

> Marcelo Ikeda | **O Curta Taquary e sua cartografia afetiva de possíveis: notas sobre o cinema do interior do Nordeste**

I Resumo: O artigo tem como objetivo analisar o contexto de transformações do cinema realizado na Região Nordeste, com especial atenção aos movimentos de interiorização, apresentando outras possibilidades de modos de produção e de ser para além do modelo do regionalismo clássico. Com base nos aportes teórico-metodológicos da “nova história do cinema” e de conceitos do “cinema de garagem”, o artigo busca compreender o contexto de desenvolvimento do cinema no Nordeste a partir dos anos 2000, para além do binômio “autor-obra”. Em seguida, será apresentada a importância dos festivais de cinema na estruturação de uma rede afetiva de possíveis, analisando em mais detalhes o caso do Curta Taquary, evento realizado em Taquaritinga do Norte (PE), cidade do Agreste Pernambucano.

I Palavras - chave: Cinema brasileiro. Cinema nordestino. Festivais de cinema. Curta Taquary.

> Professor de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com bolsa-sanduiche na Universidade de Reading (Inglaterra). Autor dos livros Utopia da autossustentabilidade: impasses, desafios e conquistas da Ancine (2021), O cinema independente brasileiro contemporâneo em 50 filmes (2020), Fissuras e fronteiras: o Coletivo Alumbramento e o cinema contemporâneo brasileiro (2019), entre outros.
Contato: marcelogilikeda@gmail.com.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5499305914177233>.

Marcelo Ikeda | **The affective cartography of Taquary Short Film Festival: notes on the cinema from the interior of Brazilian Northeast**

Abstract: The article aims to analyse the context of transformations in film production in the Northeast Region of Brazil, especially on the context which supported its development towards the interior of the region, portraying other modes of production ways of being beyond the model of classic regionalism. Based on the theoretical and methodological contributions of the “new history of cinema” and the concepts of “garage cinema”, the article seeks to understand the development context of cinema in Brazil Northeast since the 2000s, beyond the binomial “filmmaker-ouvre”. Afterwards, will be presented the importance of film festivals in the structuring of an affective network of possibilities, exploring the case of *Curta Taquary* (Taquary Short Film Festival), an event held in *Taquaritinga do Norte*, a small city in the interior of Pernambuco.

Keywords: Brazilian cinema. Northeast Brazilian cinema. Film festivals. Taquary Short Film Festival.

Introdução

O presente artigo é a primeira apresentação pública de um projeto de pesquisa mais amplo que busca compreender as transformações e as características dos modos de produção audiovisual no interior do nordeste do país na última década. Esse projeto tem como ponto de partida meu próprio percurso pessoal. Sou nascido e criado no Rio de Janeiro, mas em 2010 mudei-me para Fortaleza ao ser aprovado no concurso para professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC). Nesse período de dez anos, tive a oportunidade de travar contato mais próximo com a variedade e a riqueza da produção cultural da região, e pude assim desconstruir diversos estereótipos que marcam o olhar estrangeiro geralmente reproduzido sobre a região. Ao viajar pelos estados da região e adentrar pelo interior do Nordeste para além dos limites da Zona da Mata, pude perceber que os modos de ser do Nordeste há muito vêm se afastando dos valores tradicionais que associam a região à esfera rural, ou ainda, aos típicos elementos ligados à tríade “sertão, seca e cangaço”. Visitando eventos, como mostras e festivais de cinema, cursos livres e pontos de cultura, pude constatar que o audiovisual tem parte expressiva em diversos dos movimentos recentes, de modo que muitas pequenas cidades no interior possuem filmes sendo realizados ou eventos como cineclubes, mostras de cinema ou cursos de formação audiovisual.

Percebi, então, um interesse de compreender melhor como se estruturam e se aperfeiçoam esses pequenos pontos de produção audiovisual espalhados no interior do Nordeste, algo ainda pouquíssimo estudado. De um lado, essa pesquisa é um desdobramento de uma pesquisa anterior, desenvolvida em parceria com Dellani Lima, em torno do “cinema de garagem”. Em ocasiões anteriores, desenvolvemos, em conjunto (IKEDA E LIMA, 2011), ou de forma isolada (IKEDA, 2018), uma reflexão sobre as transformações nos modos de produção do cinema brasileiro deste século, estimulados pelas tecnologias digitais, que permitiram uma expansão da produção brasileira para além de sua concentração no eixo Rio-São Paulo, com obras de baixíssimo orçamento, sem recursos de editais públicos ou de incentivo fiscal, realizadas de forma colaborativa, com uma relação intrínseca entre criação e vida, ou ainda, incorporando hibridismos de formatos e de bitolas, numa comunhão entre a ficção e o documentário, entre o cinema, as artes visuais e a performance. Nessa ocasião, já havia me debruçado sobre obras e realizadores da Região Nordeste, como os trabalhos de coletivos cinematográficos, como o Alumbramento (CE), Trincheira (PE) ou Filmes a Granel (PB), entre outros.

