UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

MÁRCIA VANESSA MALCHER DOS SANTOS

O cinema contemporâneo de Pernambuco

Versão corrigida em outubro de 2019

São Paulo
2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

Márcia Vanessa Malcher dos Santos

O cinema contemporâneo de Pernambuco

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como pré-requisito necessário para obtenção do título de doutor em Sociologia.

Versão corrigida em outubro de 2019

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S237c Santos, Márcia Vanessa Malcher
O cinema contemporâneo de Pernambuco / Márcia
Vanessa Malcher Santos ; orientador Luiz Carlos
Jackson. - São Paulo, 2019.
298 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Sociologia. Área de concentração:
Sociologia.

1. Cinema. 2. Pernambuco. 3. Geração. 4. Cinema
nacional. 5. Cinema independente. I. Jackson, Luiz
Carlos, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): MARCIA VANESSA MALCHER DOS SANTOS

Data da defesa: 16 / 08 / 2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): LUIZ CARLOS JACKSON

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 03 / 10 / 2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

SANTOS, Márcia Vanessa Malcher dos. **O cinema contemporâneo de Pernambuco.**

Márcia Vanessa Malcher dos Santos

Data da aprovação:

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Luiz Carlos Jackson – orientador
Departamento de Sociologia – USP

Prof^ª. Dr^ª. Heloísa André Pontes
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Prof. Dr. Leandro Rocha Saraiva
Acere/Fundação Álvares Penteado – FAAP

Prof. Dr. Dimitri Pinheiro da Silva
Escola Vera Cruz/USP

Local: Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Data: 16/08/2019
Horário: 14h

[...] o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeito espaço de liberdade.
Walter Benjamin

RESUMO

SANTOS, M. V. M. O cinema contemporâneo de Pernambuco. 2019. 298 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Depto. de Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Esta tese é um estudo sobre a produção cinematográfica de Pernambuco no marco de 20 anos (1996-2016). Nesse período em que a cena se estabeleceu e alcançou legitimação nacional e internacional é possível notar a existência de duas gerações de cineastas. Pretende-se refletir sobre as especificidades de cada grupo, a partir da análise dos posicionamentos assumidos tanto no campo do cinema como no espaço propriamente simbólico das obras. Para isso, a pesquisa se ampara em três eixos metodológicos que se referem à trajetória social dos cineastas, à configuração objetiva da produção e às *representações*, sentimentos e valores compartilhados. O objetivo é mapear as similaridades e diferenças que conformam a *estrutura de sentimento* e o regime de “independência” praticado pelos dois grupos geracionais. O primeiro capítulo, construído de forma relacional, demarca a tradição tanto do campo do cinema nacional como do campo cultural recifense, enfatizando a história do cinema em Pernambuco. O segundo aborda a geração que despontou em meados dos anos 1990 e o terceiro a que iniciou a carreira no começo dos anos 2000.

Palavras-chave: Cinema. Pernambuco. Geração. Cinema nacional. Cinema independente.

ABSTRACT

SANTOS, M. V. M. The contemporary cinema of Pernambuco. 2019. 298 f. Thesis (Doctorate) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Depto. de Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This thesis is a study about the film production of Pernambuco in the frame of 20 years (1996-2016). In this period that the scene established itself and achieved national and international legitimation, it's possible to notice the existence of two generations of filmmakers. It therefore intend to reflect on the specificities of each group, from the analysis of the positions assumed both in the field of cinema and in the symbolic space of the films itself. For this, the research is based on three methodological axes that refer to the social trajectory of the filmmakers, the objective configuration of the production and the shared representations, feelings and values. The objective is to map the similarities and differences that conform the “structure of feeling” and the regime of “Independence” practiced by the two generational groups. The first chapter, built on a relationally way, demarcates the tradition of both the larger Brazilian cinema field as the Recife cultural field, emphasizing the history of cinema in Pernambuco. The second addresses the generation that emerged in the mid-1990s and the third adresses the generation that began its career in the early 2000s.

Keywords: Cinema. Pernambuco. Generation. Brazilian Cinema. Independent cinema.

AGRADECIMENTOS

Foram muitos os deslocamentos durante os quatro anos que resultaram nesse trabalho. Tanto por isso, a cartografia como metáfora me parece a melhor rota para agradecer nominalmente senão a todos que gostaria ao menos aos que acompanharam mais de perto esse percurso, especialmente os momentos finais. De Pernambuco a São Paulo, houve toda uma geografia laboral imprescindível, sem a qual esta pesquisa não seria possível, tanto quanto um mapa afetivo invisível, mas presente em cada linha escrita.

No Recife, agradeço a todos que concederam entrevistas, pela atenção e disponibilidade: Camilo Cavalcante, a quem também sou grata pela generosidade de ter cedido os programas da *Série Olhar*; Alexandre Figueirôa; Cláudio Assis; Arthur Abdon; Adelina Pontual, a quem também agradeço os DVDs concedidos; Hilton Lacerda; João Vieira Jr.; Daniel Bandeira, que gentilmente forneceu uma cópia de *Amigos de risco*; Manuella Costa; Felipe Peres Calheiros; Chico Lacerda; André Antônio; Tião; Marcelo Pedroso e Marcelo Lordello, que cedeu a coletânea de curtas da Trincheira. Muito obrigada.

Agradeço à Amanda Mansur Nogueira pela receptividade e pela importante pesquisa e dedicação ao cinema de Pernambuco. Também sou grata à Karina Galindo que me recebeu de forma acolhedora e dividiu comigo da sua paixão pelo cinema. À Salete Albuquerque, por compartilhar da sua família e do seu canto nas Graças. À Iara e Giovanna, pelas andanças e risadas. Ao Mauricio Gonçalves e Ana Cristina Oliveira por toda a ajuda e conversas inspiradoras. E à amiga Ângela Amaral pela companhia esplêndida e sorriso imenso.

Em Londrina, agradeço a torcida de sempre de Ana Soranso, Lucas Rodrigues e Adriana Maciel. Em Campinas, o encorajamento de Adriana Novais e Fernando Pedrazolli. E desde São Carlos ao Maranhão, à Charles dos Santos, por todo o incentivo.

Em Santarém, sou infinitamente grata aos meus pais, Vera Malcher e George Santos, que me acompanham aonde vou, por mais distante que estejamos: a vocês, sempre, devo cada passo. E a toda a minha família de amazônidas que me ensinou sobre a força e a sutileza que o remo exige.

No Vale do Paraíba, agradeço o carinho, o cuidado, o apoio fraternal e todo o suporte (imensurável) de Chiara Auricchio Beltrame, Renata Belzunces, Manuela Moraes, Patricia Neves Fontoura, Cláudio Rennó, André Furtado, Bruno Siqueira, Natalia Carvalho, Fabi Salander e Rosa Scaquetti. A feliz parceria cotidiana de Beatriz Domingos. E a todos os braços e abraços de Pedro, Marina, Elis, Danilo, João, Gabriela, Cecília, Douglas, Bruno,

Hayesha, Jéssica, Murilo, Luciana, Jaqueline, Fernando, Laion, Deni, André, Daiara, Maurício, Roseane (e tantos outros). Obrigada por compreenderem a minha ausência e por me salvarem dela.

No Rio de Janeiro, agradeço ao Lucas Manoel por todo o estímulo. Do Rio, mas de tantos outros lugares, as palavras ficam aquém de expressar o meu enorme agradecimento a Roberto Della Santa Barros, responsável não só por me apresentar ao cinema nacional, mas por ter me ensinado, dentre tantas outras lições, que o trabalho científico é uma experiência coletiva. Obrigada por partilhar da caminhada e me ajudar a construir caminhos.

Em São Paulo, agradeço à Camila Soueneta e Juliana Chaves pelo tempo precioso em que tornamos o alojamento provisório a nossa casa no Crusp. À Cristhiane Falchetti, Simone Romeo e Deni Rubbo. E a todos os integrantes do grupo de pesquisa *Núcleo de Sociologia da Cultura*, cujos debates, discussões e leituras foram de grande valia a este trabalho. Agradeço especialmente aos amigos Danielle Uchoa, Flavia Brancalion, Wellington Mendonça, William Santos, Marcello Stella, Paula Carvalho, Darlan Praxedes, Tony Nakatani, Pedro Serra, Monica Moraes, Weslei Rodrigues, Diego Tavares, Ivo Soares e João Kosicki: obrigada pelas conversas valiosíssimas e, sobretudo, por perdoarem a minha condição frequente de ausente nos encontros paulistanos.

Também agradeço ao Gustavo Mascarenhas e Evania Guilhon por toda a assessoria e disponibilidade ao longo do doutorado. À Heloisa Buarque de Almeida e Dimitri Pinheiro pelas considerações e contribuições na banca de qualificação. Ao Fernando Antônio Pinheiro pelas muitas colaborações (diretas e indiretas); e pelas notáveis lições sobre o rigor do conteúdo e comprometimento no trabalho docente durante o estágio.

E sou imensamente grata ao meu orientador, Luiz Carlos Jackson, que confiou na pesquisa mesmo quando ela ainda não era o que se tornou. Agradeço o apoio irrestrito e o ânimo que fez eu me aproximar irremediavelmente da Sociologia. Também sou grata pela parceria e generosidade que, para além da orientação, foi uma oportunidade excepcional de aprendizado.

Por fim, agradeço o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que forneceu as condições materiais necessárias para a realização deste trabalho.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Quadro de colaborações. Primeira Geração. Classificação e filmes.....	113
Tabela 2. Ranking dos 20 títulos nacionais de maior bilheteria (1995-2016).....	121
Tabela 3. Quadro de colaborações. Segunda Geração. Classificação e filmes.....	214
Tabela 4. Evolução do investimento na produção audiovisual de Pernambuco (R\$/em milhões).....	225

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Percentual de filmes lançados por UF da produtora (1996-2016).....	18
Gráfico 2. Quantidade de filmes lançados por gênero da direção (1995-2016)	99
Gráfico 3. Evolução da bilheteria filmes brasileiros e estrangeiros (2002-2016)	122
Gráfico 4. Posicionamentos da primeira geração	141
Gráfico 5. Evolução dos lançamentos nacionais (2002 - 2016)	216
Gráfico 6. Distribuição dos recursos do FSA entre as regiões – (%)	224
Gráfico 7. <i>Continuuns</i> da “independência”	235
Gráfico 8. <i>Continuuns</i> da “independência”	237

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Lampião. Fonte: <i>Baile Perfumado</i> (Lírio Ferreira; Paulo Caldas, 1996).....	109
Figura 2. Ranulpho e Johann. Fonte: <i>Cinema, aspirinas e urubus</i> (Marcelo Gomes, 2005).131	
Figura 3. Joãozinho. Fonte: <i>A história da eternidade</i> (Camilo Cavalcante, 2014).....	163
Figura 4. Roberval e Clara. Fonte: <i>Aquarius</i> (Kleber Mendonça Filho, 2016).....	178
Figura 5. A família de Beatriz. Fonte: <i>O som ao redor</i> (Kleber Mendonça Filho, 2012).....	191
Figura 6. Joca, Nelsão e Benito. Fonte: <i>Amigos de risco</i> (Daniel Bandeira, 2007)	206
Figura 7. A brincadeira das crianças. Fonte: <i>Avenida Brasília Formosa</i> (Gabriel Mascaro, 2010).....	243

LISTA DE ANEXOS

Anexo A. Lista dos títulos principais da primeira geração	278
Anexo B. Lista dos títulos principais da segunda geração.	280
Anexo C. Tabela. Filmes lançados por UF da produtora (1996-2016) – Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Pernambuco	282
Anexo D. Carta Pública de Kleber Mendonça Filho ao Ministro da Cultura Sr. Sergio Sá Leitão de 29 de maio de 2018.....	288
Anexo E. Orçamento estimado dos principais longas-metragens da primeira e segunda geração.....	291
Anexo F. Distribuidora dos principais longas-metragens da primeira e segunda geração	292
Anexo G. Principais participações em festivais da primeira e segunda geração	293

SUMÁRIO

NOTAS DE CAMPO	14
INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO 1. A FEDERAÇÃO DO CINEMA: caminhos cartográficos	35
1.1 Anos 1920: Entre modernismos e tradições – O Ciclo do Recife	35
1.2 Anos 1950/1960: Entre conservações e rompimentos – A crônica cinematográfica	49
1.2.1 O golpe de 1964: o transe, o mercado e o “deboche”	65
1.3 Anos 1970: Entre institucionalizações e anarquias – O Ciclo Super 8	70
CAPÍTULO 2. A PRIMEIRA GERAÇÃO	81
2.1 A turma do Maguebeat	84
2.2 A turma do Vanretrô.....	90
2.3 Novos membros: a dispersão e o reencontro	96
2.4 <i>O Baile Perfumado</i>	102
2.5 O momento de firmar as bases: <i>Cinema, aspirinas e urubus</i>	115
2.6 O regime de “independência”	133
2.7 A Estrutura de sentimento	140
CAPÍTULO 3. A SEGUNDA GERAÇÃO	154
3.1 Entre-lugares.....	154
3.1.1 Camilo Cavalcante.....	154
3.1.2 Kleber Mendonça Filho	164
3.1.2.1 <i>O som ao redor</i> e <i>Aquarius</i> : uma interpretação comparativa.....	179
3.2 Nos corredores do CAC: Símio Filmes e Trincheira Filmes.....	192
3.3 <i>Amigos de risco</i>	203
3.4 O regime de “independência”	215
3.5 A Estrutura de sentimento	238
CONSIDERAÇÕES FINAIS	256
REFERÊNCIAS	262
ANEXOS	277

NOTAS DE CAMPO

Nesta tese, a introdução demarca as características principais do objeto de estudo, definindo e lhe dando forma, além de também especificar a linha metodológica adotada. Antes disso, porém, seguem alguns apontamentos e notas de campo preliminares que podem contribuir de forma mais substantiva para a apresentação do cinema realizado em Pernambuco:

Nota 1. 5 de setembro de 2016. Quinze dias depois da pré-estreia de *Aquarius* em Recife, para a qual os 500 ingressos disponibilizados esgotaram em um átimo, assisti ao filme numa sessão dupla com *O som ao redor* (2012). A exibição dos dois longas foi seguida de um debate com a presença do diretor Kleber Mendonça Filho que encerrou a *I Mostra Cine e Cidade*. Após a cena final de *Aquarius*, o público que encheu o cinema São Luiz, aplaudiu efusivamente entoando em coro “Fora Temer!”. O protesto contra o governo interino de Michel Temer, que assumiu a Presidência da República no dia 31 de agosto, um dia antes da estreia nacional do filme, também foi repetido em inúmeras outras exibições no país.

Nota 2. 17 de março de 2018. Sentada em uma mesa de bar no Largo da Santa Cruz, um lugar que reúne uma boemia de público diverso no centro do Recife, conversando com algumas pessoas que havia acabado de conhecer sem que eu dissesse a razão de estar na cidade, escuto o comentário: “Sabia que já rodaram um filme aqui?”

De fato, reconheço o prédio que foi cenário para o curta de Cláudio Assis, *Texas Hotel* (1997), mas a pergunta se referia à *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), de Guel Arraes. Filmes que, apesar de gravados ali por dois cineastas pernambucanos, não poderiam estar mais distantes nas determinantes objetivas da produção, valores estéticos e configurações simbólicas.

Nota 3. Acompanhada de duas amigas que haviam mudado recentemente para Recife, ainda no Largo da Santa Cruz, percebo a presença do poeta Miró sentado em uma das mesas. Estávamos indo embora. Elas logo o reconheceram de outro encontro cultural e o cumprimentaram. Ainda não sabiam que o artista é uma figura conhecida no meio cultural recifense. Ele nos ofereceu seu livro “Miró até agora”, uma compilação de poemas escritos entre 1985 e 2012. Um trecho da contracapa o apresenta da seguinte forma: “João Flávio Cordeiro da Silva, Miró, é poeta, nasceu em 1960 no Recife e morou por muitos anos no bairro da Muribeca. Publicou diversos livros de forma independente ou com a colaboração de amigos”. “Na compra de um, ganha uma declamação de graça”, afirmou sorrindo.

Na verdade, o que é ofertado como “vantagem extra” confere todo sentido à sua obra. Miró desafia a autonomia poética das palavras ao interpretá-las com o corpo inteiro. A verve de quem aciona gestualmente cada verso. Talvez esse tenha sido o principal aspecto que o situou, junto a outros artistas “marginais” que vivem de vender suas obras pelas ruas da cidade, como uma inspiração à personagem Zizo, de *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2012). Compramos o livro e ganhamos uma declamação do poema *O amor quando invade* (2004)¹:

o amor quando invade
 arde bem dentro
 risos e lágrimas se confundem

o amor quando invade
 deixa cores alegres
 e tristes paisagens

o amor quando invade
 deixa a pele vermelha
 e a pálida saudade

O encontro foi celebrado por nós e registrado por Miró ao lado do seu autógrafo em que se lê: “noite massa”.

Essas pequenas notas, mais do que ilustrações da experiência de campo no Recife, expressam a centralidade não só dos lugares e espaços regionais, mas também de uma geografia sentimental, afetiva e social para o cinema contemporâneo de Pernambuco.

Ao definir o contemporâneo, Giorgio Agamben aponta para uma relação singular com o próprio tempo histórico ao invés de uma mera coincidência cronológica. Em lugar da complacência de identificação, um tipo específico de adesão dissociada. Uma postura de aproximação que permite em simultâneo a tomada de distância. O contemporâneo seria, portanto, aquele capaz de neutralizar as luzes que emanam de seu próprio tempo para perceber o seu escuro, através de uma atitude não passiva, mas anacrônica.

Nesse sentido, “o contemporâneo é o intempestivo”, como anotou Roland Barthes, em um dos cursos de Friedrich Nietzsche no *College de France*.² Essa é, com toda certeza, uma caracterização que também significa as imagens e trajetórias dos cineastas de Pernambuco, como se pretende mostrar ao longo dessa pesquisa.

¹ RAMOS, Sennor (org.). *Miró até agora*. 2 ed. Recife: Cepe, 2016.

² AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

INTRODUÇÃO

“Cinema Pernambucano: do Sonho Impossível ao Sucesso” (20/09/16) foi o título utilizado pelo crítico Ernesto Barros, em seu blog no *Jornal do Commercio*, para ressaltar os últimos 20 anos da produção de cinema em Pernambuco e a repercussão que o filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) obteve no exterior e no Brasil. Em matéria para o *Estado de S. Paulo*, intitulada “Pernambuco falando para o mundo no cinema” (21/06/15), Luiz Zanin Oricchio afirma que se não há consenso entre os críticos de que o melhor do cinema brasileiro de autor é feito no Recife, não se pode negar que alguns dos mais significativos títulos do cinema nacional contemporâneo tenham surgido por lá. No texto “Pernambuco no comando” (31/07/16), publicada pelo jornal *O Tempo*, de Belo Horizonte, Daniel Oliveira afirma ainda: “de ‘Baile Perfumado’ a ‘Aquarius’, produção do Estado domina os últimos 20 anos da cinematografia brasileira”.

Durante o Festival de Brasília, em 2012, metade dos longas em competição era de filmes realizados em Pernambuco, além de outros documentários e curtas-metragens que também concorreram a prêmios. A respeito disso, em matéria para o *Valor Econômico*, “Cinema Pernambucano vive sua era de ouro” (13/08/2012), Bruno Ghetti afirma que o cineasta Cláudio Assis, “antes de dar uma gargalhada, em seu habitual tom polêmico-sarcástico”, disse: “que meus colegas não me ouçam, mas acho até um exagero escolherem tantos cineastas assim de Pernambuco”. Pedro Butcher, em matéria da *Folha de S. Paulo* sobre o Festival de Berlim de 2015³, conta que a cineasta paulista Anna Muylaert, antes da exibição do seu filme *Que horas ela volta?*, dedicou a projeção não apenas à sua equipe, mas “a todo o povo que faz o cinema pernambucano”.

Essa seleção variada de publicações é uma pequena amostra da legitimidade e prestígio alcançados pelo cinema de Pernambuco, a partir do lançamento do filme-marco *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira; Paulo Caldas, 1996). Não só o grande volume de críticas, matérias e textos na imprensa, mas também a notável presença dessa produção em festivais nacionais e internacionais, o reconhecimento dos pares, a proliferação por todo o país de mostras, exposições e exibições de filmes realizados no estado, além do crescimento da presença dessa produção no circuito exibidor comercial (e nos canais das TV’s por

³ BUTCHER, Pedro. Brasileiros tem boa repercussão durante o Festival de Berlim. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, em 10 de fevereiro de 2015.

assinatura⁴), também comprovam que Pernambuco ocupa hoje um lugar central no cinema brasileiro contemporâneo.

Após um período de *quasi-morte* da produção de cinema no país, durante o governo de Fernando Collor, o que ficou conhecido como Retomada do Cinema Brasileiro⁵ (ou seja, a reativação da produção de filmes no país) alcançou não apenas Pernambuco, mas também outros estados⁶. É importante ressaltar que, apesar de alguns deles manterem uma produção ativa, tendo, além das políticas de incentivo nacionais, uma política local de financiamento, festivais e instituições de formação profissional, a produção de Pernambuco se diferencia e se sobressai devido à conjunção de diversos fatores: em termos de volume de filmes realizados; quantidade de pessoas envolvidas com a atividade cinematográfica; multiplicidade e número expressivo de produtoras de cinema em Recife; inúmeras mostras, cursos, seminários, festivais de cinema, sendo os mais importantes o Cine PE Festival Audiovisual e o Janela Internacional de Cinema do Recife, de alcance nacional e internacional; espaços de exibição locais que tem uma programação alternativa ao circuito comercial, sendo os mais importantes os cinemas da Fundação (Cinema do Derby e Cinema do Museu do Homem do Nordeste) e o Cinema São Luiz em Recife; instituições de formação de mão-de-obra especializada, como o curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco e o Centro Audiovisual Norte-Nordeste (Canne), sediado na Fundação Joaquim Nabuco, que promove cursos de capacitação profissional e tecnológica em audiovisual nas regiões Norte e Nordeste; além de uma política estatal consolidada de incentivo ao audiovisual, pois Pernambuco é hoje o único estado do país que assegura, por meio de lei⁷, um percentual mínimo de recursos (R\$ 11, 5 milhões) a serem repassados para a cadeia produtiva do audiovisual, através do Funcultura (Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura).

Situado à margem do espaço historicamente constituído como eixo do cinema nacional, que são os estados do Rio de Janeiro e São Paulo (ver **Gráfico 1**), a formação e a dimensão que a produção do cinema em Pernambuco adquiriu de 1996 a 2016 – passando a

⁴ Os filmes de Pernambuco e a produção nacional de um modo geral passaram a ocupar mais espaço nos canais de TV's por assinatura a partir da Lei da TV Paga (Lei 12.485), em vigor desde setembro de 2011, que estabelece cotas para a produção independente e cotas de canais brasileiros no pacote das operadoras. Em canal aberto, apenas *O Som ao redor* foi exibido pela Rede Globo, nas sessões de *Gala* (8/11/2015) e no *Corujão* (13/07/2016).

⁵ Esse período será melhor caracterizado no segundo capítulo.

⁶ Lucia Nagib cita alguns nomes de cineastas que despontaram na Retomada: Amazonas (Aurélio Michiles, Djalma Limongi Batista), Ceará (Rosemberg Cariry, José Araújo, Marcos Moura), Brasília (André Luiz Oliveira, Afonso Brazza), Espírito Santo (Amylton Almeida), Minas Gerais (Hervé Ratton, Éder Santos), Paraná (Silvio Back), Rio Grande do Sul (Jorge Furtado, Otto Guerra, Mônica Schmiedt). NAGIB, Lucia. O cinema da retomada. In: Vilaron, André Botelho et alii (orgs.). *Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Brasília: Athalaia Gráfica: Ministério das Relações Exteriores, 2005, p.38.

⁷ Lei 15.307, promulgada no dia 4 de junho de 2014.

ocupar um lugar específico tanto em relação à estruturação do cinema brasileiro como em relação às suas possibilidades estéticas e discursivas – justificam o objeto e o recorte escolhido para esta pesquisa. Ao que tudo indica, o cinema de Pernambuco, fortemente inclinado a crítica das formas estabelecidas e à ruptura herética, representa hoje uma grande parcela da produção cinematográfica que está situada no polo simbolicamente dominante, mas economicamente dominado do cinema brasileiro.

Gráfico 1 – Percentual de filmes lançados por UF da produtora (1996-2016)⁸

O estudo sobre o cinema de Pernambuco que será desenvolvido aqui requer uma ressalva importante a fim de contornar um debate muito presente entre os pesquisadores da área acerca do sentido de adjetivações como “pernambucano”, “nordestino” ou “regional”. Isso porque dentro do contexto dos debates que envolveram uma revisão da historiografia clássica do cinema nacional, especialmente estimulados pelos escritos do teórico Jean-Claude Bernardet, foi assumida uma postura crítica em relação ao uso de tais adjetivos, considerados, a depender da maneira em que são empregados, como uma forma de neutralização de um

⁸ De 1995 a 2016, em números totais, Pernambuco lançou 40 filmes no circuito comercial, ocupando o quarto lugar em números de lançamentos, próximo a Minas Gerais (37), atrás do Rio de Janeiro (667), São Paulo (474) e Rio Grande do Sul (66). Fonte: levantamento baseado nos dados da Ancine/OCA que considera os filmes lançados por UF da produtora, exceto para Pernambuco. Ainda que o critério da origem da produtora seja eficiente, notou-se no caso de Pernambuco (e supomos o mesmo em outros estados) que vários diretores recorreram a produtoras do Rio de Janeiro ou de São Paulo para realizar seus filmes, o que pode ser explicado pela falta ou escassez de produtoras locais, pelas dificuldades técnicas encontradas e/ou por escolha do cineasta que envolve outros fatores. Para conseguir uma descrição mais precisa de Pernambuco, além dos filmes descritos pela UF PE que consta na lista da Ancine, contabilizamos também aqueles que foram realizados pelos cineastas locais aqui elencados com produtoras do sudeste (ver a lista detalhada no **Anexo C**).

cinema que não pertence ao *mainstream* tradicional, ou seja, que não foi produzido no eixo Rio-São Paulo.⁹

Para Arthur Autran, por exemplo, a utilização do termo “cinema regional” pode trazer o sentido de consagrar “o predomínio político, cultural e econômico das duas grandes metrópoles sobre o restante do Brasil, mas de maneira a não problematizar este predomínio”¹⁰. Entre os próprios cineastas, o termo “cinema pernambucano” também se tornou controverso. Alguns questionam o uso do adjetivo como ‘grife’, ‘marca’ distintiva que tenta encapsular uma produção heterogênea, ao passo que outros minimizam o seu valor, no sentido de afirmar que os cineastas pernambucanos fazem “cinema”, independente do local.¹¹

Em termos sociológicos, é fundamental pontuar que o campo do cinema nacional também expressa uma característica herdada da nossa formação como país: a descentralização geográfica da cultura. Descentralização esta moldada historicamente pela disseminação das atividades econômicas, o que gerou uma tendência à constituição de lógicas regionais relativamente autônomas, ainda que cercadas por constrições estruturais comuns. Por exemplo, a crítica à historiografia clássica quanto ao uso dos adjetivos – seja em relação a “nacional” para designar o cinema feito no país como uma unidade, a fim de caracterizá-lo, como fez Paulo Emilio ao definir a “Época de ouro”¹², seja, como dissemos, em relação a “regional”, “nordestino” ou “pernambucano”, para negá-los como marca de distinção negativa – denota, justamente, essa dinâmica formadora do país como nação, a qual gera esses “ruídos” ora devido a tentativa de homogeneização, ora pela resistência a uma regionalização subordinada.

Por essa razão, a compreensão da produção cinematográfica de Pernambuco requer a consideração simultânea das suas propriedades intrínsecas – “produto de uma dialética histórica da diferenciação cumulativa”¹³ – e de suas propriedades relacionais com o eixo do cinema brasileiro. Ou seja, pretende-se aqui tratar do cinema contemporâneo de Pernambuco, considerando simultaneamente a sua especificidade (geográfica, social e histórica) e a relação

⁹ As críticas direcionadas à historiografia clássica fazem menção, por exemplo, à noção de “ciclo”; à ênfase na produção de filmes de ficção em detrimento da produção de documentários como critério analítico, assim como a pouca atenção às instâncias da exibição/distribuição.

¹⁰ AUTRAN, Arthur. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. *ALCEU*, vol. 10, n.20, Jan/Jun, 2010a, p.122.

¹¹ A exemplo disso, ver as opiniões presentes na matéria “Louvação ao cinema pernambucano é questionada por cineastas”, publicado pelo jornal *Diário de Pernambuco*, no dia 22 de março de 2015.

¹² In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p.24. Dentre as críticas feitas por Jean-Claude Bernardet (2009) à classificação da fase intitulada por Paulo Emilio de “Época de Ouro” (1908-1911) do cinema nacional, uma delas faz menção ao critério utilizado, pois, segundo ele, “o estabelecimento dessa fase é muito pouco brasileira, pois é antes carioca tanto pela produção como exibição”. In: BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.47-48.

¹³ BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000, p. 115.

estabelecida (também constituidora desse cinema) com o polo dominante do cinema brasileiro. As dinâmicas de movimentações, relações, negociações e modos de criação artística que se colocam a partir da sua posição.

Ainda que, como afirma Pierre Bourdieu, o espaço social e o espaço geográfico nunca coincidam completamente, no caso de Pernambuco e de forma mais ampla, do Nordeste, tudo leva a crer que há uma grande similitude.¹⁴ Muitas diferenças geralmente associadas ao efeito do espaço geográfico, como as oposições norte/sul, centro/periferia, litoral/interior, na verdade, são o efeito da distribuição desigual das diferentes espécies de capital no espaço geográfico. A estruturação da produção cinematográfica brasileira, cujo eixo foi construído historicamente nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, dominante material e simbolicamente, é um exemplo disso.

Apesar da falta de consenso entre os realizadores do estado a respeito da classificação “cinema pernambucano”, percebe-se que, mesmo entre os que negam a adjetivação, existem propriedades ‘subjettivas’ compartilhadas, um sentimento de pertença, ou melhor, uma *representação* ligada à identidade regional: expressa, por exemplo, nas inúmeras formas que os espaços frequentados por eles em Recife são traduzidos esteticamente ou nos elementos regionais muito presentes nos filmes, tais como o sotaque e referências à tradição local. Aspectos que também distinguem a forte relação existente, de memória e afeto, com esse espaço social compartilhado.

Em relação aos lugares frequentados e representados de Recife, um dado importante é o fato de que essa representação, de modo recíproco, acaba por se “ajustar” à cidade e aos sentidos atribuídos a ela. Arthur Abdon, projetista do Cinema São Luiz, por exemplo, conta que ao perceberem o prédio do cinema, localizado na Rua da Aurora, à beira do rio Capibaribe, em uma das tomadas do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2012), todos os funcionários do cinema se orgulharam: “É a gente ali!”.¹⁵ Afora que o São Luiz – tombado como monumento histórico em 2008 pelo Governo do Estado –, com uma programação alternativa ao circuito comercial que acolhe a produção local, tornou-se um símbolo importante para a cidade, para os produtores e para os espectadores. Outro exemplo foi a transformação do edifício Oceania¹⁶, utilizado como locação para a gravação de *Aquarius*, em

¹⁴ Ibidem, p.138.

¹⁵ Em entrevista concedida à autora, 16/08/2016.

¹⁶ Localizado no bairro do Pina, o edifício, de meados do século XX, é um dos últimos que contrasta com o modelo arquitetônico que prevalece ao longo de toda a extensão da orla à beira mar, composta por altos edifícios residenciais e comerciais.

uma referência simbólica e objetiva de oposição à organização urbana de Recife baseada no modelo econômico do mercado imobiliário.

Considerando esse vínculo, pode-se dizer, com base no conceito desenvolvido principalmente por Will Straw, que Recife abriga uma *cena* de cinema. Termo cunhado não só para definir o espaço cultural onde se dá as práticas artísticas, mas também a conexão entre o lugar e a sociabilidade que envolve interesses comuns das pessoas envolvidas.¹⁷ Aqui, vale uma ressalva importante: é inegável que quando se fala do cinema de Pernambuco, fala-se, em grande medida, de Recife, que, de fato, canaliza o movimento relacionado à produção cinematográfica abordada por esta pesquisa. Ainda assim, optamos por nos referir a “cinema de Pernambuco”, pois consideramos que a consolidação dessa cena, fortemente sustentada por uma política de incentivo estadual, acaba por influir em todo o Estado.

Prova disso foi a criação, em 2013, da categoria específica “Revelando os Pernambucos” como parte do Edital do Funcultura/Audiovisual, a qual seleciona pelo menos um projeto de curta-metragem, mostras ou festivais por cada uma das 12 Regiões de Desenvolvimento (RD)¹⁸ do estado. Além disso, diversos projetos de cineclubes e exibição, que também são apoiados pelos editais, atingem a população do interior, tal como o projeto “Cinema Volante – Luar do sertão”, criado em 2010, pela produtora Aurora Cinema, do diretor Camilo Cavalcante, que já promoveu sessões de exibição seguidas de debates em inúmeras cidades do semiárido pernambucano. Afora que o começo do curso de Comunicação Social no Centro Acadêmico do Agreste (CAA), campus da UFPE sediado em Caruaru, em 2015, cujas ênfases em Mídias Sociais e Produção Cultural, também contribui para esse processo de descentralização interna.

De volta à nossa definição metodológica, o aspecto central é que se trata de uma *representação*. Não se trata, pois, de definir o cinema de Pernambuco por sua localização geográfica, nem tampouco buscar nos elementos estéticos e discursivos características de identidade para classificá-lo¹⁹, mas sim compreender que estas (junto a outros fatores) se tornam marcas, discursos mobilizados pelo grupo a fim de dar a conhecer e fazer reconhecer. A favor do poder de nomear a si próprio e a forma como se é visto, estratégias de autodefinição que se relacionam aos efeitos de uma distribuição desigual de capitais e ajudam

¹⁷ STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. In: *Public*, n. 22/23, 2002, p.245-257. Disponível em: <<https://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/public/issue/view/1750>>. Acessado em: 08.Jun.2018.

¹⁸ São elas: Sertão do Araripe, Sertão do São Francisco, Sertão Central, Sertão do Itaparica, Sertão do Pajeú, Sertão do Moxotó, Agreste Meridional, Agreste Central, Mata Sul, Agreste Setentrional, Mata Norte e Metropolitana.

¹⁹ Ou outro critério tal como naturalidade dos cineastas. Paulo Caldas, codiretor de *Baile Perfumado*, por exemplo, nasceu na Paraíba e Guel Arraes, que nasceu em Pernambuco, se tornou um importante diretor da Rede Globo.

a demarcar e reforçar sua posição no campo. De fato, se a realização de filmes no estado não existisse como um espaço de produção definido pela “distância econômica e social (e não geográfica) em relação ao ‘centro’, quer dizer, pela privação do capital (material e simbólico) que a capital concentra, não teria que reivindicar a existência”²⁰.

A partir desse pressuposto, é possível ampliar a compreensão em torno de uma série de discursos e desígnios mobilizados em favor de uma identidade do cinema de Pernambuco. Um importante exemplo fundante desse aspecto foi a criação na imprensa, por Amin Stepple, do termo “Árido Movie” (que, inclusive, tornou-se título do filme do diretor Lírío Ferreira, de 2006)²¹, cuja escrita foi inspirada na junção de uma palavra de referencia local a outra de referencia internacional, tal qual Manguê + Beat, logo após o lançamento de *Baile Perfumado*. A marca ‘árido movie’ é uma clara demonstração de filiação ao movimento manguê com o objetivo de tomar de ‘empréstimo’ a legitimidade alcançada deste ultimo em favor da construção da legitimidade do cinema.

Amanda Mansur afirma que a terminologia a qual se referia a características estéticas comuns e a um “jeitão pernambucano de fazer cinema” foi anulada pelo próprio criador pouco tempo depois como uma forma de não “homogeneizar” a produção do grupo.²² Ou seja, a anulação se deu a partir do momento que a cena foi se avolumando, com um traço fortemente autoral, e já tinha alcançado visibilidade suficiente para prescindir de uma “mística”, como designou Paulo Caldas, ao comentar sobre Amin Stepple:

[...] criou o termo árido movie, ele reuniu a gente e falou, esse negócio de movimento, isso daí é um negócio que a gente cria na imprensa para que os filmes tenham maior projeção e a gente se coloque melhor. Porque isso daí é um rótulo, para a gente como uma mística em torno do negócio. Ele mesmo diz quem é árido movie, quem não é árido movie e que o movimento acabou.²³

Em 2018, após o Ministério da Cultura (MinC) exigir a devolução do valor investido no filme *O Som ao redor* (2012) alegando irregularidades orçamentárias, um trecho da Carta Pública (completa no **Anexo D**) escrita em resposta pelo diretor Kleber Mendonça Filho – que, como veremos no terceiro capítulo, tornou-se uma figura proeminente de oposição ao governo interino de Michel Temer após o impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff em 2016 – é outro exemplo dessa disposição de “dar a conhecer” e “fazer reconhecer”:

²⁰ BOURDIEU, P., 2000, op.cit., p.127.

²¹ Ver ORICCHIO, Luiz Zanin. Pernambucanos inventam o Árido Movie. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, em 1 de abril de 1997.

²² NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2009, pp.58-59.

²³ Em entrevista concedida a Amanda Mansur Nogueira em 2008. In: *Ibidem*, p.60.

[...] Ironicamente, O Som ao Redor é fruto de um olhar para o Brasil com algum senso crítico a partir do Recife, Pernambuco, e surgiu através do mesmo Ministério da Cultura a partir do que na época era uma maneira nova de ver o edital de cinema. Foi uma conquista e tanto na década passada, quando critérios de cota regional passaram a vigorar, quebrando o molde de um passado onde a representação era exclusiva de produções da região sudeste. Foi assim que eu, realizador pernambucano, do Nordeste, pude fazer esse primeiro longa metragem de ficção. (Uma carta aberta ao Ministro da Cultura Sr. Sergio Sá Leitão e à Sociedade. Recife, 29 de Maio de 2018).

Essa mesma perspectiva analítica, segundo a qual não se trata de afirmar sobre o objeto o que ele é ou tem de ser (no caso, é ou não “pernambucano”), mas sim atentar para a existência de uma *representação* dos agentes em torno de classificar e si classificar, também se aplica a pensar outra vertente da luta de classificações assumida pelos cineastas em Pernambuco (de forma consciente ou não): a “independência”. De maneira assemelhada, não se trata de afirmar se o cinema feito em Pernambuco é ou não independente, mas sim buscar aferir, ao mesmo tempo, “*o que é instituído*, sem esquecer que se trata somente da resultante, num dado momento, da luta para fazer existir ou ‘inexistir’, e *as representações*, enunciados performativos que pretendem que aconteça aquilo que enunciam”²⁴.

A partir desse pressuposto, pode-se dizer que, de modo geral, a produção realizada pelas duas gerações no estado é considerada “independente”. Com efeito, ao olhar empiricamente de forma mais atenta para as práticas e os posicionamentos tomados pelas duas gerações é possível notar que a defesa da liberdade criativa, autoralidade e multiplicidade estilística está intrinsecamente ligada a crítica dos valores, das práticas (organização do trabalho) e das formas estéticas do cinema hegemônico, cujo modelo mais aproximado no país é hoje representado pela Globo Filmes²⁵. Essa oposição, claro, é importante sublinhar, abarca um complexo de respostas e negociações, miríades de possibilidades existentes entre as duas disposições.

Tanto por isso, será de grande valia, nesse sentido, a categoria de análise desenvolvida por Maria Carolina Oliveira para a definição do conceito “cinema independente” - heterogênea, relacional, não binária, que se comporta na forma de um *continuum* e é multidimensional. A partir da concepção de “independência” como uma categoria que se constrói em relação ao *outro*, ela arranhou os polos de oposição, cinema “industrial” e cinema “independente” em termos ideais-típicos, fornecendo assim uma

²⁴ Ibidem, p.118.

