



POR UMA TEORIA COMPARTILHADA

IDEIAS, PROCESSOS E PRÁTICAS DE CINEASTAS

Andréa C. Scansani
Jamer Guterres de Mello
(Orgs)

Este livro surge do encontro de pesquisadores e pesquisadoras com um interesse em comum nos estudos em Cinema: a necessidade de olharmos para a teoria como algo dinâmico e que pode ser empreendida a partir de outros aspectos da criação que não exclusivamente o filme. Focar em um ponto de vista como o processo de criação e/ou o pensamento de cineastas tem se mostrado um caminho valioso que não elimina o diálogo com as teorias consolidadas do cinema. Este exercício epistêmico propicia um estreitamento e, quiçá, a supressão da distância entre a teoria e a prática por meio de propostas que se dedicam a olhar de modo equivalente para os dois lados de uma mesma moeda. Este volume apresenta, portanto, um conjunto de textos que desenvolvem a busca por uma teoria compartilhada com quem atua na elaboração desta arte modelada por longos processos coletivos de criação e nos coloca o desafio de desvendar as teorias implícitas do fazer, mesmo que estas se apresentem em caráter transitório e nos encaminhem a novos movimentos epistemológicos. Sendo assim, a presente publicação se organiza a partir de três movimentos de análise. Um primeiro: “Palavras, processos e pensamentos dos cineastas”, que prioriza o diálogo direto com os realizadores, no qual a entrevista ocupa um lugar de destaque e fornece elementos importantes para a construção conjunta do pensamento; um segundo: “Os filmes pensam seus cineastas”, que olha para o objeto cinematográfico como um espaço de elaboração crítica; e um terceiro: “Cinema lato sensu: permanências e dinâmicas de sua materialidade”, que aposta no potencial teórico-cinematográfico a partir da sua constituição moldada por imagens e sons e do diálogo que se expande no encontro com outras artes.



editora *fi*.org



POR UMA TEORIA COMPARTILHADA

IDEIAS, PROCESSOS E PRÁTICAS DE CINEASTAS

Organizadores

Andréa C. Scansani
Jamer Guterres de Mello



rede de pesquisa

**teoria de
cineastas**

Diagramação: Marcelo Alves

Capa: Gabrielle do Carmo

Fotografia / Imagem de Capa: *Raccolti da Torino*, 2020. Cianotipia de Andréa C. Scansani.

Revisão: Os autores



A Editora Fi segue orientação da política de distribuição e compartilhamento da Creative Commons Atribuição-Compartilhual 4.0 Internacional https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P832 Por uma teoria compartilhada: ideias, processos e práticas de cineastas [recurso eletrônico] / Andréa C. Scansani e Jamer Guterres de Mello (orgs.).
Cachoeirinha : Fi, 2023.

331p.

ISBN 978-65-85725-53-8

DOI 10.22350/9786585725538

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Cinema – Cineastas – Teoria. I. Scansani, Andréa C. II. Mello, Jamer Guterres de.

CDU 791.1/6-51

Catalogação na publicação: Mônica Ballejo Canto – CRB 10/1023

2

EXPANDINDO OS LIMITES DA NARRATIVA: ENTREVISTA COM A CINEASTA JORANE CASTRO

Alex Damasceno ¹

Bruno Leites ²

Marcelo Carvalho ³

APRESENTAÇÃO

Jorane Castro é roteirista, diretora e produtora paraense. Pertence a uma geração de cineastas que começaram a dirigir curtas-metragens em Belém no final dos anos 1990 e que consolidaram as suas carreiras durante a primeira década dos anos 2000. Ela é graduada em Cinema pela Universidade Paris 8, sendo o seu primeiro filme, *Post-Scriptum* (1995), resultado do seu Trabalho de Conclusão de Curso. Ao retornar ao Pará, Jorane dirige *As mulheres choradeiras* (2000), curta-metragem de grande repercussão nacional e internacional, tendo sido exibido em 2001 na *Quinzena dos realizadores*, em Cannes. Desde então, dirige curtas ficcionais, como *Quando a chuva chegar* (2009) e *Ribeirinhos do asfalto* (2011), e também documentários, como *Invisíveis prazeres cotidianos* (2004), *Lugares do afeto* (2008), *Mulheres de Mamirauá* (2008) e *Mestre Cupijó e seu ritmo* (2019). Seu cinema se interessa particularmente

¹ Doutor, Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes e do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Pará. Contato: alexd@ufpa.br

² Doutor, Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Contato: bruno.leites@ufrgs.br

³ Doutor, Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Contato: marcelocarvalho.0001@yahoo.com.br

pela Amazônia e dá visibilidade a questões sociais, políticas e culturais da região. Mas também aborda temas universais, especialmente na construção de personagens femininas e na reflexão sobre afetos contemporâneos.