Esses movimentos de artistas considerados periféricos são em geral pouco reconhecidos como parte da escrita institucionalizada da trajetória do cinema brasileiro. São gestos invisibilizados, empurrados para as margens, por não possuírem adesão às escritas canônicas do cinema, construídas por meio de marcos de origem, a partir de

eixos estruturantes de maior visibilidade. Esta pesquisa busca, num sentido mais amplo, reintroduzir esse conjunto de filmes e realizadores como parte integrante do campo institucionalizado do que costuma ser denominado como “cinema brasileiro”. Dessa forma, em linhas gerais, o projeto se insere nos princípios teórico-metodológicos estabelecidos pela chamada “nova história do cinema”, cujos princípios gerais foram estabelecidos pelo clássico artigo de Elsaesser (1986) e que o livro de Chapman, Glancy e Hardy (2007) expõe um acurado panorama de sua trajetória e elenca suas principais características. Em linhas gerais, a chamada *new film history* busca ampliar as bases teórico-metodológicas dos estudos de cinema, inserindo outras camadas de leitura sobre os processos históricos, de modo a incorporar aspectos em geral pouco considerados nos estudos clássicos de cinema, como os institucionais, culturais, tecnológicos, ou ainda, sobre questões para além da análise fílmica ou dos elementos internos às obras. A “nova história do cinema” também busca analisar os condicionantes históricos que moldam as formas de escrita historiográfica, questionando em que medidas as escrituras canônicas incluem determinados grupos e visões de mundo, e o que necessariamente acabam deixando de fora. Esse olhar crítico em torno de uma meta-história nos ajuda a compreender a trajetória do cinema brasileiro como uma narrativa construída por fatores sociais que legitimam certos percursos e que também geram apagamentos, ao excluir percursos que não possuem adesão a essas escolhas. Essa revisão crítica torna-se fundamental para reinserir no corpo da história objetos e corpos que

foram descartados por serem considerados simplesmente como fatores indesejados no curso da afirmação de olhares hegemônicos acerca de determinadas narrativas.

Para tanto, é preciso compreender os fenômenos fílmicos para além da análise estrita ao binômio obra-autor. As histórias clássicas do cinema tenderam a privilegiar um percurso historicista, por meio de uma sequência cronológica em torno de “escolas de estilo”, por meio das quais se destacam obras-primas de exceção e seus diretores, como seus legítimos criadores-autores. A “nova história do cinema” (*new film history*) tem privilegiado outras abordagens teórico-metodológicas, que consideram o produto fílmico como um entrecruzamento de outras variáveis, entre as quais se inserem elementos institucionais ou de contexto, como aspectos tecnológicos, econômicos, jurídicos, sociais, ou estudos sobre o papel das políticas públicas, a preservação de filmes, o ensino do audiovisual, a recepção cinematográfica, a história da exibição em salas de cinema, etc.

Dessa forma, este artigo se estrutura da seguinte forma: numa primeira parte, serão abordados os cenários de transformação do cinema realizado no Nordeste, apontando outras possibilidades de modos de produção e de ser à medida que a produção se amplifica para além do modelo do regionalismo clássico. Em seguida, será apresentada a importância de eventos como os festivais de cinema na estruturação de uma rede afetiva de possíveis, analisando em mais detalhes o caso do Curta Taquary, festival de cinema realizado no interior de Pernambuco.

Transformações do cinema no Nordeste nos anos 2000 e o processo de interiorização

A partir de meados dos anos 1990, a produção cinematográfica brasileira se recuperou dos traumas neoliberais do governo Collor, que extinguiu os órgãos que forneciam sustentação à política pública ao audiovisual. Nesse período, retratado por críticos e pesquisadores em torno da expressão “cinema da retomada”, um de seus mais destacados aspectos era a sua aparente diversidade (NAGIB, 2002; ORICCHIO, 2003). Diversos pesquisadores, como Butcher (2005) e Ottone (2007), além dos dois anteriormente citados, destacavam que o “cinema da retomada” não representou nenhuma pauta estética ou ideológica a priori, mas simplesmente a recuperação do ritmo de produção. A produção passava a ser diversificada, envolvendo estreantes e veteranos, ficções e documentários, filmes de apelo comercial e experimentais, entre outros. Apesar de cerca de 80% dos valores captados pelos mecanismos de incentivo fiscal – por meio da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual, principais fontes de financiamento do cinema brasileiro do período – permanecerem concentrados em empresas produtoras do Rio-São Paulo, é possível constatar um incremento, ainda que tímido, das produções em outros estados brasileiros. Entre eles, incluem-se os da região nordeste.

Em meados dos anos 1990, o chamado cinema nordestino despertava as atenções da crítica cinematográfica basicamente em torno de produções de três cidades: Recife (PE), Fortaleza (CE) e Salvador (BA). Entre esses polos, recebeu especial destaque o cinema pernambucano, quando, a partir do impacto da exibição de *Baile perfumado* (1997) no Festival de Cinema de Brasília em 1997, uma geração de cineastas do estado se destacou no contexto do chamado “cinema da retomada”: Cláudio Assis, Marcelo Gomes, Lírio Ferreira, Paulo Caldas, Adelina Pontual, entre outros.

No fim da década de 2000, conforme a análise de Nogueira (2009), uma nova geração de cineastas pernambucanos ganhou visibilidade no contexto do cinema brasileiro pós-retomada, no chamado “novíssimo cinema brasileiro”, com destaque em festivais nacionais e internacionais, com cineastas como Gabriel Mascaro, Marcelo Pedroso, Marcelo Lordello, Tião, Leonardo Lacca, Pedro Severien, Daniel Aragão, entre outros. Ainda, há cineastas de uma geração intermediária, em que se destacam Kleber Mendonça Filho, Camilo Cavalcanti, Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira.

Mesmo com todas as diferenças entre realizadores de estilos tão diversos, há, entre todos, um ponto em comum: são todos filmes de Recife. Ainda que alguns realizadores tenham nascidos no interior (como o caso de Assis) ou tenham filmado fora da capital, todos esses artistas residem e trabalham em Recife. Mesmo que tenham sido eventualmente filmados no interior, seus projetos foram desenvolvidos e gestados na capital do estado.

Assim, quando o cinema pernambucano se torna conhecido em âmbito nacional pela inventividade dessas produções, tornando-se praticamente uma marca distintiva, na verdade trata-se de filmes gestados na capital Recife.

