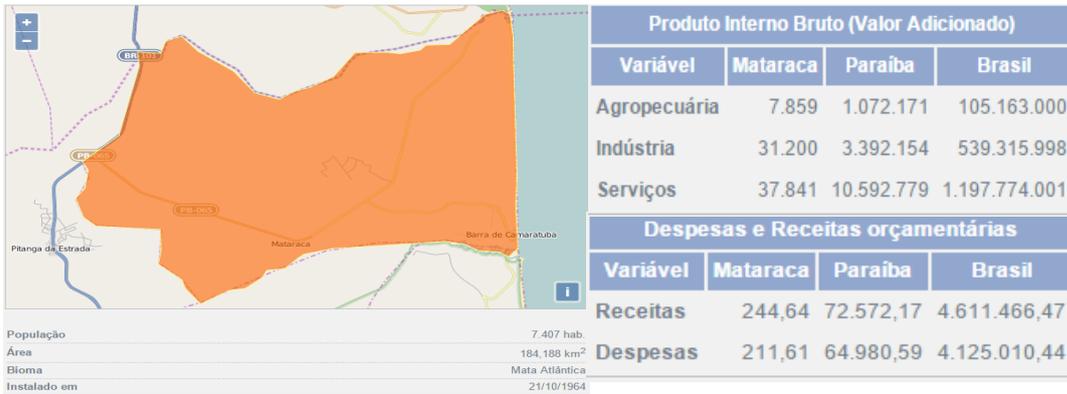
FONTE: IBGE.

João Pessoa



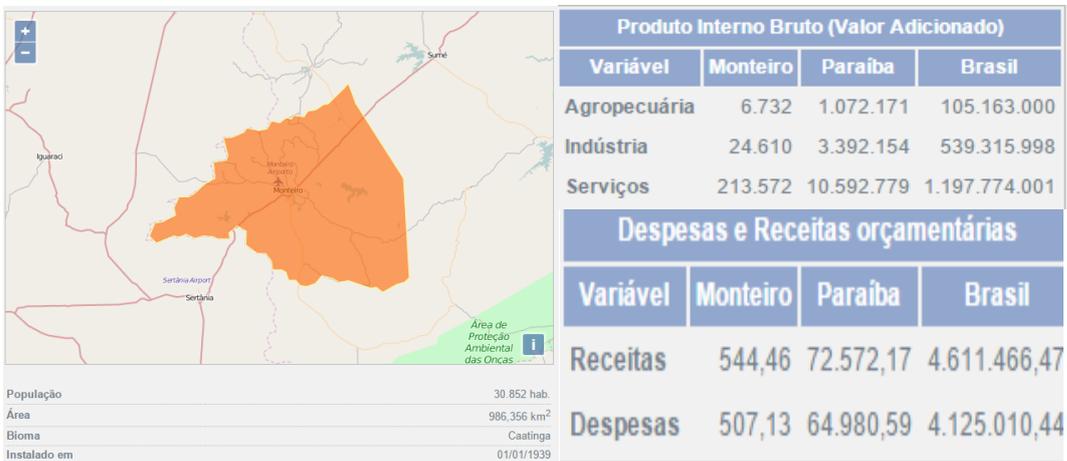
FONTE: IBGE.