Em 2016, a cineasta lançou o seu primeiro longa-metragem de ficção, *Para ter onde ir*, financiado pelo Edital de baixo orçamento do Ministério da Cultura. O filme narra a história de três mulheres e seus diferentes conflitos, durante uma viagem de Belém até o município de Salinópolis (ou Salinas, um balneário do estado do Pará). *Para ter onde ir* é um dos primeiros longas-metragens de ficção realizado em condições profissionais de financiamento, produção e distribuição no estado do Pará nos últimos trinta anos. Assim, mesmo tendo sido lançado há pouco tempo, já é possível visualizar o seu lugar na história do cinema paraense.⁴

Filha de professores universitários, Jorane Castro também construiu, ao lado da sua atuação como realizadora, uma carreira acadêmica. Durante o seu período na França, cursou o mestrado em Etnologia pela Universidade Paris 7. Em seu retorno a Belém, se tornou professora efetiva da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará. Na instituição, foi uma das fundadoras, em 2011, do Curso de Cinema e Audiovisual. Atualmente, cursa o doutorado em Arte Contemporânea na Universidade de Coimbra (Portugal).

⁴ A maior parte dos filmes da cineasta Jorane Castro está disponível no site da Cabocla Filmes: <<https://vimeo.com/user790998>>. *Para ter onde ir* está disponível em diversas plataformas VOD: <<https://linktr.ee/CaboclaFilmes>>.

Esta entrevista foi realizada no *II Encontro do Seminário Temático Teoria de Cineastas da Socine*, de modo inteiramente remoto, em outubro de 2020. O filme *Para ter onde ir* foi exibido no evento e a cineasta Jorane Castro foi a convidada especial da sessão de encerramento.

ENTREVISTA

Marcelo Carvalho: Jorane, gostaria de começar a entrevista perguntando sobre o seu processo criativo. Quero dizer: como se dão as suas escolhas durante o processo de realização de seus filmes? Qual o peso da intuição?

Jorane Castro: Queria agradecer o convite, estou muito feliz em estar aqui com vocês hoje. É importante a gente fazer essa reflexão. Eu faço cinema na Amazônia e a gente tem que saber a importância disso. Ao mesmo tempo em que eu sou muito intuitiva na criação, eu sei também que é importante aprofundar questões, pesquisar mais para entender o que se está fazendo, para ter consciência sobre o que é feito, para ter noção do que se faz enquanto linguagem cinematográfica. Então, na medida em que dou prosseguimento ao processo de realização, eu sempre tento conjugar as duas vias, tento ser mais intuitiva, mais criativa, mais artística, mas também mais reflexiva e teórica. Mas essa é uma das coisas mais difíceis de definir: qual o limite entre a criação artística e a reflexão teórica? Como as duas coisas dialogam?

Justamente, essa é uma das questões que eu me coloco, e que é o tema de minha tese de doutorado. Até porque, o que eu faço como

realizadora e o que eu faço como professora dialogam entre si, são atividades complementares. Hoje eu não me vejo mais não fazendo um dos dois. E acho que sou melhor professora se eu realizo, os alunos esperam que eu realize para poder compartilhar com eles. Acredito que eu tenha me tornado uma professora melhor depois de passar pela realização do meu primeiro longa, o *Para ter onde ir*, porque agora eu já posso falar de um processo completo de um longa-metragem, do roteiro à distribuição. Claro que o curta-metragem tem uma importância imensa, *Ilha das Flores* (1989), *Um cão andaluz* (1929)... Tem tantas curtas que são referência de linguagem cinematográfica. Mas o processo de realização de um longa-metragem te leva para outros caminhos. As pessoas olham o teu trabalho de outra maneira. Você é colocada dentro de um espaço diferente do espaço do curta-metragem.

Marcelo Carvalho: Um dos motivos pra gente fazer esta entrevista, Jorane, é justamente conversar contigo sobre algumas questões que nos parecem importantes, preocupações que atravessariam os seus filmes como fios condutores de um pensamento. E uma dessas questões é a condição da mulher, do princípio feminino. O protagonismo de personagens femininos em seus filmes foi uma escolha consciente?