No entanto, há um imenso conjunto de movimentos que têm provocado o amadurecimento da produção audiovisual no interior dos estados. É possível afirmar que atualmente existe produção audiovisual em todos os estados do Nordeste, mesmo os de menor tradição de investimentos no audiovisual, como Alagoas, Piauí, Sergipe ou Maranhão. Mesmo longas-metragens, que necessitam de maior esforço de produção, como o maranhense *O exercício do caos* (2013), de Frederico Machado, e o alagoano *Cavalo* (2020), de Rafael Barbosa e Werner Salles, têm sido exibidos e premiados em festivais em todo o país e até mesmo internacionais.

Diversos fatores contribuíram para a expansão das possibilidades de produção nos estados do Nordeste. De um lado, a ampla difusão das tecnologias digitais permitiu o maior acesso a equipamentos de imagem e som, além de criar facilitadores para o processo de pós-produção das obras. O cinema digital estimulou uma significativa redução nos custos de produção, com câmeras leves e portáteis, mais sensíveis à luz, reduzindo, portanto, tanto os acessórios quanto os recursos de maquinaria e elétrica (CHRISTOFOLI, 2010). Em contraposição aos filmes realizados em película cinematográfica, cujos laboratórios situavam-se exclusivamente no eixo Rio-São Paulo, tornava-se possível, com a digitalização

dos processos de produção, que uma obra audiovisual, mesmo de longa-metragem, fosse integralmente realizada no Nordeste em todas as suas etapas de produção, abrangendo desde o desenvolvimento até a finalização da cópia final em formato adaptado para as salas de cinema (nos tempos atuais, não mais a cópia em 35mm mas o DCP – *Digital Cinema Package*).

Além disso, diversas políticas públicas para o audiovisual, desenvolvidas pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAv/MinC) ou pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), a partir das gestões de Gilberto Gil no MinC e de Manoel Rangel na Ancine, foram de fundamental importância por conter atributos que prezavam a regionalização dos investimentos em audiovisual, historicamente concentrados nas duas principais cidades econômicas do país. Entre eles, destaca-se o pioneiro edital DOCTV, que estabelecia a produção de documentários para exibição nas grades de programação das TVs públicas no país, prevendo a realização de pelo menos uma obra em cada unidade da federação (HOLANDA, 2013). Além disso, conforme analisei em trabalho anterior (IKEDA, 2021), destacam-se editais promovidos pela Ancine, como os Arranjos Regionais, que preveem a complementação pela Ancine dos recursos aportados pelos entes federativos na realização de seus editais locais, provocando, em alguns casos, que os recursos fossem quintuplicados. A própria lógica dos Arranjos Regionais em torno do co-investimento estimulou que as Secretarias de Cultura de estados e municípios desenvolvessem ou

ampliassem seus programas de apoio ao audiovisual. A Lei 12.485/11 também estipulou que pelo menos 30% dos recursos do Fundo Setorial do Audiovisual fossem necessariamente investidos em projetos apresentados por empresas produtoras sediadas na denominada região CONNE (Centro-Oeste, Norte e Nordeste), provocando direto impacto no aumento dos investimentos de projetos do Nordeste. Além disso, outras iniciativas, como os pontos de cultura, os Núcleos de Produção Digital (NPDs) e a Programadora Brasil forneceram apoio técnico para os projetos de produção de obras audiovisuais na região.

Além desses dois fatores principais de base, diversos outros elementos podem ser destacados, como a criação de cursos de formação em cinema e audiovisual em âmbito universitário, com a expansão das universidades federais em decorrência do REUNI, e a contínua expansão do circuito de mostras e festivais de cinema no interior do país. Além disso, a região Nordeste apresentou o mais elevado índice de crescimento do PIB per capita no país nos últimos quinze anos, de modo que o desenvolvimento das atividades econômicas e a ampla difusão das tecnologias de comunicação e informação, além da ampliação dos deslocamentos em termos rodoviários e aéreos, estimularam tanto o acesso quanto a produção de cultura a nível local e sua maior integração com os centros regionais.

Dessa forma, nos últimos anos, testemunhamos o aumento da produção audiovisual no interior da região Nordeste. Diversos exemplos relevantes podem ser citados. *O Nó do Diabo* (2017), realizado pelo Vermelho Profundo, coletivo de cinema de Campina Grande

(PB), foi premiado no mais tradicional festival de cinema do país, o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, e lançado comercialmente no mercado de salas de exibição em todo o país pela distribuidora Elo Company. Taciano Valério realizou uma trilogia de longas-metragens (a "Trilogia Cinza") – *Onde Borges Tudo Vê* (2012), *Ferrolho* (2013) e *Pingo d'água* (2014) – entre diversas cidades do interior de Pernambuco e da Paraíba, numa relação de trânsito, sendo que os dois primeiros foram exibidos na Mostra de Cinema de Tiradentes e o último, no Festival de Brasília. *Rosa Tirana* (2021), realizado por Rogério Sagui na pequena cidade de Poções, no interior da Bahia, foi exibido na Mostra de Tiradentes em 2021. Além desses longas-metragens, diversas outras obras audiovisuais, como séries para TV, *web* séries e especialmente curtas-metragens foram produzidos no interior do Nordeste nos últimos anos.

Para além do regionalismo clássico

Além do aumento do número de obras produzidas, é possível perceber uma maior diversidade das paisagens e dos modos de ser expressos por essas obras. Até os anos 1990, boa parte do cinema da região Nordeste se ancorou nas abordagens mais tradicionalistas da paisagem, como parte de uma estética regionalista, que via na região um sinônimo de ausência, por meio da utilização de elementos-tipo como a caatinga, o sertão ou a seca.