²⁵ Criada em 1997, é um departamento específico da Rede Globo de Televisão voltado para a coprodução de filmes. Os longas apoiados pela Globo Filmes, acrescidos do poder hegemônico exercido pela televisão no país, são recordistas no mercado do cinema nacional.

possibilidade analítica muito prolífica que foge a definições extremas, as quais podem acabar simplificando ou reduzindo o alcance da análise empírica.²⁶

O aspecto central dessa ideia de independência, que é a oposição (ou mesmo negação) em relação ao paradigma industrial de cinema e ao modelo do “cinemão” (ainda que essa diferenciação não se expresse em termos de uma oposição binária) é estruturante no campo da produção contemporânea em Pernambuco. Em termos gerais, podemos dizer que a cena do estado se localiza no polo da arte erudita que nega a organização social do trabalho absolutamente racionalizada/especializada e, dentro dessa lógica, o econômico como justificativa e objetivo constituidor do texto fílmico. No entanto, mesmo no polo da arte “independente”, há diferentes gradações e tipos de negação, como pontua Maria Carolina Oliveira. Nesse sentido, é válido comentar, ainda que brevemente, os contextos de outros dois estados, Rio Grande do Sul e Minas Gerais, como contrapontos para explicitar melhor a posição de Pernambuco no campo mais amplo do cinema nacional.

No Rio Grande do Sul, a quantidade elevada de filmes realizados expressa a importância histórica que o cinema adquiriu no estado²⁷. A fundação do Clube de Cinema de Porto Alegre, em 1948, a criação do Festival de Cinema de Gramado, em 1973, do Grupo de Cinema Humberto Mauro (1976-1980), primeiro cineclube do país a só exibir filmes brasileiros, são marcos importantes na história do cinema gaúcho. À geração de Giba Brasil e Carlos Gerbase (que participaram do Super 8 no estado), junta-se, a partir de 1984, uma nova geração ligada a uma intensa produção de curtas-metragens: nomes como Jorge Furtado, José Pedro Goulart e Ana Luiza Azevedo. No final de 1987, eles fazem parte de um grupo de 11 realizadores que fundam, numa espécie de cooperativa para planejar projetos e distribuir os filmes, a Casa de Cinema de Porto Alegre. A partir de 1991, a Casa se tornou uma produtora independente, com seis sócios, sendo formada hoje por quatro: Ana Luiza Azevedo, Giba Assis Brasil, Jorge Furtado e Nora Goulart.

Apesar da ampliação e diversificação dos realizadores no Rio Grande do Sul hoje - como atesta o número considerável de cursos de formação profissional nas instituições

²⁶ OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. “*Novíssimo*” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo. FFLCH - Departamento de Sociologia. São Paulo, 2014. Segundo ela, seria redutor assumir, por exemplo, a ideia de que o único cinema “realmente independente” é aquele que consegue prover os meios para se auto sustentar ou que tem uma estética absolutamente experimental. Pois se se levar a sério o critério da linguagem, por exemplo, negando estruturas narrativas ou de construção de personagens que tenham qualquer traço de linearidade, isso significaria colocar na mesma categoria “industrial” os filmes da Globo Filmes e alguns de Julio Bressane. Ibidem, p.71.

²⁷ Em 2014, um levantamento feito pelo IBGE, apontou que o Rio Grande do Sul foi o estado que mais incentivou financeiramente a produção, com 60 filmes realizados, à frente de Pernambuco, com 54. Fonte: IBGE/ Perfil dos Estados e dos Municípios Brasileiros 2014 – Cultura. Em termos de política estatal, o Pró-Cultura RS, através do Fundo de Apoio à Cultura, tem editais específicos voltados para o audiovisual.

particulares²⁸, com exceção do curso de graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) – a Casa de Cinema de Porto Alegre se tornou a expressão mais importante do cinema contemporâneo do estado, exercendo um papel central na sua definição estrutural e estética, especialmente devido ao cineasta Jorge Furtado que, contratado pela TV Globo logo após o sucesso de *Ilha das flores*²⁹, passou a ter projeção nacional.

Dentre a grande quantidade de produções da Casa, formada por filmes, vídeos, programas e séries para a televisão, estão títulos como: *Houve uma vez dois verões* (Jorge Furtado, 2002), *O Homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003), *Sal de Prata* (Carlos Gerbase, 2005), *Antes que o mundo acabe* (Ana Luiza Azevedo, 2009), *Saneamento Básico - O filme* (Jorge Furtado, 2007)³⁰ e *O Mercado de Notícias* (Jorge Furtado, 2013). São filmes que, de modo geral, mesclam elementos da tradição cinematográfica com a fórmula televisiva, acrescida de uma expressão internacionalizada (por ex., a comédia romântica).³¹ De acordo com um dos sócios da produtora, Giba Brasil: “não fazemos ‘o que o público quer’, mas também não fazemos ‘o que nos dá na telha’. Isto pode ser uma qualidade ou um defeito, depende do ponto de vista, mas provavelmente é um diferencial”³².

Se o cinema do Rio Grande do Sul tornou essa mescla o seu diferencial, parece que a marca distintiva de Minas Gerais é justamente a não concessão em relação à autoralidade. A produção mineira, marcada pela videoarte nos anos 1980, com o trabalho de Éder Santos, seguida pela geração de Cao Guimarães e Lucas Bambozzi, com uma produção híbrida entre artes plásticas e cinema, vive hoje o que se chama na imprensa de “novo cinema mineiro”. A presença de festivais no estado, como curta Minas, Indie, Fluxus, Forum.doc, especialmente da Mostra de Cinema de Tiradentes (desde 1998), além do centro de estudos cinematográficos

²⁸ Um exemplo disso é o longa *Cinco maneiras de fechar os olhos* (2013), realizado pelos estudantes do curso de Produção Audiovisual da PUCRS, de Porto Alegre. Primeiro longa metragem feito totalmente durante um curso de cinema no país.

²⁹ Dentre os prêmios recebidos, *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989) foi eleito o melhor curta-metragem no Festival de Berlim em 1990.

³⁰ *Saneamento Básico* não deixa de ser a transfiguração narrativa da vontade que move o grupo a fazer cinema no interior do país. O filme conta a história de uma pequena comunidade do Rio Grande do Sul que, com o objetivo de conseguir dinheiro para realizar uma obra de saneamento básico, participa de um concurso de produção de cinema. Eles vão descobrindo aos poucos, de forma intuitiva, tanto a forma de produzir como a linguagem cinematográfica. A ideia “estrangeira” que eles têm de cinema é “adaptada” à sua realidade e aos recursos disponíveis, resultando na ficção “O Monstro da Fossa”. Em uma cena excepcional, durante o lançamento do filme, o produtor de vídeos caseiros, contratado em Bento Gonçalves para montar e dirigir a produção, Zico (Lázaro Ramos), discursa emocionado, agradecendo a iniciativa do prefeito: “de ousadia, de desconstrução do aparato opressivo audiovisual, com o surgimento de uma linguagem verdadeira, ousada e visceral, como essa sr. Prefeito. Muito obrigado. Obrigado pela coragem, por demonstrar que um sujeito, um cidadão, pra ser artista e expressar sua arte, ele não precisa ir pra Porto Alegre. Muito Obrigado”.

³¹ XAVIER, Ismail; SARAIVA, Leandro. Um novo ciclo (Cultura/Cinema). *Retrato do Brasil*, 2 ed. rev. Belo Horizonte, MG: Editora manifesto, 2007.

³² CASELLI, Christian. *Tribuna da imprensa*. Rio de Janeiro, 18/06/2003. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/a-casa/sobre-casa>>. Acessado em: 07. Nov. 2016.

e da sala de cinema Humberto Mauro (que tem uma programação alternativa), são fatos que favoreceram o surgimento dessa cena³³, que também é apoiada por um edital estadual, o *Filme em Minas*, criado em 2004. De acordo com uma matéria publicada em janeiro de 2015 pela *Folha de S. Paulo*, a verba disponibilizada por esse edital corresponde a um terço dos recursos destinados ao audiovisual em Pernambuco.³⁴

Formada por jovens realizadores que se organizam em torno de pequenas produtoras e trabalham com equipes enxutas (por ex., a *Filmes de plástico* e a *Teia*), a cena mineira independente é conhecida pela postura alternativa, experimental e liberdade estilística. *Céu sobre os Ombros* (Sérgio Borges, 2011), *A Cidade Onde Envelheço* (Marília Rocha, 2016) e *Os Residentes* (Tiago Mata Machado, 2011) são alguns títulos representativos dessa safra. De forma geral, as realizações acumulam prêmios em festivais e são elogiadas pela crítica, mas não chegam ao circuito comercial ou tem um lançamento restrito.

O cinema contemporâneo mineiro, a exemplo da Teia, seguindo a definição de Maria Carolina Oliveira a respeito desse grupo de realizadores, parece ser marcado “por estilos consideravelmente diferentes (ainda que com muitos pontos em comum) e por um grande grau de autonomia em relação ao grupo (que se expressa, por exemplo, na realização de uma série de projetos paralelos individuais ou em parceria com outros grupos/realizadores)”³⁵. Isso fica evidente na afirmação do cineasta Tiago Mata Machado: “Conhece a frase que o Nelson Rodrigues atribuíu ao Otto Lara Resende? O mineiro só é solidário no câncer. [...] Não agimos em grupo. Talvez uma das poucas características que tenhamos em comum seja: somos todos amadores de cinema. Fazemos porque amamos, com dinheiro ou sem”³⁶.

A reconfiguração da Teia no final de 2014 parece corroborar com essa característica. Segundo a descrição presente no site³⁷:

[...] a Teia deixa de atuar como Centro de Pesquisa e Produção Audiovisual e seus integrantes passam a compor o Espaço Teia, iniciativa que abriga quatro diferentes projetos: Anavilhana, Fractais, Pablo Lobato Studio e Tanderá. A partir de 2015, os trabalhos desenvolvidos no Espaço Teia serão assinados pelas produtoras ou pelos artistas individualmente. O espírito que deu origem e cultivou as trocas do grupo durante seus 12 anos de existência se mantém vivo, mas em uma nova configuração que encontra maior liberdade de atuação.

³³ VALENTE, 2006, apud OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos, 2014, op. cit., p. 94.

³⁴ MONTEIRO, Karla. Edital mineiro é ainda três vezes menor que pernambucano. *Folha de S. Paulo*. 26 de janeiro de 2015.

³⁵ OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos, 2014, op. cit., p. 95.

³⁶ MONTEIRO, Karla. Cinema mineiro floresce em festivais, mas não chega a circuito comercial. *Folha de S. Paulo*. 26 de janeiro de 2015.

³⁷ In: <<http://www.teia.art.br/teia/apresentacao>>. Acessado em: 08. Jun. 2018.

Essa pequena descrição dos cinemas do Rio Grande do Sul e de Minas Gerais revela a multiplicidade das variações e gradações existentes em relação ao paradigma do cinema industrial.³⁸ De forma abrangente, podemos dizer que a prática fílmica (que abarca tanto os modos de organização da produção como as escolhas estéticas) da Casa de Cinema de Porto Alegre, a qual assume um diálogo estreito com o cinema industrial, ocupando um lugar dentro do sistema produtivo da TV Globo, é diametralmente oposta à constituição da cena do “novo cinema mineiro”, por exemplo. Em Pernambuco, na disposição autoral, multiplicidade estilística e defesa da liberdade criativa existente, há uma intensa postura crítica às práticas e às formas estéticas do cinema dominante. Genericamente, se por um lado, podemos dizer que esse aspecto o aproxima do cinema feito em Minas Gerais, tampouco podemos aprofundar as semelhanças se levarmos em conta outras características estruturais, tais como as formas de organização do trabalho, a política pública de incentivo local, o nível de prestígio e/ou legitimação alcançado, dentre outros fatores.

A partir da definição sociológica de geração desenvolvida por Karl Mannheim³⁹, percebe-se, no processo de formação do campo de Pernambuco – da Retomada até os dias atuais – a constituição de duas gerações de realizadores. Mannheim amplia a percepção do conceito ao não reduzi-lo ao fundamento único do ritmo biológico ou faixa etária. Esse fator, na verdade, é o critério mais amplo para a definição de um fenômeno social que se refere a uma similaridade de situação, incrustada em um processo histórico-social. Ou seja, admite-se que a transformação ou não (quando permanecem latentes) dos impulsos de uma geração em uma unidade distinta depende de um grupo de fatores sociais e culturais existente em uma determinada região histórica e social.⁴⁰⁴¹

Pertencer a mesma geração ou grupo etário [...] proporciona aos indivíduos participantes uma situação comum no processo histórico e social e, portanto, os restringe a uma gama específica de experiência potencial, predispondo-os a um certo modo característico de pensamento e experiência e a um tipo característico de ação historicamente relevante. Qualquer situação dada, então, exclui um grande número

³⁸ Os títulos lançados nos três estados estão discriminados no **Anexo C** (Tabela - *Filmes lançados por UF da produtora (1996-2016) – Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Pernambuco*), que também inclui uma sucinta descrição analítica do perfil produtivo de cada estado, de modo a conferir uma maior sustentação à hipótese aqui levantada.

³⁹ MANNHEIM, Karl. O problema sociológico das gerações. Tradução de Cláudio Marcondes. In: FORACCHI, Marialice M. (org). *Karl Mannheim: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1982, pp. 67-95.

⁴⁰ Ibidem, p. 94-95.

⁴¹ Esse critério analítico também desfaz a suposição usual de que a geração mais jovem é “progressista” e a geração mais velha “conservadora”. Pois o fato dos jovens serem conservadores, reacionários ou progressistas, depende (se não inteira, ao menos basicamente) da estrutura social existente e da posição ocupada por eles, de elas proporcionarem ou não oportunidades para a promoção de suas próprias metas sociais e intelectuais. Ibidem, p.79.

de modos possíveis de pensamento, experiência, sentimento e ação, e restringe o campo de auto-expressão aberto ao indivíduo a certas possibilidades circunscritas.⁴²

Nesse sentido, podemos dizer que apesar da geração mais velha de realizadores experienciar hoje certos processos históricos juntamente com a geração mais jovem em Pernambuco, elas foram constituídas por situações de geração distintas. A primeira, formada pelos cineastas Paulo Caldas, Lírío Ferreira, Marcelo Gomes, Hilton Lacerda, Adelina Pontual e Cláudio Assis, cujos integrantes nasceram entre os anos de 1963 e 1965⁴³, passou a se envolver e a se interessar por cinema nos anos 1980, quando se encontraram durante a universidade. Essa geração começou a fazer cinema nos anos 1990 e foi responsável pela Retomada da produção em Pernambuco.

Já a maior parte dos integrantes da segunda geração – também marcada pela experiência universitária – composta por Daniel Bandeira, Gabriel Mascaro, Marcelo Pedroso, Leonardo Lacca, Bruno Bezerra (conhecido como Tião), Marcelo Lordello e Juliano Dornelles, nasceu entre os anos de 1979 e 1983 (hoje na faixa etária dos 30 anos) e começou a fazer cinema a partir do começo do século XXI (em termos de realização de longas metragens, o marco é meados da primeira década dos anos 2000).

Por fim, Kleber Mendonça Filho e Camilo Cavalcante, nascidos em 1968 e 1974, respectivamente, e que começaram a fazer filmes ainda nos anos 1990 configuram casos singulares. Considerando o critério classificatório desenvolvido por Mannheim e uma série de fatores (os quais trataremos mais adiante) sugerem que as trajetórias tanto de Camilo como de Kleber são marcadas por nuances intermediárias entre o sistema de orientação da geração mais velha e o da mais nova. Nuances que apresentaram, no entanto, diferentes graus de adaptabilidade.

Tudo indica que o grupo da Retomada e o grupo mais jovem formam gerações subsequentes movidas por orientações primárias distintas. Mannheim pondera que condições estáticas levam a atitudes de fidelidade – a geração mais nova tende a adaptar-se à mais antiga – ao passo que, com o fortalecimento da dinâmica social, entretanto, a geração mais antiga se torna cada vez mais receptiva às influências da mais nova. Nesse sentido, as transformações econômicas e sociais pelas quais passou Pernambuco⁴⁴, acompanhadas pelo maior dinamismo da produção cinematográfica a partir da Retomada, talvez seja um fator decisivo para compreendermos tanto a rapidez com que os mais jovens passaram a produzir suas próprias

⁴² Ibidem, p.72.

⁴³ Com a exceção de Cláudio Assis que era o mais velho do grupo, nascido em 1959.

⁴⁴ Prova disso são os índices de crescimento do PIB estadual que, de 1993 até 2014, apresentou taxas positivas. Esse quadro mudou em 2015, após 22 anos, quando o estado registrou uma retração de 3,5%. (Fonte: Concepe/Fidem).

enteléquias (tornando ato as suas próprias potencialidades), como ajuda a explicar a receptividade da geração mais velha em relação a mais nova.

No que diz respeito a esse último aspecto, dois episódios que envolvem o curta-metragem *Muro* (2008)⁴⁵, de Tião, são exemplos emblemáticos. O primeiro faz menção à inscrição do roteiro do filme no concurso Ary Severo Firmo Neto⁴⁶, em 2004. Após afirmar que admira muito o trabalho da segunda geração, Adelina Pontual⁴⁷ conta que se orgulha de, como integrante da comissão do prêmio (cujo julgamento era realizado com o uso de pseudônimo), ter defendido a “aposta” no roteiro de *Muro*, cuja escrita era inovadora, muito similar à sua narrativa fragmentária. O segundo episódio aconteceu ao final da exibição de lançamento do filme, na ocasião da comemoração dos dez anos do Cinema da Fundação, quando todos os presentes ouviram Cláudio Assis, que estava acompanhado de Lírio Ferreira na última fileira, gritar entusiasmado: “Tião, você superou a nossa geração!”⁴⁸.

Para fechar as características de amplo escopo comuns às duas gerações, ambas também são permeadas por uma qualidade particular da experiência social. Os grupos compartilham de um corpo de práticas ou um *ethos* que não são codificados institucionalmente. Ou seja, não se organizam de forma sistemática ou como um “movimento” homogêneo, inserindo-se assim num fato cultural histórico mais amplo, pois desde o início do nosso tipo de sociedade e, sobretudo, desde o fim do século XIX, movimentos, escolas e tendências relativamente informais sustentaram uma grande parte de nosso desenvolvimento artístico e intelectual mais importante⁴⁹.

A afirmação recorrente entre os agentes que fazem parte da cena de que se faz um cinema “entre amigos” em Pernambuco, intitulado de “brodagem” por eles mesmos, liga-se a uma “lógica de associação”⁵⁰ que perpassa o “afeto” e não se baseia em motivos estritamente profissionais ou, até mesmo, afinidades estéticas. Trata-se de um trabalho colaborativo – o qual se refere não apenas aos cineastas, mas a todas as pessoas envolvidas com a atividade,

⁴⁵ Filme que ganhou projeção internacional ao receber o prêmio *Olhar Novo*, na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes, em 2008.

⁴⁶ O prêmio foi criado em 1998, promovido pelo governo estadual e pela prefeitura de Recife.

⁴⁷ Em entrevista concedida à autora. 09/09/2016.

⁴⁸ MENDONÇA, Fernando; ALMEIDA, Rodrigo. O cinema Pernambucano entre gerações. *Filmologia*, agost. 2012. Disponível em: <http://www.filmologia.com.br/?page_id=5774>. Acessado em: 07. Nov. 2016. Leonardo Lacca, em entrevista concedida a Amanda Nogueira (2014), conta que Cláudio Assis gritou para Tião: “Ah, você deu uma rasteira na nossa geração!”. In: NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *A brodagem no cinema pernambucano*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC – Departamento de Comunicação. Recife, 2014, p. 106.

⁴⁹ WILLIAMS, Raymond. Os usos da teoria da cultura. In: FREIRE, Alípio et al. *Margem Esquerda*, n.9, 2007, p.194.

⁵⁰ Agradeço a sugestão do termo feito por Maria Carolina Vasconcelos Oliveira durante o 41º Encontro Anual da ANPOCS.

como técnicos, músicos, produtores, atores – em que um ajuda no filme do outro, sendo que cada filme é uma expressão autoral do seu realizador. Funciona como mais um elemento de identificação “de si” e “para si” do cinema de Pernambuco, junto à *representação* ligada à “identidade regional” e à “independência”. Na verdade, um ponto de convergência entre ambas, permeando as formas de ação e categorias de afinidade de pensamento dos cineastas do estado.

É uma dinâmica que se assemelha à fração Bloomsbury, analisada por Raymond Williams⁵¹, e ao Grupo Clima, estudado por Heloisa Pontes⁵². Tanto que Amanda Mansur Nogueira, utilizando-se do conceito cunhado por Williams, definiu a “brodagem” do cinema de Pernambuco como uma *estrutura de sentimento* e buscou demonstrar, através da análise de filmes das duas gerações, a forma que os vínculos afetivos e o que ela denominou de “comunidade de afetos” aparece nas escolhas estéticas e narrativas dessa produção.⁵³

“Sentimento”, de acordo com Raymond Williams, foi um termo escolhido para ressaltar uma distinção dos conceitos mais formais de “visão de mundo” ou “ideologia”. Ele designa o interesse em significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente, “não que tenhamos apenas de ultrapassar crenças mantidas de maneira formal e sistemática, embora tenhamos sempre de levá-las em conta”⁵⁴. Como afirma Heloisa Pontes, Williams mostra, no emprego que faz do conceito para abordar a fração Bloomsbury, que a análise desse agrupamento em um registro sociológico deve ser capaz de responder a duas questões fundamentais: primeiro, quais são as ideias, as atividades e os valores partilhados que asseguraram essa amizade proclamada e, ao mesmo tempo, contribuíram para a formação do grupo e para que ele se distinguisse de outros grupos culturais; e segundo, no que essa amizade é indicativa ou reveladora de fatores sociais e culturais mais amplos.⁵⁵

Na verdade, para além da aplicabilidade do conceito de “estrutura de sentimento” – que consideramos apropriada no caso do cinema de Pernambuco – é importante ressaltar que ele é chave dentro do marco mais amplo da teoria da cultura defendida por Raymond

⁵¹ Ver: WILLIAMS, Raymond. A fração Bloomsbury. *Revista Plural*; Sociologia. USP, São Paulo, 1 sem., n.6: p139-168, 1999.

⁵² Ver: PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁵³ Principalmente na tese de doutorado, mas também na dissertação do mestrado. Ver: NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *A brodagem no cinema pernambucano*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC – Departamento de Comunicação. Recife, 2014; e _____. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2009.

⁵⁴ WILLIAMS, Raymond. Estrutura de sentimento. In: _____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p.134.

⁵⁵ PONTES, Heloisa, 1998, op. cit., p.15.

Williams. Acreditamos que esse escopo teórico também justifica a rota metodológica a qual buscamos. Williams defende que uma teoria da cultura produtiva não é algo que está a meio caminho entre, por um lado, as artes, e por outro, a sociedade. Mas pelo contrário, busca desmontar as formas convencionais, tomadas como *a priori*, de sua separação e dos modos de sua inter-relação. “Estou dizendo que a teoria da cultura atinge sua mais alta significação quando se ocupa, precisamente, das relações entre as muitas e diversas atividades humanas que tem sido histórica e teoricamente agrupadas nessas categorias”⁵⁶. Ou seja, para ele, a clássica distinção “cultura” e “sociedade”, das artes de um lado e da estrutura social de outro, não geraram modelos teóricos produtivos de análise cultural.

Assim, Raymond Williams critica a perspectiva formalista que reduz a produção cultural à condição de texto, de objeto imanente, pois afirma que dessa maneira se ignora a agência social e historicamente especificável de sua realização. Uma agência que, segundo ele, deve incluir tanto o conteúdo como a intenção, em graus relativos de determinação, mas que só é plenamente acessível como agência nas suas especificidades internas (textuais) e sociais/históricas (formal no seu mais amplo sentido).⁵⁷

Destarte, partimos dessa concepção de análise que considera a agência social historicamente especificável de realização do cinema feito em Pernambuco, a qual é praticada por agentes reais, em relações complexas com outros agentes e práticas diversas e variáveis. Isso porque acreditamos, ainda seguindo Williams, que determinada intenção social, cultural ou política (ou sua negação) se forma não – ou pelo menos não necessariamente – a partir dos objetos de análise, mas a partir da consciência prática e das filiações reais no interior de relações reais e gerais:

Não se trata nunca de apenas uma análise artística particularizada, embora muitas das evidências apareçam justamente aí, nem se trata apenas de uma análise social generalizante, embora essa referência tenha de ser feita de forma bastante empírica. Trata-se da descoberta constante de formações genuínas que sejam simultaneamente formas artísticas e localizações sociais, com toda a evidência propriamente cultural de identificação e apresentação, posição local e organização, intenção e inter-relação com outros, movendo-se tão claramente em uma direção – as obras elas mesmas – como em outra – a resposta específica à sociedade.⁵⁸

Daí a relevância em investigar as *estruturas de sentimento*, as relações de fato vividas e desejadas de um determinado grupo cultural simultaneamente composto de formas

⁵⁶ WILLIAMS, R., 2007, op. cit., p.180.

⁵⁷ Ibidem, p.191.

⁵⁸ Ibidem, p.194.

artísticas e localizações sociais. É a partir dessa percepção sociológica que buscaremos utilizar o conceito para pensar no *ethos* correspondente às duas gerações⁵⁹.

O objetivo é, através de um estudo das trajetórias sociais, estruturação da produção local e análise dos filmes, mapear as relações concretas desses grupos geracionais com a totalidade do sistema social. Se a primeira geração conformou os laços de amizade em torno de um objetivo comum – fazer cinema profissional no estado – e impulsionou a estruturação da produção cinematográfica em bases mais sólidas; a segunda geração manteve a chamada “brodagem”, mas contribuiu para mudanças significativas no que se refere às práticas e proposições estéticas. Buscaremos responder, assim, a respeito da *estrutura de sentimento* existente, se há ou não diferença entre as duas gerações, considerando “não apenas as atividades, os princípios e os valores manifestos de seus membros, mas também as suas posições sociais e ideias implícitas”⁶⁰.

Para isso, pretende-se organizar o trabalho em três capítulos. O segundo, destinado à análise da geração da Retomada, apresentará uma reconstrução tanto da trajetória do grupo, das suas disposições e valores compartilhados, como das possibilidades e/ou impossibilidades estruturais disponíveis naquele momento. Também serão apresentadas duas análises: a primeira do filme *Baile Perfumado* (1996), longa de estreia do grupo, que além de ter se tornado um marco para o cinema de Pernambuco como um todo, equalizou emblematicamente a experiência da primeira geração; e a segunda, do filme de Marcelo Gomes, *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), também exemplar dos valores e ideais defendidos por eles no campo do cinema nacional.

Não apenas nestas análises, mas nas demais que serão realizadas ao longo do texto, partimos do pressuposto da homologia existente entre o espaço simbólico do filme (forma) e o espaço das posições dos agentes no campo. Ou seja, como já dissemos, parte-se da perspectiva de que as obras artísticas e intelectuais não são destacadas do mundo material dos agentes e que a atenção puramente ao sensível (ou a uma análise interna dos filmes) deixa escapar o mundo social no qual a obra foi realizada.

⁵⁹ Ainda que Amanda Nogueira (2009, 2016) tenha se utilizado do conceito de *estrutura de sentimento* e da distinção geracional aqui adotada, acredito que a abordagem sociológica e a filiação metodológica explicitada é o que distingue esta pesquisa em relação ao trabalho realizado por ela. Será de grande valia o levantamento das trajetórias e dos grupos feito pela pesquisadora, em termos de dados referentes à primeira questão definida por Heloisa Pontes (a fim de mapear as ideias, atividades e os valores partilhados). No entanto, também nos interessa o mapeamento dos grupos geracionais a partir da perspectiva da produção cinematográfica como um espaço de relações objetivas e das trajetórias dos agentes como dados sociais de localização das posições nesse espaço. Cremos que esse caminho metodológico, juntamente com as análises fílmicas, é fundamental no que concerne ao mapeamento dos fatores sociais e culturais mais amplos.

⁶⁰ PONTES, Heloisa, 1998, op. cit., p.15.

No terceiro capítulo, faremos o mesmo movimento em relação à segunda geração, primeiro abordando as trajetórias de Kleber Mendonça Filho e Camilo Cavalcante. O objetivo também é propor análises dos filmes que supomos melhor equalizar os valores do grupo, a exemplo de uma interpretação de *Amigos de risco* (Daniel Bandeira, 2007), primeiro longa-metragem dessa geração. Tanto Camilo e Kleber, como os mais jovens se organizam em torno das produtoras fundadas por eles, sendo as principais delas: Kleber Mendonça Filho (Cinemascópio); Marcelo Pedroso, Daniel Bandeira, Juliano Dornelles (Símio Filmes); Leonardo Lacca, Tião, Marcelo Lordello (Trincheira Filmes) e Camilo Cavalcante (Aurora Filmes). Por conta disso, a abordagem irá considerar as especificidades de cada grupo – e a relação existente entre eles – na avaliação da geração como um todo.

O cinema feito em Pernambuco desde a Retomada sedimenta uma complexa teia referencial-formativa, que se liga tanto à constituição de um diálogo reflexivo e intenso com o seu próprio tempo histórico, como traz em si acumulações sociais e culturais anteriores. Por isso, também propomos uma cartografia sócio-histórica que busque compreender, de forma relacional, a constituição do campo de cinema no país e a formação da cena de cinema em Pernambuco.

O objetivo é mapear as tradições acumuladas que, de muitas maneiras, encontram-se decantadas em nosso objeto de pesquisa e nos ajudam a entender a gênese e constituição do sistema de possibilidades herdadas. A orientação da mudança, como afirma Pierre Bourdieu, depende do estado desse sistema de possibilidades legadas da história, pois são elas que definem o que é possível e impossível de pensar ou de fazer em um momento dado em um campo determinado, juntamente com os interesses e as vontades que orientam os agentes a se posicionar nesse espaço dos possíveis, tanto no espaço das obras (forma artística) como no espaço das posições do campo de produção.⁶¹

Afora que, ao tratar do cinema brasileiro, outro aspecto analítico é ainda importante: faz-se necessário se ater, ainda que brevemente, não apenas às experiências anteriores específicas do cinema, mas também a outros elementos e inferências do campo intelectual e cultural que se revelaram importantes no processo de constituição objetiva e representacional do mesmo. Na história do processo de autonomização do cinema nacional (marcada pela incompletude) – cujos aspectos singulares, como veremos, apontam-nos para uma autonomia “equilibrista” ainda hoje em relação ao Estado e ao mercado – é notável uma permeabilidade

⁶¹ BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.235.

e integração deste com *formas de pensamento* gestadas em outros domínios, como a literatura, produção intelectual e o campo político e social mais amplo. Formas de pensamento essencialmente vinculadas a questões que, salvo as diferenças de posicionamento, dizem respeito à constituição da “identidade nacional” e aos destinos da nação, os quais, por sua vez, contam-nos dos trajetos formadores da moderna cultura brasileira do século XX.

Nesse sentido, ainda que ciente das limitações, dada a complexidade dessa genealogia, o primeiro capítulo é um esforço cartográfico para seguir os meandros desse caminho, de modo a mapear como o cinema (e seus agentes) participou dessa invenção da cultura moderna no país e em Recife. No que se refere a este último, o percurso busca situar a atuação do primeiro grupo de produtores de filmes na cidade, o chamado Ciclo do Recife, nos anos 1920; passando pela efervescência da crônica cinematográfica na década de 1950 até a geração superoitista dos anos 1970. Nesses períodos, tudo leva a crer que tanto as múltiplas relações estabelecidas com o eixo Rio-São Paulo, como a participação na vida cultural e intelectual mais ampla do estado (a exemplo dos debates em torno do Modernismo e Regionalismo), foram dinâmicas fundamentais para compor o movimento específico do cinema local.

É certo, pois, que de muitas maneiras, toda essa experiência cinematográfica passada reverbera e enuncia a prática, os sentimentos e a estruturação do cinema contemporâneo de Pernambuco, nas suas configurações e reconfigurações.

CAPÍTULO 1. A FEDERAÇÃO DO CINEMA: caminhos cartográficos

1.1 Anos 1920: Entre modernismos e tradições - O Ciclo do Recife

No dia seguinte à primeira exibição do cinematógrafo no Rio de Janeiro, em 8 de julho de 1896, em uma sala da Rua do Ouvidor, lia-se a descrição da novidade apresentada no *Jornal do Comércio*:

[...] um aparelho que projeta sobre uma tela colocada no fundo da sala diversos espetáculos e cenas animadas, por meio de uma série enorme de fotografias. Mais desenvolvido do que o Kinetoscópio, do qual é uma ampliação, que tem a vantagem de oferecer a visão, não a um só espectador, mas a centenas de espectadores [...]⁶².

A rápida chegada do cinema no país, menos de sete meses depois da primeira sessão pública paga e com êxito na França, no dia 28 de dezembro de 1895, considerada como o nascimento do cinema, demonstra a intensidade das transformações pelas quais passava o Rio de Janeiro na virada do século XX. A capital da nova República, com quase um milhão de habitantes, torna-se o centro vital do país, principal sede industrial, comercial, bancária e principal centro produtor e consumidor de cultura. Junto a ela está São Paulo, que alavancada pela economia do café no estado, ocupa o segundo lugar entre as duas principais cidades do país. A forte presença de imigrantes é um aspecto comum a ambas, com a diferença que se no Rio de Janeiro, com o setor comercial tomado pelos portugueses, o imigrante italiano passou a liderar o nascente mercado do entretenimento; em São Paulo, a presença do imigrante italiano é ainda mais decisiva, tanto nas áreas de plantação do café como na capital do estado⁶³.

Não à toa que o principal nome dos primórdios do nosso cinema é o imigrante italiano Paschoal Segreto, dono da primeira sala de exibição regular do país, o *Salão de Novidades*. E, além disso, responsável pela primeira filmagem comprovadamente realizada no Brasil, a qual ficou estabelecida pela historiografia clássica como sendo o fato que demarca o “nascimento do cinema nacional”: ao retornar da Europa para onde havia ido comprar equipamento e material virgem, o irmão mais novo de Paschoal, Afonso Segreto, filma fortalezas e navios de guerra ancorados na Baía da Guanabara à bordo do paquete *Brésil*, no dia 19 de junho de 1898⁶⁴.

⁶² JC, 21 jun. 1896 apud MOURA, Roberto. A Bela Época (Primórdios-1912). In: Ramos, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987b, p.15.

⁶³ Em 1893, quase 55% da população da cidade de São Paulo era formada por estrangeiros, ao passo que do número total de habitantes, aproximadamente 34% era de imigrantes italianos. Ibidem, p.18-19.

⁶⁴ Esse marco inaugural - encontrado em dois clássicos – *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), de Alex Viany, no capítulo “De como o rapazinho se fez homem” e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, de Paulo Emílio Salles Gomes, no capítulo “Pequeno cinema antigo” – de acordo com Jean-Claude Bernardet (2004), acabou se

A trajetória social e profissional do pioneiro acaba por sintetizar as transformações pelas quais passou o Rio de Janeiro à época. Logo após desembarcar na cidade, Paschoal, com 15 anos e o irmão, Gaetano Segreto, dois anos mais velho, começam lidando com a distribuição de jornais, para depois organizar um sistema de bancas que logo lhes permitiu comprar alguns quiosques na Praça Tiradentes. Essas pequenas construções orientais funcionavam como *botequis* para as classes populares, vendendo bebidas, comida barata, fumo e jornais. Depois que o irmão passa a atuar no jornalismo, Paschoal assume os negócios e, com seu notável tino para o mercado das diversões, passa progressivamente a liderar um império de cinemas, teatros e companhias teatrais, empreendimentos de luta greco-romana, parques de diversões, etc., sendo unanimemente considerado, na virada do século, o “Ministro das Diversões” da capital⁶⁵⁶⁶.

Dos quiosques na Praça Tiradentes, ícones do Brasil ‘antigo’, ‘colonial’, os quais foram demolidos pelo projeto de modernização do prefeito Pereira Passos, até o domínio do nascente mercado do entretenimento, a ascensão do imigrante italiano foi rápida, tornando-o uma figura ilustre da sociedade carioca e um empresário de sucesso. A seguinte descrição de Paschoal Segreto nos ajuda a figurar a sua obstinação:

Alguns (como o ator Francisco Moreno) ainda se lembram dele, de um homem troncudo cuja vida profissional foi muito precoce, com pouco mais de 40 anos. Ao contrário do irmão Gaetano, Paschoal não forma família nem estabelece residência, dormindo em diversos lugares ao sabor dos negócios, sempre por volta da Praça Tiradentes. Alguns relembram sua mania de andar em volta da Praça ao tratar de negócios, acompanhado por um carro-escritório⁶⁷.

Após o breve período conhecido como “Época de ouro” (1908-1911), em que o crescimento das salas de exibição e o aumento do comércio cinematográfico estimularam o

tornando um verdadeiro mito fundador. Bernardet aponta algumas razões que levaram os historiadores nos anos 1960 de maneira geral a aceitar a data de 19 de junho de 1898 como a do nascimento do cinema nacional, já que se tratava de um italiano (radicado no Brasil), com equipamento e material sensível europeus, filmando em território francês (*o Paquete Brésil*), um filme brasileiro. Ele afirma que a pressa das elites em trazer a novidade para o país e depois em ‘tomar vistas’, e a definição dos estudiosos de um marco inaugural, reflete o fato de que a sociedade brasileira, mais propriamente, a elite, buscava se equiparar (evoluir, progredir e civilizar o país) e ao mesmo tempo se distinguir (ao reivindicar para si uma identidade ‘nacional’) às nações européias. Outro fator ressaltado por ele é o critério utilizado. Se os pesquisadores franceses, ao conferir o nascimento do cinema utilizaram como critério o espetáculo, ou seja, consideraram a primeira sessão pública paga que obteve êxito da história; no Brasil, o critério se pautou essencialmente pela gravação de imagens da Guanabara. Isso revela uma característica peculiar do nosso cinema: a ideia de que ele se configura basicamente pela produção de filmes, em detrimento da distribuição. In: BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. 3ed. São Paulo: Annablume, 2004.

⁶⁵ História do Cinema Brasileiro. Biografia - Paschoal Segreto. Disponível em: <<http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/paschoal-segreto/>>. Acessado em: 6 jul. 2016.

⁶⁶ RAMOS, Fernão, et. al., op.cit., 1987, p.17.

⁶⁷ Ibidem, p.22.

florescimento da produção, sobretudo, a carioca⁶⁸, a dessincronia entre o cinema artesanal feito até então e o aparato tecnológico dos polos industriais de cinema já avançados acaba por frear bruscamente a nascente produção nacional⁶⁹. É nesse momento que as *majors companies* tomam vulto e passam a controlar sistematicamente o processo de produção, distribuição e exibição internacional, o que tornou a concorrência com os pequenos produtores e distribuidores brasileiros impossível, da mesma forma que viabilizou os grandes estúdios, a exemplo de Hollywood⁷⁰.

Tanto que até a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) o domínio do mercado nacional é europeu: França, Itália, Alemanha, Suécia e Dinamarca. “Após a guerra, com o enfraquecimento das cinematografias europeias, é a vez dos Estados Unidos, que se instalam e até hoje continuam instalados”⁷¹. As grandes firmas da época como a Pathé, Nordisk, Ítala Cines, Vitagraph e Biograph tomam conta do mercado. Um nome de relevo para a história do cinema nacional e figura central desse processo de estruturação do mercado nacional em função da película estrangeira é o empresário Francisco Serrador⁷², o qual se tornou uma espécie de emissário local do novo arranjo internacional que se estabelecia na indústria do cinema.

Se o Rio de Janeiro e São Paulo eram a vanguarda do momento de transição por que passava a sociedade brasileira no começo do século XX, podemos dizer que o Recife se tornou, nos anos 1920, a maior expressão e a vanguarda dessas mudanças no Nordeste. A cidade tinha uma importância regional destacada com um setor de serviços significativo, apesar das constantes crises decorrentes da prevalência dos interesses da agroindústria açucareira. A sua população praticamente dobrou, dos 113 mil habitantes, em 1900, passou para aproximadamente 239 mil, em 1920⁷³.