Jorane Castro: Eu sempre me identifiquei com o universo feminino, com a cumplicidade feminina. As mulheres, em todos os meus filmes, são cúmplices. Elas não são rivais, pelo menos eu tento que não sejam. De início eu não me coloquei a questão conscientemente porque ela já estava em mim. Mas, por outro lado, sim, eu me coloco hoje a questão porque eu vejo que a sociedade está trazendo à tona toda uma discussão sobre o protagonismo feminino, sobre os relatos femininos,

uma percepção nova de que há toda uma história entre as mulheres a ser escrita. A sociedade hoje está pensando questões que são importantíssimas, questões ligadas ao feminismo, ao racismo, à homofobia, são temáticas presentes indiretamente nos meus filmes. O que eu escrevi até agora, o que dirigi até agora não tem a ver diretamente com este momento da sociedade, porque é algo que eu já pensava. Entre todos os filmes que fiz, há apenas um onde os protagonistas são homens, *O time da Croa* (2014). Foi feito para a Casa de Cinema de Porto Alegre, e era um episódio de uma série chamada “A Copa passou por aqui”, com direção geral de Jorge Furtado, e exibido pelo Canal Sport TV, durante a Copa do Mundo [de 2014]. Neste filme os protagonistas eram pescadores, todos homens. Este foi o único filme que eu fiz especificamente sobre o universo masculino. Em contrapartida, realizei dois filmes cujos títulos traziam a palavra “mulher”: *As mulheres choradeiras* e *Mulheres de Mamirauá*.

Para mim é uma coisa óbvia, eu não me vejo confortavelmente criando protagonistas homens, defendendo protagonistas homens. Claro, não é porque eu não gosto dos homens, mas é que eu acho que eu tenho mais legitimidade para adentrar no universo feminino e talvez ser mais legítima, ser mais autêntica, ser mais profunda até. Prosseguindo com três filmes de ficção. Em *As mulheres choradeiras*, falo de três mulheres. *Ribeirinhos do asfalto* também são três mulheres, três mulheres cúmplices, a mãe, a filha e a prima. E no terceiro filme, *Para ter onde ir*, lá estão de novo três mulheres, a Eva, a Keithylenye e a Melina. As protagonistas mulheres são uma constante em meus filmes.

Mas tem duas coisas que hoje vejo com muito mais clareza. Por exemplo, *Ribeirinhos do asfalto* é um filme sobre mulheres, então poderia ser *Ribeirinhas do asfalto*, as protagonistas são mulheres. Naquela época, eu não me toquei disso. Hoje esta questão se colocaria em função de tudo o que está sendo discutido na sociedade. Sim, gramaticalmente está correto, mas fico pensando se hoje eu não faria diferente. Outra coisa é que em *Para ter onde ir* há três mulheres que sempre se referem a um homem, o marido, o filho, o paquera. Já me questionaram muitas vezes por que são mulheres que estão em busca de um homem. E, sim, neste momento, estes questionamentos estão aflorando. Mas *Para ter onde ir* é um filme baseado em um roteiro antigo, escrito em 2010, e que foi filmado em 2015, ficou pronto em 2016 e foi lançado em 2018. Foi um roteiro que viajou no tempo.

Marcelo Carvalho: Você falou em cumplicidade entre mulheres e citou esses três filmes. Isso ficou bastante ressaltado para mim. Em *As mulheres choradeiras* há, inclusive, uma relação de ancestralidade. Elas falam uma língua desconhecida e que me remete a um poder feminino de encantamento sobre os homens, um poder que redundava em canibalismo. Há um tom de magia ali, certa visão mágica sobre esse poder.

Jorane Castro: Sim, *As mulheres choradeiras* é totalmente dentro do realismo mágico, uma ficção com elementos fantásticos. Enfim, algo que talvez tenha na cultura amazônica. E é claro que ali tem uma ancestralidade. A cultura das carpideiras é uma tradição milenar que vem dos antigos gregos, e que é até muito mais comum no Nordeste do que no Norte do Brasil, pelo que me consta. Mas eu acho que tem sim,

tem uma coisa daquela magia que a gente associa à floresta, às entidades da floresta, os encantados. É uma herança das culturas indígenas que tenta emergir, uma narrativa do invisível que quer fazer parte do cotidiano. Talvez seja o único filme onde me permiti explorar essa fronteira. Os outros estão mais dentro, digamos, da realidade.

Bruno Leites: Eu tinha pensado em conversar contigo sobre uma ideia que tu trazes, em outra entrevista, sobre o “cinema feminino”. Assistindo aos filmes, fica claro que nós estamos em um universo feminino, mas deste ponto até formular um conceito de “filme feminino” tem um caminho de teoria de cineastas. Em que sentido compreender o “filme feminino”? Embora as personagens do filme estejam sendo afetadas por personagens masculinos, o modo como tu montas o filme coloca a visibilidade totalmente na mulher. O personagem masculino muitas vezes está fora do ponto de foco ou ele não merece o “contraplano”. Por exemplo, passamos toda uma jornada com a personagem Keithlyennye para encontrar o pai da filha e quando ela o encontra, tu não colocas a câmera dando visibilidade ao homem. Mostrá-lo parece que importa menos de fato. Então, esse jogo de invisibilidade e visibilidade me pareceu uma marca muito notável desse “cinema feminino”.