As paisagens semiáridas tornaram-se um símbolo da região, como direta consequência do romance regionalista dos anos 1930, de autores como José Lins do Rego, Raquel de Queiroz e José Américo de Almeida, que encontraram no cinema sua expressão nas obras do Cinema Novo nos anos 1960, como *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1964), *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *Menino de engenho* (Walter Lima Jr., 1965), entre outros. Ou seja, os estereótipos que marcam a caracterização mais usual do Nordeste foram cristalizados não apenas por movimentos políticos, mas sobretudo culturais e estéticos. Como bem expõe o marcante estudo de Albuquerque Jr. (2009), a própria configuração da ideia de Nordeste como uma região homogênea, negligenciando as especificidades locais, se pautou pela inferiorização em relação ao Sul do país, marcado por uma segregação como reflexo da natureza, do meio e da raça, chamado pelo autor de “o antigo regionalismo”. A análise de Albuquerque Jr. oferece uma visão crítica sobre a formação do olhar pela forma como o autor desconstrói representações da região calcadas numa ideia de paisagem natural e descortina as relações de poder que moldam as feições mais usuais como esses espaços se revelam.

O livro de Albuquerque Júnior promove um provocativo questionamento de como a própria ideia de Nordeste foi criada a partir de uma tendência totalizante e institucionalizada, que estabelece o regionalismo como princípio unificador de um espaço geográfico e humano notadamente heterogêneo para criar um discurso social coeso. Assim, segundo

o autor, a própria construção de um conceito para a região não deve ser explicada apenas pela perspectiva econômica ou política, mas é preciso perceber que esta é na verdade a resultante de um percurso histórico que afirma um espaço social com feições específicas, moldado a partir de diferentes discursos que lhes concederam atributos morais, culturais e simbólicos.

De forma complementar ao estudo de Albuquerque Jr., Brito (2017) apresenta o conceito de *neorregionalismo* para analisar as transformações da literatura brasileira. Apesar de não se concentrar exclusivamente na análise de romances nordestinos, uma vez que incorpora autores como Milton Hatoum, boa parte dos autores analisados por Brito tem sua vida e obra associados à região, como Assis Brasil, Raimundo Carrero e Ronaldo Correia de Brito, entre outros. Brito analisa como a literatura brasileira, incorporando as transformações políticas e sociais do próprio Nordeste, incorporou outras paisagens, agentes sociais e personagens, diversificando seus modos de ser para além dos valores do regionalismo clássico das décadas de 1930 e 1940.

As representações das paisagens no cinema da região também foram afetadas pelas próprias transformações socioeconômicas do Nordeste. A região deixou de ser representada meramente a partir de uma dicotomia entre o rural e o urbano, ou ainda, entre o sertão e o litoral, ganhando nuances que conferem relevo ao contínuo processo de urbanização. Os programas de transferência de renda, a ampliação dos modos de transporte

rodoviário e aéreo, a atuação de novas universidades na região e a influência dos substratos da tecnologia da informação e da comunicação são exemplos de medidas que contribuirão para a aceleração dos processos de trânsito e fluxo na região.

Em pleno século XXI, o Nordeste não é mais representado no cinema brasileiro exclusivamente pela ótica do interior intocado pela civilização, numa ótica do idílio romântico idealizado, tampouco pelo binômio seca e cangaço, como sintomas rasos do atraso econômico e do banditismo social. O Nordeste vem presenciando um processo de desenvolvimento econômico, que tem tornado mais visível o surgimento de metrópoles regionais, que escapam totalmente dos modos de representação rural, e espelham diversos das querelas sociais que atingem as grandes metrópoles urbanas do eixo, como violência, engarrafamento, especulação imobiliária, desemprego, entre outros (GONÇALVES E ARAÚJO, 2015). O interior do Nordeste possui cidades de grande expressão econômica regional, como Juazeiro do Norte (CE), Caruaru (PE), Feira de Santana (BA), Vitória da Conquista (BA), Arapiraca (AL), Campina Grande (PB), entre outras.

Dessa forma, a cultura nordestina também passa a ser compreendida por meio dos elementos da modernidade tardia, em sua relação de trânsito, sofrendo influências mútuas e sendo contaminada por elementos e culturas de outros espaços e modos de ser. Influenciado pela análise de Canclini (1997), a cultura da região Nordeste também pode ser compreendida por meio de *culturas híbridas*, que incorporam aspectos múltiplos, que

atuam de maneira multifacetada e disforme, sendo influenciada e também influenciando os modos de fazer e de ser de outros lugares, tanto no próprio país quanto até mesmo internacionalmente.

À guisa de exemplo, cabe citar dois exemplos de filmes que abordam outras representações das paisagens no interior do Nordeste, que expressam uma oposição aos valores rurais e incorporam os impactos da urbanização nos modos de ser dos habitantes da região. Em *Super Orquestra Arcoverdense de Ritmos Americanos* (2016), os diretores Sérgio Oliveira e Renata Pinheiro realizam um documentário sobre a sexagenária orquestra que se apresenta nos bailes de debutantes por diversas cidades do interior da região. A própria formação e estilo musical da orquestra, influenciada pela sonoridade norte-americana, abre espaço para essa cultura híbrida entre o sertão brasileiro e a megalópole estrangeira. Ao acompanhar o percurso da orquestra em suas apresentações, o filme, tomando como ponto de partida a cidade de Arcoverde, no interior de Pernambuco, analisa as transformações da cultura local, em que os elementos tradicionais da cultura ancestral sertaneja continuam presentes, mas imiscuindo-se, de forma híbrida, e muitas vezes de forma sutil ou quase imperceptível, a elementos urbanos típicos da cultura de massa.