⁶⁸ Segundo Anita Simis, são produzidos, nessa fase, 963 títulos, dos quais “grande parte era de curta-metragem (768), vários deles documentários, tomadas de vista, e um quarto de ficção (240)”. In: SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Annablume: Fapesp: Itaú Cultural, 2008, p.72.

⁶⁹ Vale ressaltar que, enquanto o mercado estrangeiro lotava o país de filmes de ficção – que era a principal matriz da indústria cinematográfica, e, a esses produtores não interessavam os assuntos locais – desenvolve-se no país uma produção significativa de documentários (ou “naturais” como eram conhecidos) e de cinejornais. In: BERNARDET, Jean-Claude, 2009, op.cit., p.38.

⁷⁰ LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005, p.24.

⁷¹ BERNARDET, Jean-Claude, 2009, op.cit., p. 22.

⁷² Com a associação de industriais e banqueiros diretamente ligados ao capital estrangeiro, Serrador funda, em 1911, a *Companhia Cinematográfica Brasileira*. Empresa que forma um truste cinematográfico, comprando salas de exibição em todo o país e organizando o caótico mercado exibidor em função do produto estrangeiro. Em 1914, a Companhia já tinha 49 cinemas na cidade de São Paulo e 180 salas em todo o Brasil. In: História do Cinema Brasileiro. *Biografia – Francisco Serrador (1911-1941)*. Disponível em: < <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/francisco-serrador/>>. Acessado em: 6 jul. 2016.

⁷³ REZENDE, Antônio Paulo. *O Recife: histórias de uma cidade*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2002, p.94.

Vale ressaltar que nessa década a separação Norte e Nordeste ainda estava se processando. Momento mesmo em que, como mostra a abordagem de inspiração foucaultiana através da qual Durval Muniz de Albuquerque analisa as práticas discursivas, o espaço Nordeste é “inventado” historicamente, originado “por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença”⁷⁴. A fim de demarcar essa construção, ele estuda tanto o discurso dos intelectuais, como a elaboração imagético-discursiva de artistas e romancistas que institucionalizou a região Nordeste. Mais à frente, também falaremos dos principais nomes abordados pelo autor.

O fato é que a construção de uma Recife moderna foi se constituindo pouco a pouco, contando desde reformas estruturais, que datam do final do século XIX, a um maior ímpeto reformador nos anos 1920, com a administração de Sergio Loreto (1922-1926)⁷⁵. Essa foi a fase áurea de implantação de inúmeras medidas de modernização e urbanização da cidade, tais como a reorganização dos serviços de saúde pública, reformas urbanas, construção de casas populares, erradicação de mocambos, ampliação dos serviços de luz elétrica e abertura de ruas e avenidas, que geraram polêmica e transformaram o cotidiano da população.

É sabido que um projeto modernizador resulta não apenas mudanças objetivas, mas novas subjetividades, comportamentos e formas de encarar o mundo, sob os auspícios da perspectiva racionalizada em oposição às explicações míticas e sobrenaturais dos fatos observáveis. No trecho que segue do poema modernista ‘Noturno’, de Ascenso Ferreira, podemos notar a perplexidade, traduzida artisticamente, diante desse processo pelo qual passava Recife:

Sozinho/ nas ruas desertas/ do velho Recife/ que atrás do arruado/ moderno ficou.../
criança de novo/ eu sinto que sou:/ — Que diabo tu vieste fazer aqui, Ascenso?/[...]/
Das casas fechadas e mal-assombradas/com as caras tismadas que o incêndio
queimou/ pelas janelas esburacadas/ eu sinto, tremendo, que um olho de fogo/
medonho me olhou:/ — Olha que o Papa-Figo te agarra, desgraçado!/ Dos brutos
guindastes/ de vultos enormes/ ainda maiores nessa escuridão.../ os braços de ferro/
pesados e longos,/ parece quererem/ suster-me no chão!

O poema evoca os signos da modernização da cidade e das assombrações dos casarões antigos, muito presentes no imaginário local, de forma a confundi-los, junto à sensação de “voltar a ser criança”. De fato, a redefinição dos sujeitos diante de um novo tempo histórico assemelha-se ao grande esforço psíquico exigido da criança na busca por se situar no mundo. O poema aponta para um dado marcante na construção do imaginário e

⁷⁴ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011, p.79.

⁷⁵ FELDHUES, Paulo Raphael. *O triunfo da moral burguesa no Recife*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, editora Massangana, 2013, p.18.

sociabilidade recifense: a convivência de tempos diacrônicos (tal como representa as assombrações e os guindastes). Como diz Antonio Rezende, o Recife é uma cidade de forte tensão entre o moderno e o tradicional. Sendo assim, “a sua história está atravessada por momentos de deslumbramentos e fantasias sobre o seu futuro possivelmente moderno, pelo medo de vê-la distante das tradições e o desejo de reafirmar o seu passado profundamente idealizado”⁷⁶.

O Movimento Regionalista, que teve Gilberto Freyre como principal expoente, foi contemporâneo da primeira experiência de produção de cinema a qual obteve repercussão nacional em Pernambuco, conhecida como *Ciclo do Recife*, na década de 1920. Acreditamos que essa coincidência histórica não é uma eventualidade, simplesmente, mas que ambos respondem à modernização em voga, posicionando-se de maneira distinta no contexto das disputas diante da nova paisagem moderna.

Acresce-se a isso o fato de que, devido à fragilidade do capitalismo existente à época e a indefinição clara das fronteiras entre as áreas culturais, é notável uma forte homologia entre a produção intelectual (os estudos sociais) e a ficção até pelo menos os anos 1940, quando as ciências sociais e a literatura passam a seguir caminhos autônomos⁷⁷. Homologia esta particularmente presente na obra de Gilberto Freyre e dos romancistas nordestinos dos anos 1930⁷⁸. Esse dado é fundamental no mapeamento aqui pretendido, pois o regionalismo expresso por esses escritores foi apropriado pelo cinema a partir da década de 1950 e ajudou a formar os princípios que passariam a mover o Cinema Novo, expressão mais importante do cinema moderno no país. Ou seja, podemos dizer que a distância existente entre o cinema recifense e o projeto regionalista nos anos 1920 é redimensionada no contexto dos anos 1950 e 1960, que se constituiu como um marco fundamental para compreender os rumos que o cinema brasileiro tomou a partir de então, inclusive o de Pernambuco.

É sabido que dentre os movimentos nativistas da primeira metade do século XIX, alguns dos mais radicais se deram em Pernambuco⁷⁹. Antônio Brito⁸⁰ argumenta que com a

⁷⁶ REZENDE, Antonio Paulo de Moraes. *(Des) encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. Tese (doutorado). Universidade de São Paulo. FFLCH - Departamento de História. São Paulo, 1992, p.29.

⁷⁷ No que se refere ao campo das ciências sociais e à Universidade de São Paulo, ver: PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do grupo clima em São Paulo (1940-1968)*. E sobre a literatura, ver: MICELI, Sergio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45)*. In: *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

⁷⁸ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Modernismo e regionalismo no Brasil – Entre inovação e tradição. *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v.23, n.2, nov. 2011, p. 201. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702011000200008>. Acessado em: 28. Out. 2016.

⁷⁹ Os principais deles foram a Revolução de 1817, Confederação do Equador (1824) e a Revolução Praieira (1848).

derrota desses movimentos que se voltaram contra a consolidação do Estado brasileiro por quase meio século, o poder dos conservadores se consolidou na província, integrando definitivamente Pernambuco na ordem imperial e relegando os nativismos para os subterrâneos da política. Apesar disso, as elites da açucorocracia passam a se valer do passado de glórias e do cultivo das tradições, os quais até então haviam caracterizado o protonacionalismo nativista, para disputar o monopólio pela definição da identidade nacional, como uma forma de compensar a irreversibilidade da sua decadência econômica. É a essa matriz histórica, a qual diz respeito à construção de um pensamento e defesa da cultura da região como cerne da nacionalidade brasileira, que se filia Gilberto Freyre, Oliveira Lima, Silvio Romero e Joaquim Nabuco, os intelectuais mais representativos do estado.

O retorno de Gilberto Freyre à cidade em 1923 é determinante para uma efervescência considerável do ambiente cultural recifense. Ao chegar, como expressa seus textos, ao mesmo tempo em que se reencontra com a cidade da sua infância, também encontra uma Recife transformada, frente a qual se sente estrangeiro. Freyre passa a atuar ativamente no meio intelectual local e na imprensa, com sua coluna de domingo no *Diário de Pernambuco*, tornando-se o principal interlocutor na defesa da preservação da tradição frente à modernização da cidade e dos hábitos na Recife dos anos 1920. Reúne em torno de si um grupo, dentre os quais artistas e intelectuais, como Moraes Coutinho, Edgar Teixeira Leite, Odilon Nestor e José Lins do Rego, que compartilhavam das suas preocupações.

Ainda que em menor número, o grupo conhecido como “futuristas” – propagadores dos ideais do modernismo paulista – opunha-se aos regionalistas, através de suas publicações em jornais e revistas da época. Seu principal nome foi Joaquim Inojosa, que se tornou o mais importante entusiasta e divulgador da Semana de Arte Moderna de 1922 na cidade. Em uma de suas crônicas⁸¹, Inojosa escreve: “quero o que é original, inédito atual, o novo, o hoje, a hora que passa; amo a velocidade no trabalho, a rapidez no trânsito, o aproveitamento de todos os minutos; [...] eu vou realizando o meu sonho de arte, quer seja futurista, quer não; amo tudo que é novo, original e inédito...”.

Tendo como perspectiva a superação do passado, o privilégio do urbano, a valorização do progresso e do modernismo paulista, os futuristas, no entanto, como afirma

⁸⁰ BRITO, Antônio de Pádua de Lima. *Ariano Suassuna e o Movimento Armorial: cultura brasileira no regime militar, 1969-1981*. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2005, p. 43.

⁸¹ Publicada na revista *A Pílhéria*, de 18/12/1923 apud REZENDE, Antonio Paulo de Moraes, op. cit., 1992, p.152-153.

Mariana Chaguri⁸², não colocavam questões acerca da situação econômica ou cultural da região, apresentando ideias estéticas pouco definidas e dispersas. Diferentemente dos regionalistas que defendiam, à época, o que eles denominavam de *Região*. Uma postura política, cultural e artística frente ao governo federal, pois se argumentava sobre a necessidade da superação da divisão do país em diversas unidades estaduais as quais, diante da decadência da região, não possuiriam isoladamente como se sustentarem diante do agora dinâmico Sul.

A organização do volume comemorativo do centenário do *Diário de Pernambuco*, intitulado Livro do Nordeste (1925), a criação do Centro Regionalista do Nordeste (1924) e a realização do Primeiro Congresso Regionalista do Nordeste, em 1926, demonstram a hegemonia que vai conquistando o regionalismo no meio intelectual. Gilberto Freyre denunciava, junto a essas iniciativas, a modernização a todo custo e o progresso que não considera as tradições forjadas pela sociedade patriarcal no Nordeste. Idealiza-se o passado, criando um culto aos valores locais oligárquicos e ao estilo de vida tradicional, ao mesmo tempo em que se ressalta a ameaça das ideias vindas de fora, o perigo que elas representam. “Somos uns voluptuosos da luz elétrica, do bonde elétrico, do fogão elétrico, do automóvel, do cinema... Só o imediatamente útil nos interessa”⁸³, lamentava.

Dessa forma, Gilberto Freyre radica um discurso sociológico sobre a região até então inexistente, como afirma Durval Muniz de Albuquerque. A busca pela verdadeira identidade regional nasce de uma dupla reação: à “globalização do mundo pelas relações sociais e econômicas capitalistas, pelos fluxos culturais globais, provenientes da modernidade” e à “nacionalização das relações de poder, sua centralização nas mãos de um Estado cada vez mais burocratizado”⁸⁴. O regionalismo freyreano, ao interligar a nacionalidade à tradição como reação ao processo de standardização da vida e colonização cultural do país, considerava, portanto, o movimento modernista desnacionalizador.⁸⁵

Apesar de ser conhecida a importância do cinema para os modernistas paulistas, Mário de Andrade era o único que assistia com grande interesse aos filmes nacionais da época e era, por isso, alvo de crítica dos amigos que não entendiam seu interesse nos “simplesmente abomináveis filmes nacionais”⁸⁶. No segundo número da revista Klaxon, ele escreve uma

⁸² CHAGURI, Mariana Miggiolaro. *Do Recife nos anos 1920 ao Rio de Janeiro nos anos 1930*: José Lins do Rego, Regionalismo e Tradicionalismo. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2007, p.23-24.

⁸³ FREYRE, Gilberto. Tempo de aprendiz, vol. I- 332, 1979, apud REZENDE, Antonio Paulo de Moraes, op.cit., 1992, p.234.

⁸⁴ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de, 2011, op. cit., p.90-91.

⁸⁵ Ibidem, p.103.

⁸⁶ RAMOS, Fernão, 1987, et.al., op. cit., p.106.

crítica ao filme *Do Rio a São Paulo para casar* (José Medina, 1922), que é exemplar a respeito da disjuntiva central de Gilberto Freyre em relação ao modernismo paulista:

[...] “o galã, filho de uma senhora aparentemente abastada, por certo teria o dinheiro necessário para vir de Campinas a S.Paulo; e seu quarto de dormir da casa campineira é tão pobre enquanto a sala é tão burguesa”. Observa, ainda, que “acender fósforos no sapato não é brasileiro. Apresentar-se um rapaz à noiva, na primeira vez que a vê, em mangas de camisa, é imitação de hábitos esportivos que não são os nossos [....]. É preciso compreender os norte-americanos e não macaqueá-los. Aproveitar deles o que têm de bom sob o ponto de vista técnico e não sob o ponto de vista dos costumes”⁸⁷.

A crítica de Freyre era destinada, sobretudo, à disposição receptiva e ao entusiasmo dos modernistas paulistas ao que vinha de fora, seja em relação às vanguardas europeias, seja no que tange os avanços técnicos, como evidencia a análise de Mário de Andrade, no caso do cinema. No entanto, essa postura não o distanciou do espírito modernista que, para ele, devia incorporar uma forma ligada ao local. Freyre se definia como um modernista a seu modo tradicionalista. A singularidade com que ele articulou modernismo, tradição e regionalismo forneceu matéria ampla para os escritores regionalistas do Nordeste. Nomes como José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Raquel de Queiroz e Jorge Amado, além de terem obtido êxito editorial nos anos 1930, pertenceram à mesma geração literária, nutriram visões políticas assemelhadas e eram herdeiros de experiências sociais comuns, por serem descendentes de famílias da elite agrária em franco processo de declínio⁸⁸.

De acordo com Maria Arminda, percebe-se, tanto nos romances desses escritores como na produção intelectual dos regionalistas, a partilha de um cenário histórico ampliado, “a crise do Brasil tradicional no curso de constituição da modernização da sociedade”, que passa a ser “apreendida no prisma da decadência social das famílias patriarcais”⁸⁹. Ainda segundo Arminda, a geração de 1930, da qual participaram esses escritores nordestinos, mudou a inclinação do modernismo, conferindo-lhe ênfase ideológica (antes pautada no projeto estético), passando a discutir, assim, a função da literatura, o papel do escritor e as ligações da ideologia com a arte. Estabelecem, dessa maneira, uma visão crítica das relações sociais e desenvolvem um olhar mais acurado para “apanhar os conflitos e hesitações provenientes, quer da resistência de modos de vida do passado, quer do impacto da mudança sobre essa realidade carente de recursos para assimilá-la”⁹⁰.

⁸⁷ Klaxon, n.2, jun 1922 apud Ibidem, p. 105-106.

⁸⁸ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento, 2011, op. cit., p. 193.

⁸⁹ Ibidem, p.202.

⁹⁰ Ibidem, p.204.

A produção sociológica de Gilberto Freyre, bem como a dos chamados “romancistas de trinta”, têm no trabalho com a memória a principal matéria. Estes últimos vão tentar construir o Nordeste pela rememoração de suas infâncias, em que predominavam formas de relações sociais agora ameaçadas. Eles resgatam a própria narrativa como manifestação cultural tradicional e popular, ameaçada pelo mundo moderno, e a tomam como expressão do regional. Enquanto em São Paulo os modernistas procuravam romper com a narrativa tradicional, assumindo a própria crise do romance no mundo moderno, no Nordeste o movimento regionalista e tradicionalista volta-se para resgatar as narrativas populares, a memória como único lugar de vida para este homem moderno dilacerado entre máquinas, a narrativa como o lugar de reencontro do homem consigo mesmo, de um espaço com sua identidade ameaçada. Como numa épica, estes romances querem garantir a continuidade do que foi narrado, querem garantir a reprodução, por meio de gerações deste mundo desentranhado e suspenso na memória: o mundo “regional”.⁹¹

Enquanto os regionalistas vinham de famílias tradicionais em declínio, o grupo responsável pelo *Ciclo do Recife*⁹², cerca de 30 integrantes, era formado por pessoas de diversas classes e ocupações ligadas à dinâmica urbana, a maioria dividia seu tempo entre o ofício que exerciam e os projetos dos filmes: eram jornalistas, pequenos funcionários, comerciários, operários, artesãos, atletas, músicos populares, atores de teatro e desempregados, dentre outros. Se considerarmos as condições de produção, a disposição do grupo era notável: as gravações tinham de ser realizadas nos fins de semana; a equipe chegava às locações de bonde; o equipamento era precário e o negativo controlado, pois não se podiam repetir as cenas; havia muito improviso, como por exemplo, o fato de que, por não possuírem refletores nas primeiras filmagens, eles tinham de aproveitar a luz solar e, nas cenas em interiores, destelhar as casas, pois não havia luz elétrica⁹³.

Essa dinâmica de grupo foi fortemente marcada por relações de amizade – a que constam, inclusive, inúmeras desavenças e desentendimentos entre os participantes – que se desdobraram em vínculos afetivos, como demonstra o casamento de Gentil Roiz com a atriz Rilda Fernandes e de Ary Severo com a atriz Almerly Esteves. A ideia de fazer cinema em Recife surgiu do encontro do ourives Edson Chagas com o gravador Gentil Roiz. Chagas vinha do Rio de Janeiro onde havia participado da realização de pequenas produções e, ao chegar a Recife, conheceu Roiz, que trabalhava em casas exibidoras fazendo letreiros. O primeiro tinha um pouco de conhecimento técnico e o segundo já escrevia argumentos. Entusiasmados com a ideia de produzir filmes em Pernambuco, conhecem Ary Severo, que se torna o terceiro sócio da produtora fundada por eles, a Aurora Filme.

⁹¹ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de, 2011, op. cit., p. 95.

⁹² Sobre o ciclo, ver: BERNARDET, Lucila. *O Cinema Pernambucano de 1922 à 1931: primeira abordagem*. São Paulo, 1970; CUNHA FILHO, Paulo Carneiro. *A utopia provinciana: Recife, Cinema, Melancolia*. Editora Universitária, UFPE: Recife, 2010; FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Fundação de Cultura Cida de do Recife, 2000.

⁹³ FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Fundação de Cultura Cida de do Recife, 2000, p.25.

Sendo a origem social deste último divergente da configuração social do grupo, é possível supor que este se valeu de uma estratégia de reconversão social para se integrar ao destino por ele escolhido. Luiz de França da Rosa Torreão (codinome Ary Severo) pertencia a uma família tradicional, de sobrenome Torreão (hoje nomeia um dos bairros de classe média da cidade). Era filho do industrial e proprietário de terras Benjamim da Cunha Torreão e da senhora Emilia da Rosa Torreão. Na França, enquanto estudava Engenharia Elétrica pela Universidade de Sourbonne, passou a se interessar por cinema e a visitar os estúdios da Pathé, Vitagraph e Gaumont. Ao retornar a Recife, ele abandonou definitivamente a carreira de engenheiro, contrariando a vontade da família e criou o codinome ‘Ary’ que foi seguido do adjetivo pelo qual ele ficou conhecido, ‘Severo’, devido a sua postura exigente com os atores nas filmagens do primeiro filme da produtora, *Retribuição* (Gentil Roiz, 1925).⁹⁴

Dentre os chamados Ciclos Regionais, focos de intensa criação em pontos diversos do território nacional, além do Rio de Janeiro e São Paulo, de 1923 a 1933⁹⁵, o Ciclo do Recife foi o mais marcante em termos de volume de produção: de 1923 a 1931, foram finalizados 13 longas-metragens e outros cinco ficaram inacabados. E mesmo antes dos ciclos, em inúmeras cidades do interior, pode ser constatada a existência de filmagens de naturais (como eram chamados os documentários). No Recife, inclusive, haviam os naturais encomendados pelo governador Sérgio Loreto, produzidos pela empresa *Pernambuco Filme*, dos italianos Ugo Falangola e J. Cambieri. Isso denota o caráter ‘descentralizado’ do cinema brasileiro desde suas origens, pois “apesar de a concentração carioca e paulista ter dominado a produção brasileira, a existência de produção fora deste eixo tem sido uma constante, com momentos mais ou menos intensos”⁹⁶.

Como dissemos, o pós-guerra inaugurou o domínio do cinema e das firmas americanas no país: em 1921, a proporção de filmes norte-americanos que chegam ao Brasil é de 71%; em 1925, é de 80% e, em 1929, de 86%⁹⁷. Instituiu-se, assim, a hegemonia de uma verdadeira gramática cinematográfica que diz respeito tanto ao estilo de vida representado como a um modo de produção, consolidado no que ficou conhecido, a partir dos anos 1930,

⁹⁴ SAMPAIO JUNIOR, Nelson. *Ary: um bandeirante do cinema brasileiro*. Recife: Bagaço, 2013, p.19.

⁹⁵ Vários núcleos que produziram uma, às vezes duas ou mais fitas surgem em diversas regiões do país. Por exemplo: Pouso Alegre (Almeida Fleming), Belo Horizonte (Igino Bonfioli, José Silva, Manoel Talon), Cataguases (Pedro Comelo e Humberto Mauro), Porto Alegre (José Picoral e Eduardo Abelim), Campinas (Amilar Alves, Antônio Dardes Neto, Felipe Ricci), Paraíba (Walfredo Rodrigues), Manaus (Silvino Santos), Curitiba (Aníbal Requião, João Baptista Groff) e Recife. Entre eles, é importante ressaltar também o de Cataguases que revelou o cineasta Humberto Mauro, um dos mais importantes nomes da história do cinema nacional.

⁹⁶ BERNARDET, Jean-Claude, 2004, op.cit., p.56-57.

⁹⁷ RAMOS, Fernão, 1987, et.al., op.cit., p.107.

como cinema clássico. Iniciativas esparsas não conseguem sustentar o público dos filmes nacionais, agora acostumado ao nível técnico internacional e pouco disposto a assistir a ‘cópias’ artesanais, feitas nos moldes descritos pela crítica de Mário de Andrade citada anteriormente. Paulo Emilio chega a afirmar que, com exceção do estrato mais pobre da população sem acesso ao cinema, a “impregnação do filme americano foi tão geral, [...] que adquiriu uma qualidade de coisa nossa, na linha de que nada nos é estrangeiro pois tudo o é”⁹⁸. De fato, o que sustenta a produção cinematográfica nacional à época é a realização constante dos naturais e cinejornais⁹⁹.

Junto a essa expansão do mercado exibidor, começam a surgir revistas que dedicam espaço ao cinema nacional, sendo a mais importante delas a *Cinearte*, primeira publicação especializada de cinema no país, idealizada pelo jornalista Adhemar Gonzaga. A revista encampa uma espécie de campanha de reforma do cinema brasileiro, fornecendo um manual a ser seguido com a finalidade de ‘elevar’ o cinema nacional. Mantida pelos anúncios das agências estrangeiras, sendo o seu principal papel divulgar o cinema norte-americano, as suas reivindicações – como a necessidade de companhias estrangeiras fomentarem o cinema nacional ou leis para facilitar a importação de película e garantir a exibição de filmes brasileiros “uma vez por mês” – não deveriam contrariar os interesses dos trustes estrangeiros.

O grupo da *Cinearte*¹⁰⁰ defendia os filmes de enredo como a produção que traria prestígio ao cinema brasileiro, em oposição severa aos ‘cavadores’ (ou documentaristas da época), além do desenvolvimento de uma indústria cinematográfica de padrão internacional no país. O texto a seguir explicita a visão da revista sobre o que deveria ser/mostrar o cinema nacional:

Um cinema que ensina o fraco a não respeitar o forte, o servo a não respeitar o patrão, que mostra caras sujas, barbas crescidas, aspectos sem higiene alguma, sordícies e um realismo levado ao extremo, não é cinema. Imaginem um casal de jovens que vão assistir um filme norte-americano médio. Vêem lá um rapaz de cara limpa, bem barbeado, cabelos penteados, ágil, bom cavalheiro. E a moça bonitinha, corpo bem feito, rosto meigo, cabelos modernos, aspecto todo fotogênico. Depois há o cômico e o vilão que também são higiênicos e também distintos. E ainda uma fazenda moderna, fotogênica, os subordinados se submetem aos seus superiores com alegria e com satisfação, e um ritmo que é o ritmo da vida de hoje, ágil, leve, moderno.... O parzinho que assistir o filme comentará que já viu aquilo vinte vezes. Mas sobre seus corações que sonham, não cairá a penumbra de uma brutalidade chocante, de uma cara suja, de um aspecto que tira qualquer parcela de poesia e de

⁹⁸ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p.93.

⁹⁹ Bernardet, Jean-Claude, 2009, op.,cit., , p.38.

¹⁰⁰ Formado, entre outros, por Mario Behring, Gilberto Souto, Pedro Lima, Paulo Wanderley e Octávio Gabus Mendes.

encantamento. Essa mocidade não pode aceitar essa arte que ensina revolta, a falta de higiene, a luta e a eterna briga contra os que tem direito de mandar¹⁰¹.

Na década de 1920, a Cinearte, não apenas conferia visibilidade à produção brasileira nas capitais e aos ciclos regionais, mas a influenciava diretamente, interferindo¹⁰², muitas vezes, nessas produções. A notícia, ainda no momento das filmagens de *Retribuição*, que estreou em março de 1925, de que se fazia filmes de enredo em Pernambuco, entusiasmou o grupo carioca que mantinha, inclusive, um correspondente da revista na cidade, Mário Mendonça.

A publicação logo criou um *star system* local e conferiu espaço para a divulgação do ciclo de Pernambuco. No entanto, como aponta Luciana Araújo¹⁰³, na relação entre a revista e os produtores do estado, notava-se claramente um descompasso entre expectativa e realidade. Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, tendo como padrão o cinema americano, fazem exigências de procedimentos profissionais (fotos frequentes, de qualidade, constantes atualizações e não apenas notícias esparsas) e esperam estabilidade de uma produção marcada pela instabilidade e por uma organização repleta de desavenças entre os integrantes, afora as polêmicas criadas pela própria revista. “Pernambuco nos tem dado trabalho, mas não descansaremos enquanto não estabelecermos a ordem”¹⁰⁴, escreve Adhemar Gonzaga em 1925, o que também demonstra a expectativa, que acaba sendo frustrada pela distância geográfica, de manter um maior controle sob a produção em Recife, como a Cinearte fez em Campinas e Cataguases.

O começo do ciclo foi marcado por uma grande receptividade do público, graças ao apoio do proprietário do *Cine Royal*, o português Joaquim Matos, que passou a exhibir os filmes. *Retribuição*¹⁰⁵, com direção e roteiro de Gentil Roiz e fotografia de Edson Chagas, é lançado em 1925, ficando oito dias consecutivos em cartaz. As estreias no Royal passaram a ser um acontecimento importante na vida social dos recifenses. Tinham clima de festa com a fachada do cinema enfeitada e banda de música para receber os convidados. De fato, Paulo Cunha afirma que o ciclo, comandado por pequenos burgueses e operários, conseguiu

¹⁰¹ *Cinearte*, 1930 apud RAMOS, Fernão, 1987, et.al., op. cit., p.56-57.

¹⁰² Talvez o maior exemplo nesse sentido tenha sido a relação estreita de colaboração mantida entre Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga, que influencia largamente o jovem cineasta, na fase em que ele começa a fazer filmes em Cataguases. Eles mantêm uma intensa correspondência e posteriormente, Humberto Mauro passa a trabalhar nos estúdios da Cinédia, fundada por Adhemar Gonzaga em 1930 (a qual surge dos anseios da *Cinearte* em instituir o primeiro parque industrial cinematográfico no país). In: RAMOS, F.et.al., op. cit., p.86-92.

¹⁰³ ARAÚJO, Luciana. O cinema silencioso segundo as revistas. In: CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton; FABRIS, Mariarosaria (org). *Estudos Socine de cinema* - Ano VI. São Paulo: Nojosa Edições, 2005, p.235-242.

¹⁰⁴ *Para Todos*, Rio, 15/07/1925 apud Idem, p. 240.

¹⁰⁵ Um melodrama de aventura em que um casal busca um tesouro e enfrenta um grupo de bandidos, mas que após algumas peripécias têm um final romântico.

convencer a elite recifense, os comerciantes da cidade, não apenas a financiar, mas a participar, muitas vezes como meros figurantes, da produção; e fez a cidade acreditar no desafio de tornar-se centro produtor de imagens técnicas¹⁰⁶.

Apesar da grande variedade temática do ciclo, desde os filmes de aventuras (*Retribuição, Jurando Vingar*), passando pelos conflitos mais propriamente urbanos (*A Filha do Advogado, No cenário da vida*), comédia e filme religioso (*História de uma alma*), há uma preocupação, expressa, sobretudo, no filme *Aitaré da Praia* (1925), com aspectos regionais. Preocupação que surge após a crítica ao filme *Jurando Vingar* na imprensa ter apontado como elemento negativo a forte influência de Hollywood em detrimento da rica temática local, o que leva Ary Severo a sugerir a realização de um filme sobre jangadeiros.

Cremos que essa disposição demonstra que o imaginário em torno da valorização do regional, muito decorrente da presença determinante dos regionalistas na imprensa da época, acabou por influenciar também o cinema, sendo utilizada por este como uma marca de distinção (inclusive em relação aos filmes paulistas e cariocas). Os filmes do ciclo, no entanto, interpretaram a tradição à sua maneira, mesmo que de forma diluída no ‘molde’ que serviu de inspiração às histórias, o cinema americano. Seguindo a análise feita por Luciana Araújo¹⁰⁷, especialmente do filme *Aitaré da Praia*, podemos delimitar melhor a posição ocupada pelo cinema em relação ao regionalismo hegemônico no Recife dos anos 1920.

Em resumo, *Aitaré da Praia* conta a história de amor do jangadeiro Aitaré (Ary Severo) e Cora (Almery Steves), cujo namoro é proibido pela mãe da moça que apoia Traíra, inimigo e rival de Aitaré. Durante uma tempestade, Aitaré resgata um coronel (“uma das maiores fortunas do Brasil”, informa o intertítulo) e sua filha, vítimas de um naufrágio, abrigando-os em seu barraco de pescador. Uma sucessão de intrigas e desencontros resulta na partida de Cora e no retorno ao Recife do coronel e sua filha. Depois de brigar com um dos pescadores, Aitaré decide também ir viver na capital, passando a morar na casa do coronel. São transcorridos cinco anos, Aitaré está plenamente adaptado à vida burguesa. Numa festa, reencontra Cora e sobrevive ao ataque de Traíra. Esse é o final feliz do casal.

Para Luciana Araújo, apesar do empenho em construir um discurso regionalista, valorizando as paisagens litorâneas, os costumes locais e a figura simples, mas corajosa do

¹⁰⁶ CUNHA, Paulo, 2006 apud NOGUEIRA, Amanda. *A brodagem no cinema em Pernambuco*. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Comunicação, 2014, p.20.

¹⁰⁷ ARAÚJO, Luciana. O campo e a cidade no cinema silencioso pernambucano. In: MOURÃO, Maria Dora Genis; et al. (Org.). *XVII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Anais de Textos completos*. São Paulo: Socine, 2014, p. 429-438.

jangadeiro, há, sobretudo, uma representação de um litoral e costumes como um espaço a ser superado. Essa, na verdade, foi uma tendência dos filmes do ciclo, nos quais

[...] em geral o que se sobressai é a atração pela modernidade urbana¹⁰⁸, enquanto o campo tradicional é representado como lugar de brutalidade e exploração, signos de um atraso que deve ser superado. A violência é aspecto enfatizado em *Revezes...* (Chagas Ribeiro, 1927) e *Sangue de irmão* (Jota Soares, 1927), ambientados no Agreste e na Zona da Mata, respectivamente.¹⁰⁹

Aitaré da praia reformula para os novos tempos duas figuras típicas da tradição nordestina: o jangadeiro e o coronel. A completa adaptação do primeiro à cidade e aos modos de vida burgueses implica um processo de embranquecimento e apagamento das marcas da mestiçagem (de um modo de vida representado como selvagem), enquanto o segundo é urbanizado, deixando para trás a rusticidade do senhor de terras do interior e vivendo de modo luxuoso na cidade.

Há, portanto, uma reformulação da tradição e dos costumes regionais para adaptá-los à modernização e ao espaço urbano, como uma forma de superar o ‘atraso’ e aspectos indesejados do passado rural. No entanto, nessa adaptação da herança patriarcal aos novos tempos, o filme preserva as estruturas de poder estabelecidas. Ou seja, trata-se de abordar o regional e os elementos de singularidade nordestinos como um “quadro na parede”, como diz Luciana Araújo, algo a se preservar simbolicamente, ao passo que, na prática, prevaleça os modos de vida urbanos e uma modernização conservadora.

O cinema do ciclo conseguiu se manter até pelo menos 1931, após muitas tentativas de salvá-lo do fracasso. Mas as dificuldades técnicas, financeiras e de exibição se impuseram junto à chegada e concorrência do cinema sonoro. Afora Gentil Roiz, que já havia ido para a capital federal casar com Rilda Fernandes, cuja família se mudara para lá, Edson Chagas decide voltar para o Rio de Janeiro, escapando dos credores, e Jota Soares, cansado das dificuldades, também abandona a produção cinematográfica.

A conformação de um verdadeiro grupo do qual dependia a produção foi uma característica marcante e singular do ciclo do Recife, pois, de modo distinto, os demais ciclos regionais resultaram da iniciativa de uma ou poucas pessoas. Além de que, no Recife, a diversidade do grupo, proveniente de diferentes ocupações sociais, tinha em comum a experiência citadina, o urbano como espaço de seu pertencimento social, o que se mostra transfigurado numa esperança acrítica no progresso e na modernização da cidade.

¹⁰⁸ A produção em que esse aspecto é mais predominante é *A filha do advogado* (Jota Soares, 1926), que marcou o apogeu de prestígio da produção do ciclo, tendo sido exibido comercialmente no Rio de Janeiro, em 31 cinemas.

¹⁰⁹ ARAÚJO, Luciana, 2014, op. cit., p.432.

Nota-se no cinema dos anos 1920, como argumenta Renato Ortiz em relação à Cinearte, e que se desdobra no cinema de Recife, a presença do conceito de moderno como uma “ideia fora de lugar” na sociedade brasileira. Há uma defasagem, uma distância grande entre a modernização aparente do cinema e a realidade objetiva que aponta para a inexistência de condições materiais que permitam o surgimento de uma filmografia brasileira.¹¹⁰ Poderíamos dizer que os pioneiros no Recife viveram essa ‘ilusão’ e apostaram na possibilidade de fazer um cinema industrial na cidade sem que existissem as condições materiais para isso.

Diante dessa contradição entre expectativa e realidade, na ânsia de superar o subdesenvolvimento, nota-se o esforço do cinema recifense dos anos 1920 em construir um retrato de Recife condizente com o imaginário civilizado, tal como os “futuristas” à época, que resulta em uma proposta de modernização conservadora. Por outro lado, o pensamento regionalista de Gilberto Freyre manteve uma crítica conservadora da modernização, pautada na preservação do estilo de vida oligárquico e dos valores tradicionais, uma estratégia de compensação da desvantagem econômica e política da elite local através da valorização da riqueza cultural da região. Ambos, apesar de fornecerem respostas distintas à aceleração do processo de modernização da cidade, tem em comum a perspectiva da preservação das estruturas de poder, seja por sua readequação aos novos tempos, seja por sua sobrevivência.

1.2 Anos 1950/1960: Entre conservações e rompimentos – A crônica cinematográfica

Efetivamente, as primeiras iniciativas por parte do Estado em regular a atividade cinematográfica no país surgiram no governo de Getúlio Vargas (1930-1945)¹¹¹. A somar o autoritarismo e a reboque da ênfase conferida ao Estado como o instrumento da integração nacional, o governo varguista concentra as suas iniciativas no estímulo ao cinema com fins pedagógicos, como atesta a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo, em 1936. Não se comprometendo, assim, com a construção de uma indústria cinematográfica nacional¹¹².

As tentativas em desenvolver um modelo industrial de cinema no país vieram de projetos idealizados por iniciativas particulares, como a Cinédia, Atlântida e a Vera Cruz. Nas décadas de 1930 e 1940, a produção cinematográfica brasileira de ficção se resume à

¹¹⁰ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p.31.

¹¹¹ Mais detalhes, ver: SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume: Fapesp: Itaú Cultural, 2008.

¹¹² ORTIZ, R., 1988, op. cit., p.52.

produção carioca, que ganha impulso, principalmente, com a fundação da Atlântida em 1941. No momento que o Rio vivia o apogeu da comédia carioca, o cinema paulista praticamente desaparece após 1934. Nos 15 anos que se seguiram, a contribuição de São Paulo ao cinema brasileiro não vai além de meia dúzia de filmes¹¹³.

No entanto, junto ao acelerado processo de urbanização e crescimento industrial, São Paulo passa a viver, em meados do século XX, uma grande efervescência cultural. Propagam-se pela cidade inúmeras produções artísticas (concertos, bienais, seminários, exposições, publicações especializadas, etc.), baseadas, sobretudo, na criação de novas instituições, como a fundação do Museu de Arte de São Paulo (1947), do Museu de Arte Moderna (1948), do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e da criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949). Iniciativas financiadas pela burguesia industrial paulista que buscava se afirmar (simbólica e economicamente) no campo das artes.

No caso da Vera Cruz, fundada por Francisco Matarazzo Sobrinho, o projeto visava produzir um cinema nacional de qualidade nos moldes industriais para ocupar o mercado cinematográfico. A ideia era realizar grandes produções, com estúdios modernos, investimento em tecnologia, equipes permanentes de técnicos e formação de um *star system*, seguindo o molde industrial do cinema americano. Ainda que movidos pelo mesmo propósito de criar uma indústria cinematográfica no Brasil, a Vera Cruz nega veementemente o cinema carioca. A intenção era realizar filmes “sérios”, voltados a um público da classe média urbana, em oposição completa ao cinema popular do Rio, conhecido como chanchada, considerado “popularesco e vulgar”.

Dessa forma, o cinema passou a ser visto em São Paulo como uma manifestação cultural respeitável ao invés de uma “arte menor”. Esse movimento - de colocar o cinema no nível das atividades culturais consagradas, como o teatro, as artes plásticas e a literatura - é também matricial para a confecção da proposta de “cinema de autor” do Cinema Novo. Desde a sua chegada ao país, predomina uma percepção de cinema amparada na sua *vocação* industrial, que tem a ver com a necessidade de todo um aparato mecânico de produção e pós-produção, de equipe especializada (no sentido de diferentes funções) e estrutura de divulgação. É, entretanto, nesse momento, que a outra faceta adjetiva do cinema passa a ser considerada de fato, ao se conferir a ele o *status* de “arte”, sem que, vale lembrar, seja destituído do pensamento industrial que o cerca. Os anos 1950/1960 inauguraram, assim, ainda que sob perspectivas divergentes, o cinema nacional como “obra de arte”.

¹¹³ RAMOS, Fernão, 1987, et.al., op. cit., p.194.