Jorane Castro: É verdade. Eu não tinha pensado dessa forma, mas é verdade que a gente foi eliminando os personagens masculinos. Por exemplo, a cena da mãe e do filho, é uma cena onde aparece muito pouco o Jonas [filho]. E também, tem uma cena anterior de nove minutos “à procura de Jonas”. Então, realmente, o foco da narrativa é nelas. Eu não sei se é cinema feminino ou cinema feito por mulher. Essa discussão vai

longe. Eu acho, assim, que tem uma maneira de você abordar o universo feminino de uma outra forma. É nisso que eu me empenho, mas não porque eu li num livro ou porque está na moda. É o que vejo e são as histórias que eu me sinto legitimada para contar. São histórias onde as mulheres são protagonistas. Sempre foi assim, tirando uma exceção, como já falei, do filme *O time da Croa*, que eu adorei fazer. Foi incrível encontrar aqueles pescadores, adorei ter feito um filme sobre futebol, mas foi um filme para o qual fui convidada. Não era um projeto autoral. Ainda assim, tentei imprimir o meu olhar, no documentário.

Alex Damasceno: Ainda nesse âmbito da identidade, na minha experiência com o *Para ter onde ir*, a identificação não se deu tanto por meio das personagens ou suas tramas, e sim principalmente pelo ambiente, pela paisagem. Nós dois somos nascidos e criados em Belém e compartilhamos a experiência de viver nessa cidade e nos seus arredores. O filme é um *road movie*, que é um gênero que a gente está acostumado a ver. Mas, ao mesmo tempo, eu me dei conta que talvez seja a primeira vez que eu vi um longa-metragem do gênero em que eu conhecia intimamente o percurso da viagem, esse trânsito de Belém para Salinas. No filme, as cenas que se passam em Belém recorrem a um imaginário da cidade, mostrando o Edifício Manoel Pinto, que é um prédio histórico, ou o reflexo das mangueiras nas janelas do carro. Ao mesmo tempo, a narrativa opta por uma construção mínima, com conflitos internos, pouco verbalizados, com pouca ação. Então isso me provocou, como eu disse antes, uma identificação mais pelo campo da paisagem do que pela narrativa. Inclusive, essa cena que tu comentaste antes, do encontro entre mãe e filho, ilustra bem isso: o filme inteiro

caminha para esse clímax, do enfrentamento entre os personagens, e aí tu optas por cortar para um plano externo da cabana, com o barulho do vento e do mar. Acho que ali tu revela que o teu principal interesse é a paisagem. Eu queria te ouvir sobre essa relação dos espaços com esse processo de identificação no *Para ter onde ir* e nos teus outros trabalhos.

Jorane Castro: É verdade, Alex. Eu acho que é um privilégio filmar Belém. É uma cidade que foi pouco filmada. Eu tenho três filmes que mostram o Edifício Manoel Pinto da Silva [primeiro arranha-céu da Amazônia, inaugurado em 1951]. *Quando a chuva chegar* foi todo filmado dentro do prédio. Então tem uma relação sim com o espaço físico. Eu penso muito em que lugar eu vou filmar, o que eu quero mostrar. Por exemplo, tem um plano da *Keithylenny*, em *Para ter onde ir* – um plano de passagem – em que ela apenas entra no carro. Mas nesse plano a gente já mostra a Vila da Barca, que é um bairro da cidade todo em palafitas, as casas ficam em cima do rio, e que sofre com uma ausência dos serviços públicos. Ali perto, encontram-se torres luxuosas, onde um apartamento pode custar dois milhões de reais. Eu tentei colocar em um plano essa diferença existente na cidade.

Eu tenho uma relação muito forte com Belém. *Invisíveis prazeres cotidianos* é sobre Belém. *Quando a chuva chegar* também. *Ribeirinhos do asfalto* mostra Belém do ponto de vista de suas ilhas, inspirado na vida de jovens que atravessam o rio e adentram nessa cidade. Eu acho que tenho essa obsessão, talvez não seja uma obsessão, mas essa necessidade de voltar, Belém sempre volta. Uma outra coisa de Belém que é incrível é que é uma cidade que está acabando. A gente herdou uma cidade linda, maravilhosa, colonial, no meio da floresta, entre rios e ilhas, mas muito

bonita, e a gente destruiu. Cada filme que faço é também uma tentativa de resgate. Eu sei que meus filmes registram imagens de lugares que não existem mais. É como se eu estivesse tentando capturar um pouco dessa cidade, onde a gente vive e que a gente ama, para tentar preservá-la. Mas ao mesmo tempo, ela não se deixa preservar. Tem casas de Belém que, hoje, só existem nos meus filmes. Corremos contra o tempo, mas é interessante a possibilidade de fazer isso com a cidade onde a gente mora.