Já Estou me Guardando Quando o Carnaval Chegar (2019), de Marcelo Gomes, foi realizado na cidade de Toritama, no agreste pernambucano, cujo cotidiano é inteiramente afetado pela presença econômica da indústria de confecções. O filme examina como as

transformações do trabalho do capitalismo contemporâneo, em que os trabalhadores atuam de forma pretensamente autônoma, trabalhando em suas casas e prestando serviços remunerados por peça pronta, contribui para a precarização das relações de trabalho e gera ressonâncias diretas nos modos de ser da comunidade local. Assim, em direto contraste com a economia rural associada à paisagem natural, o interior passa a ser revelado como uma região em que a atividade econômica da pequena indústria e do comércio acelera as noções de ritmo e temporalidade, além de seus impactos nas próprias atividades de lazer e de consumo da população local.

O Curta Taquary e os festivais de cinema como rede afetiva

Se as transformações abordadas na seção anterior têm contribuído para a ampliação da produção audiovisual no interior do Nordeste, ainda persistem inúmeros desafios para o amadurecimento dessa produção e para a consolidação de contextos institucionais para que essas obras não apenas sejam exibidas localmente, mas que impulsionem o reconhecimento identitário dessas próprias regiões.

Para além das obras audiovisuais em si, com a produção de filmes que se destacam num contexto nacional e com o surgimento de talentos, como novos cineastas, é preciso considerar os contextos institucionais que estimulam o desenvolvimento sustentado e

contínuo da possibilidade em prosseguir produzindo cinema na região, mesmo diante das lacunas financeiras e institucionais. Nesse sentido, cabe destacar a importância da formação de outras redes, estimuladas pelos festivais de cinema, como espaço de sociabilidade e de encontro não apenas entre cineastas, mas entre um conjunto de agentes de origens e formação heterogêneas que atuam no audiovisual num sentido mais amplo. É o caso de uma expressiva rede afetiva estabelecida em torno dos estados do Nordeste, com vistas a estreitar os laços e fortalecer os cinemas realizados no interior desses estados e em locais de menor expressão e tradição cinematográfica.

Nesse sentido, segue-se um estudo de caso acerca do papel de um festival de cinema realizado no agreste pernambucano, na cidade de Taquaritinga do Norte. Organizado por Alexandre Soares, o Curta Taquary é um festival de curtas-metragens, que, em 2021, realizou sua 14ª edição. Realizado com recursos do Funcultura Audiovisual, edital do governo do Estado de Pernambuco, o evento se consolidou pela sua longevidade e alcance, tornando-se, em mais de dez edições, uma referência por sua visão estratégica como ação de interiorização, realizado numa cidade no interior de Pernambuco que não possui salas de cinema comerciais. Desse modo, as exhibições dos curtas selecionados são realizadas na Praça Otto Sailer, a principal praça pública no coração do Centro da cidade, a partir de uma tela especialmente montada para a ocasião, com cadeiras para o público, em local parcialmente coberto por uma lona, para o eventual caso de chuva. A exibição em

local público, a céu aberto, de forma gratuita, estimula a participação da população local no evento, além da integração com a própria paisagem da cidade. É preciso destacar a importância desse gesto, uma vez que a maior parte das cidades do interior do Nordeste não possui salas de cinema, como decorrência do processo contínuo de fechamento dos cinemas de rua a partir dos anos 1980, e que um lugar de acesso restrito, como um centro cultural ou auditório de uma instituição pública ou privada, contribuiria para uma indireta seleção social da audiência, especialmente dados os traumas sociais históricos das populações de baixa renda do interior do país, que muitas vezes não se sentem confortáveis ou estimuladas a ingressar em ambientes de vocação elitizada.

Por um conjunto de características, o Curta Taquary consolidou-se como um ponto de encontro dos realizadores audiovisuais do interior do Nordeste. De um lado, por suas próprias características geográficas. A cidade está localizada bem no alto da Serra da Taquara, sendo conhecida pelo título de “Dália da Serra”, o que lhe confere um clima ameno, chegando aos 15 °C durante as madrugadas. Esse é o primeiro ponto que pode surpreender aos visitantes, já que o frio da serra se opõe à representação do espaço ligado à seca e ao sol inclemente, mas que também é característica de outras localidades no interior de Pernambuco que também abrigam eventos culturais diversos e festivais de cinema, como Serra Negra, distrito de Bezerros, ou ainda a cidade de Triunfo, a cerca de mil metros do nível do mar, no topo da Serra da Baixa Verde.

Entretanto, para além de suas características topográficas, a cidade de Taquaritinga do Norte possui uma localização geopolítica privilegiada, por ser equidistante de diversas capitais e centros regionais. Apesar de ser uma cidade pequena, com cerca de 30 mil habitantes, a cidade é bem próxima de centros regionais locais, como Santa Cruz do Capibaribe (a cerca de 20km de distância), Toritama (15km) ou mesmo Caruaru (55km).

Situada a cerca de 180km de Recife, considerando as distâncias rodoviárias, a cidade não está tão distante de outras capitais da região, como João Pessoa (220km), Maceió (240km) ou Natal (350km). Ao mesmo tempo, a cidade possui proximidade geográfica com outros centros no interior situados em outros estados, especialmente com Campina Grande (PB, 90km), mas também com Patos (PB, 240km), Arapiraca (AL, 270km), Caicó (RN, 280km) e, um pouco mais distante, Paulo Afonso (BA, 360km) e Juazeiro do Norte (CE, 450km).