Mataraca



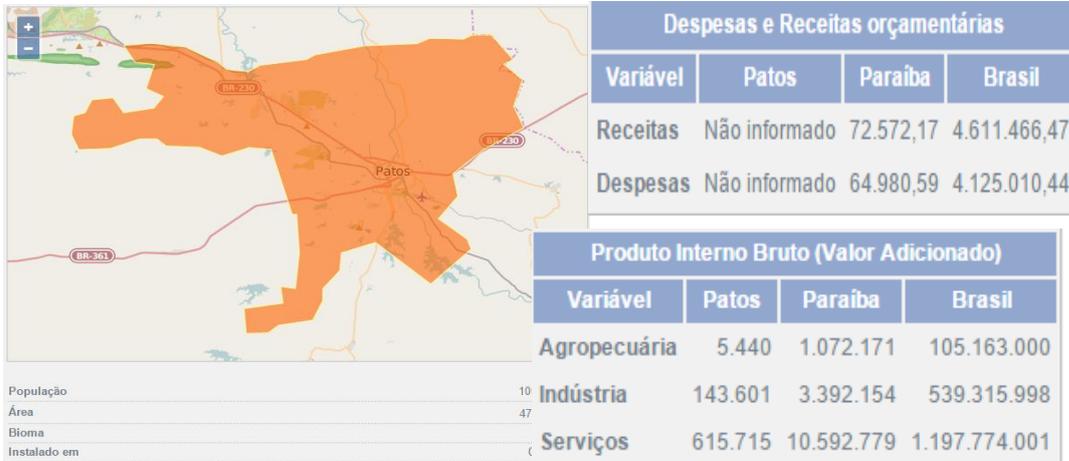
FONTE: IBGE.

Monteiro



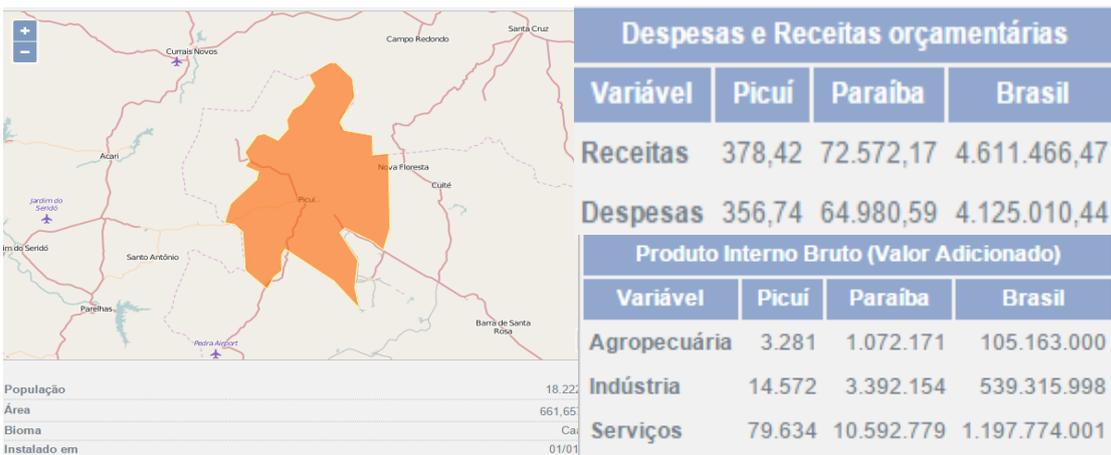
FONTE:IBGE

Patos



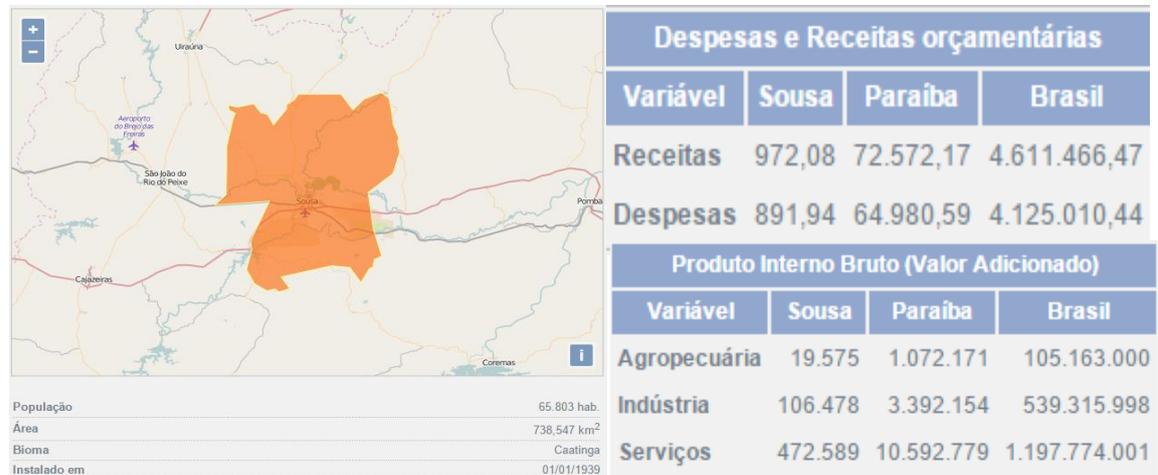
FONTE: IBGE.