A outra questão que tu falaste, sobre a cena do encontro da mãe e filho, ali foi uma tentativa de trabalhar a dramaticidade do que está acontecendo dentro daquela casa a partir de uma ideia cinematográfica de jogar com a imagem e o som, numa cena um pouco mais abstrata, que é como tu dizes, Alex, focada na paisagem e no som. Para vocês terem uma ideia, a gente montou a imagem do filme em dois meses e o som em seis. A presença sonora do filme é muito importante. Nessa cena, a gente tentou montar com plano/contraplano. Tudo estava filmado, pois os personagens detalhavam o conflito. Mas a ideia do plano/contraplano me incomodava muito, porque eu achava que era muito mais interessante que as pessoas saíssem da sala de cinema pensando no que poderia ter feito uma mãe e um filho brigarem a ponto de se separarem, de um filho se exilar na praia, se esconder da mãe e mandá-la embora. Isso requer muito mais do espectador do que se eu tivesse colocado palavras, com história de relato fechado. Era o meu primeiro longa, não tinha compromissos comerciais, pois já estava financiado. Então pensei: eu tenho que experimentar. Eu acho que a academia e a reflexão teórica

permitem isso. O fato de fazer parte de um Curso de Cinema me traz esse compromisso com o exercício da linguagem.

Marcelo Carvalho: Seu compromisso com a experimentação no cinema me parece presente em muitos dos seus filmes. Aliás, há uma entrevista que você cita a estética aristotélica e diz querer questionar isso, querer contar uma história de uma maneira diferente. Depois de ler esta entrevista eu vi *Ribeirinhos do asfalto* e a maneira como você termina o filme me parece exatamente isso: não vou terminar o filme da forma padrão, vou contar apenas um trecho de vida dessas pessoas. Depois de assistir ao filme eu me perguntei, e agora? O que vai acontecer com a menina? E a família? Como fica a relação do casal? O filme cria uma série de questões que você deliberadamente não quer responder para deixar uma atmosfera de não dito. Este “algo por dizer” atravessa seus filmes, como *Invisíveis prazeres cotidianos* ou *Post scriptum*. Você concorda com isso? Isso é consciente?

Jorane Castro: Concordo e acho que é consciente, sim. Veja a sequência do encontro entre a mãe e o filho em *Para ter onde ir*. Depois de termos construído toda uma narrativa do filme até aquele momento, a gente não podia colocar um plano/contraplano dramático, e com uma resolução de conflito clássica. Não cabia ali. Demorei a entender isso. Então fizemos a opção por algo mais ousado. Sempre acho que devemos expandir os limites da linguagem cinematográfica.

Eu tive a sorte de viver um processo interessante de finalização em *Para ter onde ir*. Trabalhei na montagem com a Joana Collier e na edição de som foi o Edson Secco. Conseguimos criar uma boa sinergia criativa.

Esse processo serviu para aprofundar questões estéticas do filme. Funcionou bem porque justamente estabelecemos esse diálogo.

Criar novas soluções narrativas é uma grande questão do cinema e o cinema contemporâneo está colocando essa questão a todo momento. Quando Apichatpong Weerasethakul filma, ele está colocando a narrativa aristotélica em questão. A cena final de *Ribeirinhos do asfalto* abre para diferentes interpretações. Tem que colocar o espectador para dentro do filme, trazê-lo para dentro da história. Se o espectador lembrar amanhã de uma das cenas do filme ou lembrar para a vida inteira, a gente fez o nosso trabalho. Era isso que a gente precisava fazer, colocar algo na ideia da pessoa, em sua lembrança, no seu imaginário. Já ouvi muitas versões para o final de *Ribeirinhos do asfalto* e isso é muito melhor do que se eu tivesse fechado. Agora, o primeiro plano do filme é totalmente aristotélico e clássico, começa na floresta, mostra uma casa no meio da floresta, então passa um rapaz, ele entra na casa e guia a câmera para dentro da casa também, então vemos toda a família, a menina vendo a TV, o menino sai não sei por onde, entra no quarto e a gente chega ao casal. Ela diz: “amanhã vou levar Deise para a cidade”. Percebe? Trata-se de uma apresentação de todo aquele universo. Apresentei as personagens e o conflito, em um plano só, um plano-sequência. Isso foi um desafio, mas dentro de uma estrutura clássica: o filme apresenta no primeiro plano o que vai acontecer durante o filme.