Desse modo, o evento se configura como um espaço de encontro, de debate e reflexão, aproximando regiões de vizinhança, com contextos semelhantes em termos geopolíticos, num percurso de amadurecimento do fazer audiovisual. Desse modo, o Curta Taquary reúne realizadores não apenas de cidades do interior do estado, mas também de outras capitais do Nordeste, como João Pessoa, Maceió e Natal, em que o setor audiovisual não se configura instalado institucionalmente no mesmo nível de consolidação de cidades como Recife, Fortaleza ou Salvador. João Pessoa, por sua proximidade com Recife, talvez

seja uma cidade que guarda uma posição intermediária em termos de sua trajetória de consolidação. No entanto, é preciso perceber que esse contexto específico da geopolítica do interior do Nordeste rompe as barreiras definidas por estado federativo. Por possuir maiores semelhanças com seu estágio de amadurecimento, Taquaritinga do Norte se sente mais próximo dos debates e encontros promovidos por cidades como Natal ou Campina Grande do que Recife, a capital de seu próprio estado. Essa percepção nos faz alargar o entendimento dos cinemas regionais para além das fronteiras federativas, definidas pelo amplamente difundido emblema do “cinema pernambucano”. Nesses eventos, costuma-se dizer que o que se afirma como “cinema pernambucano” na verdade é o “cinema do Recife”, enquanto o cinema produzido em Taquaritinga se trata, na verdade, do “cinema do interior”.

De acordo com esse ponto de vista, os festivais de cinema possuem fundamental importância por promover agenciamentos que estimulam e otimizam os escassos recursos dessas regiões, com suas naturais lacunas em termos socioeconômicos. Ao verem os seus filmes e valores sendo projetados na tela, esses agentes reconhecem o papel de seus lugares e estimulam a afirmação de sua autoestima por meio de um circuito próprio. Desse modo, a curadoria do Curta Taquary possui uma aderência à função social estabelecida pelo evento. Ou seja, os filmes são selecionados para o evento segundo não simplesmente um critério estilístico abstrato, ou seja, privilegiando as características de

estilo da obra meramente em seus aspectos internos, tendo como referência os padrões técnicos e estilísticos dos grandes centros, mas buscam selecionar obras que estabelecem conexões com o próprio contexto geopolítico específico dessa região. Ou seja, em vez de selecionar os “melhores filmes” segundo padrões técnicos (roteiro, fotografia, atores, etc.) ou estilísticos (as tendências e recursos em destaque do cinema contemporâneo segundo definido pelos formadores de opinião como críticos de cinema) exógenos, a curadoria do Curta Taquary estrutura a programação do evento para que os filmes surjam como potência, isto é, propondo agenciamentos que estimulem o debate para as questões relevantes para o amadurecimento e ampliação da própria rede. Em suma, em vez de trazer para a região os “destaques” do cinema brasileiro conforme definidos pelos festivais de cinema estabelecidos pelo Centro, de modo que a proposta de desenvolvimento dessa rede possa ser entendida meramente como reprodução das estratégias discursivas hegemônicas, o Curta Taquary busca selecionar obras que proponham um diálogo propositivo com as questões próprias inerentes às próprias particularidades da rede.

Nesse sentido, é muito emblemática a opção do festival em restringir o seu escopo ao cinema de curta-metragem, formato que se afasta dos padrões imputados por uma visão econômica da indústria audiovisual, em torno da maior visibilidade de longas-metragens e de séries, mas que possui maior aderência ao estágio de possibilidades atuais da produção local. Essa visão inclusiva de curadoria denota um aspecto conceitual do evento de se

estruturar por caminhos que evitem as tradicionais opções da busca por legitimação artística, com a presença da mídia e de críticos de cinema, como formadores de opinião de novas tendências estéticas, ou ainda da mera estratégia de divulgação massiva (em veículos hegemônicos como TV e jornais) como mero recurso publicitário institucional para atender às demandas de números dos patrocinadores. Em vez disso, o evento opta por promover uma cartografia afetiva de possíveis, isto é, o estímulo à própria reflexão sobre o processo de ampliação, fortalecimento e dinamismo de uma rede afetiva.

O termo cartografia afetiva é utilizado porque o festival não estimula a competição artística ou ainda analisar as obras exibidas por meio de um julgamento a partir de um parâmetro de carência, adotando como modelo as referências a um padrão exógeno de desenvolvimento. Ao contrário, o evento possibilita o fortalecimento dos laços de uma comunidade por meio do reconhecimento quanto ao pertencimento dessa própria região. Ou seja, essa inclinação afetiva estimula que os agentes se reconheçam como parte dessa comunidade, dissociando preconceitos historicamente arraigados aos seus lugares como “espaços do atraso” e reforçando laços de pertencimento por meio de questões relacionadas à identidade, à memória e à história. Reconhecendo-se, ou seja, percebendo a si mesmos a partir de suas carências, mas também em seus desejos e potências, torna-se possível que os agentes deem as mãos, e somem olhares e esforços para construir um cinema do interior possível, com outros modos de ser e de fazer em relação ao cenário

hegemônico. Conforme analisa Pollak (1989), a articulação entre a memória individual e coletiva, formando uma memória social, assume uma função fundamental para o próprio reconhecimento do indivíduo como parte de uma comunidade, despertando sua consciência para seu papel como parte de um grupo social, ativando uma percepção mais sadia de si mesmo e de seu lugar no mundo.

Dessa forma, os recursos teórico-metodológicos das cartografias afetivas podem ser incorporados como esse lugar de entrecruzamento entre a geografia e a antropologia. Nesse sentido, é de especial valor a proposição de Suely Rolnik (1989, p. 68) quando afirma que “a prática de um cartógrafo diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das formações do desejo no campo social”. A esse respeito, é importante destacar o fundamental trabalho da pesquisadora em termos das chamadas “cartografias do desejo”, especialmente por meio de seu conceito de “cartografia sentimental”. Segundo Rolnik, o cartógrafo deve se abrir para os movimentos da vida, promovendo o desencantamento das máscaras que constituem os grupos sociais abordados, de modo a incorporar a experiência da liberação dos afetos recém-surgidos.