Picuí



FONTE: IBGE

Sousa



FONTE:IBGE

ANEXO B - DOCUMENTO DO MOVIMENTO “A PARAÍBA PRECISA SER ASSISTIDA”

Ao Sr. Secretário de Estado da Cultura Chico Cesar

A Paraíba disputa hoje o terceiro lugar do Nordeste em produção audiovisual, sendo que boa parte desta produção acontece não apenas em João Pessoa, mas em todo o território do nosso estado. Na cidade de Campina Grande, para o “VI Festival Comunicurtas de Audiovisual”, mais de cento e dez filmes feitos na Paraíba foram inscritos e esse número só cresce a cada ano, mostrando que aqui se produz cada vez mais e melhor, embora não haja espaço para exibição de tantas obras cinematográficas. Desta forma, a proliferação desesperada de Festivais que agonizam o espaço do cinema paraibano para os paraibanos é cada vez mais evidente. Diversas cidades do interior buscam a valorização do audiovisual enquanto manifestação cultural e artística, enquanto reflexo de uma sociedade que pede para se ver na tela. É imperativo que o poder público fomente o audiovisual com editais regulares e verbas à altura do expressivo movimento de produção e exibição de audiovisual que grassa por todo o Estado! Atualmente estamos diante de um impasse cujo cerne é um monumento histórico de Campina Grande: o Cine São José. Construído na década de quarenta e sucateado até o presente momento, este gigante da história cinematográfica clama por ação de seus amantes, requerendo seu espaço no meio do atual levante do audiovisual paraibano. “Reforma” é a palavra central neste movimento. Não apenas uma reforma que devolva ao Cine São José a beleza e atividade de outrora, mas principalmente a reforma da maneira de pensar cinema neste estado. Cinema, assim como qualquer outra arte, necessita de público, o qual por sua vez também é ávido por consumi-la. Precisa-se, neste momento, transformar em grito os sussurros de uma cultura da miséria evidenciada por parte das autoridades responsáveis. Reforma conforme levantada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba (IPHAEP) em seu projeto inicial, que ao analisar a área do Cine São José construiu toda uma perspectiva de exibição do audiovisual, contemplando ainda a construção de um anfiteatro, café, áreas de música, dentre outros aspectos que contemplam sim a cultura como um todo, mas deixando ainda intacto o patrimônio do Cinema Paraibano. O projeto do IPHAEP aqui defendido não exclui nenhuma arte, como fruto inconsequente de um separatismo artístico onde Cinema intriga-se de teatro, música e outros, mas em verdade ressalta o cinema enquanto arte de síntese, agrupando ali, sob sua batuta, outras formas de se ver a arte. Cinema precisa ser exibido. Nosso cinema precisa ser exibido. E o Cine São José

clama sua chance de voltar a ser algo mais que entulhos. A Paraíba precisa ser assistida hoje. É o cinema quem nos permitirá não apenas conhecer nosso contexto sócio cultural, mas também mostrá-lo ao mundo. Chegou a hora de levantar a máscara de pobres coitados e deixar transparecer o rosto de um povo que precisa mostrar sua essência, de produtores e consumidores de uma arte que não deveria ser associada exclusivamente a grandes centros onde a indústria do entretenimento tantas vezes faz calar a arte em prol da bilheteria. Somos todos paraibanos, somos todos capazes, somos todos CINEMA. Sendo assim, os motivos mais urgentes desse abaixo-assinado são: A divulgação da pauta com o plano de ações, atividades e investimentos voltados ao fomento, difusão e preservação do cinema paraibano; Resposta à "Carta de Coremas" entregue durante reunião com representantes e ABD-PB à SECULT. Carta escrita e assinada por cineastas paraibanos durante primeiro festival de cinema em Coremas; Tornar público, previamente à sua execução, o projeto do Cine São José assim como os laudos técnicos que os certificam.