Alex Damasceno: No *Para ter onde ir*, essa experimentação se manifesta também em momentos bem pontuais, que não são eventos fundamentais para a narrativa. Tem umas opções de design de plano, de

encenação, que são muito singulares. Por exemplo, tem um plano zenital de uma cena de bilhar em que a câmera faz um movimento aleatório de ir e voltar. A própria decupagem da sequência da viagem, com a câmera boa parte do tempo fora do carro, e o que se vê são imagens de reflexos nas janelas. Tem um momento que tu decides colocar a câmera num balanço de pneu girando muito rápido. Podes comentar sobre essas experimentações pontuais?

Jorane Castro: A cena do bilhar é uma cena “errada”. Tem um som que é abafado e a Eva joga as bolas dentro da caçapa da mesa. A gente usa o mesmo plano umas cinco, seis vezes, em diferentes takes. Decidimos montar de forma “errada”, dilatando o tempo da ação. É um momento em que a Eva, a protagonista, perde o controle, então escolhemos de explicitar este momento com a montagem das imagens, que perde o controle também.

Não sei qual vai ser o próximo filme que eu vou fazer, mas eu acho que a experimentação é a minha zona de conforto criativo. Eu não vou fazer cinema comercial, talvez aconteça uma vez na vida, mas não é isso que me instiga mais. Um diálogo sobre qual é o cinema que a gente está fazendo, onde é que a gente se coloca nesse cinema. *O Mestre Cupijó e seu ritmo* é um filme onde tem menos experimentação, que é mais “correto”, segue uma linha narrativa mais tradicional. Por outro lado, *Lugares do afeto*, que também é um filme de apresentação de um artista – o fotógrafo Luiz Braga –, tem cenas completamente experimentais. Acho que é um compromisso de quem faz cinema: expandir os limites da narrativa, experimentar, atravessar as fronteiras narrativas, criar um novo alfabeto de som e imagens. Não faz sentido repetir uma fórmula.

Marcelo Carvalho: Nos seus filmes, ficção e documentário se imbricam e um acaba alimentando o outro. Nos documentários você parece às vezes querer fazer ficção e, inversamente, nas ficções há sempre uma série de procedimentos e certa atmosfera que parecem vindas diretamente do formato documentário. Você poderia falar um pouco sobre a relação entre ficção e documentário nos seus filmes?

Jorane Castro: Sim, eu acho também, é uma questão importante. Antes das imensas possibilidades colocadas à nossa disposição, após a revolução tecnológica no audiovisual, existia uma fronteira definida, isso é documentário, isso é ficção, cada um com suas regras. Entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000 surgiram câmeras menores e com alta qualidade. Isso possibilitou que se começasse a misturar o documentário e a ficção. É só lembrarmos dos filmes dos irmãos Dardenne, do Abbas Kiarostami e um cineasta que eu acho impressionante, Paul Greengrass, que fez *Bloody Sunday* (2002) e que depois fez o segundo, o terceiro e o quinto filmes da franquia *Bourne*. Greengrass traz essa linguagem do documentário para estes filmes, e em Hollywood, com milhões de dólares, e com objetivo comercial, como é o caso da franquia *Bourne*. Veja *Close-Up* (1990), de Kiarostami, até hoje eu não sei o que é ficção e o que é documentário, neste filme. A ficção ganha quando se aproxima da “realidade”.

Eu quero caminhar assim, acho que estou contextualizada dentro desse momento, permitindo que a ficção esteja dentro da “realidade”. *Para ter onde ir* foi a tentativa disso o tempo todo. A senhora que entra no carro com o bebê (que vocês veem no filme) foi a pessoa que nos acolheu e cedeu sua casa para as locações do filme, a Dona Antônia. Ela

nunca tinha feito cinema na vida dela, talvez nem faça de novo. Claro, não foi fácil. Não é um projeto fácil, corríamos riscos. O diretor de elenco argumentava: “uma atriz vai dar o texto certo”. Mas eu não queria o texto certo, eu queria uma textura de “realidade” no filme.

Onde essa fronteira sofre uma intersecção, em *Para ter onde ir*, é na sequência da procura de Jonas na praia, até porque ela teve apenas um *take*. A atriz estava no carro, havia uma câmera sobre o carro, e a orientação era ir pela praia e procurar pelo Jonas. Ela parava nos lugares e perguntava pelo Jonas, e interagia com quem encontrava. A fronteira entre realidade e ficção era atravessada ali: uma atriz seguindo um roteiro, incorporando uma personagem segundo o que pedia a cena, mas interagindo com a realidade. As pessoas que ela encontrava não sabiam que estavam em um filme. Depois, a produção pediu autorização pelo uso de imagem de todo mundo, mas foi depois da filmagem. Esta foi uma sequência ao estilo de Kiarostami. Da mesma forma, há fantasia também no documentário, e sua leveza e a sua magia. Eu flerto com os dois formatos. Os filmes ganham com isso, a narrativa fica mais interessante. Eu penso nessa sequência de *Para ter onde ir* como um exemplo da mistura dos dois formatos. Eu mesmo não sei até onde vai o documentário, até onde vai a ficção, talvez sejam a mesma coisa, os dois juntos ao mesmo tempo.