A ideia de cartografia nos ajuda a compreender a posição do Curta Taquary não propriamente por meio das características da geografia física de Taquaritinga do Norte (o clima, a posição geográfica equidistante de cidades estratégicas), mas sobretudo por meio de uma comunidade que se estabelece por laços sociopolíticos, entre as cidades

do interior de Pernambuco e outras cidades do Nordeste que compartilham de valores e visões de mundo semelhantes, por se tratarem de contextos periféricos em estágio de amadurecimento. Nesse sentido, as relações de vizinhança não se estabelecem somente em termos espaciais, mas sobretudo humanos, existenciais. Ou ainda, em termos da pulsão de seus desejos de vida e de criação.

Nesse sentido, os festivais de cinema não estão voltados meramente a um mercado de valoração artística, em que sua função é a formação dos novos cânones do cinema, ou ainda, no contexto das políticas de acesso ao interior do país, como simplesmente a oportunidade de conferir acesso para as populações locais dos cânones eleitos pelos circuitos hegemônicos.

A esse respeito, cabe trazer ao debate as discussões implementadas pelo campo dos *film festival studies*, cujos pesquisadores têm buscado observar o fenômeno da multiplicação dos festivais de cinema por uma ótica transdisciplinar. Harbord (2002) aborda o estudo dos festivais de cinema como parte das culturas fílmicas, utilizando elementos teórico-metodológicos do campo dos estudos culturais. Assim, os festivais passam a ser vistos não como um bloco homogêneo, mas uma rede difusa em que os interesses de diversos agentes se encontram, muitas vezes, de formas conflitantes. Desse modo, arte e comércio, cultura e turismo, política governamental e publicidade privada, cinema e sociedade se entrecruzam como parte formadora dessa rede. Assim, os estudos dos

festivais de cinema foram abandonando os pressupostos de pretensa transparência ou neutralidade no funcionamento desses eventos, e passaram a mergulhar na complexidade das diversas estratégias de seus múltiplos agentes. Ou seja, os festivais deixaram de ser vistos apenas sob a ótica da valoração das obras, mas sobretudo em termos das dinâmicas de poder e das interações entre seus componentes (VALLEJO, 2014). Segundo essa perspectiva, o livro seminal de Valck (2007), analisa esses agenciamentos por meio de quatro componentes: os geopolíticos, econômicos, midiáticos e culturais. Os festivais de cinema formam o elo central de uma grande rede, em que se encontram diferentes agentes: cineastas, produtores, atores, demais técnicos, jornalistas, críticos de cinema, curadores, distribuidores, patrocinadores, governos, entre outros.

Assim, os festivais de cinema são vistos não como meros canais neutros por meio dos quais as obras são exibidas, mas como circuitos que formam agenciamentos que afetam de forma decisiva a natureza das obras. Essa perspectiva nos faz reavaliar o papel do curador, como um agente estratégico que potencializa a duração do evento por um eixo relacional. Conforme afirma Gonring (2012), por meio do conceito de *curadoria autoral*, a curadoria contemporânea propõe uma ideia de contaminação entre os diferentes agentes, com distintos interesses e agenciamentos, como um espaço não de mera transferência, mas de formação relacional de uma instância de valoração e de visibilidade. O curador não apenas exhibe as obras e traduz para o público o universo concebido pelo autor da

obra, mas especialmente inventa mundos possíveis, por meio da proposição de recortes e de conceitos curatoriais que reconfiguram a própria natureza das obras. Para a curadoria contemporânea, a principal questão não é exatamente o que as obras *são*, mas o que elas *podem* (GONRING, 2015).

Assim, a função principal de um festival se transforma: não é propriamente a de possibilitar que algumas obras (de exceção) selecionadas sejam vistas, mas o de promover agenciamentos entre os objetos de arte e seus agentes (curadores, críticos, gestores, distribuidores, público, governos, etc.), estimulando a formação de um circuito de possíveis, a partir de um desenho curatorial.

Considerações finais

A rede afetiva produzida pelo Curta Taquary possui ressonâncias que extrapolam a duração do evento em si, a partir das questões propostas pelos filmes exibidos, pelas mesas de debate e que reverberam nos encontros formais e informais entre dezenas de agentes heterogêneos envolvidos, de maneiras muito diferentes, no contexto geopolítico aqui abordado. Desse modo, os encontros proporcionados pelo evento são o estímulo para outras ações, que reverberam, prolongam, expandem e renovam o alcance e a estrutura dessa rede. Dessa maneira, a estrutura e a conformação dessa rede são múltiplas,

assumindo um formato dinâmico, em contínuas transformações, com novas ações e agentes que revigoram sua dimensão social e humana.

O primeiro impacto do evento pode ser compreendido pela própria realização de filmes. Na cidade de Taquaritinga do Norte, Alexandre Soares produziu *Repulsa* (2018), curta-metragem dirigido por Eduardo Morotó, residente em Caruaru, a cerca de 50km de Taquaritinga do Norte. Morotó já era um realizador com uma trajetória considerável, tendo estudado no Rio e realizado anteriormente curtas que circularam em diversos festivais de cinema no país. Realizado com recursos do Funcultura/PE, a equipe de *Repulsa* expressa a formação dessa rede estimulada pelo Curta Taquary, com a presença de profissionais de diversas cidades do interior do Nordeste, contando com a presença de profissionais do interior de Pernambuco, mas também da Paraíba e do Rio Grande do Norte.

De outro lado, os encontros em Taquaritinga do Norte se prolongam para outros festivais de cinema que reverberam a experiência do Curta Taquary. É o caso de outros festivais no interior do Pernambuco, realizados com recursos do Funcultura, que possuem uma especial atenção para ações de interiorização, como o Festival de Cinema de Triunfo, Mostra Pajeú de Cinema (Afogados da Ingazeira), Mostra Canavial de Cinema (Goiana), Cine Jardim (Belo Jardim), e o Festival de Cinema de Caruaru, entre outros.