Em Pernambuco, a modernização da economia inaugurada na Era Vargas, sob a interventoria de Agamenon Magalhães, corresponde à adequação do estado ao novo arranjo social e político que se estabelece no país. O avanço do capitalismo, liderado pelo setor industrial, cuja sede se encontra no Sudeste, passa a definir as transformações que terão eco no Nordeste. O crescimento populacional de Recife nos anos 1950 é vertiginoso¹¹⁴. A cidade se torna o eixo de comunicação entre o sudeste e o restante do Norte/Nordeste, sendo um polo atrativo para os migrantes vindos da zona rural e de outras regiões. Ganha novos contornos. O centro deixa de ser área residencial, para ser ocupado pelo comércio e setor de serviços. Além do mais, devido à decadência da aristocracia do açúcar e do aparecimento das usinas, a cidade apresenta uma burguesia urbana e uma atuante classe média emergente. Juntos, esses fatores contribuem para uma transformação significativa da vida social da cidade.

Seguindo as considerações de Gadiel Perruci¹¹⁵ a respeito da criação da Universidade do Recife (1946), podemos dizer que a sua configuração é exemplar da convivência de duas vertentes ideológicas presente na vida social de Pernambuco nesse momento: pois a fundação da universidade foi marcada pelo "projeto oligárquico" de ensino superior, responsável por criar e dominar as três Escolas (Direito, Engenharia e Medicina)¹¹⁶ as quais se tornaram o tripé de sustentação da nova universidade; e também foi demarcada pelo discurso educacional modernizante, construído no Sudeste e que se fazia sentir no meio de intelectuais progressistas locais. Assim como no âmbito da educação superior, define-se na sociedade recifense uma tendência no curso social à mudança (dentro das raízes liberais do discurso modernizante) e outra que apontava para o controle (dentro das raízes oligárquicas locais).

Para Paulo Feldhues¹¹⁷, no campo da moralidade, – no qual se deu o conflito simbólico pela legitimação dos códigos sociais definidos, de um lado, pela modernidade cultuada por grupos desenraizados e, de outro, pela modernidade defendida, sobretudo, pelas elites tradicionais – o êxito foi dos grupos emergentes, em grande medida devido ao apelo das propagandas do ‘modo de vida’ americano que tiveram grande inserção no cotidiano da cidade. Segundo ele, à medida que o peso da tradição familiar como critério à hierarquia social entrava em declínio, a força econômica passava a nortear as condutas e a pesar mais na

¹¹⁴ Em 1940, a população da cidade era de 348,4 mil pessoas, aumentando para 524,7 mil habitantes em 1950. In: REZENDE, Antônio Paulo, 2002, op. cit., p.123.

¹¹⁵ PERRUCI, Gadiel. Um projeto oligárquico-liberal de universidade (Notas para uma história da UFPE). Recife: *Cad. Est. Soc.*, v.2, n.2, jul/dez, 1986, p.507-508.

¹¹⁶ A Faculdade de Direito do Recife é criada em 1827; a Escola de Engenharia em 1895; e a de Medicina, em 1920.

¹¹⁷ FELDHUES, Paulo Raphael. *O triunfo da moral burguesa no Recife*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, editora Massangana, 2013, p.140-143.

validação das posições sociais, ainda que muitos dos códigos tradicionais tenham sido reexaminados e agregados às aspirações para o porvir.

Gadiel Perruci¹¹⁸ argumenta, no entanto, que numa cidade sem uma sólida estrutura industrial e cuja população vive, em sua maioria, de “artes e ofícios” ou, simplesmente, de coletar alimentos no rio e nos manguezais, o “moderno” aparece e é cultuado, mas tutelado, limitado e dominado pela oligarquia regional que, apesar de enfraquecida, não foi alijada do poder. Isto é, apesar do aparente êxito da ideologia modernizante no campo simbólico, em grande parte decorrente do necessário reposicionamento social e político das forças oligárquicas diante da hegemonia industrial do sudeste, as tensões permanecem.

Todo esse contexto presente no Recife em meados do século XX enquadra e ajuda a explicar a vitalidade com que as questões cinematográficas voltam a movimentar a cidade nesse momento. O estudo minucioso de Luciana Araújo¹¹⁹, que acompanhou a farta produção da crônica cinematográfica na cidade, entre os anos 1952 e 1953, estagnada desde meados dos anos 1940, demonstra o seu reaquecimento na imprensa na primeira metade da década de 1950. Jovens e veteranos, colunistas como Duarte Neto, Luiz Vieira, José de Sousa Alencar, Luís de Andrade, Renata Cardoso, Jomard Muniz de Brito, apresentam uma produção elevada sobre cinema nos jornais diários, dentre eles *Diário da Noite*, *Diário de Pernambuco*, *Jornal do Commercio* e *Folha da manhã*.

Além da consolidação do cinema no país como um bem de consumo, o entusiasmo da imprensa de Pernambuco também é estimulado pelo crescimento da produção de filmes nacionais, devido às companhias do Rio de Janeiro e São Paulo. A contar as polêmicas e divergências sempre presentes, temas como as produções hollywoodianas, o neorealismo italiano e o cinema industrial brasileiro, principalmente a Vera Cruz, são frequentes. Além da crônica, há toda uma movimentação em torno da criação de uma “cultura cinematográfica” em Recife. São fundados cineclubes e círculos de cinema¹²⁰; começam a surgir festivais, cursos e palestras, a exemplo da Semana do Filme Francês e do Concurso Nordestino de

¹¹⁸ PERRUCI, Gadiel, 1986, op.cit., p.509.

¹¹⁹ ARAÚJO, Luciana. A crônica de cinema no Recife dos anos 50. Recife: FUNDARPE, 1997.

¹²⁰ No primeiro semestre de 1954, o cronista Valdir Coelho contabiliza seis cineclubes na cidade: Cine Clube do Recife, Vigilanti Cura, Cine Clube do Estudante Universitário, Cine Clube Universitário (CICLU), Cine Clube do Náutico e o Clube de Cinema do Iate. Além disso, ainda segundo Luciana Araújo, Recife conta também (em diferentes épocas ao longo dos anos 50 e com atividades nem sempre regulares) com as sessões de cinema promovidas pela AIP (Associação de Imprensa de Pernambuco) - que tem o apoio da filmoteca da Mesbla S/A -; por paróquias como a da Soledade e das Graças; por colégios (Nóbrega e Osvaldo Cruz, por exemplo); por clubes sociais (Iate, Náutico, Internacional, Português); por diretorios acadêmicos como o de Direito e Arquitetura. Além de que, também Caruaru ganha seu cineclubes em 1955, organizado por Ivan Soares. In: Idem, p. 63.

Cinegrafistas Amadores¹²¹. Este último estimulado pela ativa produção, como no restante do país, de cinejornais e filmes amadores. Além de que surgem tentativas de implantar instituições específicas de classe, tais como a Associação Pernambucana de Cronistas Cinematográficos, em 1954¹²².

É interessante notar, a exemplo dos dois principais cineclubes da cidade – o *Clube de Cinema*, mais tarde, *Cine Clube do Recife*, fundado em 1950 e o *Cine Clube Vigilanti Cura*, criado em 1951 – o movimento apontado por Paulo Feldhues. Tanto a programação regular do primeiro, basicamente formada por filmes norte-americanos pouco conhecidos, como o interesse da crônica cinematográfica de um modo geral pela produção americana, demonstra a força que a propaganda e os valores da cultura e da ‘moral’ do consumo estadunidense teve na cidade¹²³; ao mesmo tempo em que a atuação do Cine Clube Vigilanti Cura, apoiado na estrutura do Serviço de Cinema da Liga Operária Católica (LOC), é exemplar da adaptação dos códigos tradicionais aos novos tempos, a partir da adesão da intelectualidade católica aos ideais de ciência e progresso.

Ambos, no entanto, compartilhavam de um sentimento generalizado existente entre os cronistas de cinema: também criticavam a qualidade dos filmes exibidos no circuito comercial de Recife. Tanto por isso, com o surgimento dos cineclubes, também se intensificam as exhibições de filmes não americanos, o que contribuiu para ampliar o repertório da crônica de cinema recifense. Um exemplo disso foram as divergências dos articulistas Duarte Neto e José de Sousa Alencar, protagonistas de intensos debates entre os que eram partidários do cinema americano e os defensores do cinema europeu (neorrealismo)¹²⁴. No entanto, como ressalta Luciana Araújo, as novas informações não impedem que o projeto sustentado pelos cronistas locais em relação ao cinema brasileiro esteja apoiado no modelo industrial americano. Postura esta muito provavelmente filiada, sobretudo, a sua tomada de posição a favor da proposta de cinema paulista, especialmente da Vera Cruz.

Com o intuito de melhor identificarmos a relação que se estabeleceu entre Pernambuco na primeira metade dos anos 1950 e o sudeste em termos cinematográficos, é fundamental citar o impacto da presença de Alberto Cavalcanti no Recife em 1952 e 1953 para filmar *O Canto do Mar*. Cavalcanti foi uma figura chave na fundação da Vera Cruz. Após mais de 30 anos na Europa, ele retorna ao Brasil, convidado por Assis Chateaubriand

¹²¹ O primeiro aconteceu em 1952 e o segundo, em 1954.

¹²² Uma tentativa que não obteve sucesso, pois a associação exerceu por pouco tempo suas atividades.

¹²³ Feldhues conta como a cidade viveu a Segunda Guerra Mundial e o seu impacto no cotidiano da população. Ver: FELDHUES, P. R., 2013, op.cit., p.109- 134.

¹²⁴ Para mais detalhes, ver o segundo capítulo “O cinema como deve ser” do livro de Luciana Araújo. In: ARAÚJO, L., op.cit., 1997, p. 77-101.

para fazer conferências no Museu de Arte de São Paulo (MASP), e assume a função de produtor-geral da companhia em 1949. “Detentor de contatos fundamentais na área, fruto da longa permanência na Europa, Cavalcanti contratou técnicos no velho mundo, condição imprescindível à boa produção dos filmes”¹²⁵. Depois de se desligar do cargo na Vera Cruz, faz parte do grupo convidado a elaborar o projeto do Instituto Nacional de Cinema (INC)¹²⁶ e integra-se em março de 1952 à diretoria da produtora paulista Kino Filmes¹²⁷, através da qual realiza *O Canto do Mar* (1953) e *Mulher de verdade* (1954).

Entre o Ciclo do Recife nos anos 1920, cuja produção é exaltada e motivo de orgulho por parte dos cronistas, e *O Canto do Mar*, é realizado um único filme sonoro no estado, *Coelho Sai* (Firmo Neto¹²⁸, 1942), tido pela crítica como um exemplo de improvisação e má qualidade artística. Portanto, “a expectativa quanto ao filme de Cavalcanti tem como baliza, como parâmetro, estes dois momentos: *O Canto do Mar* será um sucesso, fazendo jus ao pioneirismo cinematográfico de Pernambuco (Ciclo do Recife) ou será mais uma prova de que é impossível fazer cinema sonoro ‘apresentável’ na região”¹²⁹.

Apesar de ter nascido no Rio de Janeiro, o nordeste era um lugar familiar a Alberto Cavalcanti. Filho de pai alagoano e mãe pernambucana, ele descende de duas das mais “aristocráticas” famílias da região: os Cavalcanti e os Rego Rangel¹³⁰. A sua vinda ao Recife, onde era tido como o cineasta “estrangeiro” e consagrado em São Paulo, gerou uma enorme repercussão em 1952, inclusive devido a sua homossexualidade, a qual não foi explicitada nos jornais, mas se mostrava presente nos julgamentos destinados a ele. Para Luciana Araújo,

[...] a desconfiança, o entusiasmo ou o franco descrédito em relação a *Canto do Mar* são produtos de fatores vários que vão desde acordos e desacordos diante dos

¹²⁵ ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no Meio Século XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015, p.100.

¹²⁶ Os antecedentes e todos os passos das discussões e debates que movimentaram o meio cinematográfico antes e após a proposta do projeto são detalhados por Anita Simis. Envolveram representantes de toda a cadeia cinematográfica: exibidores, distribuidores, críticos, cineastas, fãs do cinema, os órgãos existentes de representação de classe, tais como a Associação Paulista de Cinema (APC) e a Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos (ABCC), além da intelectualidade de um modo geral. Esses debates estiveram presentes na imprensa da época, em mesas redondas e foi tema principal do I Congresso Paulista de Cinema (1952). Isso demonstra a intensidade das discussões em torno da reivindicação de políticas estatais para proteger e estimular o cinema nacional, para dar-lhe condições de concorrer no mercado interno (fortemente ocupado pelo produto estrangeiro). Ver: SIMIS, Anita, 2008, op. cit., p.135-170.

¹²⁷ A Cinematográfica Maristela, fundada em 1950, pela família de Mário Boeris Audrá Junior, foi concebida para acompanhar o mesmo projeto de cinema da Vera Cruz, ainda que com menos recursos. Entre os anos 1952 e 1954, devido a dificuldades financeiras, a companhia aluga seus estúdios por um curto período a Kino Filmes, que os devolve após não pagar os prestações seguintes. In: RAMOS, Fernão, 1987, et.al., op. cit., p.248.

¹²⁸ Firmo Neto é o principal cinematografista do Recife, conseguindo manter uma produção regular de curtas e médias metragens - entre documentários, institucionais e cinejornais, sendo que um dos assuntos mais constantes das suas produções é o carnaval. In: ARAÚJO, L., 1997, op. cit., p. 67.

¹²⁹ Ibidem, p.148.

¹³⁰ Ibidem, p.139.

valores cinematográficos de Cavalcanti até a postura descrente ou simpática ao cinema brasileiro em geral e a uma possível produção pernambucana, em particular, passando por desentendimentos pessoais entre os cronistas - anteriores à chegada do diretor - e ainda pela escolha deste ou daquele para integrar a equipe do filme.¹³¹

Após a sessão de gala do lançamento do filme no Cine São Luiz, realizada pela prefeitura, *Canto*, de forma geral, salvo alguns elogios, recebeu inúmeras críticas negativas. Acreditamos que a filiação de Alberto Cavalcanti à Vera Cruz, apesar da sua saída da companhia, foi determinante para uma dupla recusa ao filme. De um lado, as expectativas da maior parte da crônica de Recife, afeita ao padrão do filme americano e ao modelo de cinema da Vera Cruz foram frustradas pelas imagens “indesejáveis do país”, marcadas no tom documental. De outro, também Glauber Rocha, em grande medida, ao que tudo indica, devido a sua oposição à Vera Cruz, nega que o filme tenha sido um precursor do Cinema Novo. Considera-o um engano, afirmando que *Canto*, através de uma encenação academizante – “cuja estrutura e tratamento dramáticos nada tinham a ver, inclusive, com as mais evidentes características do romance nordestino, nossa mais forte expressão literária”¹³² –, utiliza-se do exotismo para estetizar o social, ao buscar uma expressão nacional a partir de um olhar estrangeiro.

Luciana Araújo argumenta que a recepção do filme de Alberto Cavalcanti demonstra a existência da sedução da crônica recifense por ela mesma. As polêmicas e os debates nos jornais diários quase superavam a importância dada ao filme¹³³. É possível que a mesma dinâmica estivesse presente na relação que os cronistas estabelecem com o campo de cinema do sudeste nesse período. Ainda que o trânsito de informação entre os articulistas de Pernambuco e de outros estados tenha se dado mais pela leitura de jornais e revistas do que através do contato pessoal – da mesma forma que aconteceu em relação à Cinearte durante o Ciclo do Recife –, a crônica de cinema local repercute, em grande medida, vários debates que aconteciam no sudeste na década de 1950. É recorrente, por exemplo, a crítica ao cinema carioca, o investimento e adesão ao projeto da Vera Cruz, discussões em torno das oposições cinema americano *versus* cinema europeu (neorrealismo) ou arte *versus* indústria. Parece, no entanto, que na falta de uma produção regular no estado, esses debates estão presentes nas

¹³¹ Ibidem, p.140.

¹³² ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.73.

¹³³ Fato que reforça essa hipótese é a existência de uma cronista (Renata Cardoso) especializada em comentar a atuação de seus colegas ou comentários como do colunista Ralph de que “a crônica cinematográfica continua eficiente e unida” (JC, 29/dez/53, p.4), após o episódio *Canto*. “É, no mínimo, sintomático afirmar que continua unida uma crônica que exhibe claramente seus “grupinhos” e tendências antagônicas”. In: ARAÚJO, L., op. cit., 1997, p. 192.

crônicas menos por sua importância em si e mais como motivos geradores para enfatizar a própria crônica.

A efervescência da crítica especializada em Pernambuco junto a iniciativas, ainda que inconstantes, de estímulo a um circuito alternativo de cinema (cineclubes, festivais, seminários, etc.), acontece de forma desenraizada de uma produção regular de filmes locais, especialmente dos valorizados filmes de enredo. Ao repercutir os debates cinematográficos que se passam no sudeste nesse momento – onde tais questões direcionam tomadas de posição (por parte dos cineastas e da crítica) em um campo de produção ativo e diante dos debates em voga sobre a criação de políticas públicas voltadas ao cinema nacional – a mobilização em torno desses conteúdos se torna secundária, pois a ênfase está na própria crítica local como o acontecimento central, de forma a elevar a sua importância e aproximá-la do nível de prestígio que detinha a crítica literária à época.

Apesar de terem surgido novos cronistas de cinema na segunda metade dos anos 1950, como Celso Marconi, Augusto Boudoux e Boris Trindade, a crônica cinematográfica perde a vitalidade, talvez mesmo devido a esse descompasso: criação de instâncias de consagração desconectadas de uma produção ao alcance. O espaço dedicado ao cinema nos jornais não acompanha o impulso que ganha o jornalismo social e os suplementos feminino e infantil. Nos anos 1960, com o entusiasmo do Cinema Novo, ela retoma o seu vigor, assim como o movimento cineclubista¹³⁴. Esse acúmulo de experiência em refletir sobre cinema junto à vontade represada de produzir filmes em Pernambuco, é o que irá estimular o novo ciclo produtivo dos anos 1970, o Super 8, do qual falaremos mais adiante.

Além do surgimento da era dos estúdios no sudeste, foi na década de 1950 que uma complexidade de fatores passou a gerar inúmeras disposições novas em relação ao cinema, dentre as quais a que se destacou foi, sem dúvida, o Cinema Novo, que tomou forma definida no começo dos anos 1960. É nesse momento que a fisionomia do campo do cinema nacional ganha, efetivamente, novos contornos. Considerando a extensa bibliografia existente a respeito do movimento cinemanovista¹³⁵, nosso objetivo aqui não é mais do que seguir linhas mestras que nos ajudem a compreender essas mudanças percebidas no campo, fundamentais para pensar o cinema contemporâneo de Pernambuco. Pois, como afirma Ismail Xavier, “o

¹³⁴ Ibidem, p.189-190.

¹³⁵ Destacamos os clássicos: XAVIER, Ismail. *Sertão Mar*: Glauber Rocha e a estética da fome; GALVÃO, M. R.; BERNARDET, J. C. *O nacional e o popular na cultura brasileira* - Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica. São Paulo: Brasiliense, 1983.

passado modernista do nosso cinema ecoa irremediavelmente no presente, inclusive como negação, e muitas vezes como interpelação de um repertório nacional”¹³⁶.

O Cinema Novo, ao mesmo tempo em que inaugura a figura do cineasta-autor engajado, instituindo uma nova ordenação de conduta que concilia a liberdade estética de criação e a politização no cinema brasileiro, também participou ativamente do processo de introdução de um novo princípio de estruturação do campo cinematográfico brasileiro que opõe autonomia e heteronomia, adequado aos moldes nacionais, permeado pela incompletude de nossa condição periférica.

A partir da trajetória social de Glauber Rocha, Edmar Tetsuo Yuta¹³⁷ acompanhou detalhadamente o processo de formação do Cinema Novo, desde os anos 1950 até o começo dos anos 1960, mapeando as suas tomadas de posição no campo cinematográfico (influências e negações) e analisando a trilogia, *Vidas Secas*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *Os fuzis*. Acreditamos que, tomando como referência o trabalho de Edmar Yuta (2003), é possível mapear a mudança instituída pelos cinemanovistas no processo de autonomização do campo de cinema no país, a partir de três eixos principais, diante dos quais eles se posicionaram, criando, assim, o seu próprio lugar no campo: a crítica ao modelo de cinema industrial, especialmente à Vera Cruz; a oposição ao grupo dos cosmopolitas, cujo maior ícone foi o cineasta Walter Hugo Khoury; e as divergências com a proposta estético-ideológica do grupo do CPC (Centro Popular de Cultura).

1) Em grande medida, a oposição ao modelo industrial, em especial à Vera Cruz, foi construída a partir da influência que a geração anterior, dos chamados “independentes”, exerceu no grupo dos cinemanovistas. Reunidos em torno da revista *Fundamentos*, cujo núcleo era formado por Carlos Ortiz, Alex Vianny, Nelson Pereira dos Santos e Rodolfo Nanni, eles se opunham tanto às chanchadas como às companhias paulistas, propondo um cinema anti-industrial, a ser realizado com equipes pequenas, atores não profissionais e locações externas, de preferência fora dos estúdios¹³⁸. Esse grupo também teve uma participação marcante nos debates e congressos organizados para refletir sobre o estado do cinema nacional e reivindicar medidas protecionistas para o mercado interno¹³⁹. As denúncias

¹³⁶ Apud SARAIVA, Leandro. Da estética da fome à estética do lixo, da alegoria da esperança à do desengano. *Retrato do Brasil*. Nº 67. Belo Horizonte, MG: Editora Manifesto, fev. de 2013, p. 30-33.

¹³⁷ YUTA, Edmar Tetsuo. *Glauber Rocha e a formação do Cinema Novo*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

¹³⁸ RAMOS, Fernão, 1987, et.al., op. cit., p.275.

¹³⁹ Destacam-se o I Congresso de Cinema Paulista (1952), I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (1952) e o II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (1955). Essas discussões foram centrais para a criação de diretrizes industrialistas que passaram a determinar uma política cinematográfica de perfil industrial no país, especialmente a partir da implementação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966.

da dominação e monopólio do cinema estrangeiro no país, ao mesmo tempo em que sedimentaram um forte sentimento anti-imperialista em voga, também estimularam a defesa de um cinema “autêntico” que fosse uma expressão da cultura brasileira. “Ou seja, para que ganhe a rubrica de independente, não basta que o filme seja produzido por um pequeno produtor, mas é preciso ainda que ele tenha uma temática brasileira e uma visão crítica da realidade”¹⁴⁰.

A crítica destinada à Vera Cruz aponta tanto para a relação da companhia com as distribuidoras estrangeiras como para um tratamento inautêntico dos temas nacionais presente nos filmes. Acusada de favorecer o imperialismo, também é criticada por representar de forma preconceituosa e exótica o ‘nacional’, as pessoas do povo e seus costumes. Esse viés nacionalista esteve fortemente presente no projeto do Cinema Novo, que também se valeu de uma referência muito utilizada pelos ‘independentes’: o romance social nordestino dos anos 1930.

No entanto, os cinemanovistas negaram a percepção contraditória que os independentes nutriam em relação à possibilidade de aproveitamento técnico dos grandes estúdios para realizar filmes que divergiam desse modo de produção¹⁴¹. Além disso, a ausência de uma discussão sobre a forma também foi superada. Há, no processo de formação do Cinema Novo, uma passagem que fica clara nos anos 1960, especialmente com *Deus e o diabo na terra do sol*, da ideia de uma nacionalização temática para uma nacionalização da forma¹⁴². Eles passam a afirmar que um conteúdo novo requer também uma forma nova e adequada a ele, mantendo o princípio de representar temas ‘nacionais’. Esse duplo posicionamento se consolidou na chamada *estética da fome*, que abarca tanto uma “maneira de dizer”, um estilo, como a afirmação de que não se precisava de um aparato técnico industrial para realizar filmes de qualidade, expressão disso foi a famosa frase de Paulo César Saraceni de que bastava “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”.

2) Após rechaçar o modelo industrial, tido como subordinação do cinema à lógica econômica (tal como fizeram o grupo dos independentes), introduz-se uma nova forma de estruturação do campo cinematográfico que opõe autonomia e heteronomia. Só que mesmo no polo da autonomia, haverá divergências. É nesse sentido que se dá a oposição, progressivamente construída, do Cinema Novo em relação à tendência intitulada de “esteticista” por Glauber Rocha, dos cosmopolitas, dentre os quais o maior nome (e maior

¹⁴⁰ YUTA, E., 2003, op. cit., p. 78.

¹⁴¹ Ibidem, p.79.

¹⁴² YUTA, E., 2003, op. cit., p.264.

alvo das críticas de Glauber) foi o cineasta paulista Walter Hugo Khouri, o qual representou o que poderíamos chamar de o “outro lado da vanguarda”. A contar a sua afinidade com os críticos da *Cahiers du Cinéma*, Khouri desenvolve sua produção em diálogo estreito com a “política dos autores”. Seus filmes, que se passam em ambientes urbanos, geralmente marcados pelos sentimentos existenciais das personagens, são caracterizados pelo estilo pessoal, acuro técnico e experimentalismo.

Os cinemanovistas também compartilharam dessa visão moderna do cinema como uma expressão pessoal, em que o filme passa a ser encarado como uma obra de arte única e o artista alcança a posição do gênio criador. Nelson Pereira, por exemplo, afirma sobre a ‘política dos autores’ que ela “serviu para colocar o diretor de cinema, o realizador cinematográfico – que antes era apenas um chefe de equipe, um técnico de maior gabarito –, numa posição igual à do escritor, do pintor, do músico. Ele tem alguma coisa a dizer, ele consegue observar nossa realidade de maneira peculiar”¹⁴³. No entanto, apesar disso, a divergência em relação aos cosmopolitas está fincada em dois aspectos que acabam por se misturar: o conteúdo das obras e a politização do campo.

O Cinema Novo se inseriu em um amplo processo social, no qual foi intensa a relação entre ideologia, cultura e política. Inúmeros fatores, como as teorizações feitas por diferentes grupos sobre modelos de progresso e desenvolvimento¹⁴⁴, o arsenal político-ideológico de um populismo nacionalista dominante¹⁴⁵, junto às transformações no chão social, levadas a cabo por uma intensificação da modernização¹⁴⁶ e urbanização, acompanhada da ampliação das oportunidades ocupacionais e da expansão da classe média, conformaram um tempo de esperança, em que a sensação de ruptura histórica por parte dos intelectuais de esquerda era latente. Havia um sentimento, que Marcelo Ridenti¹⁴⁷ denominou *brasilidade revolucionária*, de que o país estava a meio caminho de uma revolução brasileira, nacional-democrática ou socialista, que desenvolveria a nação e na qual a participação dos intelectuais seria fundamental para a (re)descoberta do Brasil e aproximação com o povo.

¹⁴³ Apud YUTA, E., 2003, op. cit., p. 228.

¹⁴⁴ Tais como o Instituto de Estudos Brasileiros (ISEB), ligado à casa Civil da Presidência da República; a Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL), organismo das Nações Unidas (ONU); e pelo partido comunista Brasileiro (PCB).

¹⁴⁵ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p.66.

¹⁴⁶ Processo que começou nos anos 1930, com a chamada industrialização restringida, e ganhou força com a industrialização pesada que se iniciou em 1956. In: YUTA, E., 2003, op.cit., p.13.

¹⁴⁷ RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p.10.

Surge, assim, todo um complexo cultural, do qual o Cinema Novo é uma das expressões que catalisa a vontade, equacionada pela questão nacional, de intervir na realidade do país e fazer com que uma grande parcela da população subalterna fosse incluída efetivamente na sociedade e obtivesse direitos básicos de cidadania¹⁴⁸. São alguns exemplos a dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo, a canção de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo e o *agitprop* dos Centros Populares de Cultura (CPC's)¹⁴⁹ da União Nacional dos Estudantes.

Nos anos 1950, por conta do agravamento dos desníveis sociais e econômicos que se tornam mais explícitos com o desenvolvimento acelerado do sudeste no pós-guerra, o nordeste surge no cenário nacional como um problema a ser resolvido. Em resposta a isso, a solução dada pelo Estado, de vertente reformista-modernizadora se consolida na criação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene)¹⁵⁰, enquanto a região passa a ter a presença marcante de movimentos sociais, entre eles as Ligas Camponesas, que desafiaram as elites latifundiárias e reivindicaram reforma agrária.

Para além da presença das ligas em Pernambuco, o estado contribuiu vivamente com o clima de efervescência política e cultural que o país vivia, muito em decorrência da mudança de poder político em Recife a partir da segunda metade da década de 1950. “É quando o poder oligárquico, já abalado pela mudança de padrão da acumulação dos anos de 1950, passa a ser confrontado pelos movimentos camponeses, operários e da classe média que desaguarão na famosa ‘Frente do Recife’”¹⁵¹. A coligação que propunha a realização de obras e intervenções para reduzir os problemas de desigualdade social, sem perder a legitimidade e parceria com as organizações populares elegeu, por ampla maioria, Pelópidas Silveira (Partido Socialista Brasileiro – PSB) para a prefeitura de Recife em 1955¹⁵². Candidatura que foi

¹⁴⁸ Vale lembrar que nos anos 1950, com uma população majoritariamente rural (em torno de 63%), a taxa de analfabetismo era um pouco menor do que 60% (no Nordeste, um pouco inferior a 80%). Para cada mil recém-nascidos, entre os anos 1940/1950, a taxa de mortalidade infantil girava em torno de 145 mortes. A expectativa de vida da população em 1950 era de 46 anos. O percentual de domicílios com rede geral de água, em 1960, era de um pouco mais 20%, e esgoto em torno de 14%. Fonte: IBGE. In: ALMEIDA, Alberto Carlos. O Brasil no final do século XX: um caso de sucesso. *Dados*, Rio de Janeiro, v.41, n.4, p.785-830, 1998.

¹⁴⁹ Os CPC's reuniam artistas de diversos campos, especialmente do teatro, música, cinema e literatura, que encenavam peças em portas de fábricas, favelas e sindicatos; publicavam cadernos de poesia vendidos a preços populares e iniciavam a realização pioneira de filmes autofinanciados. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995, p.10.

¹⁵⁰ Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) foi criada em dezembro de 1959, pela lei nº 3.692, com a finalidade de executar uma política de desenvolvimento para a região nordestina, a qual significou, de acordo com Almeida e Araújo, a transferência e expansão do domínio da burguesia do Sudeste para os marcos do espaço nordestino, que passa a assumir um papel de complementariedade do processo de acumulação do centro econômico do país. In: ALMEIDA, J.;ARAÚJO, J. Um modelo exaurido: a experiência da Sudene. *Passo Fundo: Teor. e Evid. Econ*, v.12, n.23, nov. 2004.

¹⁵¹ PERRUCCI, Gadiel, 1986, op. cit., p.513.

¹⁵² O candidato opositor foi Antônio Alves Pereira, do PRT. In: REZENDE, A. P., 2002, op. cit., p. 133.

seguida por seu sucessor, Miguel Arraes de Alencar (1959-1962), que posteriormente elegeu-se governador do estado, ficando no cargo de 1963 a 1964 (quando é deposto e preso pelos militares).

É nesse momento que se começa a falar de “reforma universitária” e, a par do debate nacional sobre as “reformas de base”, a Universidade do Recife se abre para fora de suas muralhas tradicionais, passando a ser propagandeada como a “Universidade para o povo”. Cria-se o Serviço de Extensão Cultural (SEC), sob a direção de Paulo Freire, a revista “Estudos Universitários” e a “Rádio Universitária” que passaram a atuar como meios de intermediação entre a produção cultural científica e a política comunitária¹⁵³. No entanto, o projeto de maior destaque e repercussão nesse sentido foi o Movimento de Cultura Popular (MCP)¹⁵⁴, criado em 1961¹⁵⁵ por um grupo de intelectuais e artistas pernambucanos, dentre eles Paulo Freire, que primeiro recebeu o apoio da Prefeitura do Recife e depois passou a funcionar como programa oficial do governo do Estado na gestão de Miguel Arraes. Através do MCP, várias experiências foram colocadas em prática, como a promoção de atividades culturais diversas e a alfabetização de crianças e adultos. Recife, que até 1960 não dispunha de rede municipal de ensino, passou a contar, dois anos depois, com 201 escolas com aulas ministradas por voluntários em diversos espaços da cidade (clubes de bairro, igrejas, praças, através de programas radiofônicos, espetáculos teatrais, etc.). Os CPC’s da UNE nasceram, justamente, da proposta de levar o MCP a todo Brasil¹⁵⁶.

No cinema, as atividades do MCP seguiam o caráter político-educativo, com projeções de filmes às comunidades, cineclubes e valorização dos temas nordestinos. O MCP foi a base de apoio no engenho de Galileia para a gravação de *Cabra Marcado pra morrer*, do cineasta Eduardo Coutinho, sobre a história do assassinato do líder camponês Joaquim Pedro Teixeira¹⁵⁷. Em 1964, o golpe militar interrompeu o filme realizado por uma equipe do CPC da UNE, motivo que os obrigou a fugir e abandonar o equipamento de filmagem¹⁵⁸.

¹⁵³ PERRUCI, Gadiel, 1986, op. cit., p.514.

¹⁵⁴ Um exemplo disso foi a visita de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, que permaneceram dois dias em Recife para conhecer o MCP.

¹⁵⁵ O MCP foi registrado em cartório como uma entidade sem fins lucrativos no dia 19 de setembro de 1961.

¹⁵⁶ Sobre o MCP, ver o depoimento de Germano Coelho, presidente de 1961-1964, em: COELHO, Germano. Paulo Freire e o Movimento de Cultura Popular. In: ROSAS, Paulo (org.). *Paulo Freire – Educação e Transformação Social*. Recife: UFPE, 2002. Disponível em: <<http://www.paulofreire.ufpb.br/paulofreire/Files/seminarios/mesa16-c.pdf>>. Acessado em: 28 out. 2016; e SOUZA, Fábio Silva de. *O Movimento de Cultura Popular do Recife (1959-1964)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de São Paulo, 2014.

¹⁵⁷ FIGUEIRÔA, A., 2000, op. cit., p. 32.

¹⁵⁸ Eduardo Coutinho, 17 anos depois, retoma o filme inacabado. O *Cabra marcado para morrer*, lançado em 1984 é realizado com base nos depoimentos daqueles que participaram das filmagens do primeiro *Cabra...*,

Todo esse movimento presente em Pernambuco foi marcante para a época, como expressa o testemunho de Antônio Candido:

Naquela altura começamos a ver no Brasil, não de maneira isolada, através de vanguardas, mas como grandes movimentos de estudantes, populares e intelectuais, um esboço de processo muito mais intenso, capaz de interessar setores mais vastos da sociedade em seus diversos níveis. A este respeito se poderia falar realmente de um tipo de cultura que, embora protagonizada por pessoas que na maioria eram de origem burguesa, ou melhor, de classe média, estavam procurando se desprender dos interesses e mesmo de muitos valores mais especificamente burgueses. Refiro-me a coisas como o cinema novo, as tentativas de teatro popular, as caravanas para o Nordeste, que viu surgir a obra e ação de Paulo Freire e o avanço infelizmente logo cercado do admirável governo de Miguel Arraes. O fenômeno foi tão importante que os poderes competentes tomaram providências imediatas...¹⁵⁹.

O Cinema Novo se filiou, assim, ao sentimento geral presente entre as esquerdas de que o nordeste não era uma região problema, mas sim um espaço social de resistência e potencialidade para uma transformação social. Soma-se a isso a referência interna ao campo artístico fortemente presente no movimento, que foi a produção literária regionalista dos anos 1930, citada por Glauber Rocha como uma das tradições da cultura brasileira que são precursoras do Cinema Novo¹⁶⁰. Não à toa que a trilogia definidora do início do movimento – *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964) – se passa no sertão nordestino.

Além da valorização estética (temática nacional), assumida como um critério de autenticidade para os filmes, a ênfase ideológica presente no modernismo dos escritores regionalistas também é valorizada pelos cinemanovistas¹⁶¹. Se os primeiros passaram, nos anos 1930, a discutir a função da literatura, o papel do escritor e as ligações da ideologia com a arte; os segundos aderiram às mesmas disposições, afirmando a responsabilidade social do cineasta e o seu compromisso com a urgência da realidade. Destarte, o Cinema Novo se filia a essa matriz da moderna cultura brasileira, assentada na relação entre tradição, modernismo e ideologia, para conferir-lhe um novo tom nos anos 1960, expresso na seguinte afirmação de Glauber Rocha:

principalmente na figura de Elisabeth Teixeira, viúva de João Pedro, e sua família, quando diretor e atores/camponeses, que na época interpretariam a si próprios, compartilham a experiência passada.

¹⁵⁹ CANDIDO, A., 1992 apud YUTA, E., 2003, op. cit., p.5.

¹⁶⁰ Na *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Glauber Rocha, 2003, op. cit., também aponta o cinema de Humberto Mauro, na década de 1920, como outra referência para o Cinema Novo, filiação que estaria presente tanto em relação à perspectiva nacional-popular como em relação a uma estratégia de produção, já que os filmes dele eram realizados com poucos recursos na cidade de Cataguases.

¹⁶¹ Edmar Yuta também percebe esse diálogo como uma estratégia de legitimação por parte do Cinema Novo. Ele sugere a hipótese de que ao estabelecer um diálogo com a literatura erudita, canonizada, os filmes transferem - ou, ao menos, aumentam suas chances de transferir - para si mesmos a legitimidade das obras literárias em que são inspiradas ou que são a adaptação. In: YUTA, E., 2003, op. cit., p.280.

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político¹⁶².

A disposição, a um só tempo estética e ideológica¹⁶³, pautada em um cinema engajado que tinha como perspectiva falar em nome e a favor da população subalterna é o que configura o nacional-popular, ponto central de discordância do Cinema Novo em relação aos chamados esteticistas. Apesar de ter havido a adesão de ambos à ideia do cineasta-autor, no caso do Cinema Novo, não só essa influência vinda do cinema europeu, mas também outras (como o *neo-realismo* e *nouvelle vague*), são assumidas de forma diferente. Elas passam pelo crivo do nacional-popular, conformando assim a crítica ao cinema cosmopolita ou universalizante, acusado por eles de ‘importar’ de forma subalterna o que vem de fora, sem traduzi-las para a realidade brasileira, e ignorar a urgência da realidade objetiva.

3) No entanto, a afirmação dessa posição simultânea de defesa do cinema de autor e responsabilidade social do cineasta, exige ainda outra tomada de posição específica no interior do campo da cultura engajada do período. Posicionamento este que fica claro na postura de discordância assumida pelos cinemanovistas em relação ao projeto artístico defendido pelo CPC.

A proposta do Centro Popular de Cultura se baseava na separação entre a forma e o conteúdo das obras. O CPC tinha como princípio que a forma deveria se utilizar de uma linguagem tradicional e inteligível para o povo, a fim de comunicar o que realmente importava: o conteúdo e seu caráter revolucionário¹⁶⁴. Esse era o ponto de divergência com os integrantes do Cinema Novo, os quais defendiam que um conteúdo revolucionário era indissociável de uma estética também revolucionária:

[...] a palavra de ordem é «fazer coisas simples que o povo entenda». Considero um desrespeito ao público, por mais subdesenvolvido que ele seja, «fazer coisas simples para um povo simples». Em primeiro lugar o povo não é simples. Doente, faminto e analfabeto, o povo é complexo. O artista/paternalista idealiza os tipos populares, sujeitos fabulosos que mesmo na miséria tem sua filosofia e, coitados, precisam apenas de um pouco de «consciência política» para, de uma aurora para outra, inverter o processo histórico.¹⁶⁵

¹⁶² ROCHA, Glauber, 1965, apud Ibidem, p.248.

¹⁶³ Parece que o Cinema Novo condensou (especialmente Glauber Rocha) as duas disposições da literatura modernista brasileira, de ênfase na experimentação estética (geração de 1920) e ênfase ideológica (geração de 1930), conferindo-lhe um caráter universalista, o que o aproxima, por exemplo, da literatura de Guimarães Rosa.

¹⁶⁴ GALVÃO, M. R.; BERNARDET, J. C. *O nacional e o popular na cultura brasileira* - Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 157.

¹⁶⁵ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 100.

Não apenas as discordâncias em relação ao CPC, mas também o lugar que o Cinema Novo ocupou durante esses anos no contexto da cultura engajada, quando se estabelece o jogo das homologias entre os campos da arte, da política e do social, demonstram essa resistência em subordinar a sua arte à serviço de uma causa, mas utilizá-la como instrumento de subversão. Ou seja, um cinema político que mantém a independência criativa.