Alex Damasceno: Tu citaste o cinema do Paul Greengrass e do Abbas Kiarostami. Na primeira vez que eu assisti o filme, esse plano-sequência do percurso do carro pelas barracas da praia me remeteu diretamente ao Kiarostami. Agora que tu citaste o Greengrass, eu fiquei pensando que ele pode ter sido uma referência para a cena da festa na

praia, que tem uma câmera tensa, instável, cortes muito rápidos. Parece-me que tu trabalhas essas diferentes referências de acordo com a construção de uma determinada atmosfera de uma cena específica, em vez de adotar um estilo que perpassa a construção do filme todo. Queria que tu falasses sobre como se dá o teu processo com as referências.

Jorane Castro: Realmente, eu não tinha me dado conta, mas a cena da festa na praia tem muito do Paul Greengrass. Tem coisas que a gente se refere durante o processo que são conscientes e outras que não são. Por exemplo, o nome do filme – *Para ter onde ir* – é inspirado em um livro com o mesmo título, de um poeta paraense chamado Max Martins (2016) - inclusive, para quem não o conhece, toda a obra dele foi publicada pela editora da UFPA. Existe um poema no livro, que é um dos mais conhecidos dele, chamado *A cabana* (MARTINS, 2016). O poema diz o seguinte:

*É preciso dizer-lhe que tua casa é segura
Que há força interior nas vigas do telhado
E que atravessarás o pântano penetrante e etéreo
E que tens uma esteira
E que tua casa não é lugar de ficar
mas de ter de onde se ir*

A cena entre o filho e a mãe é esse poema. Outras cenas também. Eu não pensava nessa referência durante a filmagem, mas eu leio esse poema desde que eu tinha 18 anos. Eu só me dei conta dessa relação quando a gente foi montar o filme, e aí decidi que o título deveria ser o mesmo do livro do Max Martins.

Bruno Leites: E aí o título do filme sai de *Amores líquidos* para *Para ter onde ir*, né? Sai da referência ao filósofo europeu (Zygmunt Bauman) e vai para a referência amazônica.

Jorane Castro: Isso. Tem uma outra motivação também. Eu me dei conta que as minhas personagens buscam o vínculo. O filme é completamente diferente da ideia de amores líquidos, de Bauman (2004). Elas estão tentando se vincular, elas não querem a fluidez dos amores líquidos. Talvez a Melina seja a que tem mais proximidade com a fluidez do mundo contemporâneo. Mas as outras personagens não. Além disso, as relações entre as três personagens são sólidas. Mesmo que as relações paralelas sejam decepcionantes, as relações entre elas não são.

Bruno Leites: Jorane, gostaria apenas de comentar algo que já mencionei a amigos paraenses. Como eu nasci e vivo no sul do país, nós também utilizamos o pronome “tu”, mais do que o “você”, que ouvimos em outras regiões. Utilizamos o pronome “tu”, às vezes conjugando com a terceira pessoal do singular, como “tu fez”. Às vezes, é preciso conjugar de modo mais formal, como “tu fizeste”. Em outras, quando saímos daqui, nos vemos utilizando o pronome “você”. Então, essa situação nos obriga a sermos um pouco políglotas na própria língua, mas também é bem desconfortável às vezes. Parte da afinidade que sinto com meus amigos paraenses passa também pela questão da linguagem verbal que vocês usam. E estou falando isso porque *Para ter onde ir* também produz em mim uma sensação de afinidade, um certo conforto. Então, gostaria de te ouvir sobre isto, sobre como pensar certas marcas

regionais, na linguagem verbal e fora dela, como isso influencia na imagem, na questão das identidades, também na distribuição do filme.

Jorane Castro: Olha, eu não saberia fazer uma análise mais profunda. O que eu posso te dizer é que quando eu trato alguém por “você” eu estou colocando uns 50 metros de distância com essa pessoa. Para nós, tu é o tratamento da intimidade, senhor é tratamento de respeito e você é o da distância. É cultural. Em outro momento, eu já briguei pela correção da gramática, do português. Hoje, eu acho que não existe certo e errado. Acho que é cultural. Em Recife, falam “tu visse”, “tu fosse”, e tá tudo certo. Então, o que a gente tem a pensar no Brasil, que é um país plural, com todas essas características: temos que pensar que o Brasil é isso! É toda essa a nossa riqueza. Nossos sotaques e nossa maneira de conjugar os verbos, cada um dentro de seu contexto cultural.