ANEXO C – CARTA DO FÓRUM DO AUDIOVISUAL PARAIBANO (2013)

FÓRUM DO AUDIOVISUAL PARAIBANO

Coremas, 27 de julho de 2013.

REITERAÇÃO DA CARTA DE COREMAS

Segundo dados da ANCINE (órgão estatal que acompanha e administra a aplicação prática das políticas criadas para o desenvolvimento do audiovisual no Brasil), em relação à questão estatística da produção cinematográfica na Região Nordeste, o Estado da Paraíba, atrás de Pernambuco e da Bahia⁶⁹ disputa o terceiro lugar com o Estado do Ceará. Uma particularidade desse fato se faz notória no processo de interiorização da produção audiovisual na Paraíba que vem se realizando de maneira intensa⁷⁰ ao lado da consolidada produção do eixo João Pessoa-Campina Grande. Esse crescimento não se revela somente em termos da quantidade da penetração geográfica, mas também nos resultados do aumento da qualidade de nossa produção que, a despeito de toda série de dificuldades e obstáculos que habitam e traduzem o cotidiano do setor audiovisual paraibano, vem rompendo fronteiras, sendo selecionada para inúmeros festivais, conquistando um impressionante índice de premiações, tanto no cenário nacional quanto no internacional, o que nos projeta para além de nossos limites, enquanto, ao mesmo tempo, nos promove o reconhecimento de nosso imenso potencial criativo e realizador e oferece elementos para o aquecimento de nossas divisas artístico-econômicas, gerando arte, cultura, sonhos, esperança, possibilidades, emprego, prestação de serviços e renda. Mas na Paraíba necessitamos, urgentemente, da criação de políticas públicas federais, estaduais e municipais para o fomento real dessa nossa capacidade artístico-econômica em torno do audiovisual. Em dois estados vizinhos, Pernambuco e Ceará,

⁶⁹ Em 2012, investiu R\$ 6.500.000,00 no audiovisual do estado através de Edital Setorial. Conferir em <http://www.cultura.ba.gov.br/edital/audiovisual/>.

⁷⁰ Para comprovar isso, podemos citar alguns exemplos: a) “Fogo-Pagou”, curta dirigido pelo jovem vencedor do I JABRE – Laboratório de Roteiros para Jovens do Interior da Paraíba, Ramon Batista, da Zona Rural de Nazarezinho - PB, ganhou o Prêmio Itamaraty, do Festival Internacional de Curtas de São Paulo. b) O primeiro edital “Revelando os Brasis”, lançado em 2004, destinado ao fomento de produção audiovisual em cidades com até 20 mil habitantes, contemplou a seguinte quantidade de histórias por Estado da Região Nordeste: Paraíba (5: Jacaraú, São Sebastião do Umbuzeiro, Pitimbu, Gurinhém e Aparecida), Bahia (4), Alagoas (3), Ceará (2), Rio Grande do Norte (2), Pernambuco (1), Piauí (1) e Sergipe (1); no segundo edital, a seleção ficou assim distribuída: Bahia (4), Paraíba (3: Barra de São Miguel, Cuité e São José de Piranhas), Pernambuco (3), Alagoas (1), Ceará (1), Maranhão (1), Piauí (1), Rio Grande do Norte (1), Sergipe (1); no terceiro edital, premiou Bahia (4), Rio Grande do Norte (3), Paraíba (2: Santa Luzia e Sumé), Pernambuco (2), Ceará (2); e no quarto e último edital até o momento, Bahia (5), Paraíba (4: Conde, Vieirópolis, Nazarezinho e Aroeiras), Pernambuco (2), Piauí (2), Ceará (2), Maranhão (1) e Alagoas (1). Tais edições possibilitaram a realização de 160 vídeos digitais em todo o Brasil, 14 só na Paraíba. c) Somente o edital “Microprojetos Mais Cultura” proposto pelo Ministério da Cultura, através da Secretaria de Articulação Institucional (SAI) e da Fundação Nacional de Artes (Funarte), Banco do Nordeste do Brasil S/A (BNB), Instituto Nordeste Cidadania (INEC) e órgãos estaduais de cultura de Alagoas, Bahia, Ceará, Espírito Santo, Maranhão, Minas Gerais, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe, contemplou, direta e indiretamente, projetos de produção e exibição audiovisuais do Semiárido da Paraíba com mais de R\$ 200 mil.