Considerando a complexidade em que se deu a formação do Cinema Novo e suas tomadas de posição no campo do cinema (negações e influências) nos anos 1950 e começo dos anos 1960, podemos concluir que ao negar o modelo industrial, o formalismo desvinculado de uma responsabilidade social e o engajamento desvinculado de uma inovação estética, os cinemanovistas inauguram uma nova vertente no campo do cinema brasileiro, pautada na independência, responsabilidade e autonomia, respectivamente.

Afora os fatores aqui relacionados, acreditamos que outros também foram determinantes na constituição do movimento. A profissionalização incipiente do campo (não por acaso Cavalcanti teve de importar mão-de-obra técnica), a falência das companhias paulistas, especialmente da Vera Cruz em 1954 e o surgimento de novos equipamentos que permitiram a saída dos estúdios (como a câmera arriflex, o gravador portátil e filmes fotográficos adaptáveis a pouca luz ou à luz natural) também possibilitaram que esses jovens autodidatas e talentosos alcançassem êxito.

Podemos afirmar ainda que a origem social comum¹⁶⁶, além de fornecer uma retaguarda material que lhes permitiu dedicar-se ao cinema e correr o risco de investir em uma carreira ainda incerta, como ressalta Edmar Yuta, também nos ajuda a compreender a postura ideológica assumida pelo grupo. Ao passo, por exemplo, que os regionalistas de 1930, vindos de famílias oligárquicas em decadência, assimilam em sua produção artística a perspectiva do declínio, os cinemanovistas, provenientes de uma classe média em expansão, num contexto histórico em que as possibilidades pareciam abertas, assimilam em seus filmes a perspectiva da transformação, propondo uma aliança com a população excluída socialmente, buscando intervir numa realidade considerada injusta.

¹⁶⁶ Edmar Yuta ressalta ainda que, apesar das diferenças em termos de posse material e de inserção social das suas famílias – pois são filhos da pequena burguesia, de professores universitários, da elite intelectual, de comerciantes, advogados etc. – os jovens do Cinema Novo pertenceram a um único estrato social, a classe média. Origem comum que se configurou no mesmo espaço social ocupado por eles e na mesma experiência que tiveram nos anos de juventude. In: YUTA, E., 2003, op. cit., p. 64. Glauber Rocha, por exemplo, nasceu em Vitória da Conquista na Bahia em uma família presbiteriana. “Seu pai era comerciante e engenheiro prático, construtor de estradas, a quem Glauber acompanhava nas suas viagens ao sertão”. In: ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de, 2011, op. cit., p.312.

1.2.1 O golpe de 1964: o transe, o mercado e o “deboche”

O sentimento presente entre as esquerdas no começo dos anos 1960 que congregava diferentes matizes ideológicas (por ex., reformista/ catolicismo de esquerda/ marxista), acabou por ser tragada pelo golpe militar de 1964. O processo de desenvolvimento e modernização foi levado adiante sob o molde do autoritarismo. O Estado Militar encampa o chamado “milagre econômico”. O crescimento da indústria, a efetivação do processo de urbanização, com a população urbana superando a rural, e o estímulo ao consumo, são acompanhados do surgimento de um verdadeiro mercado de bens culturais no país. Além da televisão, que se torna um veículo de massa em meados dos anos 1960, o crescimento dos meios de comunicação, do mercado publicitário e editorial também são indicadores disso.

O Estado militar – na sua dupla face repressiva e disciplinadora – inicia todo um processo de gestão de uma política de cultura, campo considerado estratégico, e passa a ter uma atuação mais abrangente junto às esferas culturais¹⁶⁷. Essa mudança das forças políticas e do contexto histórico foi decisiva para compreendermos as transformações pelas quais passou o Cinema Novo a partir desse momento. O avanço do mercado e da produção de valor mercantil vinculado aos bens culturais é o que passa a mediar o acesso do público a eles. Nesse contexto, a concepção de independência da lógica mercadoria aliada à responsabilidade política e liberdade criativa impressa no cinema de autor do Cinema Novo, acaba por gerar um conflito entre os cinemanovistas que se intensifica no final da década.

Se de um lado a expressão de um cinema de autor liberou a forma narrativa do modelo clássico; por outro, a necessidade, ao nível político, de aproximação com o “povo” (que aos poucos se tornava “público”), esbarrou nas dificuldades de aceitação de uma forma narrativa distinta por parte deste. Essa contradição gerou uma distância considerável entre as instâncias da produção e as da distribuição/exibição, a qual se torna

[...] um dilema para os integrantes do Cinema Novo que não sabe mais a qual das vozes discordantes atender: se a que vem do interior e o leva a arrebentar com a forma e com o contato com o grande público; ou a que vem do exterior – ou talvez da parte crítica de seu ego – e que o culpa por uma não-interferência mais direta na realidade em favor da ‘imensa maioria da população’.¹⁶⁸

¹⁶⁷ ORTIZ, R., 1988, op. cit., p.115.

¹⁶⁸ RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973): A representação em seu limite*. São Paulo: editora brasiliense, 1987a, p.20.

Após 1964, de maneira geral, os cinemanovistas passam a traduzir em seus filmes tanto a perplexidade como a tentativa de explicar essa “reviravolta” histórica. Estabelece-se uma autocrítica em relação às perspectivas nutridas e aos ideais de aproximação com o “povo”. Essa proximidade que aos intelectuais/cineastas se mostrava viva no início da década, agora passa a ser discutida no próprio tecido da narrativa. A tentativa de entender a derrota do projeto sufocado pelo golpe está evidenciada em filmes mais reflexivos que ganham uma dimensão analítica, por exemplo, em *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1966), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967)¹⁶⁹, *A Derrota* (Mário Fiorani, 1967), *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968) e *Fome de Amor* (Nelson Pereira, 1968). É quando, pela primeira vez, surge na *diegese* dos filmes o mundo dos próprios cineastas¹⁷⁰, “o universo do jovem de classe média urbana - que não encontra horizontes em seu meio social e já não olha para a utopia popular com a mesma intensidade de anos antes”¹⁷¹.

Em meio a muitos debates e discordâncias, a postura de diversos integrantes do Cinema Novo no decorrer da década de 1960 aponta para uma busca de adequação em relação à organização industrial. O centro discursivo embasado na “dimensão política” vai, aos poucos, sendo deslocado para a “dimensão econômica”. “À medida em que tomam pé na realidade [...] – fundamentalmente a do mercado – o radicalismo das posições dos “novos cineastas” vai-se atenuando, e as ideias tendem a se adequar às “lições da prática”, em que a associação indústria desenvolvimento lhes parece uma imposição inescapável”¹⁷².

A linguagem, então, passa a ser confrontada com as necessidades do mercado. Filmes mais leves como *A garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967-8) e *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1967), além de filmes que apostaram no espetáculo alegórico, como *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1969) e *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1970), demonstram que, apesar de se manter princípios estéticos originários, a comunicação com o público passa a ocupar um lugar central nas escolhas narrativas.

¹⁶⁹ *Terra em Transe* (1967) talvez seja a produção mais importante nesse sentido. O longa pode ser considerado uma síntese-condensação desse estado de espanto diante da nova conjuntura política e da derrota do projeto revolucionário. Glauber demonstra esse estado de “transe” na própria narrativa, permeada pelo tema do subdesenvolvimento e da nação incompleta.

¹⁷⁰ *Brasil em tempo de cinema*, de Jean-Claude Bernardet, também pode ser considerado uma expressão desse momento. No livro, ele analisa os filmes que passam a apresentar o universo da ‘classe média’ e faz um balanço do Cinema Novo, criticando o que ele considera uma má-consciência da classe média produtora que redundou, para ele, em uma abordagem paternalista do povo. Ver: BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

¹⁷¹ RAMOS, Fernão, 1987a, op.cit., p.361.

¹⁷² GALVÃO, M. R.; BERNARDET, J. C. *O nacional e o popular na cultura brasileira - Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.211.

A trajetória de Gustavo Dahl é um exemplo significativo desse reposicionamento. Um texto de 1966, publicado na *Revista Civilização Brasileira*, já indica que ele situa o problema da comunicação com o público ao nível de uma relação econômica de mercado. Em 1977, é ainda mais explícito ao afirmar que “Mercado é cultura”¹⁷³ e ao sugerir uma síntese entre a produção independente e a indústria de cinema no país, argumentando que o primeiro não pode dispor da distribuição e exibição e ignorar os problemas do mercado, em vista da necessidade de que as salas fossem ocupadas pelo cinema nacional¹⁷⁴.

É importante ressaltar, como aponta Renato Ortiz em *A moderna tradição brasileira*, que se nos anos 1950 até meados dos anos 1960 a relação entre cultura e política se expressava como complementariedade no interior de uma sociedade de mercado incipiente; a partir do golpe, com o avanço da sociedade de consumo e da especialização do mercado se acentua uma dicotomia entre trabalho cultural e expressão política. Nesse processo de separação entre duas formas de orientação da ação que antes estavam imbricadas, o Cinema Novo, anteriormente opositor da lógica do mercado e que nesse momento passa a desejar atingir um público ampliado, acaba por inaugurar no campo do cinema brasileiro uma dinâmica nova, a qual se prolonga até os dias de hoje: a dependência do mecenato do Estado.

Ainda que as instâncias de distribuição e exibição já estivessem consolidadas no país, em função do filme estrangeiro, é nos anos 1970 que se estrutura uma indústria do cinema nacional, encampada pelo Estado. É considerável o crescimento do papel deste último em relação à regulação, distribuição e produção da atividade cinematográfica. Durante o regime militar, foram criados o Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966; a Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), em 1969; e depois, o Conselho Nacional de Cinema (Concine), em 1975, que ampliou os poderes da Embrafilme e extinguiu o INC, absorvendo as suas atividades. A partir dessas instituições, a produção cinematográfica se expande consideravelmente. Entre 1957 e 1966, ela atingia uma média de 32 longas metragens por ano. De 1967 a 1969, quando o INC começa a atuar, a produção passa para 50 filmes¹⁷⁵. Com a Embrafilme¹⁷⁶, que amplia as medidas protecionistas e fornece maior incentivo, no final da

¹⁷³ DAHL, Gustavo. Mercado é Cultura. In: Cultura, Brasília, v. VI, n. 24, pp. 125-127, jan. mar. 1977.

¹⁷⁴ Gustavo Dahl também assumiu a superintendência de comercialização da Embrafilme durante a gestão de Roberto Farias (1974-1978).

¹⁷⁵ ORTIZ, R., 1988, op. cit., p.124.

¹⁷⁶ Sobre a história da EMBRAFILME, para um maior detalhamento das fases da empresa, ver: GATTI, André Piero. *Cinema brasileiro em ritmo de indústria*. Equipe técnica de Cinema – Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. São Paulo, 1999; e sobre a chamada época de ouro da empresa, na gestão de Roberto Farias, ver: AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2000.

década de 1970 eram produzidos mais de cem longas-metragens por ano e o cinema nacional chegou a ocupar a inédita porcentagem de 30% do mercado de exibição¹⁷⁷.

Na verdade, como ressalta Sérgio Miceli, o mecenato do Estado nos anos 1970 configurou o caráter patrimonialista que vigorou na época em relação às políticas culturais. O Estado assume uma postura defensiva no sentido de intervir nas atividades que tem dificuldades crescentes de sobrevivência no mercado (público, rentabilidade, etc.), ao passo que deixa a cargo das empresas privadas as melhores oportunidades de investimento e faturamento (televisão, estações de rádio, discos, fitas-cassetes, etc.). O cinema fazia parte, portanto, das atividades culturais que necessitavam ser “protegidas” material e institucionalmente no mercado de bens culturais.¹⁷⁸

No entanto, a relação entre o cinema e o Estado não deixou de ser paradoxal. O pacto feito com o grupo de cineastas do Cinema Novo é repleto de contradições e envolveu um jogo de concessões e interdições. De modo geral, os cinemanovistas buscaram neutralizar o Estado, dissociando-o do governo, pois acreditavam que era possível negociar com ele, como estratégia de defesa em relação ao cinema estrangeiro e para manter “vivo o impulso cinemanovista”¹⁷⁹. A isso se soma todo o aparato repressor do regime militar e a tensão entre estruturar uma indústria autossustentável e a práxis apontada por muitos estudiosos como paternalista e corporativista por parte do Estado, além da burocratização da produção.

Por volta de 1968, no entanto, uma nova geração de jovens cineastas começa a se distanciar dos cinemanovistas, questionando o regime de produção adotado por eles. Podemos dizer que a pluralidade e a diversidade presente entre os integrantes do grupo que formou o que ficou conhecido como Cinema Marginal¹⁸⁰, apresentaram fortes traços de oposição (apesar de muitas similaridades) em relação ao Cinema Novo, que passou a ser classificado como *mainstream* por eles. Essa oposição se dá, justamente, através do resgate de alguns princípios iniciais dos próprios cinemanovistas, tanto que Glauber Rocha ironiza a atitude do

¹⁷⁷ AUTRAN, Arthur. O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje. In: MELEIRO, Alessandra. (org.). *Cinema e mercado*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010b, p.25.

¹⁷⁸ MICELI, Sergio. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. In: __ (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: DIFEL, 1984, p.101-102. Neste artigo, Miceli também distingue o discurso e a prática das “políticas culturais públicas” das gestões dos ministros Ney Braga e Eduardo Portella.

¹⁷⁹ XAVIER, Ismail; SARAIVA, Leandro. Um novo ciclo (Cultura/Cinema). *Retrato do Brasil*, 2 ed. rev. Belo Horizonte, MG: Editora manifesto, 2007, p.222.

¹⁸⁰ O grupo do Rio de Janeiro, formado por nomes como Julio Bressane, Neville d’Almeida, Rogerio Sganzerla, Carlos Reichenbach, Luis Rosemberg e Andrea Tonacci, era mais próximo à tradição cinemanovista; ao passo que o grupo paulista – Carlos Reichenbach, João Callegaro, Antônio Lima, Jairo Ferreira – mantinha uma linha de contato direto com o mercado e de maior ruptura com a linguagem considerada europeia e elitista do Cinema Novo. In: RAMOS, F. et.al., 1987b, op. cit., p.380.

grupo: “levantam-se contra o Cinema Novo, anunciando uma velha novidade: cinema barato, de câmera na mão e ideia na cabeça”¹⁸¹.

O fechamento político do regime militar é fundamental para compreendermos os posicionamentos dos jovens do Cinema Marginal, que surge no mesmo momento em que o governo inicia a sua fase mais repressiva e institui o Ato Institucional nº 5, acirrando a perseguição, a censura e a tortura. De acordo com Fernão Ramos, existiram dois eixos que fundamentaram a atitude da nova geração: eles deram às costas à exibição (em graus maior e menor), ignorando os grandes circuitos industriais de produção e difusão cinematográficos, identificados como inerentemente aliados à estrutura opressora questionada por eles; e se afastaram do discurso em torno da motivação política e da necessidade de uma intervenção social.

Ou seja, a posição em relação ao cinema autoral e independente é radicalizada, ao passo que a “dimensão redentora de um trabalho em prol de terceiros [...] desaparece para ceder espaço a um mundo ficcional que alterna entre a ‘curtição’ e o ‘horror’, mas tendo sempre como referencia a própria classe média, os próprios produtores dos filmes, seus terrores, suas angústias e seus prazeres”¹⁸². A famosa frase do personagem de *O bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) é emblemática nesse sentido: “quando a gente não pode nada a gente se avacalha e se esculhamba”.

Essa postura de rebeldia, junto com o movimento tropicalista, também foi uma expressão do chamado movimento hippie ou ‘contracultural’ que começava a penetrar nos grandes centros urbanos do país. No caso do Cinema Marginal, os objetos passíveis de “curtição” – as drogas, o sexo livre, o não-trabalho, a falta de objetivo ‘válido’ na ação (que se contrapõem tanto à ‘moral burguesa’ como ao quadro ideológico que boa parte do cinema novo se identificava) – aparecem nos filmes acrescidos de um fator condizente com a realidade política e social da época: o terror¹⁸³. Os filmes do grupo, repletos de uma encenação escatológica, feita de vômitos, gritos e sangue, pela exacerbação do *kitsch*, ênfase no corpo, no ruim, no sujo e no lixo, como transfiguração estética, foram duramente censurados.

À medida que os ideais reformistas nutridos no começo dos anos 1960 por boa parte da intelectualidade brasileira demonstram o seu desgaste, o Cinema Novo passa a assumir uma postura de maior autocrítica e a adotar uma atitude “contratual” em relação ao

¹⁸¹ RAMOS, F., 1987a, op. cit., p.27.

¹⁸² Ibidem, p.31.

¹⁸³ Ibidem, p.36.

mercado/Estado. Os eixos da independência (mercado) e autonomia (criativa) são redimensionados, modificando-se a proposição estética, sob a justificativa da necessidade de comunicação com o público (que passa a equalizar o sentimento originário de responsabilidade política nutrida pelo grupo). No momento de maior fechamento do regime militar, o Cinema Marginal, apesar da duração histórica determinada, surtiu um efeito considerável no campo ao voltar a afirmar tanto a autonomia como a independência, eximindo-se da responsabilidade política até então vigente como perspectiva para o Cinema Novo. Os jovens da nova geração inauguram, assim, uma nova maneira de orientação da ação no campo: a responsabilidade com os fatores externos (intervir socialmente, exibição, comunicação com o público) é suprimida a favor do compromisso com a própria obra, com a expressão autoral, ou, no caso da produção do cinema marginal, a favor do “descompromisso”, do “avacalho” e da “curtição”.

Devido à perseguição política, no início da década de 1970, boa parte dos cineastas marginais emigra para a Europa. Também alguns cinemanovistas saíram do país com o agravamento da censura – caso de Glauber Rocha – e os que ficaram buscaram saídas, seja produzindo filmes de caráter alegórico, seja recorrendo a temas históricos ou baseados na literatura. Dessa forma, muitos pesquisadores situam como marco do fim do Cinema Novo o ano de 1968, outros o situam em meados dos anos 1970, devido tanto ao eclipse do nacional-popular como à perseguição política.

Ismail Xavier¹⁸⁴ afirma que – em uma classificação esquemática, pois há também outras tendências e autores que não integram o Cinema Novo e o Cinema Marginal - entre 1974 e 1979, o cinema moderno brasileiro continua a ser nutrido pelos debates em torno do que é aceitável no mercado e pela continuidade do experimentalismo. Para ele, a realização de filmes de impacto atesta a hegemonia da tradição moderna até o início dos anos 1980, tendo como ponto limite simbólico o ano de 1984, quando são lançados *Memórias do Cárcere*, de Nelson Pereira, e *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho.

1.3 Anos 1970: Entre institucionalizações e anarquias – O Ciclo Super 8

Em Pernambuco, o jornalista Antônio Arrais utilizou o termo “cinema espiritual” para se referir à geração dos anos 1960, de jovens cheios de ideias, roteiros e argumentos irrealizados, sem condições para viabilizá-los. Fernando Spencer, que nessa época começou

¹⁸⁴ XAVIER, Ismail. *O Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.33-34.

em 16 mm, era conhecido como o “cineasta do filme inacabado”¹⁸⁵. Esse cenário mudou nos anos 1970 com o lançamento do equipamento Super 8 pela Kodak, à princípio destinado às filmagens domésticas, e que logo passou a ser utilizado para a realização de filmes no estado.

No chamado Ciclo Super 8 (1973-1983) foram produzidos cerca de 200 filmes, entre documentários, ficção, curtas, médias e longas-metragens. Os mais variados temas na capital e no interior se tornaram imagens para os cineastas: vaqueiros, caboclinhos, maracatus; passando pelos cenários urbanos do Recife; filmes metalinguísticos; sobre figuras políticas, como Gregório Bezerra e Francisco Julião, ex-líder das Ligas Camponesas; sobre figuras ligadas à cultura popular como Alceu Valença e Bajado; incursões e experimentos tropicalistas, críticas à ditadura e à censura, dentre outros. Diante dessa multiplicidade, é consenso entre os cineastas e teóricos que o Super-8 não foi um movimento no sentido de uniformidade temática ou objetivo comum. O crítico Jean-Claude Bernardet, que acompanhou a produção em Super 8 de Salvador e do Recife, por exemplo, afirmou que em ambos “[...] havia certamente duas coisas: grupos de pessoas muito ligadas pela idade, pela amizade, por afinidades culturais, ideológicas e até políticas e dentro disto projetos individuais”¹⁸⁶.

O que estimulou a produção e organização dos cineastas em torno da bitola foi a II Jornada Nordestina de Curta-Metragem de Salvador (1973)¹⁸⁷, que passava a incluir o super 8 na mostra competitiva. Geneton Moraes Neto publica, em sua coluna no *Diário de Pernambuco*, o artigo “Arranje uma câmera, reúna a turma, vá para a rua. A transa é filmar”¹⁸⁸, o que é característico do entusiasmo em relação à possibilidade de realização de filmes no estado. Como vimos, a exemplo da crônica cinematográfica nos anos 1950, já havia em Pernambuco inúmeras iniciativas em torno da construção de uma ‘cultura cinematográfica’ na imprensa, em cineclubes e debates sobre cinema. Junto a ela se manifestava – entre a referência histórica positiva do Ciclo do Recife e as dúvidas em relação aos projetos de cineastas ‘de fora’ que vinham filmar no estado – um desejo represado de se

¹⁸⁵ FIGUEIRÔA, Alexandre. *O cinema Super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural*. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo. ECA – Escola de Comunicação e Artes. São Paulo, 1990, p.14. Além da dissertação de mestrado, também nos utilizamos do livro do mesmo autor, já citado anteriormente, *Cinema Pernambucano: uma história em ciclos* (2000), para abordar o Super 8 em Pernambuco. Em ambos, Alexandre Figueirôa enfatiza a trajetória de Fernando Monteiro como uma exceção, pois “ele é o único cineasta desta geração a partir imediatamente para uma produção profissional, concluindo em 1972 o curta *Visão Apocalíptica de um radinho de pilha*, em 16mm, primeiro de uma série de filmes que faria até o final dos anos 70”. In: FIGUEIRÔA, A., 1990, op. cit., p. 15.

¹⁸⁶ Depoimento, 13.06.1989 apud FIGUEIRÔA, A., 1990, op. cit., p.171.

¹⁸⁷ Ao todo, 11 filmes se inscreveram para a Jornada – a segunda maior participação. Destes, 7 foram para a mostra competitiva. In: Ibidem, p.22.

¹⁸⁸ *Diário de Pernambuco*, 3.06.1973 apud Ibidem, p.21.

ter uma produção local, o qual acabou por ser equalizado pelas facilidades do super 8, cujo equipamento era relativamente barato e de fácil manuseio.

A participação em festivais – principalmente nas Jornadas de Curta-Metragem em Salvador e no Festival de Filme Super 8 de Curitiba – mostras e debates voltados ao Super 8, que se expandiram pelo país, continuou a ser uma característica marcante da produção pernambucana desse período. Na falta de um circuito exibidor para os filmes, apesar de iniciativas como o Cinevivendo¹⁸⁹, os festivais e as mostras se tornaram a única alternativa de exibição dos superoitistas¹⁹⁰. A fundação do Grupo 8, em 1976, que se consolidaria como entidade no ano seguinte, conferiu representatividade aos superoitistas. O grupo permitiu ao cinema Super 8 conquistar novos espaços e mais adeptos da bitola com a realização de cursos periódicos de formação cinematográfica, apoio à produção de novos filmes através de empréstimos de equipamentos e a realização dos três festivais de cinema Super 8 do Recife¹⁹¹.

No entanto, afora a instalação e inauguração em 3 de dezembro de 1973 do Cinema Educativo do Recife, no Teatro do Parque, a partir de um convênio entre o Instituto Nacional de Cinema (INC) e a Prefeitura Municipal do Recife, inúmeras outras propostas mais sólidas de apoio à produção local que surgiram nesse momento não foram realizadas. Chegou a se falar, por exemplo, de uma escola de cinema, um núcleo de produção patrocinado pelo INC, um cinecentro de apoio aos superoitistas e um Pólo Cinematográfico, prometido pelo Governo do Estado. Propostas que eram esquecidas e não se concretizaram.

Um aspecto importante presente entre os cineastas mais atuantes do Super 8 – Celso Marconi, Fernando Spencer, Jomard Muniz de Britto, Geneton Moraes Neto, Firmo Neto, Amin Stepple – além da origem social semelhante, todos vindos de estratos médios da sociedade, foi a sua atuação variada e múltipla em diversas ‘frentes’: jornalismo, publicidade, poesia, rádio, cinema, televisão, educação e curadoria, por exemplo. Fator que define o contexto de restrição material existente no campo da cultura em Pernambuco, cuja profissionalização ainda é incipiente à época, como evidencia a seguinte afirmação de Jomard Muniz de Britto: “A vocação do artista nordestino é a da multiplicidade: ser poeta e ator, ser pintor e escritor, ser compositor e seminarista (poderíamos ir mais adiante). E esta multiplicidade revela, não dispersão de forças, não talento indeciso, não inconstância de

¹⁸⁹ Jomard Muniz de Britto elaborou um programa por ele denominado de Cinevivendo que percorria espaços culturais projetando filmes em Super 8 e realizando debates.

¹⁹⁰ FIGUEIRÔA, A., 1990, op. cit., p.66.

¹⁹¹ O I Festival Super 8 do Recife, de caráter regional, aconteceu entre 16 e 19 de novembro 1977, com o apoio do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais e do Governo do Estado; o segundo festival, de caráter nacional, aconteceu entre 22 e 26 de novembro de 1978, também com o apoio do IJNPS; e o terceiro, com a colaboração do IJNPS e Funarte, aconteceu na segunda semana de novembro de 1979.

atividade (talvez o temor de errar em um domínio só): mas simplesmente a enorme vontade de sobreviver no nordeste”¹⁹².

No entanto, apesar da coesão existente devido às condições materiais de produção e à identidade correspondente à localização no campo, houve uma distinção interna entre os cineastas super 8. Alexandre Figueirôa aponta que o Grupo 8 tinha uma posição curiosa. Enquanto seus membros – especialmente Celso Marconi e Fernando Spencer – pessoalmente estavam ao lado das iniciativas patrocinadas pelos cineastas, como entidade, o Grupo assumia cada vez mais uma postura de ligações com a política cultural oficial¹⁹³. A polêmica gerada pela intenção da diretoria do Grupo 8 de fazer uma pré-seleção técnica dos filmes concorrentes ao segundo Festival de Super 8 do Recife explicitou as diferenças.

De um lado, a corrente liderada por Fernando Spencer e Celso Marconi estava preocupada em dar ao Super 8 representatividade cultural, buscando meios de profissionalização da bitola e financiamento dos órgãos oficiais. Esteticamente, os filmes desse grupo eram mais ligados às temáticas, valores e tradições artísticas regionalistas¹⁹⁴. Nele, estava incluso os documentaristas da cultura rural nordestina e os ficcionistas de obras de denúncia de injustiças sociais. De outro, os cineastas mais voltados a uma crítica da cultura, temas existenciais urbanos e ao experimentalismo, desvinculados de um compromisso em retratar a realidade nordestina por parâmetros antropológicos ou de uma sociologia do folclore. Esse último grupo tinha à frente os estudantes de Jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco, Geneton Moraes Neto e Amin Stepple, além do também estudante da UNICAP, Paulo Cunha¹⁹⁵ e Jomard Muniz de Britto.

Para este último grupo, a aproximação com os órgãos oficiais implicava numa aproximação com a ditadura. Eles preferiam continuar no amadorismo, produzindo em super 8, do que precisar do financiamento da Embrafilme. De fato, o caráter alternativo da bitola possibilitava a eles escapar tanto das pressões econômicas e estéticas do cinema comercial convencional como, de certa maneira, burlar a censura, em razão do alcance restrito do público e à independência do realizador¹⁹⁶. Na “luta dos severinos contra os severianos da

¹⁹² Jomard Muniz, 1967 apud FIGUEIRÔA, A., 1990, op. cit., epígrafe.

¹⁹³ Um exemplo disso é a sanção pelo prefeito Antonio Faria em maio de 1978 que considera o Grupo 8 utilidade pública. In: Ibidem, p. 113.

¹⁹⁴ Filmes como *Caboclinhos do Recife* (Fernando Spencer, 1974), *Bajado, um artista de Olinda* (Fernando Spencer e Celso Marconi), *Valente é o galo* (Fernando Spencer, 1974) e *Vaquejada* (Athos Cardoso e Osman Godoy) são exemplos importantes dessa tendência.

¹⁹⁵ Geneton Moraes e Amin Stepple estudavam na mesma turma. O segundo tinha 23 anos e o primeiro, com 18 anos, já escrevia para o *Diário de Pernambuco*. Paulo Cunha iniciou um ano depois, em 1975, a graduação em Jornalismo.

¹⁹⁶ FIGUEIRÔA, A., 1990, op. cit., p.165. Ainda assim, diversos episódios envolveram os superoitistas com a censura e a ditadura. Dois exemplos foram a proibição do livro *Contradições do Homem Brasileiro* e a prisão de

indústria cultural”¹⁹⁷, como gostava de afirmar Jomard Muniz, a maior parte dos filmes eram autofinanciados. Na abertura de *Fabulário Tropical – um anti-guia turístico* (Geneton Moraes Neto, 1979), que ironiza os feitos heroicos e a cordialidade da “história oficial” da cidade do Recife, por exemplo, descrito como um épico-paupérrimo, o narrador Amin Stepple afirma: “Vai começar uma nova superprodução, financiada com o 13º salário, sem desconto do imposto de renda! Obrigado Receita Federal, um abraço!”.

Vale ressaltar que, nesse período, o espaço universitário – mais propriamente, a Universidade Católica e a Universidade Federal de Pernambuco – passa a congregar tanto parte das produções e dos produtores, a exemplo de Amin Stepple e Geneton Moraes, como a maior parte do público interessado nos filmes em super 8. De acordo com Gadiel Perruci, após o golpe de 1964, a Universidade do Recife que se torna Universidade Federal de Pernambuco, integra-se ao processo de modernização, com a retomada pela oligarquia (ainda que enfraquecida) dos mecanismos decisórios dentro da UFPe, “de maneira quase absoluta”. Segundo ele, de 1964 a 1974, a universidade “internaliza a ideologia ufanista do rápido desenvolvimento capitalista, de cunho eminentemente concentrador, ao mesmo tempo que recupera antigas reivindicações progressistas, como o maior número de vagas, maior eficiência e organização do ensino, maior autonomia para expansão do corpo docente, melhor remuneração para a pesquisa, etc.”¹⁹⁸.

No entanto, quando as verbas começam a escassear como consequência do esgotamento do “milagre econômico”, o pacto entre a oligarquia e a modernização se rompe. Para Perucci, os reitorados oligárquicos, entre 1974 e 1982, estabelecem, na prática, “a paranóia como método de administrar tendo, como consequência, o parcial desmantelamento da modernização empreendida anteriormente, bem como o acirramento do autoritarismo na administração central”¹⁹⁹. Conclui-se que nesse período, a UFPe, ao mesmo tempo que apresenta uma forte resistência à democratização nas instâncias decisórias, também congrega, em termos relativos, uma “massa crítica” competente, “porém inócua e quase improdutiva”²⁰⁰.

Nesse sentido, ao considerarmos os reclames por parte dos superoitistas em relação à falta de apoio institucional da Universidade Federal de Pernambuco, como acontecia na Bahia

Jomard Muniz de Britto após o golpe de 1964, que também foi aposentado compulsoriamente, aos 27 anos, do cargo de professor da Universidade Federal da Paraíba; e a apreensão do filme de Amin Stepple, *Tempo Nublado*, durante o I festival Universitário do Filme Super 8 (1975), patrocinado pela Faculdades Integradas Estácio de Sá, no Rio de Janeiro.

¹⁹⁷ O grupo Luiz Severiano Ribeiro era a empresa proprietária da maior parte dos cinemas do Recife.

¹⁹⁸ PERRUCI, Gadiel, 1986, op. cit., p.516.

¹⁹⁹ Ibidem, p.517-518.

²⁰⁰ Idem.

e em Sergipe, onde as universidades federais patrocinavam os festivais²⁰¹, percebe-se que em Pernambuco, talvez pelo aspecto citado acima por Gabiel Perruci, a movimentação e o interesse do público universitário pelo cinema Super 8 prescindiu do respaldo institucional. As iniciativas nesse sentido partiram dos próprios alunos²⁰².

É notável também que, em grande medida, o contexto mais amplo do campo artístico de Pernambuco repercute de forma significativa nas tomadas de posição dos superoitistas e nos dilemas internos ao grupo. A respeito disso, é emblemática a dissidência existente entre o escritor Ariano Suassuna e Jomard Muniz de Britto. Apesar de ambos terem feito parte do MCP no início dos anos 1960, seguiram caminhos diferentes e se tornaram opositores conhecidos no campo da cultura pernambucana. Para compreendermos o cerne do conflito é fundamental, ainda que brevemente, situarmos o posicionamento do escritor Ariano Suassuna, porta-voz e idealizador do Movimento Armorial.

Ariano Suassuna, além de ter sido membro fundador do Conselho Federal de Cultura (CFC), instituído em novembro de 1966, que representou a política dos militares de aproximação com os intelectuais tradicionais, também assumiu outros cargos políticos junto ao Estado oficial nesse período²⁰³. A ideia do CFC era recrutar a elite cultural brasileira a fim de fortalecer a perspectiva da regionalização e preservação do patrimônio, como caráter da cultura brasileira a partir da perspectiva da integração nacional.

Vale ressaltar que a associação dos intelectuais tradicionais com o Estado Militar não deixou de ser ambígua, pois se de um lado este surge como o único capaz de preservar o patrimônio nacional de ameaças externas, de outro, a sua tendência centralizadora e o seu ímpeto de modernização representaria uma ameaça às tradições definidoras da identidade nacional²⁰⁴. Tanto que a procura do Estado em soldar elementos de um pensamento tradicional no interior de uma ideologia de mercado acaba por inviabilizar a proposta requerida ao CFC e termina por constituir uma política cultural levada adiante por

²⁰¹ FIGUEIRÔA, A., 1990, op. cit., p.76.

²⁰² O Diretório Central dos Estudantes da UFPe organizou uma mostra de filmes Super 8 em Julho de 1977; o curso de Comunicação Visual da federal organizou uma mostra no DCE em dezembro de 1978; os alunos da UNICAP, através do Movimento Década, tentam instalar um cineclube, batizado de Imagem Livre, que ficou pouco tempo em atividade. In: Ibidem, p.77; p.91.

²⁰³ Ariano Suassuna assume o cargo de diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco de 1969 a 1974. É nomeado posteriormente Secretário Municipal de Educação e Cultura de Recife (SEC), em 1975, cargo exercido até 1978, na gestão de Antonio Farias. No CFC, Ariano Suassuna foi substituído por Maria Alice Barroso em 1973. Gilberto Freyre também foi conselheiro do CFC, ocupando a função até 1984.

²⁰⁴ BRITO, Antônio de Pádua de Lima. *Ariano Suassuna e o Movimento Armorial: cultura brasileira no regime militar, 1969-1981*. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2005, p.18-19.

administradores, o que evidencia a aproximação paulatina do governo com a concepção de mercado da cultura de massa.

Talvez devido a essa posição ocupada por Ariano Suassuna, hipótese esta levantada por Antônio Brito, o Movimento Armorial (1970 - 1981) é lançado com um teor de “imparcialidade” política, sem referência de cunho partidário e ideológico, sob a justificativa de não ofuscar ou diluir o conteúdo estético das produções²⁰⁵. A palavra “armorial”, que se refere à heráldica (brasões, armas e demais símbolos da nobreza), é apresentada como uma referência a símbolos cujo brilho “em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos” se reproduzia nas manifestações populares da cultura brasileira. Ou seja, pretendia-se realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes da cultura popular.

Antônio Brito ainda afirma que a heráldica, a qual simboliza a unidade dos membros de um clã ou de uma família, pode ser interpretada como o desejo do movimento em expressar o espírito de unidade e harmonia que caracterizaria a nacionalidade brasileira, integrando negros, índios e europeus numa grande família, ou ainda, o reavivamento das ideias de Gilberto Freyre a respeito da mestiçagem. Para ele, essa relação existe mesmo que Suassuna rejeitasse a comparação entre o Armorial e o Regionalismo de 1926, que para o escritor se aproximava do naturalismo e privilegiava a interpretação sociológica em detrimento da qualidade artística, ao passo que os armorialistas privilegiariam o “espírito mágico” da cultura popular ao recriar seus modos de expressão²⁰⁶.

De acordo com Durval Muniz, a obra de Ariano Suassuna é marcada por uma visão populista,

[...] em que o povo, ao mesmo tempo em que expõe as misérias e injustiças que sofre, o faz denunciando a modernização do sertão, a sociedade capitalista, o fim das relações paternalistas como as responsáveis por isso. Povo que vê no hierarquicamente superior um benfeitor ou malfeitor, que segue chefes, e não líderes.²⁰⁷

Ao contrapor um Nordeste medievalizado a um Sul capitalista, a obra de Suassuna expressa mesmo a ambivalência política do autor que, de um lado, “via, com muita reserva, as posições da esquerda, que pregavam a destruição ‘dos restos’ da sociedade que ele queria conservar”; por outro, também “condenava as posturas da direita, que usavam o anti-comunismo para legitimar uma ordem capitalista injusta, desumana”²⁰⁸.

²⁰⁵ Ibidem, p.16-17.

²⁰⁶ Ibidem, p.104.

²⁰⁷ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de, 2011, op. cit., p.107.

²⁰⁸ Ibidem, p. 188.

O Armorial, que congregou diversos artistas de origem social semelhante, pois eram quase todos filhos de grandes proprietários de terras do sertão e da zona canavieira, oriundos de famílias tradicionais²⁰⁹, tinha a intenção de envolver as mais variadas linguagens (pintura, escultura, cerâmica, música²¹⁰, literatura, dança, teatro, entre outras). O movimento, de modo geral, veiculava a defesa da identidade nacional por meio da resistência à invasão estrangeira, apresentando por isso, um forte antiamericanismo; valorizava o rural; nutria um profundo sentimento anticapitalista, a partir do ponto de vista de que se a industrialização era irreversível, que ela não destruísse os traços característicos da identidade brasileira; acreditava na ideia do Nordeste como a base para a constituição de um *ethos* nacional e universal e se opunha à cultura de massa, considerada uma ameaça tanto à cultura popular como à erudita.

A influência que o Tropicalismo passou a exercer no final dos anos 1960 no meio artístico nordestino gerou um intenso debate entre Ariano Suassuna e os “tropicalistas”, especialmente após o lançamento oficial do Movimento Armorial. Diversos artistas passaram a aderir à ideia da necessidade de uma arte local que fosse capaz de agregar elementos da cultura *pop* às expressões mais populares da cultura regional, como o maracatu, o frevo e o forró, sem que essas necessariamente perdessem sua identidade²¹¹.

Jomard Muniz de Britto foi um crítico ferrenho de Ariano Suassuna. As polêmicas, que se desdobraram nos jornais e no meio artístico, protagonizadas pelos dois, são emblemáticas das discordâncias existentes entre os artistas mais próximos do tropicalismo e os vinculados ao Movimento Armorial. Em um dos seus filmes mais importantes, *O Palhaço Degolado* (Jomard Muniz de Britto; Carlos Cordeiro, 1977), o próprio Jomard Muniz, fantasiado de palhaço, percorre a Casa de Cultura de Pernambuco, antiga Casa de Detenção do Recife, recitando um poema de Wilson Araújo que ironiza e critica as ideias de Ariano Suassuna e Gilberto Freyre. Em uma das cenas, ele bate palmas em frente ao prédio dizendo: “Mestre Gilberto Freyre! Muito bem situado nos trópicos... [...] Mestre Gilberto Freyre, senzala? Casa Grande de detenção da Cultura. Muito bem situado nos trópicos. Tristes trópicos”. Em outro trecho, ele chama: “Mestre Ariano Suassuna! Mestre Armorial! [...] E tudo, pela força dos brasões familiares, dos poderes oficiais, tudo pode transformar-se em Armorial, céus armoriais, astrologia armorial, literatura de cordel armorial, gravadores armoriais, povo, povo, povo armorial!...”.