O problema é que a gente não se conhece o suficiente ainda. Não temos o conhecimento de um, do outro. Os filmes paraenses são poucos, então onde vocês escutar o nosso sotaque, ver a nossa paisagem? Então, precisa filmar mais. Eu não sei qual foi o impacto, mas muita gente me falou: o sotaque no seu filme é diferente, a maneira de falar, a luz, a paisagem, “eu não sabia que tinha praia de mar na Amazônia”, essas coisas todas.

Quando a gente faz filme fora do eixo Rio-São Paulo, a gente ouve muito que está fazendo cinema regional. E não é isso. Prefiro a palavra “nacionalizar”. Nós estamos nacionalizando o cinema brasileiro, filmando em toda parte. Filmar no Acre, no Rio Grande do Sul, em Sergipe é nacionalizar o cinema brasileiro, porque também é Brasil. Precisamos filmar em todo lugar, é isso que tem que acontecer. O

problema é que a gente ainda não tem essa possibilidade de circulação. E parar de dizer que a gente está fazendo filme regional, pois parece um critério depreciativo. Estamos fazendo filme brasileiro feito na Amazônia, filme brasileiro feito no Sul, no Centro-oeste, onde quer que seja.

Temos uma produção audiovisual muito boa. A gente está vivendo um momento muito difícil, mas a gente tem que pensar que a nossa produção é muito boa e é por isso que estão atacando tanto o cinema brasileiro. Até na televisão, aquela série *Sob Pressão* (2017-), é uma série muito bem-feita, um bom produto comercial, realizado por um elenco e uma equipe criativa brasileiros. Temos excelentes profissionais no mercado. Então, penso que a qualidade do cinema brasileiro é nossa diversidade. Então, a gente tem que sofrer menos por estar falando certo ou errado. No Norte, o certo é de uma forma. No Sul, de outro modo. Eu não vejo mais pelo certo do português, até porque seria muito elitista como critério de avaliação. Somente na academia, e em outros ambientes profissionais, devemos manter um certo padrão de formalidade. Na linguagem do cotidiano, acredito que podemos, e devemos, aceitar nossa diversidade de sotaques e de culturas. É a nossa maior riqueza, enquanto brasileiros e brasileiras.

REFERÊNCIAS

AS MULHERES CHORADEIRAS. Direção: Jorane Castro. Produção: Cabocla filmes; Mille et une, 2000. 15min.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: Sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2004

BLOODY SUNDAY. Direção: Paul Greengrass. Produção: Mark Redhead, 2002. 105min.

CLOSE-UP. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Ali Reza Zarrin, 1990. 94 min

ILHA DAS FLORES. Direção: Jorge Furtado. Produção: Casa de Cinema de Porto Alegre, 1989. 13min.

INVISÍVEIS PRAZERES COTIDIANOS. Direção: Jorane Castro. Produção: Cabocla Produções, 2004. 26min.

LUGARES DO AFETO: A fotografia de Luiz Braga. Direção: Jorane Castro. Produção: Cabocla Produções, 2008. 70min.

MARTINS, Max. A cabana. In: MARTINS, Max. **Para ter onde ir**. Belém: Ed. UFPA, 2016.

MARTINS, Max. **Para ter onde ir**. Belém: Ed. UFPA, 2016

MESTRE CUIPIJÓ E SEU RITMO. Direção: Jorane Castro. Produção: Cabocla Filmes, 2019. 75min.

MULHERES DE MAMIRAUÁ. Direção: Jorane Castro. Produção: Cabocla Filmes, 2008. 40min.

O TIME DA CROA. Direção: Jorane Castro. Produção: Cabocla Filmes, 2014. 15 min.

PARA TER ONDE IR. Direção: Jorane Castro. Produção: Cabocla Filmes / Rec Produtores Associados, 2016. 100min.

POST-SCRIPTUM. Direção: Jorane Castro, 1995. 15min.

QUANDO A CHUVA CHEGAR. Direção: Jorane Castro. Produção: Cabocla Produções, 2009. 15min.

RIBEIRINHOS DO ASFALTO. Direção: Jorane Castro. Produção: Cabocla Filmes, 2011. 26min.

SOB PRESSÃO. Criadores: Renato Fagundes; Jorge Furtado. Produção: Conspiração filmes, 2017-.

UM CÃO ANDALUZ. Direção: Luis Buñuel, 1929. 21min.