Esse também é o caso de um conjunto de pequenos festivais de cinema realizados no interior da Paraíba. Diferentemente de Pernambuco, que possui uma sólida tradição de

editais de cultura, entre os maiores do país, o estado da Paraíba não possui uma política cultural que apoie esses eventos. Essa rede no interior do estado é formada, portanto, pela iniciativa dos moradores dessas cidades, que conseguem pequenos apoios locais, da prefeitura ou de empresários locais. É o caso de festivais de cinema como o Cine Congo (Congo/PB), Cine Paraíso (Juripiranga/PB), Cine Açude Grande (Cajazeiras/PB), Curta Coremas (Coremas/PB) e a Mostra de Cinema de Sumé (Sumé/PB).

A Paraíba possui um caso bastante singular de ações de interiorização, estimuladas não por um edital estadual, como é o caso de Pernambuco, mas por uma ação singular – o projeto Viação Paraíba, organizado pelo cineasta Torquato Joel, e que foi desdobrado em ações posteriores como o Projeto Cinestésico e o Jabre, com a participação de Virginia Gualberto. Conforme analisado por Araújo (2021), o Viação Paraíba é um projeto criado por Torquato Joel, em parceria com o Nudoc da UFPB, para viabilizar oficinas de realização cinematográficas em pequenas cidades do interior da Paraíba. A partir dessas iniciativas, foram formados cineastas como Kennel Rogis, Paulo Roberto, Ismael Moura, Ed Junior e Caio Bernardo, que realizaram curtas-metragens que circularam festivais de cinema no país, e que hoje são realizadores que vivem de audiovisual. Alguns desses alunos estimularam a difusão e a reflexão do audiovisual não apenas por meio da realização de filmes, mas também pela organização de mostras de cinema, dando origem a diversos desses festivais. A rede passa por um processo de fortalecimento, com a participação de festivais realizados

em outros estados da região, como é o caso de dois festivais realizados em cidades do interior, como o Curta Caicó (Caicó/RN) e o Circuito Penedo de Cinema (Penedo/AL).

A partir desses breves exemplos, é possível vislumbrar como as redes se multiplicam e se desdobram, realimentando os processos produtivos e identitários que permitem a integração entre contextos distintos numa ideia de comunidade e o fortalecimento dos laços afetivos que aprofundam o amadurecimento do audiovisual como experiência coletiva no interior do Nordeste.

Referências:

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4 ed. São Paulo: Cortez, 2009.
- ARAÚJO, Josemary Macedo da Silva. **O projeto Viação Paraíba e a interiorização do cinema paraibano**: uma análise dos processos de produção dos filmes de seus egressos. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021.
- BRITO, Herasmo Braga de Oliveira. **Neorregionalismo Brasileiro**: análise de uma nova tendência da literatura brasileira. 1 ed. Teresina: EDUFPI, 2017.
- BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. 1 ed. São Paulo: Publifolha, 2005.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade. 1 ed. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CHAPMAN, James; GLANCY, Mark; HARPER, Sue (orgs.). **The new film history**: sources, methods, approaches. 1st ed. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- CHRISTOFOLI, Eduardo Pires. **Transformações tecnológicas no cinema contemporâneo**: um estudo sobre a primeira década do século XXI. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- DE VALCK, Marijke. **Film festivals**: From European geopolitics to global cinephilia. 1st ed. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
- ELSAESSER, Thomas. The New Film History. **Sight and Sound**, vol. 55, n. 4, p. 246-251, 1986.
- GONÇALVES, Hugo Feitosa e ARAÚJO, José Bezerra de. Evolução histórica e o quadro socioeconômico do Nordeste brasileiro nos anos 2000. **Revista do Desenvolvimento Regional**. Taquara, RS, Faccat, v. 12, n. 1, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://seer.faccat.br/index.php/coloquio/article/download/229/197>. Acesso em: 20 maio 2021.
- GONRING, Gabriel Menotti. **Curadoria autoral** – o papel dos arranjos expositivos na comunicação do trabalho de arte. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.
- GONRING, Gabriel Menotti. (O que) pode a curadoria inventar? **Galáxia** (São Paulo, Online), n. 29, p. 276-288, jun. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015119480>. Acesso em: 20 maio 2021.

- HARBORD, Janet. **Film Cultures**. 1st ed. London: SAGE Publications, 2002.
- HOLANDA, Karla. **DOCTV: a produção independente na televisão**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2013.
- IKEDA, Marcelo. O “cinema de garagem”, provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século. **Aniki**, v.5, n.2, 2018. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/394>. Acesso em: 20 maio 2021.
- IKEDA, Marcelo. **Das garagens para o mundo**: movimentos de legitimação no cinema brasileiro dos anos 2000. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021.
- IKEDA, Marcelo e LIMA, Dellani. **Cinema de garagem**: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI. 1 ed. Fortaleza: Suburbana Co., 2011.
- NAGIB, Lucia. **O Cinema da Retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2002.
- NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco**: a questão do estilo. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da retomada. 1 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- OTTONE, Giovanni. O renascimento do cinema brasileiro nos anos 1990. **Alceu**, v.8, n.15, p. 271- 296, jul./dez. 2007. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Ottone.pdf. Acesso em: 20 maio 2021.
- POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: 03 novembro 2021.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 1 ed. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.
- SANDRONI, Laila; TARIN, Bruno. Limites e possibilidades da cartografia afetiva enquanto método de pesquisa nas ciências sociais. In: 29ª **REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA**. Anais (...) Natal, RN, agosto 2014. Disponível em: http://www.29ba.abant.org.br/resources/anais/1/1402014806_ARQUIVO_Limites_e_possibilidades_da_cartografia.pdf. Acesso em: 03 novembro 2021.
- VALLEJO, Aída. **Festivales cinematográficos**: en el punto de mira de la historiografía fílmica. *Secuencias*, n. 39, primer semestre 2014. Disponível em: <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5838>. Acesso em 20 maio 2021.