²⁰⁹ BRITO, Antônio de Pádua de Lima, 2005, op. cit., p. 120-121.

²¹⁰ A literatura e a música foram as mais profícuas linguagens do Movimento Armorial. Em relação à música, são exemplos a Orquestra e o quinteto armorial.

²¹¹ BRITO, Antônio de Pádua de Lima, 2005, op. cit., p.172.

A crítica contundente de Jomard Muniz de Britto revela o completo desacordo com o discurso dos armorialistas, considerado arcaizante e medievalista, ao buscar proteger a cultura popular nordestina das influências cosmopolitas. Via nesse esforço “uma mera tentativa de transformar a cultura popular em peça de museu para o consumo das elites”²¹². Essa postura de Jomard Muniz, como já dissemos, era compartilhada por outros artistas. Dentre eles, pelo grupo teatral Vivencial²¹³, cujos integrantes participaram de vários filmes de Jomard Muniz, que também foi autor de inúmeros textos encenados pelo grupo.

De volta ao Super 8, diversos fatores contribuíram para o seu desgaste e consequente fim. Alijados do mercado, sem conseguir apoio e financiamento para realizar o IV Festival de Super 8 de Recife, a exclusão da bitola da VIII Jornada Brasileira de Curta-Metragem de Salvador, além da sua vulnerabilidade frente ao monopólio instituído pela Kodak e devido ao encarecimento da importação do equipamento super 8, seguida da popularização do *videotape*, aos poucos muitos dos superoitistas abandonam o cinema, outros emigram para o vídeo, caso de Jomard Muniz e Geraldo Pinho, ou para a televisão (Amin Stepple). Fernando Spencer e Flávio Rodrigues foram os únicos que permaneceram fazendo cinema em 16 e 35mm²¹⁴. O curta-metragem *Morte no Capibaribe*, de 1983, do diretor Paulo Caldas, realizado por um grupo de estudantes do curso de Comunicação Social da UFPe, que ressuscita a bitola numa tentativa de trabalhar no mesmo molde de uma produção profissional, é considerado o marco final do Ciclo Super 8 em Recife.

Em linhas gerais, podemos concluir que diferente do cinema profissional feito no Rio de Janeiro e em São Paulo, a produção superoitista de Pernambuco se deu em um contexto de inexistência tanto de um mercado exibidor como de uma estrutura de financiamento estatal e/ou profissional (apesar das tentativas de parte do grupo nesse sentido). Na falta das condições materiais de produção, a bitola se tornou a única forma viável de realização cinematográfica, por ser barata e de processamento quase artesanal. Salvo as

²¹² Idem.

²¹³ O Vivencial se tornou um dos maiores símbolos de irreverência e transgressão da cena cultural de Pernambuco nos anos 1970. As peças do grupo, fundado em Olinda, em 1974, sob influência da contracultura e do tropicalismo, “abordavam questões cotidianas que inquietavam seus jovens integrantes, principalmente a liberdade sexual, o corpo e o homoerotismo, e se constituíam como colagens a partir das contribuições individuais deles”²¹³. Em 1978, a sede chamada Vivencial Diversiones, que funcionava como uma espécie de café concerto eclético, onde eram apresentados espetáculos teatrais, musicais e recitais, foi construída no Complexo de Salgadinho, Olinda, em uma modesta casa à beira do mangue. Frequentada tanto pela classe artística como pela comunidade pobre do complexo de salgadinho e dos arredores, além de intelectuais e pessoas da classe média. O Vivencial Diversiones funcionou até 1983. Para outras referências sobre o Vivencial, consultar: FARACHE, Ana. *Vivencial: imagens do afeto em tempos de ousadia*. Recife: Editora Massangana, 2016; MACHADO, Lucia. *A Modernidade no Teatro, Ali e Aqui, Reflexos Estilhaçados*. Recife: Prefeitura do Recife, 2009; DOURADO, Rodrigo Carvalho Marques. *Vivencial Diversiones: por uma cena transgressora*. TCC (Graduação em Jornalismo) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2003.

²¹⁴ FIGUEIRÔA, A., 1990, op. cit., p. 161.

dificuldades inerentes ao uso de um equipamento amador, o Ciclo Super 8, além de reavivar a produção cinematográfica em Pernambuco, foi responsável por estimular as primeiras tentativas em termos de profissionalização e organização de classe, a exemplo do Grupo 8 e da ABD/APECI²¹⁵. Esforço este constituído, sobretudo pelo grupo liderado por Fernando Spencer e Celso Marconi, que esteticamente expressava uma ligação com o “regionalismo”, no sentido de buscar documentar e representar a cultura local vinculada ao popular, ao folclore e às manifestações populares.

Por outro lado, cremos que o contexto histórico-político foi determinante para o posicionamento do grupo liderado por Amin Stepple e Geneton Moraes no campo da arte pernambucana de um modo geral e na postura assumida internamente no Grupo 8. Provavelmente, a defesa “intransigente” da independência em relação ao Estado por parte desse grupo resultou, sobremaneira, da posição crítica diante da ditadura, a qual significou, em Pernambuco, opor-se ao pensamento hegemônico de definição cultural, encampado pelo Movimento Armorial, cujo maior representante, Ariano Suassuna, vinculava-se aos órgãos oficiais naquele momento. Em oposição à leitura erudita do popular proposta pelos armorialistas, o grupo dos “tropicalistas” assume uma clara postura de enfrentamento aos intelectuais de maior prestígio no campo da cultura de Pernambuco.

Diferentemente dos “futuristas”, que não colocavam questões acerca da situação econômica ou cultural da região, apresentando ideias estéticas pouco definidas e dispersas nos anos 1920, parece que é nesse momento que o polo heterodoxo à linha de pensamento ligada à crítica conservadora da modernização e ao ‘regionalismo’ tradicional se torna mais consistente no âmbito da cultura, avolumado pelas experiências ligadas aos movimentos da contracultura no Brasil e no mundo; pela ampliação do acesso ao ensino superior; pela reconfiguração social e econômica advinda das medidas modernizadoras dos governos militares; pela sedimentação da Indústria Cultural no país, dentre outros fatores. É importante situar que tudo isso se desdobra em um contexto distinto daquele existente antes do golpe de 1964. O surgimento de formas de expressão mais ligadas ao corpo, à performance e à

²¹⁵ Durante a II Jornada Nordestina de Curta-Metragem de Salvador foi criada a Associação Brasileira de Documentaristas, com o objetivo de elaborar uma legislação de mercado para o curta metragem. A partir de 1979 se cria o Conselho Nacional da ABD, durante o Festival de Cinema de Brasília, formada por representantes regionais reunidos em eventos anuais. É a partir desse momento que surgem ABDs em diversos estados. Uma delas foi a de Pernambuco. Com a imobilidade do Grupo 8 e da Associação Pernambucana de Cineastas (APECI), decide-se formar uma nova entidade estadual que teria como principal objetivo pressionar os órgãos públicos para obtenção de financiamento. Em 1980, surge, então, a Associação Brasileira de Documentaristas e Curtamestragistas de Pernambuco / Associação Pernambucana de Cineastas (ABD/Apecí), que resultou na fusão da ABD – PE e APECI numa única entidade que passou a ser a principal associação de representação dos cineastas pernambucanos.

subjetividade nos anos 1970 fazem menção à reconfiguração da perspectiva pedagógica e/ou engajada e às transformações políticas e sociais pelas quais passou o país.

Acreditamos que inúmeros fatores de ambos os grupos que constituíram o Ciclo Super 8, repercutiram na geração da Retomada. As tentativas de profissionalização e os esforços em termos de uma organização de classe se desdobraram a partir dos anos 1990. A postura crítica formal inaugurada pelo grupo “anárquico/tropicalista” ganha novas nuances. Experiências e fatos marcantes dos anos 1970 também forneceram material para filmes realizados pela geração seguinte, a exemplo de *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), cujo roteiro foi inspirado no *Vivencial Diversiones*. A relação cinema/universidade surgida nesse momento foi aprofundada, afora outros aspectos que ficarão mais claros no próximo capítulo. Além do mais, são perceptíveis duas coincidências mais amplas: uma que se refere à multiplicidade estética e estilística que também dificulta a definição da Retomada em Pernambuco como um “movimento”; e outra em relação ao intenso diálogo do cinema com o campo artístico mais ampliado de Pernambuco, aspecto que permanece nos anos 1990, como demonstra a influência que o Manguebeat exerceu na geração que realizou *Baile Perfumado*.

CAPÍTULO 2. A PRIMEIRA GERAÇÃO

A partir de meados dos anos 1980, inúmeros fatores contribuíram com a crise da Embrafilme. Alguns deles foram o seu fracasso em relação ao setor de exibição²¹⁶, a alta inflação, o acirramento da competição com as mídias de exibição domésticas (TV e vídeo), as crises econômicas nacional e internacional, queda do número de salas de exibição, devido ao crescimento do videocassete no país e aumento no preço dos ingressos, estratégias mais agressivas de lançamento das *majors* (lançamentos mundiais de *blockbusters* e sequências, como *Guerra nas Estrelas* e *Indiana Jones*), críticas apontando a ineficiência do modelo de atuação da Embrafilme²¹⁷ e denúncias de corrupção. Não apenas a empresa, mas o mercado dos filmes pornográficos e pornochanchadas – que, funcionando à margem da Embrafilme, era responsável naquele momento pela maior parte da produção nacional²¹⁸ – também declinou devido a isso.

A televisão, ao contrário, mostra-se plenamente consolidada como o principal meio de comunicação da Indústria Cultural no país e pode ser considerada o maior símbolo das transformações pelas quais passou o mercado de produção cultural brasileiro. Prova disso foi o modo como ela, segundo Renato Ortiz (1988) incorporou o “nacional-popular” em termos mercadológicos, no qual ‘nacional’ passou a se referir aos potenciais consumidores espalhados pelo país – ou seja, ao mercado disponível – e ‘popular’ ao que é mais consumido.²¹⁹ O número de televisores em uso cresceu de 760 mil, em 1960, para 19.602 milhões em 1980²²⁰, por exemplo.

O desenvolvimento dos meios de comunicação de massa é acompanhado da consolidação de um público consumidor cada vez mais diferenciado, junto ao crescimento das instâncias de legitimação e circulação dos bens simbólicos. Nesse contexto, também ficava claro, em meados dos anos 1980, que o cinema “já não era mais atividade de intelectuais engajados, mas sim um ramo altamente profissionalizado da indústria cultural”²²¹.

²¹⁶ JOHNSON, Randal. Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990. *Revista USP*, São Paulo, n.19, set.out.nov, 1993, p.42-43.

²¹⁷ MATTA, João Paulo Rodrigues. Políticas públicas federais de apoio à indústria cinematográfica brasileira: um histórico de ineficácia na distribuição. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema e mercado*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010, p. 44-45.

²¹⁸ Em 1984, os filmes pornográficos e pornochanchadas chegam a compor 71% do que é produzido. In: ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p.124.

²¹⁹ Ibidem, p.165.

²²⁰ Ibidem, p.129.

²²¹ XAVIER, Ismail; SARAIVA, Leandro. Um novo ciclo (Cultura/Cinema). *Retrato do Brasil*, 2 ed. rev. Belo Horizonte, MG: Editora manifesto, 2007, p.222.

Uma evidência disso foi o chamado cinema paulista dos anos 1980 que se contrapõe ao Cinema Novo (e também ao Cinema Marginal²²²), ao negar vínculos ideológicos e abordagens sobre temas “nacionais”, prezando pela rigidez de linguagem, valorizando esteticamente o urbano e a cidade, a subjetividade, metalinguagem, tecnologia e a cultura *pop*. De acordo com Jean-Claude Bernardet (1985), “essa geração nem retoma os arroubos revolucionários do Cinema Novo, nem o dilaceramento do underground”²²³.

Ao final de vinte anos de regime autoritário, o país se adequava ao discurso neoliberal e à nova fase do capitalismo em que o consumo se tornou o elemento central da economia. Isso aconteceu de forma mais visível no Governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992). Com a intenção de transferir a produção cinematográfica do setor público para o privado, é decretado, em março de 1990, o fim da Embrafilme, Concine e da Fundação do Cinema Brasileiro, sem qualquer plano de apoio. O resultado disso foi o bloqueio quase total da produção de filmes nacionais, tanto que em 1992, apenas três filmes de longa-metragem foram lançados comercialmente no país²²⁴.

Mesmo que, à princípio, esse estado de paralisia tenha levado a maior parte dos cineastas a buscarem alternativas de trabalho na televisão, publicidade, em outras profissões ou no exterior, aos poucos, os agentes do campo foram se organizando a fim de restabelecer uma nova relação com o Estado, de teor mais empresarial.²²⁵ Ainda no Governo Collor, houve um recuo na supressão total do Estado em relação ao cinema, com a definição de uma nova fase da política cultural que ganhou contorno no governo de Itamar Franco.

Em 1991 é aprovada a Lei de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet) que permite a empresas públicas, privadas e pessoas físicas, a dedução do Imposto de Renda, de parte dos recursos investidos na cultura. 1992 é o ano da aprovação da Lei nº 8.401, que criou a cota de tela; da criação da Distribuidora Riofilme, pela Prefeitura do Rio de Janeiro; e da Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual, a atual Secretaria do Audiovisual (SAv), como parte do ressurgimento do Ministério da Cultura que havia sido transformado em

²²² Apesar de os cineastas do Cinema Marginal negarem intervir socialmente, nos moldes defendidos pelos cinemanovistas, e já reivindicarem o compromisso com a própria obra, podemos dizer que eles ainda preservaram – inclusive esteticamente – a preocupação em discutir os temas nacionais e políticos por meio do *escracho*.

²²³ BERNARDET, Jean-Claude. Os jovens paulistas. In:____; PEREIRA, Miguel; XAVIER, Ismail. *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p.76.

²²⁴ IKEDA, Marcelo Gil. *O modelo das leis de incentivo fiscal e as políticas públicas cinematográficas a partir da década de noventa*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2011, p.15.

²²⁵ MARSON, Melina Izar. *Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras Editora, 2009, p.40.

Secretaria. Em julho de 1993 foi aprovada a Lei do Audiovisual, bem como o lançamento do *Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro*, que distribuiu os recursos da extinta Embrafilme.

Nesse contexto, as lutas para a definição das diretrizes a serem seguidas pelas políticas voltadas ao cinema no interior do campo se estabeleceram à medida que começaram a surgir divergências. A primeira delas, a respeito de como empregar o dinheiro que pertencia à Embrafilme. De um lado, o grupo dos estabelecidos, como “o produtor Luiz Carlos Barreto, o cineasta Cacá Diegues e outros que defendiam a privatização geral do cinema com a transferência dos recursos da Embrafilme para as distribuidoras estrangeiras – priorização de um cinema comercial e autossustentável”; de outro, o grupo dos “independentes”, “cineastas como Nelson Pereira dos Santos e Júlio Bressane que defendiam a transferência dos recursos da Embrafilme para a Secretaria da Cultura”.²²⁶

A concepção de cinema autoral do segundo grupo teve êxito e o dinheiro foi utilizado na realização do *Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro* que, além de ter premiado o roteiro de *Baile Perfumado*, também financiou outros cineastas estreantes, inclusive Carla Camurati, diretora de *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (1995), considerado o grande marco da Retomada do Cinema Brasileiro, pois se tornou o primeiro filme pós-Collor a superar um milhão de espectadores.

De todo modo, as políticas de incentivo à produção, que seguem a lógica da administração privada de recursos, foram alavancas que permitiram a recuperação da atividade cinematográfica no Brasil a partir de meados dos anos 1990.²²⁷ A volta da cota de tela e as leis de incentivo tornaram o cinema nacional – através da dedução do imposto e ainda com a possibilidade de lucro²²⁸ – um bom negócio.

Segundo Melina Izar Marson, a partir da Retomada, ficou claro a existência de dois polos opostos no campo – o dos cineastas já consagrados e o dos estreantes e alternativos –, os quais disputaram não apenas dinheiro para a produção, mas a aprovação de um modelo de cinema desejado para o país: “o cinema das grandes produções ou o cinema das produções possíveis”²²⁹. O fato é que essa luta no interior do campo resultou em uma perspectiva hegemônica que passou a pautar, até os dias de hoje, a política cinematográfica brasileira, que

²²⁶ Ibidem, p.47-48.

²²⁷ Segundo dados da Ancine, em 1995, foram 14 filmes lançados no Brasil; em 1996, 18; em 1997, 21 e em 1998, 23.

²²⁸ A respeito da possibilidade de lucro, vale ressaltar o papel da Lei do Audiovisual. Isso porque “a principal diferença entre a Lei Rouanet e o Art. 1º da Lei do Audiovisual reside no fato de que os valores aportados por meio deste mecanismo não são meramente um patrocínio ou uma doação, como era o caso na Lei Rouanet, mas agora passam a ser contabilizados como um investimento. Dessa forma, o agente que aporta recursos não é meramente um “incentivador”, como na Lei Rouanet, e sim um “investidor””. In: IKEDA, 2011, op. cit., p.35.

²²⁹ MARSON, Melina Izar, 2009, op. cit., p.61.

é uma concepção industrial e mercadológica de cinema (ainda que utilizada de maneira contraditória, pois negligenciou as instâncias da circulação e consumo²³⁰), presente no modelo de gestão da Ancine, por exemplo; ao mesmo tempo em que permanece a perspectiva do cinema independente, cujo principal valor reivindicado não é o do mercado.

Ambas as crenças são reforçadas pelos diferentes polos a partir da entrada no campo, em 1997, do braço cinematográfico da TV Globo, a Globo Filmes. Recorrendo, de maneira indireta às leis de incentivo, a empresa passa a coproduzir filmes²³¹, sendo a maioria deles muito próximos da estética televisiva, obtendo êxito mercadológico e emplacando as maiores bilheterias nacionais desde a Retomada.

Relativamente distantes das lutas travadas no campo até o lançamento de *Baile Perfumado*, faz-se necessário olhar com mais atenção para a especificidade do contexto em que estava inserida a primeira geração de cineastas de Pernambuco, a formação do grupo e o campo cultural local do qual fizeram parte. Nesse sentido, é evidente a influência do movimento Mangubeat. O intenso diálogo estabelecido entre o pessoal do cinema e o pessoal da música está expresso em diversos depoimentos, nas relações de amizade estabelecidas e nas colaborações realizadas na “brodagem”: videocliques, trilhas sonoras e até mesmo participações dos músicos como atores nos filmes.

Para além disso, tudo leva a crer que a afinidade do grupo de cineastas com os músicos da cena mangue nesse período extrapolaram essas relações de cooperação. Podemos dizer que houve a partilha de ideias e valores vividos ativamente, os quais são centrais para que possamos entender a similaridade de situação da geração da Retomada em Recife, emblematicamente presente no filme *Baile Perfumado*, cuja análise será feita mais adiante. Por isso, antes de falarmos propriamente do grupo do cinema, optamos por descrever o encontro e a formação do núcleo principal da cena Mangue, ainda que de forma sucinta, fazendo alguns apontamentos sobre o movimento Mangue, a fim de compreendermos melhor quais eram as ideias e valores compartilhados que alimentaram a amizade entre esses jovens músicos e cineastas.

2.1 A turma do Mangubeat

²³⁰ Ibidem, p.49.

²³¹ O recurso é capitaneado por produtoras independentes, cumprindo o que está na legislação, e a Globo Filmes se associa ao projeto, financiando-o em forma de serviços: fornecendo espaço publicitário na grade da programação da emissora, equipe técnica e disponibilizando o seu quadro de atores e atrizes.

Devido à reversão do chamado “milagre econômico”, com a estagnação econômica, desemprego e inflação crescente e o acirramento da desigualdade social, os anos 1980 ficaram conhecidos como a “década perdida”. Recife não escapou a essa percepção. Em seu estudo sobre a formação da cena Mangue, Getúlio Ribeiro afirma que a noção de “uma década de baixa estima para os pernambucanos que não se lembravam mais que a capital era bonita e feliz” era predominante não apenas entre jornalistas e críticos, mas também entre os próprios músicos.²³²

Foram esses os anos de formação e encontro dos integrantes da cena Mangue, a começar pelo ingresso de Fred Montenegro e Renato Lins na UFPe, em 1981, no mesmo ano em que o curso de Comunicação decretaria sua primeira greve, da qual o calouro Fred participou ativamente, o que não deixa de evidenciar o processo de abertura política em curso. Os dois jovens compartilhavam, além de ideias e gostos musicais parecidos, o sentimento comum de isolamento em relação a Candeias, bairro na faixa litorânea, para onde suas famílias, como outras de classe média se mudaram em busca de tranquilidade. Em 1984, Fred, mais conhecido como Fred Zeroquatro, forma a banda *Mundo Livre S/A*; e nos anos de 1985 e 1986, junto com Renato Lins, mais conhecido como Renato L., e outros amigos do curso de comunicação, começam a apresentar o programa *Décadas* na Rádio Universitária.

Assim como o curso, polivalente à época, o *Décadas* também tratava de assuntos variados, como literatura, cinema, teatro, moda e especialmente, música, divulgando as novas tendências da cultura *pop* mundial. O repertório musical do programa era amplo. Tinha espaço na programação tanto “as colagens sonoras ultra-sofisticadas do *Art Of Noise*, ou a “sensibilidade” e “delicadeza” do *The Smiths*, quanto a “cruza” e a “agressividade” do ‘protesto punk’ de bandas como o *Sex Pistols*, ou mesmo as nacionais, a exemplo de *Cólera* e *Inocentes*”²³³.

Getúlio Ribeiro ressalta que, apesar do repertório variado, o punk²³⁴ e o pós-punk (oposição que para eles nunca se dera de maneira radical ou absoluta) foi central para esse grupo. “Compreendiam sua geração como aquela que vira nascer uma nova juventude, a qual não seria “ingênua” como a anterior, a ponto de maravilhar-se com “milagres econômicos” e

²³² RIBEIRO, Getúlio. *Do tédio ao caos, do caos à lama: os primeiros capítulos da cena musical Mangue – Recife – 1984/1991*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. 2007, p.14.

²³³ Ibidem, p.139-140.

²³⁴ Getúlio Ribeiro ressalta que diferente dos punks do ABC em termos de filiação de classe, no caso de Fred e dos amigos Punks do Recife, “o importante mesmo, para eles, era saber criticar e devidamente ‘cuspir’ no sistema [...] Era saber se comportar como punk verdadeiro, mesmo sem ter nascido no subúrbio”. In: Ibidem, p.88.

“estampas psicodélicas”, enquanto o mundo caminhava para o “apocalipse”²³⁵. Tanto que um *slogan* emblemático do *Décadas* era “tédio e civilização”, que além de remeter à essa noção do desencanto, de uma geração que ansiava transformar criativamente os destroços de uma civilização apocalíptica, também é uma menção à entediante viagem de quase uma hora de ônibus de Candeias até o centro de Recife, no calor escaldante da cidade, para trabalhar no programa.²³⁶

Os interesses partilhados fizeram com que José Carlos Arcoverde, o H.D. Mabuse, mais jovem do que os demais do grupo, começasse a também colaborar com o programa radiofônico. Ele conta que foi lá que conheceu por acaso Chico Science (que assinava *Vulgo* à época), quando este apareceu com discos de *Biz Markie*, *Afrika Bambaata & Soulsonic Force* e a trilha de *Beat Street* (1984) embaixo do braço: “o interesse pela música negra, e pela eletrônica alemã e a proximidade geográfica (ele morava em Rio Doce e eu em Casa Caiada, bairros de Olinda) nos uniu e pavimentou o caminho para a amizade”²³⁷. Foi Mabuse (*web designer*, que depois ficou conhecido como o ‘Ministro da tecnologia’ do Mangubeat) quem apresentou Fred Zeroquatro e Renato L. a Chico Science, Jorge Dü Peixe e Lúcio Maia. É através dele que a turma de Candeias encontra a turma de Olinda.

Francisco de Assis França (1966-1997), o Chico Science, que se tornaria um dos nomes mais importantes do Mangubeat, cresceu no Rio Doce, bairro da periferia de Olinda que se expandia rapidamente. Filho caçula de Francisco Luís França, enfermeiro de profissão que atuou como líder comunitário e chegou a ocupar o cargo de vereador de Olinda nos anos 1980, e da dona de casa, Rita Marques de França, Chico foi um garoto que cresceu “na rua”, com as crianças da vizinhança, catando caranguejos nos manguezais próximos à sua casa. Também cresceu em torno das cirandas, maracatus, festas juninas e, na adolescência, bailes *funks* nos clubes Ferroviários e Rodoviários de Rio Doce, quando começou a se interessar por *black music* americana. Participou com o amigo Jorge Dü Peixe²³⁸ do grupo de dança *Legião Hip Hop* por volta de 1984, nutrindo um grande interesse pela cultura urbana, pelo *break*, *rap* e grafite.

No início dos anos 1990, Chico se torna amigo de figuras importantes da cultura popular, como Mestre Salustiano, Dona Selma do Coco, e começa a valorizar e incorporar em sua música elementos sonoros e poéticos das tradições locais do maracatu e coco. Também

²³⁵ Ibidem, p.138-139.

²³⁶ Ibidem, p.128.

²³⁷ H.D. Mabuse. Rios, pontes e redes de significados. *Álbum Itaú Cultural*. Disponível em: <<http://albumitaucultural.org.br/secoes/teste2/>>. Acessado em: 02.02.2017.

²³⁸ Jorge Dü Peixe se tornou vocalista da banda Nação Zumbi, após a morte de Chico Science em um acidente de automóvel em 1997.

passa a frequentar o centro de Educação Comunitária Daruê Malungo, localizado no bairro da periferia do Recife, Chão de estrelas²³⁹, onde conheceu o bloco de percussão Lamento Negro, que se juntaria a sua banda Loustal e formaria a famosa banda *Chico Science & Nação Zumbi*²⁴⁰.

Na virada dos anos 1980 para os 1990, as afinidades compartilhadas entre o grupo de Candeias e o de Rio Doce se acentuam com os encontros mais frequentes, seja no apartamento da irmã mais velha de Chico, Goretti França, no bairro das Graças, seja nos bares, como no Cantinho das Graças ou na Soparia do Pina, cujo proprietário, Roger de Renor, é uma figura importante do campo cultural local²⁴¹. Era comum a enorme vontade e esforço em se manterem informados não apenas sobre novas bandas e o universo da música *pop* produzida nas “periferias” dos grandes centros (admiração que nutriam pelas cenas musicais londrina, jamaicana e nova-iorquina, como o *punk*, o *reggae*, a *new wave* e o *rap*), mas também sobre diversos assuntos que permeavam a cultura dos anos 1980.

Em relação a esse último aspecto, é exemplar o interesse pela literatura *cyberpunk* e pela desmistificação da ciência e da tecnologia, bem como pelas novas possibilidades abertas por elas, pela internet, histórias em quadrinhos, música eletrônica, psicodelismo, Teoria do Caos, pelo médico pernambucano Josué de Castro, entre outros. Não à toa, o Chico “Vulgo” adere ao “Science”²⁴² por conta do interesse compartilhado por ficção científica e pela gozação dos amigos em relação à disposição de Chico em misturar ritmos e sonoridades, considerado por eles um “cientista” da música.

É esse caleidoscópio de interesses que irá, de forma complexa, consolidar o movimento Manguê, grafado a princípio de Manguêbit (*Bit*, em referência à informática) e traduzido Manguêbeat (*beat* do inglês, batida) pelos jornalistas, que funcionava como uma espécie de cooperativa de inúmeras bandas e de uma multiplicidade de sons.²⁴³ Toda uma cena musical se formou em torno do movimento, que teve seus princípios divulgados no conhecido manifesto/release *Caranguejos com cérebro*, de 1991, escrito por Renato L. e Fred

²³⁹ Nome que também intitula a casa de espetáculo onde vive o grupo teatral do filme *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, inspirado no Vivencial Diversiones.

²⁴⁰ Os principais integrantes da banda – que se mantiveram por mais tempo desde a formação original são, além de Chico Science: Jorge Dü Peixe, Lúcio Maia, Dengue, Gilmar Bola 8, Toca Ogan e Pupillo.

²⁴¹ O Soparia funcionou de 1991 a 1999. A importância de Roger de Renor prevalece atualmente, a exemplo do projeto cultural *Som na Rural*, no qual ele estaciona o carro adaptado para apresentações culturais em diversos lugares do Recife. Na música “Macô”, do álbum “Afrociberdelia” (1996), de Chico Science & Nação Zumbi, é conhecido o trecho “Cadê Roger, Cadê Roger, Cadê Roger, Ô!” em alusão à Soparia e a seu proprietário.

²⁴² Foi Renato L. que começou a chamar Chico de “Science” porque o seu tio, Carlos Antônio Ramos Braga, que também tinha grande interesse por ficção científica, era chamado da mesma forma.

²⁴³ Outras bandas que eram vinculadas ao movimento: Devotos, Faces, Mundo Livre S/A, Sheik Tostado, Mestre Ambrósio, Expresso 4 Oito, Paulo Francis vai pro céu, Matalanamão, Textículos de Mary, Dona Margarida Pereira, Otto e os Fulanos.

Zeroquatro, lançado um pouco depois da divulgação de uma pesquisa realizada pelas Nações Unidas que apontava o Recife como a quarta pior cidade do mundo para se viver.

De fato, a melhoria na infraestrutura regional do Nordeste nos anos 1960 e 1970, principalmente nos setores de energia e transporte, não refletiu no melhoramento substancial da qualidade de vida da maior parte da população, principalmente no meio rural.²⁴⁴ E a recessão econômica dos anos 1980 contribuiu para a piora da situação social dos mais pobres na região. Um levantamento do IPEA, em 1990, apontou que mais da metade dos indigentes (caracterização do instituto) brasileiros estavam no Nordeste, sendo que por volta de dois terços deles viviam na zona rural e quase 46% viviam no perímetro urbano.²⁴⁵

No manifesto, emprestando das características próprias ao ecossistema do mangue, sua diversidade, riqueza e fertilidade, os *mangueboys* e *manguegirls* propunham “deslobotomizar”, “devolver o ânimo” e “recarregar as baterias” de Recife, cujas artérias encontravam-se, para eles, obstruídas. Inúmeras metáforas foram utilizadas para dar conta do sentimento generalizado entre essa juventude de buscar conectar a cidade com o mundo (“Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama”), redimensionando as relações estabelecidas entre local/global, centro/periferia à medida que o fluxo de informações mundial e a chamada globalização já eram uma realidade. Reivindicavam informação, questionando o “mito” da Recife-metrópole, de uma “cínica noção de progresso”, já que “mais da metade dos seus habitantes moram em favelas e alagados”. Era dessa forma, portanto, que os mangueboys buscavam, a partir do seu lugar, mantendo os pés fincados na lama (e nos ritmos locais, como o coco, o maracatu e a embolada) apropriar-se das influências *pop*.

Djalma de Melo Filho afirma que a metáfora original utilizada por Josué de Castro, presente no romance escrito por ele, “Homens e Caranguejos” (1967), para descrever a fome e a precariedade da vida das pessoas que viviam em condições miseráveis, em palafitas, nos mangues (os “homens-caranguejos”) é, ao mesmo tempo, preservada e ressignificada pelo movimento mangue.²⁴⁶ “Vi um caranguejo andando pro sul/ Saiu do mangue, virou gabiru/ Oh! Josué, eu nunca vi tamanha desgraça/ Quanto mais miséria tem mais urubu ameaça”, canta a letra de “Da lama ao caos”, que também intitula o primeiro álbum de *Chico Science & Nação Zumbi* (1994).

²⁴⁴ GONÇALVES, Hugo Feitosa. *A questão regional no Nordeste: uma análise da trajetória socioeconômica do Nordeste brasileiro entre a década de 1950 e o final dos anos 2000*. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual da Paraíba. Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional. 2016, p. 33-34.

²⁴⁵ ARAÚJO, T.B., 2000 apud Ibidem, p. 37.

²⁴⁶ MELO FILHO, Djalma Agripino de. Mangue, homens e caranguejos em Josué de Castro: significados e ressonâncias. *Hist. cienc. saude-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, ag., 2003.

O “homem-caranguejo”, animalizado, sujeito que apenas reproduz a vida cotidiana, vivendo em condições precárias, virou “gabiru”, que é o rato de esgoto, que vive do lixo, causa repugnância e é capaz de atacar quando está com fome. Ou seja, o mangue transbordou e ganhou o asfalto. A cidade se tornou uma *Manguetown*. Djalma de Melo Filho argumenta que a metáfora Mangue, dos “caranguejos com cérebro”, tenta superar o ciclo do homem-caranguejo que apenas vive sua própria reprodução, pois busca devolver a ele a humanidade perdida, de homem-caranguejo a caranguejo-homem.²⁴⁷

Não se pode deixar de apontar a coincidência do discurso mangue com o que Vera Telles afirma ter sido uma novidade histórica no país, sobretudo entre 1993 e 1994: a projeção da pobreza como problema público, “não porque simplesmente todos falavam do tema, mas [...] porque em torno dela e a partir dela eram figurados e tematizados os desafios da cidadania e da construção democrática em uma sociedade desigual e excludente”²⁴⁸. No entanto, segundo ela, essa cartografia do debate público que envolveu um movimento sério e articulado não apenas de combate mais emergencial à fome, mas também de enfrentamento da pobreza, já em 1994, com o anúncio do Plano Real, é desfeita, sem deixar rastros.²⁴⁹

A crítica social do manguebeat estava afinada à crítica ao cenário de produção cultural presente na cidade. Ao chamar atenção para o “invisível” e para os espaços negligenciados de Recife, também buscavam destacar o que se encontrava oculto na produção artística local²⁵⁰, considerada “careta” por eles. Os integrantes do manguebeat se posicionaram no campo cultural local à época tanto em oposição ao que vinha sendo produzido no âmbito da nova MPB tributária de Alceu Valença como à já tradicional Arte Armorial idealizada por Ariano Suassuna²⁵¹. Esses jovens fugiam da visão idílica da praia, das ladeiras e dos blocos de Olinda presente nas músicas do primeiro e, na abordagem da cultura popular, dos signos europeus e eruditos do segundo.

²⁴⁷ Ibidem, p. 505-524.

²⁴⁸ TELLES, Vera da Silva. *Pobreza e Cidadania*. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia: Ed. 34, 2001, p.154.

²⁴⁹ Telles se refere à iniciativas como a Campanha da Fome que mobilizou nacionalmente um amplo debate em fóruns diversos (universidades, ONGs, empresários, técnicos, funcionários públicos e liberais); a criação do CONSEA (Conselho de Segurança Alimentar) em 1993, cujo objetivo era a elaboração de uma proposta orgânica de combate à fome que fosse além das costumeiras políticas emergenciais e assistenciais e enfrentasse questões relativas à produção e distribuição de alimentos, passando pelo difícil problema de acesso à terra e também alternativas de geração de renda e desenvolvimento local; e a I Conferência Nacional de Segurança Alimentar em junho de 1994, realizada em Brasília, entre outras ações públicas. Esta última não teve os resultados esperados e o CONSEA foi extinto em janeiro de 1995, nos primeiros dias do governo FHC, substituído pelo Programa Comunidade Solidária, subordinado à presidência e dirigido pela primeira-dama, composto por conselheiros escolhidos pelo governo. Ver: Ibidem, p.151-154.

²⁵⁰ Regionalmente, os integrantes do Manguebeat também se posicionaram a favor da diversidade em oposição à ‘homogeneidade’ da *axé music* baiana, gênero que se tornou um sucesso nacional à época.

²⁵¹ É conhecida, inclusive, a sugestão feita por Suassuna de que Chico deveria se chamar “Chico Ciência” ao invés de Chico Science, na sua habitual postura contrária às influências estrangeiras.

Neste último aspecto, somam-se a Jomard Muniz de Britto e Celso Marconi, que continuam a tecer suas críticas à Ariano Suassuna e à sua concepção de arte desde o Ciclo Super 8²⁵². Nesse sentido, é importante ressaltar uma comparação feita por Luciana Ferreira de Moura. Ela aponta uma semelhança e uma diferença fundamental presente entre o manifesto mangue e o primeiro manifesto tropicalista – intitulado *Porque somos e não somos Tropicalistas* – lançado por Jomard de Britto, Celso Marconi e Aristides Guimarães, em 1968.²⁵³

Este último, de forma semelhante ao primeiro, começava diagnosticando o “marasmo cultural da província”. A diferença está no fato de que, ao negar qualquer posição dogmática (armorial, tropicalista ou política), a intenção principal dos “tropicalistas” era atacar, sobretudo, os valores a qual se apegava a elite cultural, vinculando-se a tudo o que é “novo” e denunciando o conservadorismo cultural como fator preponderante da falta de dinamismo no plano da cultura; enquanto que, apesar de compartilhar da crítica, os integrantes do Manguebeat estavam mais preocupados em apontar para o processo de modernização contraditória presente em Recife (a desigualdade, a pobreza, a Recife-metrópole, a violência), propondo uma nova relação com o popular, como diz a letra de “Etnia”²⁵⁴: “É povo na arte/é arte no povo/ E não o povo na arte/De quem faz arte com o povo”.

2.2. A turma do Vanretrô

Uma parte dos calouros de Fred Zeroquatro e Renato L. no curso de Comunicação Social da UFPe formou o núcleo principal do que, mais tarde, seria o grupo da Retomada, o que evidencia a centralidade da experiência universitária que abarcou toda essa geração (algo já presente em parte do grupo Super 8). Dez estudantes dessa turma foram responsáveis pela fundação do *Vanretrô*, contração de Vanguarda Retrógrada, que reuniu o pessoal interessado em cinema. Eram integrantes: Lírío Ferreira, Adelina Pontual, Valéria Ferro, Cláudia

²⁵² Além das críticas mútuas nos jornais locais, em uma ocasião de tensão entre eles, Ariano Suassuna chegou a dar dois socos em Celso Marconi, dizendo que um era para ele e outro para Jomard de Britto.

²⁵³ MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. *Do mangue para o mundo: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira*. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas. Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. 2004, p.143-144.

²⁵⁴ Do álbum *Afrociberdelia* (1996), de Chico Science & Nação Zumbi.

Silveira, Patrícia Luna, Andréa Paula, André Machado, Samuel Paiva, Solange Rocha e Cláudio Assis.²⁵⁵

O vanretrô foi formado em 1985 com o intuito de realizar um curta-metragem chamado *Biu degradável*, cujo roteiro (de Lício Ferreira), apesar de discutido largamente entre os integrantes e dos esforços em arrecadar dinheiro ou emplacar o projeto, não foi realizado.²⁵⁶ Nessa época, Paulo Caldas, que também estudava na mesma turma do vanretrô, já fazia cinema Super 8, tinha contato com o pessoal da geração superoitista e participava das reuniões da ABD/APECI. Na bitola super 8, realizou *Frustrações, isto é um Super 8* (1981)²⁵⁷ e *Morte no Capibaribe* (1983)²⁵⁸, sendo que este último, como dissemos anteriormente, foi feito numa tentativa de trabalhar no mesmo molde de uma produção profissional e é considerado o marco final do Ciclo Super 8 em Recife:

Esse filme foi passado numa sala, com uma exposição de fotos, e cobramos ingresso, já numa tentativa minha e de várias pessoas do grupo de se profissionalizar, sair do âmbito do filme doméstico, do filme feito com os amigos, com o dinheiro do salário, da mãe, do pai e às vezes do tio. (Paulo Caldas)²⁵⁹

Adelina Pontual afirma que a falta de equipamentos no curso era generalizado, inclusive de máquina de escrever nas aulas de Jornalismo ou de qualquer recurso para a disciplina de cinema, motivo pelo qual os trabalhos eram feitos em slides.²⁶⁰ Ela conta que por já ter proximidade com as humanidades e o ‘social’ optou pelo curso com a convicção de que não gostaria de cursar publicidade. Filha de Amaro Pontual Ferreira Filho, que trabalhou a maior parte do tempo como funcionário na Secretaria da Fazenda e Maria Lilian Pessoa Pontual Ferreira, que tinha curso técnico em contabilidade e trabalhou em diversos lugares em setores administrativos, Adelina Pontual, na verdade, foi criada pela avó, por quem tinha muita afinidade, e por uma tia por parte de pai.