por exemplo, há, como aqui na Paraíba, expressiva vocação para o segmento de curtas-metragens, mas diferentemente daqui, tal produção é reconhecida tanto pelo governo estadual que, atualmente, em PE designa, através do 6º Edital do Programa de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco, R\$ 11.500.000,00 (onze milhões e quinhentos mil reais), somente para o setor do audiovisual, bem como no Ceará⁷¹ que, em 2012, assinou um Acordo de Cooperação Técnica entre a ANCINE e SECULT-CE, com o objetivo de realizar a Cartografia do Audiovisual Cearense⁷² e para a implementação do Programa Especial de Fomento - PEF – ANCINE / SECULT CE, destinado ao fomento do audiovisual e do cinema do Estado do Ceará, no valor de R\$ 11.189.000,00 (onze milhões e cento e oitenta e nove mil reais); quanto pela academia que, em 2007, lançou o Núcleo de Audiovisual na Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, para a formação, produção, difusão e preservação da memória do audiovisual, consolidando o estado como pólo de audiovisual; enquanto, incrédulos, assistimos na Paraíba à segunda edição do “Prêmio” Linduarte Noronha⁷³ na ordem de R\$ 300 mil voltados para a produção de projetos de curtas-metragens oriundos, teoricamente, de todo o estado, e para o qual, a despeito da criação no ano de 2012 do Curso de Cinema da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, mas diante da total ausência de perspectiva de outros fomentos, vemos os docentes universitários também sendo obrigados a concorrer. Assim, reunidos mais uma vez à beira das águas doces do Açude Estevão Marinho, no município de Coremas, no Sertão Paraibano, no dia 27 de julho de 2013, nós, coordenadores de festivais, artistas, realizadores e produtores de audiovisuais de todos os recantos do Estado da Paraíba, abaixo-assinados, confraternizamos com alegria a percepção do crescimento da interiorização do potencial produtivo deste setor extrapolando o eixo João Pessoa–Campina Grande, e avaliamos, revisamos e ampliamos a Carta de Coremas destinada aos gestores públicos para sugerir os seguintes pontos ainda a serem considerados na elaboração das políticas públicas para potencializar com profissionalismo e dignidade a área da cultura, em geral, e, mais especificamente, o setor do audiovisual paraibano:

1. Pensar políticas públicas que visem realmente fomentar, defender e difundir a produção do cinema paraibano;
2. Prestigiar o cinema de autor, considerando que o “cinema de mercado” tem mecanismos de auto-sustentação e que já existem leis que beneficiam este tipo de produção. Desta forma, as políticas culturais devem atender a produtos diferenciados, no que diz respeito à qualidade e ao conteúdo;
3. Garantir urgentemente a dotação permanente de verba satisfatória para o desenvolvimento e consolidação do audiovisual paraibano como Política de Estado e não como política de

⁷¹ “Quanto aos recursos para projetos do segmento audiovisual incentivados pela SECULT/CE, entre 2007 e 2010 foram investidos cerca de R\$53,6 milhões pelo SIEC, no conjunto de segmentos culturais. Entre esses valores, R\$16,2 milhões, ou 30%, destinaram-se ao segmento audiovisual. O montante compõem o FEC Editais, FEC Demanda Espontânea e Mecenato Estadual.” In:

<http://cartografiadoaudiovisualcearense.com/pdfs/CartografiaDoAudiovisualCearenseLivroCompleto.pdf>

⁷² Conferir em

<http://cartografiadoaudiovisualcearense.com/pdfs/CartografiaDoAudiovisualCearenseLivroCompleto.pdf>

⁷³ Cuja primeira edição levou mais de um ano para ser entregue e, mesmo assim, após intensa mobilização da categoria!

governo (como, por exemplo, transformar em Leis, no município de João Pessoa, o “Prêmio Walfredo Rodrigues de Curtas e Longas-Metragens 2012/2013” e, no Governo do Estado, o Fundo de Incentivo à Cultura – Augusto dos Anjos – FIC; este último além de forçar os diversos setores artísticos a disputar uma fatia do orçamento com todas as áreas da Cultura, fica também ao sabor da decisão pessoal e política de cada governante) ou como prêmio sazonal, (devendo seguir o exemplo consolidado já citado de nossos estados vizinhos, Pernambuco e Ceará), e distribuí-la de modo descentralizado por cotas proporcionais de acordo com a densidade demográfica entre as 4 (quatro) mesorregiões paraibanas (Sertão, Borborema, Agreste e Mata Paraibana), garantindo-se a possibilidade de nova redistribuição, no todo ou em parte, da cota da(s) mesorregião(ões) que, por ventura, não venha(m) a apresentar qualquer proposta ou que não as apresente(m) em número suficiente para a distribuição de todo o percentual orçamentário a ela(s) destinado, entre as outras mesorregiões que apresentaram projetos.⁷⁴ A nova divisão também deverá ser de modo proporcional, de acordo com o número de projetos apresentados em cada mesorregião, de forma a atender o maior número possível de proponentes, sem a possibilidade de devolução da(s) cota(s) para os cofres públicos (Fundo de Incentivo à Cultura do Estado, Fundo Municipal de Cultura...) ou de seu remanejamento para quaisquer outras áreas;

4. Prever na política de dotação orçamentária voltada para o incentivo e a consolidação do audiovisual paraibano tanto a existência de cotas específicas para iniciantes quanto para profissionais;

5. As comissões que selecionam os projetos de produtos audiovisuais que receberão verba de entidades públicas têm que ser compostas, essencialmente, por profissionais reconhecidamente pertencentes à categoria cinematográfica e externos à Paraíba;

6. Garantir a plena liberdade de expressão cultural e o acesso imediato, amplo e irrestrito às obras financiadas pelo poder público, conforme destacam a Carta de Tabor, o artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948 que afirma "Todo homem tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do progresso científico e de fruir de seus benefícios", e a Constituição da República Federativa do Brasil, de 1988, ao ressaltar em seu artigo 215 que "O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais";

7. Inserir o cinema brasileiro, em particular o paraibano, nas escolas, bem como proporcionar, pelo menos uma vez por mês, a ida de estudantes ao cinema para exhibições de produções cinematográficas paraibanas ou nacionais, a exemplo do programa “Vá ao Cinema”, da

⁷⁴ A distribuição da dotação orçamentária de modo proporcional consideraria a densidade demográfica das mesorregiões, de acordo com os dados do Censo de 2006 do IBGE, valendo-se inicialmente da seguinte proposta de divisão percentual do montante total: 2 Mesorregiões paraibanas possuem mais de 1 milhão de habitantes (Agreste e Mata Paraibana), o percentual seria de 35% para cada uma delas; uma Mesorregião tem mais de 500 mil e menos de 1 milhão de habitantes (Sertão), seu percentual seria de 20%; e uma Mesorregião tem menos de 500 mil habitantes (Borborema), seu percentual corresponderia a 10%.

Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo que vem multiplicando o acesso da população aos filmes brasileiros, estimulando os distribuidores e exibidores a colocá-los na programação, remunerando produtores e diretores com a renda líquida resultante das exibições;

8. Apoiar concretamente as associações, os pontos de cultura e os cineclubes de todo o Estado, reconhecendo o seu importante papel, sobretudo, no que tange à divulgação e ao debate do produto audiovisual nacional, de um modo geral, e, mais especificamente, da produção paraibana;

9. Fomentar com recursos materiais e orçamentários projetos de: a) formação de recursos humanos para a área do audiovisual paraibano, a exemplo dos já comprovadamente exitosos: “Viação Paraíba”, “Cinema Adentro”, “Projeto Cinestésico – Cinema e Educação”, ”JABRE-Laboratório de roteiro”, “Paraíba Cine Senhor”, dentre outros; b) produção de Festivais de Audiovisuais no Estado da Paraíba, a exemplo, dos: “FestAruanda” em João Pessoa; “ComuniCurtas” em Campina Grande; “CineCongo” no Congo; “Curta Coremas” em Coremas; “Curta Cuité” em Cuité; “Cinema com Farinha” em Patos; ”Bateia de Cinema” em Picuí; “Barra-Sagi Cine”, em Mataraca; “SECAS” em Sumé; “Festival do Minuto do Cariri Paraibano” em Monteiro; “FestCine do Semiárido Paraibano” em Cabaceiras; “Festival de Cinema da Estação Ciência” em João Pessoa; c) produção de Mostras, tais como: “Mostra Interestadual do Cinema Paraibano”, promovida pelo Projeto Cinestésico em diferentes cidades paraibanas e em três cidades do Estado do Rio de Janeiro; “Mostra de Cinema Acauã”, promovida pelo Ponto Audiovisual de Cultural Acauã em Aparecida; “Mostra Multivisualnet” promovida pelo Ponto Audiovisual de Cultural em Bananeiras, dentre outras. d) pesquisas acadêmicas sobre a produção cinematográfica paraibana, realizadas por instituições tais como a UFPB, a UFCG, a UEPB, o IFPB e a Academia Paraibana de Cinema; e) publicação bibliográfica (livros, revistas, jornais) e on line (sites, blogs) dos resultados das pesquisas acadêmicas.

10. Assinar convênios com TVs públicas (federal e municipal) para veicular os audiovisuais produzidos a partir dos editais públicos (federal, estadual e municipal), proporcionando maior penetração desses produtos junto ao seu público em potencial, e oferecendo, em contrapartida, conteúdo de boa qualidade, tornando-as o escoadouro da exibição e divulgação da produção audiovisual paraibana e, sobretudo, ampliando sua possibilidade de atuação como produtoras.

Assinam esta carta:

Adilson Barros Soares – Bananeiras – PB; Aldenize Alves de Oliveira – Alagoa Grande – PB; Alexandre Soares - Taquaritinga do Norte – PE; Allan Gomes - Alagoa Grande – PB; Buca Dantas – Natal – RN; Carlos Mosca – Campina Grande – PB; Cássia Lobão – Campina Grande - PB; Elidiana Oliveira – Bananeiras – PB; Elisandra Neves – Bananeiras – PB; Erickson Nilton – Patos – PB; Franciléia Lopes – Coremas – PB; Gabryel Rodrigues – Vertentes – PE; Irls Verety – Coremas – PB; Ismael Moisés Santos – Picuí – PB; José Djalisson Santos – Picuí - PB; Kaíque Pereira Alexandrino – Coremas – PB; Kennel Rógis - Coremas – PB; Kleyton Jorge Canuto Campina Grande – PB; Marcelo Marão – Rio de

Janeiro – RJ; Marcelo Quixaba - João Pessoa – PB; Robson Casé - Taquaritinga do Norte – PE; Soia Lira – João Pessoa – PB; Torquato Joel - João Pessoa – PB; Verônica Cavalcante – João Pessoa – PB; Virgínia de Oliveira Silva - João Pessoa – PB; Bertrand Lira – João Pessoa – PB; Breno César – Recife – PE.