Com a morte do avô, no mesmo ano do seu nascimento (1965), a avó herda o engenho da família já em condições de declínio econômico. “Uma coisa que eu notava muito,

²⁵⁵ In: NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2009, p.25. Amanda Mansur também descreve as trajetórias profissionais de parte das pessoas que compuseram o Vanretrô: Valéria Ferro é técnica de Som e mora no Rio de Janeiro; Andréa Paula trabalha com Televisão em Brasília; André Machado atua como Jornalista; Solange Rocha e Samuel Paiva seguiram a carreira acadêmica.

²⁵⁶ O projeto, apesar de inscrito duas vezes no concurso de curtas da Embrafilme, não foi selecionado.

²⁵⁷ O curta conta a história de um engraxate que, ao passar por uma casa, onde acontece uma festa de aniversário, sonha em ser o aniversariante.

²⁵⁸ Baseado em uma história real, o filme é sobre um pai desempregado que joga os quatro filhos da Ponte Velha do Recife no Rio Capibaribe durante o réveillon.

²⁵⁹ In: NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 138.

²⁶⁰ Em entrevista concedida à autora. 09/09/2016.

que eu lembro na infância, a casa era muito cheia de móveis antigos, antiguidades, louças de cristal, mas que ela foi vendendo tudo pra ganhar dinheiro”, conta. Ao mesmo tempo em que viveu a fase da decadência econômica da família da avó, ela se lembra de uma infância rodeada de cuidados, pois era a única criança da casa. Até a fase da universidade, estudou no Colégio Maria Auxiliadora, nas Graças, exclusivo para meninas, sempre com uma trajetória escolar exitosa, inclusive no curso da UFPe: “socorria” os amigos e era considerada por eles como a mais *nerd* da turma.

Segundo ela, no começo do curso, o fato de Paulo Caldas²⁶¹ já fazer cinema super 8 estimulou o grupo vanretrô a também se organizar. Seus integrantes pensaram à época: “Paulo já faz, por que a gente não pode fazer também?”²⁶². Além disso, ele passou – apesar de na condição de integrante não “oficial” do grupo – a ser um elo entre o vanretrô e os debates sobre as políticas de produção nacional (como o Concine, Lei do Curta) que aconteciam na Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), da qual participava.²⁶³

Paulo Caldas é paraibano. Filho de pai militar, morou durante a infância em diversas cidades e estados da Amazônia. Segundo ele, essa foi a punição conferida ao pai – ser enviado a “sibéria brasileira” – após ele ter discordado das torturas no quartel de João Pessoa. A família mudou vinte e cinco vezes até se estabelecer no Recife em 1978, pois a mãe sempre sonhara em morar no Nordeste. Ganhou do pai uma câmera super 8 comprada em Manaus e ao chegar na cidade se envolveu no movimento superoitista e fez o curso de formação promovido pela ABD/APECI.²⁶⁴

É dessa forma que ele acaba se tornando um intermediário ao aproximar a nova geração da geração superoitista. Paulo Caldas, que já havia trabalhado em outros filmes de Fernando Spencer, realiza *O Bandido da Sétima Luz*, de 1986, em homenagem ao cineasta, bem como o apresenta ao vanretrô. O grupo também se aproxima de Amin Stepple, que se

²⁶¹ Paulo Caldas é apenas um ano mais velho do que Adelina Pontual e Lírío Ferreira, que nasceram em 1965.

²⁶² Em entrevista concedida à autora. 09/09/2016.

²⁶³ Paulo Caldas participou ativamente da revitalização da ABD/Pernambuco e da reivindicação de descentralização que conseguiu realizar em Olinda o encontro nacional das ABDs dos dias 24 a 27 de maio de 1984. Os debates resultaram na Carta de Olinda que definiu uma divisão em cotas da verba da área da Embrafilme: 33% para o Rio de Janeiro, 33% para São Paulo e 34% para o resto do país. Apesar do inconformismo dos cineastas fora do eixo que consideraram a divisão injusta, essa determinação foi um avanço no sentido de descentralizar a produção e foi devido a ela que se voltou a produzir curtas em Pernambuco financiados pela Embrafilme. Segundo Cláudio Barroso (em entrevista a Amanda Mansur, 2013): “A gente não tinha nada, a gente arrumou 34% para o resto do país. Nós demos um passo importantíssimo no sentido de descentralizar. Virou obrigatório ter filmes fora do eixo Rio/São Paulo porque senão era uma proporção absurda, eram 50 e pouco por cento pro Rio, 40 para São Paulo e sobrava 3% pro Brasil”. In: NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *A brodagem no cinema pernambucano*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC – Departamento de Comunicação. Recife, 2014, p. 129-131.

²⁶⁴ Informações presentes no depoimento de Paulo Caldas a *Série Olhar* (Camilo Cavalcante, 2015), veiculado pelo Canal Brasil.

torna um colaborar. Tanto que, posteriormente, Lírío Ferreira realiza em parceria com ele o curta *That's a lero-lero* (1995)²⁶⁵, cuja história é baseada na visita feita pelo cineasta Orson Welles a Recife nos anos 1940.

Lírío Ferreira descreve a si próprio como “um menino de Casa Amarela”, um dos bairros mais populosos da cidade. Cresceu sob os cuidados da mãe e do irmão Tibério, já que o pai faleceu quando tinha um ano de idade. Segundo ele, passou a infância despreocupada entre os jogos de bola, interação frequente com as pessoas no bairro e o litoral, para onde ia surfar. Tanto por isso que pensava que seria esportista. Mas foi devido a um jogo de mímica sobre cinema em sala de aula, no qual Lírío acertava todos os filmes, que Paulo Caldas percebeu que ele “tinha jeito para o cinema” e o convidou para ser continuísta de *O Bandido Da Sétima Luz* (1986). O encontro com Paulo Caldas, Amin Stepple e Cláudio Assis é expresso por ele como fundamental para a sua formação como cineasta. Diz que o primeiro foi o responsável por colocá-lo para fazer cinema, que o segundo o instruiu que cinema “é ótimo fazer, mas tem de pensar também”²⁶⁶ e o terceiro o ensinou a não se contentar com determinadas coisas²⁶⁷.

Cláudio Assis, que possui mais duas irmãs e um irmão, nasceu no interior do estado, em Caruaru, onde o pai trabalhava no Departamento de Estradas e Rodagens e a mãe era professora. Cresceu lendo gibi, frequentando assiduamente o Cine Caruaru em troca dos seus livros didáticos usados, negociados com o lanterninha (cujos filhos os utilizavam) e colecionando fotogramas dos filmes. Após a morte do pai, por volta dos 17 anos, chegou a trabalhar no Departamento de Estradas em diversas funções (cortando mato, como cozinheiro, contando carros). No mesmo período, fez parte do Grupo de Teatro Feira de Caruaru, grupo com quem formou o cineclube *Lumière*, que começou a passar filmes “de arte”. “Limpava mato de dia, de noite estudava, de madrugada fazia teatro, de onze a uma da manhã. Nos fins de semana, cinema...”²⁶⁸.

Após ingressar na universidade, Cláudio Assis continuou desenvolvendo projetos de exibição similares em Recife. Montou um cineclube na UFPe, onde começou a cursar economia, e ganhou uma bolsa escola para exibir os filmes nas salas de aulas. Também trabalhava na Prefeitura de Olinda, onde tinha desenvolvido um Departamento de Comunicação que passava filmes em comunidades. Segundo ele, brigava muito com os

²⁶⁵ NOGUEIRA, Amanda Mansur C., 2009, op. cit., p.31.

²⁶⁶ FERREIRA, Lírío. Depoimento. In: NOGUEIRA, Amanda M.C.; CUNHA F., Paulo Carneiro da (org.). *A aventura do Baile Perfumado: 20 anos depois*. Recife: CEPE, 2016, p.21.

²⁶⁷ Depoimento de Lírío Ferreira para *Série Olhar* (Camilo Cavalcante, 2012).

²⁶⁸ ASSIS, Cláudio. Entrevista. In: AVELLAR, José Carlos. Cláudio Assis: um olhar faca que cega. *Cinemais – O tempo do olhar*, n.35, Jul/Set., 2003, p.104.

professores de economia, e por isso decidiu fazer Comunicação Social, mas percebeu que os professores “eram outros imbecis, piores ainda”²⁶⁹. Foi então que abandonou a universidade, entregou o cargo da prefeitura e decidiu:

[...] a partir de hoje eu só faço imagem em movimento [...] Porque até então eu pensava que se você rodeasse, chegasse, favorecesse alguma coisa, poderia chegar a algum lugar. Só que isso é mentira. Ou você luta diretamente por uma coisa que está querendo, ou não vai conseguir porra nenhuma. (Cláudio Assis)²⁷⁰

É com essa resolução que Cláudio Assis – então namorado de uma das integrantes do vanretrô, Solange Rocha, e por isso participada das reuniões, sendo considerado uma espécie de “membro periférico” do grupo – inscreve o projeto do curta *Padre Henrique, um assassinato político?! (1986)*²⁷¹ no concurso da Embrafilme. Também o Vanretrô inscreve o projeto de *Biu degradável*, cujo enredo fala de um funcionário público que enlouquecia assistindo TV e se apaixonava por uma estrela andrógina de um comercial de sabão em pó. Ao final, ele se transforma, literalmente, em sabão em pó (é consumido pelo consumo).

O roteiro era um dos inúmeros assuntos presentes nos encontros da turma nos bares próximos à universidade, como o Bar do “Bigode”²⁷² ou o “Cantinho das Graças”, onde se falava do projeto, se discutia cinema e se comentava sobre os filmes “fora do circuito” vistos no Teatro do Parque e nas sessões do Cine AIP, no prédio da Associação de Imprensa de Pernambuco²⁷³. As intensas conversas de bar e a amizade do vanretrô também renderam os famosos passeios na parati branca de Lírío Ferreira à praia de Gaibu, onde, despidos, tomavam banhos de mar. Segundo Lírío: “o grupo tinha uma pretensão intelectual maior do que podia supor. Mas havia muito afeto, descobertas, discussões, festas, o escambau. E não era só a coisa intelectual que nos movia, o sexo também oxigenava”²⁷⁴.

Biu, como dissemos, não foi realizado, mas ao ter o projeto de *Henrique* selecionado, Cláudio Assis convidou todo o pessoal do vanretrô para trabalhar no curta.²⁷⁵ Foi essa, de fato, a primeira experiência do grupo com cinema. Devido à falta de pessoal especializado na cidade, Cláudio Assis também convidou profissionais ligados à Escola de Comunicação e

²⁶⁹ Ibidem, p.105.

²⁷⁰ Idem.

²⁷¹ O filme é um documentário, feito em 16 mm, que conta a história do assassinato do padre Henrique, um dos mais jovens e atuantes auxiliares do então arcebispo de Olinda e Recife, Dom Helder Câmara. Ele foi sequestrado no dia 27 de maio de 1969 e morto pelos órgãos repressivos do Estado Militar.

²⁷² NOGUEIRA, Amanda Mansur C., 2009, op. cit., p.26.

²⁷³ Em entrevista a Amanda Mansur, Lírío Ferreira lembra ter assistido a mostras de Glauber Rocha, Stanley Kubrick, Godard e Bergman. In: Ibidem, p.153.

²⁷⁴ FERREIRA, Lírío. Depoimento. In: NOGUEIRA, Amanda M.C.; CUNHA F., Paulo Carneiro da (org.), 2016, op. cit., p. 21.

²⁷⁵ Cláudio Assis afirma: “Lírío foi meu assistente, o Samuel era meu co-roteirista, todos eles fizeram o filme”. In: AVELLAR, José Carlos, 2003, op. cit., p.106.

Artes da USP para assumirem a coordenação das áreas de fotografia (Adílson Ruiz), montagem (Vânia Debs) e som (Eduardo Santos Mendes). *Henrique* se tornou (como o *Décadas* para o pessoal mais ligado à música) o Trabalho de Conclusão de Curso da turma do vanretrô, que se formou em 1986.²⁷⁶

Na cerimônia de formatura, Adelina Pontual conta que a turma decidiu fazer um *happening*²⁷⁷, pois não queriam “aquela formatura careta de jeito nenhum”²⁷⁸. A capa frontal do convite traz a inscrição “olha o holofote no olho...”, e no verso “... sorte, você não passa de um repolho”, acompanhadas de fotos em poses descontraídas do grupo. Não apenas a frase, mas também o jogral que substituiu o orador convencional foi inspirado na música “Clara Crocodilo”, de Arrigo Barnabé. Acreditamos que esse episódio, por ter sido um fato marcante para o vanretrô, traz inúmeras pistas dos pensamentos e ideias que conferiam coesão ao grupo, alimentando a amizade declarada.

Assim como na música de Arrigo Barnabé, é notável a postura irônica no *happening*, formado por diversas falas alternadas entre integrantes da turma, a personagem do “Louco” e o “Coro”. Criticam as expectativas generalizadas (principalmente das famílias) em relação à própria ocasião, afirmando, por exemplo: “... e você, ouvinte incauto, que foi honrosamente convidado para mais uma solenidade que não representa nem fim nem começo etapacional”. Também contrariam o tom elogioso desse tipo de cerimônia e criticam a estrutura universitária, para eles “autoritária, obsoleta e elitista”, reivindicando “reestruturação universitária radical, descentralização administrativa, reciclagem dos professores, prestação de contas e eleições diretas em todos os níveis”, fala acompanhada do coro cantando: “Dizendo a verdade somente a verdade”.

A matriz semântica do jogral é muito similar à música de Arrigo Barnabé, na qual *Clara Crocodilo* funciona como uma metáfora para o “lado B” da sociedade, a marginalidade da metrópole. Ambos se colocam em oposição à “alienação” e ao individualismo do cidadão comum (que não passa de um repolho), numa postura clara de inconformismo, de “quem cala consente, eu não me calo...”²⁷⁹. O trecho a seguir além de exemplificar a postura irônica/inconformista do jogral, também demonstra o “sentimento” de perda de mandato próprio da geração dos anos 1980, tida como a do “desencanto”, mesmo que nem todos

²⁷⁶ NOGUEIRA, Amanda Mansur C., 2009, op. cit., p.46.

²⁷⁷ O jogral foi transcrito na íntegra por Amanda Mansur. In: Ibidem, p.141-142.

²⁷⁸ Em entrevista concedida à autora. 09/09/2016.

²⁷⁹ Trecho da música *Clara Crocodilo*, do Álbum homônimo, de 1980.

tenham essa percepção da década²⁸⁰, de perda da ingenuidade diante dos problemas político-sociais, ao mesmo tempo em que buscavam preservar o desejo de intervir socialmente, mas sob outros moldes:

ADELINA: Amigos... Não vamos nos dispersar. O futuro só depende de nós, do nosso trabalho, do nosso suor e da nossa fraternidade. Vivemos numa democracia onde reina a alegria do nosso povo, que se manifesta através do carnaval e do futebol. O verde e amarelo pulsam no nosso coração de estudante. Vamos pra frente e viva o presidente.

CORO: (CANTANDO) SE VOCÊ ACHA O QUE EU DIGO FASCISTA, MIXTA, SIMPLISTA OU ANTI-SOCIALISTA, EU ADMITO VOCÊ TÁ NA PISTA EU SOU ISTA EU SOU EGO EU SOU ISTA EU SOU EGOÍSTA.

LOUCO: MASSA... MEIOS... OS MEIOS AMASSAM A MASSA

CORO: PREPARAR... APONTAR... FOGO!!!

LÍRIO: Vocês realmente crêem que nós vamos conseguir alguma coisa só porque teremos o poder de persuadir certas cabecinhas??

CORO: BOBINHOS....

LÍRIO: somos todos sub-retratados deste mundo onde basta que um simples elevador social ascenda os ratos do porão até o jardim de inverno daquela cobertura. Tomem milk shake e... vomite....

CORO: NÓS SOMOS O FUTURO ... O SEU FUTURO!!!

2.3 Novos membros: a dispersão e o reencontro

A amizade do vanretrô e os interesses comuns foram se construindo num diálogo constante e ativo com a juventude contemporânea a eles ligada à cultura e às artes. Era nos encontros na universidade, nos bares como o Panquecas e o Soparia ou nas festas que deram origem ao Recbeat²⁸¹ que todos se encontravam. Foi a partir desse círculo expandido que o vanretrô acabou se aproximando de dois outros jovens estudantes de Jornalismo da UNICAP interessados em cinema, Marcelo Gomes e Hilton Lacerda.

A família de Marcelo Gomes é originária de São Caetano, cidade localizada no agreste pernambucano. Filho de funcionário público e mãe dona de casa, cresceu no bairro de Campo Grande, na divisa entre Recife e Olinda. Pertencendo a, segundo ele, uma “típica

²⁸⁰ Um exemplo disso é Lírio Ferreira, que afirma que a década de 1980 não foi um período no qual reinou o vazio para ele, citando tudo o que viveu nesse período: “Teve o curso de Comunicação Social, o Vanretrô, Pixote, Blade Runner, Liquid Sky, Stranger than Paradise, Rumble fish, além da descoberta tardia do Cinema Novo, da Nouvelle Vague, do neorealismo italiano. Teve também o Superoutro, de edgard Navarro, a Boite Misty, o teatro de João Falcão, os shows de rock do Circo Voador do Cais Apolo, os carnavais de Olinda, as retrospectivas do Cinema do Parque, o Cantinho das Graças, porque bar também é cultura. Uma ideia na cabeça e um copo na mão. E havia essa vontade de querer votar – Miguel Arraes já tinha voltado. Foi a década em que conheci Amin Stepple, Jomard Muniz de Britto, Paulo Bruscky”. In: NOGUEIRA, Amanda M.C.; CUNHA F., Paulo Carneiro da (org.), 2016, op. cit., p. 21.

²⁸¹ Festival de música que acontece anualmente em Recife.

família classe média baixa”²⁸², conta que foi para a faculdade fazer o óbvio: engenharia. “Uma profissão que garantisse uma estabilidade econômica”²⁸³. Plano que foi abandonado ao descobrir que gostaria de fazer cinema. Com esse intuito, ingressou no curso de Jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco e em 1987 criou o cineclube *Jurando Vingar*²⁸⁴, por meio do qual promoveu exposições durante quatro anos na sala José Carlos Cavalcanti Borges (Cinema da Fundação).²⁸⁵

Hilton Lacerda, sexto filho de uma família de sete irmãos, nasceu no bairro do Hipódromo (que também já fez parte do bairro de Campo Grande) no Recife, mas morou com a família por bastante tempo em Bauru, São Paulo, retornando para a cidade com 15 anos. Filho de pai comerciante e mãe dona de casa, ele afirma que a sua criação foi marcadamente “feminina”, pois cresceu entre as irmãs, a mãe e a avó. Chegou a cursar Jornalismo, pela UNICAP, e educação Artística pela UFPe, mas não concluiu nenhum dos cursos.²⁸⁶ Apaixonado pela literatura e pelo teatro, dirigiu a peça *Saltos Ornamentais*, encenada no Teatro Joaquim Cardozo, na década de 1980²⁸⁷. Primeiro conheceu Paulo Caldas ao frequentar um curso de roteiro ministrado por ele, promovido pelo SATED (Sindicato dos Artistas e Técnicos em espetáculos de Diversão no Estado de Pernambuco) e, com isso, foi se aproximando paulatinamente de Lírío Ferreira (através do qual conheceu Amin Stepple)²⁸⁸. No final dos anos 1980, começo dos anos 1990, aproxima-se do restante do grupo.

Após a formatura e diante da falta de perspectivas de trabalho ou das dificuldades em se fazer cinema na cidade, houve uma dispersão do Vanretrô:

Terminamos o curso e aí começou: Andréa foi pros Estados Unidos, Patrícia foi pra Londres, um grupo também começou a migrar pra São Paulo, Samuel foi um pouco depois. Sei que Paulo Caldas estava com um projeto de “Chá”. Quem ficou por aqui ainda estava engajado na história do “Chá”, que era o projeto da vez. Tinha também Ana Paula Portela que estava fazendo um filme que nunca terminou, o “Batom”. [...] Aí quem ficou foi se encaixando nesses filmes que era a bola da vez pra se rodar. Só que aí também tem aquela coisa da dificuldade, você não vai ficar pensando só em

²⁸² EDUARDO, Cléber. Entrevista com o cineasta brasileiro Marcelo Gomes. *Revista Época*. São Paulo. 2005. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT965868-1655,00.html>>. Acessado em: 04. Fev. 2017.

²⁸³ Idem.

²⁸⁴ Mesmo nome de um dos filmes do Cíelo do Recife. O *Jurando Vingar* exibia filmes de diretores como Almodóvar, Bressane, de diretores cinemanovistas, Jean Renoir, Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini e Ettore Scola. Ver a programação do Cineclube, em: NOGUEIRA, Amanda Mansur C., 2009, op. cit., p.144-145.

²⁸⁵ NOGUEIRA, Amanda Mansur C., 2014, op. cit., p. 82.

²⁸⁶ Informações concedidas em Entrevista à autora. 15/03/2018.

²⁸⁷ NOGUEIRA, A.M.C., 2014, op. cit., p.83.

²⁸⁸ LACERDA, Hilton. Depoimento. In: NOGUEIRA, Amanda M.C.; CUNHA F., Paulo Carneiro da (org.), 2016, op. cit., p.32.

fazer um curta. Naquela época já era muito mais difícil isso, fazer um curta era um negócio complicado. (Adelina Pontual)²⁸⁹

As dificuldades estruturais do campo, com a crise da Embrafilme e a sua extinção no final dos anos 1980 e começo dos anos 1990 também é central para entender a dispersão do grupo naquele momento. Um exemplo disso foi o curta de Lírío Ferreira, *O crime da Imagem* (1992), cujo projeto aprovado na última comissão de curtas-metragens da Embrafilme, teve as filmagens interrompidas por dois anos devido à situação de crise da política cinematográfica.

Adelina Pontual e Marcelo Gomes, como os amigos do vanretrô, também buscaram alternativas de profissionalização fora do Recife nesse momento. O segundo ganha, em 1991, uma bolsa para estudar cinema na Universidade de Bristol, Inglaterra; ao passo que a primeira ingressa na *Escuela Internacional de Cine y TV*, de San Antonio de Los Baños, em Cuba, entre 1988 e 1991, e se especializa em edição.

É importante aqui ressaltarmos um dado. Podemos supor que a opção de Adelina Pontual pela montagem e não pela direção durante o curso em Cuba, e o fato de ela ter sido a única mulher da primeira geração que assumiu a direção de filmes, de forma paralela ao seu trabalho como montadora, para além da divisão interna do trabalho na área, não deixa de ser um indício das opções dispostas no que concerne às relações de gênero.

Na Retomada, é expressiva a quantidade de mulheres que despontaram como realizadoras se considerarmos que em pouco mais de 50 anos, entre 1930 e 1986, foram realizados apenas 25 longas-metragens dirigidos por mulheres. Só durante a década de 1990 foram 36²⁹⁰, número que a partir de 2000 até 2016 corresponde a uma média de 20% dos filmes lançados, como demonstra o **Gráfico 2**. Sobre a opção feita na escuela, Adelina afirma:

Gostava de dirigir também. Eu dirigi até o segundo ano nos exercícios. Mas eu disse sabe o que é mais, eu vou sair com um curso técnico porque diretora é o quê? Vou fazer o quê como diretora? Montagem ao menos vai dar de procurar um trabalho como editora, montadora. E eu adorava, amava, amo até hoje montagem. (Adelina Pontual)²⁹¹

Adelina Pontual se tornou uma das continuístas mais importantes do cinema brasileiro, tendo ocupado a função em títulos marcantes da Retomada, tais como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2002), *Carandiru* (Héctor Babenco, 2003) e *Através da Janela* (Tata Amaral, 1999). Em um momento de restrição generalizada de acesso ao campo, supomos que a decisão dela, que tendeu para a opção mais

²⁸⁹ Adelina Pontual em entrevista concedida à Amanda Mansur em 2008. In: NOGUEIRA, A.M.C., 2009, op. cit., p. 33.

²⁹⁰ ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Retrospecto em fragmentos. In: CAETANO, Daniel (org.). *Cinema brasileiro 1995-2005 – revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p.155.

²⁹¹ Em entrevista concedida à autora. 09/09/2016.

racional, não deixa de ser um indicador do acréscimo da dificuldade das mulheres em acessar a área por meio de uma função dominada por homens.

Como se sabe, a divisão sexual implica também uma divisão das atividades produtivas que atribui historicamente aos homens o monopólio das funções públicas, oficiais, de representação, ao passo que relaciona o trabalho das mulheres à esfera do privado, do cuidado, da manufatura e da gestão doméstica. Desse modo, muitas vezes, o efeito da dominação simbólica no que se refere ao gênero não se exerce na lógica pura das consciências cognoscentes, “mas através dos esquemas de percepção, de avaliação e de ação que são constitutivos dos habitus e que fundamentam, aquém das decisões da consciência e dos controles da vontade, uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma”²⁹².

Fonte: Gráfico elaborado com base nos dados fornecidos pela Ancine.

A presença e atuação no meio cinematográfico local de Kátia Mesel, da geração dos anos 1970²⁹³, e a trajetória de Adelina Pontual, que tentou justamente conciliar a função técnica com a direção, são precedentes importantes para o surgimento de novas diretoras

²⁹² BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012, p.49.

²⁹³ Kátia Mesel possui uma extensa filmografia, realizada ao longo dos anos 1970, 1980, 1990 e após 2000, com curtas, vídeos, longas em diversos formatos, especialmente documentários ligados a temas do universo da cultura popular de Pernambuco e do Nordeste.

mulheres contemporâneas do grupo de diretores estudados da segunda geração²⁹⁴ (e mesmo na primeira²⁹⁵), sem que se deixe de notar que os homens ainda configuram a grande maioria dos realizadores no estado, sendo os que mais produzem longas metragens de ficção e cujos filmes ganham maior projeção.

Após esse tempo de formação, ao retornarem à Recife, Marcelo Gomes e Adelina Pontual se juntam a Cláudio Assis e fundam a produtora Parabólica Brasil em 1993, que além da organização em torno dos editais das políticas de incentivo, também promoveu cursos de formação profissional na cidade, contribuindo, assim, com a articulação da Retomada no Estado. Na mesma época, Marcelo Gomes começou o Mestrado em Cinema na Universidade de São Paulo, do qual desistiu quando a Parabólica conseguiu emplacar três editais de curtas-metragens²⁹⁶ e quando ele sentiu, com o sucesso do *Manguebeat*, que as coisas iam deslanchar no Recife.²⁹⁷

Paulo Caldas, Hilton Lacerda, Lírío Ferreira e Cláudio Assis permaneceram na cidade participando uns nos projetos dos outros, mantendo trabalhos colaborativos com a cena Mangue, que começa a ter projeção nacional. Paulo Caldas cria a produtora X Filmes, com o baiano Lázaro Faria, o que também passa a agregar as “turmas”. O músico Otto conta que foi trabalhando na produtora, responsável pela campanha política de Humberto Costa em 1992, que conheceu Chico Science, pois o convidou para gravar a música composta por ele, utilizada no guia eleitoral mesmo sem a aprovação do candidato à prefeitura de Recife.²⁹⁸²⁹⁹

Mesmo momento em que Hilton Lacerda também se aproxima de Marcelo Gomes e Adelina Pontual, para quem apresenta Chico Science. Ela conta que este último só não interpretou a personagem do caboclo, assumido pelo ator Meia-Noite, do curta *Maracatu*,

²⁹⁴ Por exemplo, Nara Normande (codiretora do curta *Sem coração*, 2014), Dea Ferraz (*Câmara de espelhos*, longa, doc., 2016); Tuca Siqueira (*Amores de chumbo*, longa, ficção, 2017); Joana Gati (codiretora do curta *Soledad*, 2015); Mariana Lacerda (*Baleia Magic Park*, curta, 2016).

²⁹⁵ Renata Pinheiro, por exemplo, que realizou a direção de arte de diversos filmes do diretor Cláudio Assis e de *Tatuagem* de Hilton Lacerda, começou a dirigir curtas-metragens no final da primeira década dos anos 2000 e lançou o seu primeiro longa metragem *Amor, plástico e barulho* em 2013.

²⁹⁶ No primeiro concurso Ary Severo para produção de curtas, foram contemplados os roteiros de *Cachaça* (Adelina Pontual, 1995), *Maracatu, maracatus* (Marcelo Gomes, 1995) e *That's a lero-lero* (Lírío Ferreira; Amin Stteple, 1995).

²⁹⁷ Depoimento de Marcelo Gomes para a *Série Olhar* (2015).

²⁹⁸ “Tinha voltado de Paris. Conheci Chico na X Filme [...] Eu andava com os meninos do cinema: Lírío Ferreira, Marcelo Pinheiro, Sérgio Oliveira, Claudio Assis. E eles eram amigos de uns caras bem legais Fred, da Mundo Livre, e Chico e a Nação Zumbi”. In: TELES, José. Otto lembra Chico Science e os primórdios do Manguebeat. *Jornal do Commercio*. 05.02.2016. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cidades/jc-na-fofia/noticia/2016/02/05/otto-relembra-chico-science-e-os-primordios-do-manguebeat-220057.php>>. Acessado em: 04.02.2017.

²⁹⁹ A letra, que citava nomes de bairros da cidade - “É Macaxeira, Imbiribeira, Bom Pastor, é o Ibura, Ipsep, Torreão, Casa Amarela...” -, depois seria incorporada à música *Rios, pontes e overdrives*, do álbum *Da lama ao caos* (Chico Science & Nação Zumbi, 1994).

Maracatus (Marcelo Gomes, 1995) por conta da agenda de shows que tinha se tornado inconciliável com as filmagens. Além de que a trilha sonora de *Cachaça* (Adelina Pontual, 1995) foi assinada por Fred Zero Quatro e Otto.³⁰⁰

Lírio Ferreira, Paulo Caldas e Hilton Lacerda foram responsáveis por diversos videoclipes das bandas do movimento Mangubeat. No depoimento de Paulo Caldas para o livro feito em homenagem ao *Baile Perfumado*, inclusive, afirma que ele e Hilton gravaram em U-matic o primeiro show de Chico Science em Olinda quando a formação ainda era a banda Loustal, imagens estas que se perderam.³⁰¹ Além dos clipes, Hilton Lacerda formou uma parceria com Helder Aragão (conhecido como DJ Dolores), intitulada Dolores & Morales³⁰², responsável pelo projeto visual das capas dos primeiros discos das bandas *Mundo Livre S/A*, *Chico Science & Nação Zumbi*, *Eddie* e *Mestre Ambrósio*.

[...] eu acho que estava posicionado num local bem confortável, já que era muito próximo dos meninos que estavam construindo o Mangubeat: Fred Zero Quatro, Renato L., Chico Science, Hélder Aragão [...] Era uma trupe de pessoas que já andavam juntas, mas não eram tão próximas da turma do cinema. Eu era, podemos dizer, mais maleável, porque eu nunca tive uma turma preferida, andava com todo mundo, circulava muito bem. (Hilton Lacerda)³⁰³

Após sair da X Filmes, que o fazia ficar bastante tempo na Bahia, Paulo Caldas voltava para o Recife, junto com Lírio Ferreira, que havia passado um tempo em Londres³⁰⁴. Foi num passeio de carro em direção ao centro que, de acordo com Paulo Caldas, ele disse a Lírio: “‘Bicho, a gente tem que fazer um longa porque tá tudo parado, cara!’”. Era o momento final daquele negócio de Collor. E, como se sabe, com Collor um dia a gente dormiu cineasta e quando acordou não existia mais a profissão no Brasil”³⁰⁵. Já Lírio Ferreira conta que foi ele quem falou: “Paulo, vamos fazer um longa? A parada agora tem de ser um longa-metragem”³⁰⁶.

Apesar das lacunas abertas pela memória, o que também expressa que ambos reivindicam a primeira ideia, o fato é que foi durante um trajeto de carro que Paulo e Lírio se propuseram a realizar um longa-metragem em Recife. Ideia ousada, diante dos fatos: fazia

³⁰⁰ Em entrevista concedida à autora. 09/09/2016.

³⁰¹ NOGUEIRA, Amanda M.C.; CUNHA F., Paulo Carneiro da (org.), 2016, op. cit., p.27.

³⁰² Além de designer, passou a atuar como músico e produtor musical desde 1997. Os dois voltaram a trabalhar juntos no filme *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013).

³⁰³ LACERDA, Hilton. Depoimento. In: NOGUEIRA, Amanda M.C.; CUNHA F., Paulo Carneiro da (org.), 2016, op. cit., p.32-33.

³⁰⁴ Lírio Ferreira acompanhou a esposa que havia ido estudar na Inglaterra por um ano.

³⁰⁵ NOGUEIRA, Amanda M.C.; CUNHA F., Paulo Carneiro da (org.), 2016, op. cit., p.25.

³⁰⁶ Ibidem, p.22.

vinte anos que não se rodava um longa em Pernambuco³⁰⁷. Ao mesmo tempo, projeto que se mostrava necessário, se considerarmos a sensação de estagnação de ambos (o qual também reverberava a opinião do grupo envolvido com cinema) que já tinham acumulado certa experiência na produção de curtas-metragens, mas precisavam de “algo grande”, para estabelecer as bases profissionais de produção em Recife ou, como se mostrava naquele momento, para “movimentar as coisas”.

Isso porque, de fato, o cinema como uma alternativa viável de escolha profissional para essa geração era algo distante, como afirma o produtor João Vieira Jr., em uma cidade sem escola especializada de cinema ou políticas públicas de viabilização, os anos 1980 “era um panorama muito nebuloso”, no qual não se “conseguia construir isso sendo jovem e também sendo pobre. [...] Quando eu rememoro e volto nos anos 1980, tudo era muito difícil, muito difícil construir a ideia de uma carreira, de uma trajetória...”³⁰⁸.

2.4 O Baile Perfumado

Com a ajuda do historiador Frederico Pernambucano de Mello, que estudava o cangaço, Lírío, Hilton e Paulo começaram a escrever o roteiro de *Baile Perfumado* quando o edital para o prêmio Resgate do Cinema Brasileiro foi lançado.

[...] Nos últimos quinze dias que antecederam o prazo de inscrição, a gente ficava lá dia e noite [na produtora Saci Filmes³⁰⁹]. Nem admitíamos a possibilidade de perder o prêmio – e isso mesmo que soubéssemos que se tratava de um concurso nacional e que, no contexto da época, seria quase impossível para um filme pernambucano ser escolhido. “Vamos entrar e não vamos brincar não”. (Paulo Caldas)³¹⁰

Ao vencerem na categoria diretores estreantes³¹¹, os amigos que formavam o pessoal do cinema, bem como os antigos integrantes do vanretrô que continuavam na área, foram convocados para trabalhar no *Baile*: Cláudio Assis foi diretor de produção, Vânia Debs fez a montagem; Marcelo Gomes participou como assistente de produção, Adelina Pontual foi assistente de direção e continuísta, junto com Hilton Lacerda, que também escreveu o roteiro;

³⁰⁷ O último longa-metragem feito em Pernambuco até aquele momento foi *O Palavrão* (Cleto Mergulhão, 1975).

³⁰⁸ Em entrevista concedida à autora. 23/03/2018.

³⁰⁹ A *Saci Filmes* foi criada para a produção de *Baile* e ao que tudo indica passou a funcionar no mesmo lugar da *Trama Filmes* - no primeiro andar da Galeria Joana D’Arc, no Pina -, uma produtora fundada por Paulo Caldas, Lírío Ferreira, Marcelo Pinheiro e Aramis Trindade. In: TRINDADE, Aramis. Depoimento. NOGUEIRA, Amanda M.C.; CUNHA F., Paulo Carneiro da (org.), 2016, op. cit., p.73.

³¹⁰ CALDAS, Paulo. Depoimento. In: *Ibidem*, p.26.

³¹¹ Segundo Cláudio Assis, o prêmio girou em torno de 700 mil: “conseguimos mais um pouco em Pernambuco. Ao todo, o filme saiu por um milhão, um e pouco”. In: *Ibidem*, p.78.

Valéria Ferro fez a direção de Som e Samuel Paiva foi *vídeo assist.* “Não apenas pela repercussão obtida pelo filme, mas também por ter sido um projeto que propiciou a rearticulação do grupo, é que o filme pode ser considerado como grande marco da retomada da produção cinematográfica em Pernambuco”³¹².

Baile Perfumado teve esse aspecto marcante da reunião de pessoas. Foi uma espécie de transe, estávamos todos apaixonados, todos tínhamos uma relação visceral com o que estava sendo feito ali, era preciso que aquilo desse certo. Havia um cuidado, uma atenção, uma dedicação total. Baile não é um filme de autor, não é de jeito nenhum apenas meu e do Lírio, mas o resultado desse grupo. (Paulo Caldas)³¹³

O filme conta a história de Benjamin Abrahão, um libanês que nos anos 1930 gravou as únicas imagens em movimento de Lampião e seu bando³¹⁴. Após chegar ao Brasil, Benjamin documentou e viveu com Padre Cícero até a sua morte. Depois disso, partiu à procura de Lampião, com o intuito de filmar o cangaceiro, realizando acordos com coronéis da região a fim de conseguir equipamento e acesso ao bando. Ou seja, *Baile Perfumado* é um filme que conta a história de outro filme.

Fernando Spencer tinha a ideia de fazer um curta chamado “o repórter das arábias”. Ele foi a primeira pessoa que me contou da história do Benjamin Abrahão, que ele era um árabe, que tinha filmado Lampião, o bando, essas imagens que tinham dele. Ele queria fazer um curta. Tanto é que quando a gente foi fazer o Baile eu fui lá na casa dele pedir a autorização respeitosa para transformar em um longa o filme. (Paulo Caldas)³¹⁵.

Era comum no Brasil do início do século, imigrantes familiarizados com a técnica fotográfica e cinematográfica, viajar para registrar as famílias ricas e fazendas como ganha pão. A exemplo da Revista Cinearte nos anos 1920, “a crítica de cinema não os apreciava, eram chamados “cavadores”, vistos como “sem compromisso” com a Arte do Cinema”³¹⁶. Segundo Jean-Claude Bernardet, a produção de documentários e cinejornais no começo do século XX (a qual sustentava a produção cinematográfica brasileira) assentava-se num documentário “exclusivamente ligado a uma elite mundana”, de que os cineastas eram dependentes, sendo que essa situação não se modifica quase nada na década de 1930 e 1940, pois a elite continuava a financiar as produções direta ou indiretamente³¹⁷.

Benjamin Abrahão era, portanto, um “cavador”, mas que buscava ser reconhecido e respeitado. Obstinado, ele era um homem de iniciativa em sua busca para tornar-se um

³¹² NOGUEIRA, Amanda Mansur C., 2009, op. cit., p.42.

³¹³ NAGIB, Lúcia, 2002, op. cit., p.141.

³¹⁴ As imagens originais feitas pelo cineasta libanês foram utilizadas no filme.

³¹⁵ Paulo Caldas em entrevista à *Série Olhar* (2015).

³¹⁶ XAVIER, Ismail. Campo de migrações: Fabiano, Manuel, Ranulfo e os anônimos do sertão. *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, v. 33, n. 26, 2006, p. 35.

³¹⁷ BERNARDET, Jean-Claude apud RAMOS, Fernão, 1987b, et.al., op. cit., p. 194.

“pioneiro”, o primeiro a filmar Lampião no sertão. Ou seja, contrariando a sua própria designação, mas se utilizando dos contatos e buscando financiamento e apoio dos coronéis, ele pretendia realizar um projeto próprio, não encomendado. Para conseguir tal feito, traz consigo um trunfo na manga, um antecedente, que apresenta a todos que encontra como uma espécie de “currículo”: a sua experiência ao lado do Padre Cícero, que inclusive já o havia apresentado ao cangaceiro.

Através da figura do cineasta libanês, da sua determinação e disposição a negociar para conseguir realizar um filme “importante” – que, por sua vez, contraria a imagem que lhe é conferida socialmente (a de “cavador”) – e que possui uma experiência acumulada e um “currículo confiável”, é que o grupo produtor de *Baile Perfumado* revela a sua própria posição no campo do cinema nacional naquele momento. Havia tanto uma vontade de fazer cinema a partir de Pernambuco como uma determinação em fazer um cinema de linguagem inovadora. A intenção não era apenas ganhar dinheiro, mas fazer imagens raras. Afirmar-se como “não-cavadores” apesar do espaço social que ocupavam (a periferia do campo cinematográfico nacional), adquirir o respeito da crítica, conseguir filmar o desafio e se tornar “pioneiros” na realização de um longa-metragem após quase duas décadas.

Essa iniciativa da personagem fala da vontade dos produtores de ver *Baile Perfumado* ser bem sucedido em um momento no qual despontava uma alternativa para a saída da crise e paralisia da produção nacional, além de falar do futuro que se esperava após o filme, já que a ideia “não era perder não”³¹⁸. Como demonstra a fala de Benjamin Abrahão, com o sotaque típico de um imigrante árabe, na cena em que assegura a Ademar o patrocínio do coronel João Libório para conseguir o equipamento de filmagem: “Olha, Ademar. Tudo que nós pode faz é aposta. E quando gente aposta, nós acredita no vitória. E eu, Benjamin Abrahão, ser bom apostador e até hoje, graças a deus, ser vitorioso sempre”.

No longo percurso do cinema de autor dos anos 1960 aos anos 1980, nota-se uma transformação substancial no cinema nacional, que representa mesmo as modificações pelas quais passou a sociedade brasileira. *Baile Perfumado* condensa influências estéticas do cinema moderno dos anos 1960, ao mesmo tempo em que é resultado da consolidação de uma Indústria Cultural no país e da consequente profissionalização da atividade que se definiu nos anos 1980. Entendemos que a busca por parte dos cineastas brasileiros em reconectar a sua produção com a tradição cinemanovista, a qual configurou uma das “linhas de força”³¹⁹ da

³¹⁸ Paulo Caldas, ao comentar sobre o Prêmio Resgate, em entrevista a *Série Olhar* (2015).

³¹⁹ Termo utilizado por Tânia Pellegrini (1999), diante da pluralização dos temas e estilos do cinema da Retomada, para definir duas grandes linhas de força que se desenvolveram com um forte apuro técnico: “uma

Retomada, é um dos motivos que levou a crítica cinematográfica a avaliar esses filmes dos anos 1990 estabelecendo “padrões de comparação” com o Cinema Novo³²⁰. Outra razão é a centralidade que este último teve tanto na formação da moderna cultura brasileira como no campo do cinema nacional.

Diversas críticas³²¹, portanto, debruçaram-se em apontar as diferenças e o distanciamento de *Baile Perfumado* em relação à perspectiva totalizante do cinema engajado. De fato, cremos que o filme resulta de uma sedimentação social diversa e por isso distante dos anseios que moveram os jovens do Cinema Novo. No entanto, a disposição em retomar o tema do cangaço, negando a marca da não-identidade próprio do cinema paulista da década de 1980, junto à tentativa de compreender os anseios que moveram esses jovens talentosos, formados na Recife oitocentista, reestabelece novos parâmetros avaliativos. Não à toa, o sertão de *Baile* – verde, repleto de água, corredeiras, e totalmente conectado ao urbano – é muito diferente daquele árido e isolado, representado pelos cinemanovistas.

Também o elemento que confere respeitabilidade ao libanês (ter convivido com Padre Cícero) encontra três correspondentes no universo de produção social do *Baile Perfumado*. A primeira delas está no plano sequência de abertura, em que acompanhamos a morte do Padre Cícero, personagem interpretado por Jofre Soares, que pode ser visto como uma referência evidente ao Cinema Novo, ao mesmo tempo que demarca a sua superação no filme. A referência está no plano sequencia, na presença de Jofre Soares (ator ícone do cinema dos anos 1960) e no tema da superação da religiosidade como ponto de partida para a ação revolucionária³²². A cena se constitui

[...] como a *morte do pai* simbólico de Benjamin Abraão, [...] que desse momento em diante sente-se liberado para seguir sua trajetória de cineasta, disposto a enfrentar todas as dificuldades para filmar *Lampião*. Certamente também é significativo o fato de que, daí por diante, todo o discurso do filme empreenda um esforço no sentido de subverter os signos consagrados pelo Cinema Novo, por

que procura inspiração numa identidade nacional, já existente na própria história do nosso cinema, e outra que busca a não-identidade, ou seja, procura não reforçar marcas ou traços específicos que possam diferenciá-la do cinema globalizado”. In: PELLEGRINI, Tânia. *Novo Cinema Brasileiro. Comunicação & Educação*. São Paulo, v.5, n.14, jan./abr. 1999, p.92. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewArticle/4419>>. Acessado em: 6.2.2017.

³²⁰ Um exemplo disso é o termo “cosmética da fome”, de que falaremos mais adiante, utilizada por Ivana Bentes, ao analisar os filmes dos anos 1990 que buscam a conexão com a tradição do Cinema Novo.

³²¹ Por exemplo, ver: NAGIB, Lucia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.52-54; ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p.132-134.

³²² Algo presente no filme ícone do Cinema Novo, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha.

exemplo, ao trabalhar a imagem de um sertão farto, verde, moderno, cheio de água.³²³

O segundo deles tem uma relação com o antecedente do filme, como está presente na fala de Paulo Caldas citada anteriormente, de que ele pediu a permissão respeitosa de Fernando Spencer, diretor expoente da geração dos anos 1970, para tornar a ideia dele, que originalmente era de um curta, em um longa-metragem. Além da relação de colaboração e apoio presente entre o grupo e os superoitistas, o que revela a conexão buscada pela nova geração em relação à tradição da geração anterior, isso também demonstra o próprio antecedente histórico dos produtores, os quais iniciaram no curta e naquele momento “pediam permissão” à geração passada (cuja produção também foi sustentada pelos curtas-metragens) para se aventurar no longa-metragem. É justamente Paulo Caldas, responsável pelo último filme do Ciclo Super 8 quem, simbolicamente, faz o pedido a Spencer.

Ao que tudo indica, a geração da Retomada se posicionou em relação à tradição do cinema local propondo uma síntese do que moveu a geração anterior. De um lado, em comum com os “tropicalistas” do super 8 dos anos 1970, defendem a inovação da linguagem, o “novo”, o contato com influências diversas, mantendo a crítica ao Movimento Armorial. Por outro lado, em comum com o Grupo 8, aproximaram-se da tradição, das práticas da cultura popular, dos assuntos locais, ao mesmo tempo em que foi retomada a vontade de organizar um cinema com bases profissionais (organizaram-se em torno da ABD e das reivindicações junto ao Estado³²⁴).

Já o terceiro está na cena em que Maria Bonita e Lampião vão ao cinema. Eles assistem *A filha do advogado* (Jota Soares, 1926), que foi um grande sucesso do Ciclo do Recife, inclusive, sendo o único que os cineastas dos anos 1920 conseguiram exibir comercialmente no sul do país. A escolha desse filme, além da homenagem aos pioneiros que fizeram cinema na cidade, de certa forma, revela uma expectativa que se cumpriu: o filme conquistou projeção nacional e se tornou um dos principais longas da Retomada³²⁵, desde a

³²³ PAIVA, Samuel. Do curta ao longa: relações estéticas no cinema contemporâneo de Pernambuco. In: HAMBURGER, Esther et al. (org.). *Estudos de Cinema – SOCINE*, ano IX. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008, p. 104.

³²⁴ Durante o Governo de Miguel Arraes (1995-1998), por conta da organização das entidades de cultura do Estado, da qual participaram o pessoal do cinema, a lei que definia o percentual destinado à cultura foi alterado de 0,05% para 3%; e o concurso Ary Severo Firmino Neto, criado em 1998, também foi uma reivindicação da classe.

³²⁵ *Baile Perfumado* ganhou o prêmio de Melhor Filme, Melhor Direção de Arte e Melhor Ator Coadjuvante (Aramis Trindade) do 29º Festival de Brasília. Apesar de não ter obtido um alcance de público comparável a *Carlota Joaquina: princesa do Brasil* (1.286.000 espectadores), pois registrou oficialmente 73.062 espectadores, *Baile* teve grande repercussão entre a crítica especializada. Dados: Ancine/OCA.

primeira exibição de *Baile* no Festival de Brasília, para onde parte da equipe foi acompanhar o lançamento. Sessão que, de acordo com Paulo Caldas,

[...] foi realmente um absurdo. Porque as pessoas não esperavam aquilo. Foi um choque. O filme foi aplaudido várias vezes durante a exibição. Cláudio Assis ajudou a criar o clima, evidentemente. Ele não poderia perder a viagem e na cena do cânion ele gritou: “Que filme do caralho!”. A plateia toda aplaudiu. (Paulo Caldas)³²⁶

Ainda que o grupo busque novos caminhos, ele traz consigo as referências e o alvará do passado, tal como o “antecedente” de Benjamin Abrahão (que era o Padre Cícero), seja em relação ao cinema produzido em Recife pelas gerações anteriores, seja pelas referências estéticas acumuladas não só referentes ao Cinema Novo, mas a todo o repertório fílmico canônico adquirido por meio da cultura cineclubista. Além da experiência proveniente da criação de cineclubes, caso de Cláudio Assis e Marcelo Gomes, Hilton Lacerda enfatiza a importância para a formação deles das mostras de filmes do Teatro do Parque, das sessões de arte no Arte Palácio e no Trianon; e das sessões da AIP (Associação de Imprensa de Pernambuco) pelo menos até metade dos anos 1980.³²⁷

Ainda que a história do cineasta que filmou *Lampião* se passe nos anos 1930, *Baile Perfumado* fala, sobretudo, do presente. Um filme em que o diálogo com o movimento manguêbeat é intenso.

A nossa geração tem uma dívida imensa com o Manguêbeat. A influência é direta e justaposta. Independente da sua estética propositiva baseada nos arroubos da nossa juventude, da brodagem que estava por trás de tudo, dos excessos de um frescor de estreantes – eu não saberia dizer se o filme teria tanta relevância e penetração se não estivéssemos inebriados por aquela música maravilhosa, pelo que acontecia no caldeirão cultural da cidade do Recife naquele instante. (Lírio Ferreira)³²⁸

O sucesso do manguêbeat, a presença de *Chico Science & Nação Zumbi* na mídia e o início das carreiras internacionais das bandas e integrantes da cena, “injetou ânimo” no campo cultural da cidade. No entanto, no caso do cinema, as saídas pareciam ainda fechadas no começo dos anos 1990 (devido à crise que se acirrou durante o Governo Collor), e a dispersão do grupo é uma prova disso. No entanto, o estímulo vindo da cena manguê – somado à vontade e determinação dos cineastas, junto às oportunidades de financiamento que começaram a surgir – foi um fator determinante para a decisão do pessoal do cinema em se reunir novamente.

³²⁶ CALDAS, Paulo. Depoimento. In: NOGUEIRA, Amanda M.C.; CUNHA F., Paulo Carneiro da (org.), 2016, op. cit., p.31.

³²⁷ Em entrevista concedida à autora. 15/03/2018.

³²⁸ FERREIRA, Lírio. Depoimento. In: NOGUEIRA, Amanda M.C.; CUNHA F., Paulo Carneiro da (org.), 2016, op. cit., p.23.

A trilha sonora do filme, que é considerada uma das mais importantes do cinema brasileiro, toda composta pelos músicos da cena mangue, como Chico Science, Siba e Fred Zeroquatro, foi gravada um ano antes para “instigar na produção” e para “inspirar” as filmagens.³²⁹ Na verdade, como se disse anteriormente, o pessoal do manguebeat já havia feito a trilha dos curtas *Cachaça*, *Maracatu*, *maracatus* e *That's a lero-lero*. Além da trilha, os músicos também interpretam personagens no filme, numa autorreferência ao contexto cultural compartilhado à época: na cena em que Lampião pede que um músico toque uma “moda bonita”, é o músico Siba, do grupo *Mestre Ambrósio*, que toca o que ele intitula de “baile perfumado”; Roger de Renor, da Soparia, interpreta corisco; e Fred Zeroquatro é um dos jornalistas que entrevista Benjamin Abrahão, na sede do jornal *Diário de Pernambuco*.

A proposta tanto do manguebeat como do vanretrô era modernizar a partir das tradições. Também *Baile Perfumado* é uma expressão da proposta de modernizar o passado, junto à necessidade de se abrir para o diálogo com a cultura global sem abandonar as raízes locais. Ambos também buscaram estranhar o familiar. Se o manguebeat buscou tornar visível o comum, o “imperceptível” presente nas pontes, mangues, rios e maracatus de Recife, *Baile Perfumado* é a busca em estranhar a imagem recorrente apreendida ao sertão e à Lampião.

É emblemático, portanto, o encontro do cineasta estrangeiro com o mais famoso cangaceiro do sertão. Um Lampião que gosta de uísque *White Horse*, perfume francês e é vaidoso. A estética marcadamente *pop*, a linguagem de videoclipe, que enfatiza as músicas da trilha de modo à quase paralisar a narrativa³³⁰ são elementos de uma verdadeira investigação da convivência simultânea do velho e do novo, do moderno e do tradicional. No entanto, é justamente essa contradição que sela um destino único ao cineasta e à Lampião. A morte lhes é comum. O que mata a ambos é a repercussão das imagens do bando em dessincronia com um momento histórico que não era propício a elas. Na *diegese*, o governo Vargas as interpreta como uma afronta, um traço arcaico de banditismo que não cabia mais no cenário moderno encampado pelo Estado varguista.

O cangaceiro, que se tornou um símbolo nacional, de acordo com Maria Isaura Pereira de Queiroz, é uma figura bem distinta do símbolo americano – o cowboy – que funciona como um elemento conservador e estabilizador na medida em que se apresenta como um defensor da lei e da ordem. Ao contrário, o cangaceiro é um fora da lei, um rebelde que “luta contra a polícia, e distribui com os ‘pobres’ o produto da luta; luta contra os

³²⁹ CALDAS, Paulo. Depoimento. In: *Ibidem*, p.27.

³³⁰ O que expressa a proximidade do grupo com essa linguagem, bem como a forte influência gerada pela chegada da MTV no país.

estrangeiros, afirmando bem alto o valor nacional. É um personagem épico, suas ações boas ou más são sempre aventuras heroicas”³³¹. Essa consideração, feita por ela, explica o porquê de Glauber Rocha recorrer a esse símbolo no clássico *Deus e o diabo na terra do sol*.

É interessante notar que ao passo em que este último cria uma verdadeira alegoria do país, um universo mítico no qual transcorre a ação (a centralidade da narração no cantador e o diálogo com o cordel ressoa esse efeito mítico), não tendo preocupação com a fidelidade histórica³³², no *Baile* as imagens históricas são preservadas e há uma mistura dos gêneros ficção e documentário. A atualidade da trilha sonora, junto às marcas do real presentes no filme, atualiza a imagem de Lampião, distanciando-a do caráter mítico, ao mesmo tempo em que preserva a sua figura heroica.

Figura 1 – Lampião

Fonte: *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira; Paulo Caldas, 1996)

É exemplar disso a cena final do cangaceiro – em que a câmera aérea o acompanha subindo em direção ao topo de um cânion, olhando a paisagem em uma postura heroica, com a música ágil “Sangue de Bairro” de *Chico Science & Nação Zumbi* de fundo: “Quando degolaram minha cabeça, passei mais de dois minutos vendo meu corpo tremendo/ E Não Sabia o que fazer/ Morrer, viver, morrer, viver”. Ainda que o país tenha entrado de vez na era do consumo – entre uísques, perfumes e filmes importados – é como se, através dessa cena, *Baile Perfumado* reafirmasse a sobrevivência de um cinema inconformado no país, o qual mantém viva uma resistência estética e política (ainda que não mais nos moldes do cinema moderno). É nesse sentido que as muitas discussões do vanretrô sobre o “Biu degradável” e a

³³¹ QUEIROZ, Maria Isaura, 1977, apud YUTA, Edmar Tetsuo, 2003, op. cit., p. 273-274.

³³² Ibidem, p. 275.

perspectiva crítica presente na história do personagem consumido pelo consumo ecoam no *Baile*.

Também a morte de Benjamin Abrahão a mando do coronel que, por sua vez, respondia ao desejo do governo, não é a última cena do libanês no filme. A morte de Abrahão, um cineasta de iniciativa em seu tempo, é simbólica se considerarmos o momento mesmo em que os produtores de cinema viviam a sua quase extinção no país pós-Collor (mais uma vez, é emblemática a música: Quando degolaram minha cabeça, passei mais de dois minutos vendo meu corpo tremendo/ E Não Sabia o que fazer/ Morrer, viver, morrer, viver). Entretanto, a última cena, e que também encerra o filme, é a de quando Benjamin Abrahão desembarca no Brasil e afirma sorrindo: “Os inquietos vão mudar o mundo”. Ou seja, o fim é o começo da história. Também *Baile Perfumado* é o fim e o começo a um só tempo, pois representa uma fase de impossibilidade ao mesmo tempo em que inaugura a possibilidade de consolidação da produção cinematográfica em Pernambuco.

Foi, sobretudo, um filme de reunião: de pessoas, de influências e de vontades em comum. Como vimos, historicamente, o campo intelectual e da cultura em Pernambuco é marcado por movimentos de grupo, ainda que de composição social diversa. O termo nativo ‘brodagem’, que traduz uma lógica de associação da produção cinematográfica no Estado, também se filia a essa característica histórica. Idelette Muzart Santos aponta duas hipóteses para explicar esse fenômeno: a escassez de recursos financeiros, materiais e humanos para viabilizar projetos individuais, fazendo com que os artistas e intelectuais buscassem se organizar em projetos coletivos; e o fato de eles estarem distantes dos grandes centros e, portanto, das instâncias legitimadoras da produção cultural, o que tende a estimular a formação de movimentos como uma forma de buscar uma inserção nacional em bloco, chamando a atenção dos grandes centros para a periferia.³³³

Sem dúvida, a prática cinematográfica de um modo geral – estruturalmente coletiva que envolve um grupo de pessoas em funções específicas – é propícia a favorecer relações de ajuda mútua, as quais podem resvalar em amizades. No entanto, no caso do cinema em Pernambuco, ao que parece, a inexistência de um sistema de produção cinematográfica estruturado em Recife e de cursos para formação de mão-de-obra especializada funcionou como um reforço a esse elemento agregador que os moveu em torno do projeto do *Baile*. Fazer cinema nos anos 1990, a partir da periferia, envolveu a formação de um núcleo de

³³³ SANTOS, I. M., 1999 apud BRITO, Antônio de Pádua de Lima. *Ariano Suassuna e o Movimento Armorial: cultura brasileira no regime militar, 1969-1981*. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2005, p.122.

peessoas marcado pela amizade, afetividade, ideias e espaços em comum, sendo a “brodagem” uma sedimentação tanto do encontro/formação do grupo como da lógica associativa de trabalho.

Certamente, esse tipo de associação envolve uma complexa rede de relações que não se dá de forma completamente harmônica ou está isenta de conflitos. Sobre o *Baile Perfumado*, por exemplo, Adelina Pontual conta:

O filme ia ser filmado em várias cidades ali do sertão, acabou centralizando tudo em Piranhas, porque não ia ter dinheiro... E a parte do Recife. E assim: era o primeiro longa pra todo mundo. Estava todo mundo aprendendo, apesar da gente já ter feito os curtas, mas era uma experiência completamente diferente. Então, foi um aprendizado, muita loucura. Muito quebra-cabeça. Muita briga. Muita confusão mesmo. Mas também muito amor. Era briga, mas daqui a pouco estava todo mundo junto. Todo mundo chorando. Fazia greve em dia de folga. Reclamávamos, brigávamos com Lírio e Paulo, com os produtores também, mas saiu um filme lindo. Mas foi tudo contado assim: a última cena acabou a última lata. [...] Foi muito bom, muita loucura também. Mas inesquecível e maravilhoso. Foi um marco. A gente realmente, com toda a loucura, a gente conseguiu fazer uma coisa maravilhosa. Todo mundo dando o sangue mesmo pra que a coisa acontecesse. (Adelina Pontual)³³⁴

No trabalho de campo também se notou que a chamada ‘brodagem’ é bastante questionada por essa geração tanto no sentido de evocar relações pacíficas e homogêneas como no sentido de transmitir a ideia de ‘exploração’ nas relações de trabalho. No primeiro caso, o depoimento de Hilton Lacerda a respeito é exemplar, e no segundo, a opinião de João Vieira Jr. Respectivamente:

Essa historia de ‘brodagem’... Obviamente você tem uma capacidade, mas isso não quer dizer que essas pessoas estão fazendo um trabalho único que elas se ajudam, as relações são muito confusas. [...] A gente tá falando de uma cidade que tem um certo grau de arrogância, um monte de ego flutuando. É bastante confuso, não é tão fácil não. Agora eu acho que tem uma coisa, quando é necessário unir forças para que esses projetos encaminhem, essas pessoas tendem a procurar pelo menos publicamente manter essa ideia. (Hilton Lacerda)³³⁵

Eu acho que a colaboração é um elemento, ela é uma característica da produção cinematográfica em qualquer lugar, como também a competição. Às vezes em outras ordens as pessoas não tem, mas se elas se conhecem é natural que de alguma forma colaborem. A brodagem eu acho um termo muito pejorativo, porque pra mim ele está muito associado também que em nome da brodagem você possa explorar a mão-de-obra de uma terceira pessoa... Porque assim, a brodagem existe formalmente também, então se você quer, no momento que a gente entende e tem condições de formalizar essas relações de trabalho, se você de fato não tem orçamento, então você institui um modelo que seja adequado a isso, você monta um coletivo, convida pra que as pessoas se associem ao projeto, existe uma forma de formalizar o que parece demasiadamente solto... Eu acho. (João Vieira Jr.)³³⁶

³³⁴ Em entrevista concedida à autora. 09/09/2016.

³³⁵ Em entrevista concedida à autora. 15/03/2018.

³³⁶ Em entrevista concedida à autora. 23/03/2018.

Apesar dos questionamentos, percebe-se nas falas acima transcritas que a colaboração permeada por relações de amizade, por mais difícil que seja, além de ter sido um fator essencial para a formação do grupo, também configura um aspecto central vinculado tanto à imagem que essa geração tem de si mesmo como à imagem que apresenta de si. A ‘brodagem’ da primeira geração, que também pode ser notada no *Quadro de colaboração* proposto (ver **Tabela 1**), é reconhecida não apenas pelos agentes e realizadores locais, mas também pelo campo do cinema nacional como um traço da produção do estado.

Cláudio Assis, por exemplo, afirma que a esse fator “distingue” e “determina” a produção em Pernambuco. Segundo ele, “faz com que a gente provoque”. E após pontuar que trabalha com atores e profissionais de diversos lugares e estados, esclarece que a questão fundamental é o “que eu quero dizer? O que eu quero falar?”.³³⁷ Como se pode notar nesta opinião expressa pelo diretor, a lógica de associação presente no estado é um ponto de convergência da representação ligada tanto à identidade como à independência do grupo (da qual falaremos mais adiante).

³³⁷ Em entrevista concedida à autora. 17/03/2018.

Tabela 1. Quadro de colaborações – Primeira Geração. Classificação e filmes. ⁽¹⁾						
	Lírio Ferreira	Paulo Caldas	Adelina Pontual	Hilton Lacerda	Cláudio Assis	Marcelo Gomes
Lírio Ferreira		A (<i>Baile Perfumado</i> , longa, 1997 + outros trabalhos**). F / E (<i>Baile Perfumado</i>) G (<i>O crime da imagem</i> , curta, 1992)	C (<i>Sangue Azul</i> , 2014) B (<i>Baile Perfumado</i>)	A (<i>Cartola</i> , longa, 2006) E (<i>Árido Movie</i> , 2006; <i>Cartola</i> ; <i>Baile Perfumado</i>) B (<i>That's a lero-lero</i>)	G (<i>Baile Perfumado</i>)	
Paulo Caldas	A/ E /F (<i>Baile Perfumado</i>)/ D (<i>O bandido da Sétima Luz</i> , 1986 e <i>Chá</i> , 1987)		B (<i>Baile Perfumado</i>)	E (<i>Baile Perfumado</i>)	G (<i>Baile Perfumado</i>)	D (<i>Deserto Feliz</i> , 2007)
Adelina Pontual					A / E (<i>Samydarsh: os artistas da rua</i> , 1993; <i>Punk Rock Hard Core</i> , 1995) F (<i>Cachaça</i> , 1995)	A / E (<i>Samydarsh: os artistas da rua</i> ; <i>Punk Rock Hard Core</i>)
Hilton Lacerda	A/ E	E	C (<i>Tatuagem</i> , 2013) B (<i>A visita</i> , 2001) F (<i>Simião Martiniano – o camelô do cinema</i> , 1998***)		F (<i>Simião Martiniano – o camelô do cinema</i> , 1998)***	F (<i>Simião Martiniano – o camelô do cinema</i> , 1998)***
Cláudio Assis			A / E H (<i>Soneto do Desmantelo Blue</i> , curta, 1993) F (<i>Baixio das Bestas</i> , longa, 2006; <i>Amarelo Manga</i> , longa, 2003)***	D (<i>Texas Hotel</i> , 1997; <i>Amarelo Manga</i> ; <i>Baixio das Bestas</i> ; <i>Febre do Rato</i> , 2012; <i>Big Jato</i> , 2015)		F (<i>Baixio das Bestas</i> ; <i>Amarelo Manga</i>)*** A / E (<i>Samydarsh: os artistas da rua</i> ; <i>Punk Rock Hard Core</i>).
Marcelo Gomes		D (<i>Cinema, aspirinas e urubus</i> , 2005)	A / E C (<i>Era Uma Vez eu Verônica</i> , 2012) B (<i>Um dia no Sertão</i> , 2014; <i>Clandestina Felicidade</i> , 1998) F (<i>Perna cabiluda</i> , 1992); <i>Clandestina Felicidade</i> ***		A / E F (<i>Maractu, maracatus</i> , 1995); <i>Clandestina Felicidade</i> ***	

O quadro foi realizado com base na produção principal do grupo e não na sua totalidade. As funções relacionadas podem ou não terem sido exercidas de forma exclusiva, ou seja, em muitos casos, outros profissionais partilharam das funções citadas, especialmente em relação à direção, roteiro e produção.

Nos casos de **A** (codireção) e **E** (co-roteiristas), os filmes foram citados uma única vez.

Coluna vertical – Coluna horizontal	Direção – Direção	Direção – Assistente de direção	Direção – Continuísta	Direção – Roteirista	Roteirista– Roteirista	Direção – Produção	Direção – Direção de produção	Direção – Argumento
	A	B	C	D	E	F	G	H

* Com exceção dos filmes explicitados como doc. (documentário), todos os outros são ficções. /**Entre eles, videoclipes musicais para bandas locais, como *Faces do Subúrbio* e *Chico Science & Nação Zumbi*./ *** Filmes produzidos pela Parabólica Brasil, criada por Adelina Pontual, Marcelo Gomes e Cláudio Assis. Por isso, considerados os três como produtores.

(1) Ressalta-se que apesar da tabela ter sido feita considerando apenas os diretores, a ‘brodagem’ abarca um circulo de profissionais mais amplo. É recorrente em diferentes filmes dos diretores da primeira geração a presença de nomes como o de Vânia Debs (montagem), Karen Harley (montagem), Renata Pinheiro (direção de arte); Chambaril, Dj Dolores (Trilha sonora) e João Vieira Jr. (produção).

Em resumo, com base na análise realizada do *Baile Perfumado*, de certa maneira, essa geração protagonizou a si mesma no filme, sua concepção de “fazer cinema”, através da personagem de Benjamin Abrahão. Nesse sentido, podemos interpretar que o longa condensa as críticas à paralisação da produção cinematográfica nacional à época, à falta de políticas públicas por parte do Estado a fim de manter a diversidade criativa do país, bem como reafirma a sobrevivência de um cinema que se preocupa com a inovação da linguagem e que busca “imagens raras”. A formatura do vanretrô pode ser considerada uma metáfora da vontade que moveu essa geração. Eles não se negaram a realizar uma cerimônia, tampouco a “sabotaram”³³⁸. Pelo contrário, empenharam-se para que ela não fosse “careta”. De forma similar, esforçaram-se para se inserir no sistema de produção disponível à época, ao mesmo tempo em que buscaram afirmar a sua maneira de fazer cinema.

Baile Perfumado, herdeiro do profissionalismo do cinema desenraizado dos anos 1980 e da necessidade da “identidade nacional” presente no cinema dos anos 1960, expressa um contexto político-econômico outro, já permeado pela consolidação de uma Indústria Cultural, pela onipresença da imagem televisiva, dos signos globais e de uma cultura transnacional no país e em Pernambuco (que também corresponde ao universo dessa geração). Nota-se uma disposição simultânea de “aproximação” e “afastamento”, de “vinculação” e “crítica” a essas condições histórico-econômicas e culturais no filme. Acreditamos que ao mesmo tempo em que assume essas condições dadas – do país que entrava definitivamente na era do consumo e de um cinema que precisava se comunicar com o público –, *Baile Perfumado* também nega uma “imersão completa” nos interesses do mercado, afirmando a importância da imagem-arte e dos signos regionais da cultura popular.

Nesse sentido, vale ressaltar que essa disposição também pode ser vinculada à hipótese defendida por Marcelo Ridenti, de que no processo de consolidação da Indústria Cultural, a chamada cultura artística ou ‘erudita’ e a de mercado ou de ‘massa’ não se contrapuseram necessariamente no país em diversos aspectos (por ex., no trânsito dos artistas e atores, ou ainda, em temas comuns aos dois universos, como é o caso da

³³⁸ Adelina Pontual lembra que ao ouvir falar que se preparava uma formatura não convencional, a diretora do Centro de Artes ameaçou proibir a ação da turma, supondo que os alunos se despiriam no evento. Não deixa de ser emblemática a resposta dada a ela nesse sentido: “Nós negamos, vai ser tudo certo!”. Em entrevista concedida à autora. 09/09/2016.

relação campo-cidade). Para ele – ao contrário do que ocorrera em países da Europa ocidental, como a França – aqui,

[...] no momento de consolidação da cultura de massa e da indústria cultural, ainda não se impusera plenamente a profissionalização dos meios intelectuais e artísticos, nem estavam bem estabelecidos polos autônomos de produção, nos quais a legitimidade artística estaria definida pelos próprios pares com base em critérios estéticos pouco afetados pela racionalidade da sociedade industrial. Ou seja, não havia uma sólida cultura erudita no país, com fronteiras bem estabelecidas entre as artes, a ser afetada pela cultura de massa. Esses processos ocorreram quase simultaneamente, sobretudo a partir dos anos 1960.³³⁹

2.5 O momento de firmar as bases: *Cinema, aspirinas e urubus*

João Vieira Jr., um dos sócios fundadores da REC Produtores Associados, a qual se tornou central como produtora direta, articuladora e incentivadora dos filmes da primeira geração, considera que o *Baile Perfumado* foi resultado de uma “aventura lindíssima”, ainda que do ponto de vista “da gestão, talvez da produção, era uma coisa muito caótica; e é lindo que esse caos deu num filme que é tão importante, tão fundamental”³⁴⁰. Também os depoimentos de inúmeras pessoas envolvidas no *Baile Perfumado*, presentes no livro lançado em homenagem aos 20 anos do longa, reafirmam essa percepção, inclusive grafada no título: “A aventura do Baile Perfumado: 20 anos depois”.

Ou seja, após a obra pioneira e o prestígio advindo dela, era preciso operar as informações necessárias e instituir as bases profissionais que haviam se mostrado como uma possibilidade. O intervalo de tempo que separa o lançamento do *Baile*, de 1996, dos dois filmes que o seguiram – *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2003) e *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005) – respectivamente, sete e nove anos, demonstram os desafios empreendidos nesse esforço. Ainda mais se considerarmos que nesse mesmo intervalo de tempo, a chamada Retomada viveu, seguindo a definição feita por Melina Marson, uma fase de euforia (1995-1998) seguida da crise e de um processo de repolitização (1999-2002).³⁴¹

Mesmo que o longa de Cláudio Assis, que recorreu à produtora paulista “Olhos de Cão”, tenha sido lançado antes do filme de Marcelo Gomes, o processo de concepção

³³⁹ RIDENTI, Marcelo. Caleidoscópio da cultura brasileira (1964-2000). In: MICELI, Sérgio; PONTES, Heloisa (org.). Cultura e Sociedade: Brasil e Argentina. São Paulo: Edusp, 2014, p.32.

³⁴⁰ Em entrevista concedida à autora. 23/03/2018.

³⁴¹ Ver: MARSON, Melina Izar. *Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

e realização deste último se mostrou fulcral como um norteador para a construção, de fato, de um espelho/modelo de gestão profissional adequado às condições de trabalho do Recife. Um episódio da história da criação da REC³⁴² é simbólica nesse sentido. João Vieira Jr. conta que, em 1998, no primeiro dia que entrou na sala onde funcionaria a produtora estava acompanhado do amigo Marcelo Gomes. “Um laptop, duas cadeiras e uma mesa. A gente chegou com uma missão: criar um projeto de desenvolvimento para o *Cinema, aspirinas e urubus*”.

Hoje, em 2018, você diz vamos elaborar um planejamento para um filme é fácil, você sabe que existe uma legislação, o que norteia uma coprodução internacional, como orçar, você tem parâmetros de valores de um mercado, sabe onde localizar os diferentes tipos de equipamentos, de formatos... Não era bem aquele caso em 1998. Era como se você empreendesse de fato uma grande viagem sem saber onde é que ela iria levar. (João Vieira Jr.)³⁴³

A preocupação em obedecer a uma rotina profissional na época, por exemplo, – “a gente achava que era superimportante formalizar; começar um filme no dia certo, acabar no dia certo para que ele fosse pós-produzido”³⁴⁴ – levou-os a convidar Sara Silveira, da Dezenove Som e Imagens, cuja experiência era comprovada no trabalho com filmes independentes, para auxilia-los como coprodutora.³⁴⁵

João Vieira Jr. afirma que essa aprendizagem propiciada pelo *Cinema, aspirinas e urubus* sedimentou um modelo de produção³⁴⁶ distinto do praticado pelo que ele chama de “escola carioca”, preponderante àquele momento e que lhes parecia inacessível. Segundo ele, foi necessário um esforço

[...] para se descolonizar disso e entender 'não necessariamente eu estou trabalhando errado', eu só estou criando um modelo que é adequado às qualificações que eu tenho; à qualificação da equipe que trabalha comigo e

³⁴² Fundada por João Vieira Jr., Ofir Figueiredo e Chico Ribeiro.

³⁴³ Em entrevista concedida à autora. 23/03/2018.

³⁴⁴ Idem.

³⁴⁵ Fundada por Carlos Reichenbach e Sara Silveira em 1991, a Dezenove se tornou um ícone da produção “independente”. Maria Carolina Oliveira ressalta que estabelecer uma parceria com a produtora não se trata apenas de inserir o filme no mercado ou conseguir recursos financeiros internacionais, mas também “possibilita que o realizador em questão compartilhe de uma reputação específica, associada à Dezenove - e, mais especialmente, a figura de Carlos Reichenbach, espécie de 'herói' na cena independente. Ao estabelecer uma relação de coprodução com a Dezenove, é como se o realizador partilhasse da reputação de 'independente' e 'revolucionário' de Reichenbach e Sara Silveira”. In: OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. *“Novíssimo” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo. FFLCH - Departamento de Sociologia. São Paulo, 2014, p.148.

³⁴⁶ Para ele, hoje, a singularidade desse modelo construído se caracteriza principalmente pelo diálogo constante entre o produtor e o diretor, para que eles “não sejam duas frentes isoladas que atuem no mesmo filme, porque às vezes você tem modelos muito mais industriais que parece que as pessoas tão atuando em filmes diferentes”; sendo que o primeiro, além da preocupação técnica, também deve compartilhar do processo artístico com o diretor. Em entrevista concedida à autora. 23/03/2018.

que eu posso acessar; e especialmente que seja adequado ao orçamento, à história que eu estou contando, ao lugar que eu estou inserido e que ele não vai ser menos filme que outros [...] porque você tem que criar soluções, soluções práticas para as adversidades que se encontrava no campo da produção. (João Vieira Jr.)³⁴⁷

Até as filmagens que aconteceram em 2003, o filme acompanhou o processo de familiarização da equipe não apenas com a feitura de um modelo de produção, mas também com as informações, editais e novas configurações que iam surgindo no campo do cinema nacional, inclusive a criação da Ancine, em 2001. Ainda que não seja possível detalhar todas as transformações pelas quais passou o campo do cinema nacional durante a Retomada nesse período, é importante ressaltar aspectos centrais para compreender de forma mais clara o contexto no qual *Cinema, aspirinas e urubus* foi gestado.

O sucesso do Plano Real e o controle da inflação conferiu otimismo face ao começo do Governo de Fernando Henrique Cardoso, embora a estabilização da economia tenha trazido a reboque o arrocho salarial e a recessão, a classe média viveu um momento de prosperidade nesse período.³⁴⁸ Considerando o processo de transferência das salas das áreas centrais e periféricas das grandes cidades para os *shopping-centers* paralelamente ao encarecimento dos preços dos ingressos que, em meados da década de 1990, os equiparou ao mesmo valor dos ingressos europeus e norte-americanos, a queda da quantidade de espectadores – em 1975 eram 275 milhões e em 2001 menos de 75 milhões³⁴⁹ – foi seguida pelo favorecimento dessa classe média como público por excelência das salas de cinema.

Devido à visibilidade de alguns filmes, especialmente do sucesso de bilheteria de *Carlota Joaquina*; à própria organização política dos agentes do campo; e a maior presença do filme brasileiro na mídia, o cinema foi colocado na ordem do dia das políticas culturais. Em 1996, a alteração da Lei do Audiovisual, que permitiu aumentar o teto a ser deduzido (de R\$ 1,5 para três milhões), impulsionou a realização de grandes produções, por exemplo, *Tieta do Agreste* (Cacá Diegues, 1997) custou R\$ 5 milhões e *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997), R\$ 7 milhões. Esse crescimento também foi reforçado com a entrada da Globo Filmes no mercado. A empresa passou a emplacar

³⁴⁷ Em entrevista concedida à autora. 23/03/2018.

³⁴⁸ LAMOUNIER; FIGUEIREDO, 2002, apud MARSON, M.I., 2009, op. cit., p.69.

³⁴⁹ SIMIS, Anita. Cinema e política cultural durante a ditadura e a democracia. V *ENLEPICC* Encontro Latino de Economia Política da informação, Comunicação e Cultura. Salvador, Faculdade Social da Bahia, 9-11 de nov., 2005b, p.13.

sucessos de bilheteria, tais como *Simão, o Fantasma Trapalhão* (Paulo Aragão, 1998) e *Xuxa Requebra* (Tizuka Yamazaki, 1999). O fato é que entre 1995 e 1998:

[...] foram lançados no circuito comercial 81 filmes de longa-metragem, três dos quais foram indicados ao oscar (*O quatrilho* em 1996, *O que é isso, companheiro?* em 1998 e *Central do Brasil* em 1999); o cinema brasileiro voltou a ser representado nos festivais de Berlim, Veneza e Cannes; a filmografia do período recebeu mais de 60 prêmios internacionais; pela primeira vez na década a marca de 1 milhão de espectadores foi atingida (por *Carlota Joaquina*, *O quatrilho*, *O noviço Rebelde* e *Central do Brasil*), segundo dados da Ancine – número distante dos 10 milhões de *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), mas muito superior à média de público do final dos anos 80 e início dos 90.³⁵⁰

No entanto, como descreve Melina Izar Marson, a euforia não demorou a esmorecer. Desde meados de 1998, veio à tona inúmeras críticas sobre a utilização do dinheiro público, as quais colocaram em cheque a credibilidade do cinema nacional como um todo. Uma série de denúncias de recompra dos Certificados de Investimento Audiovisual³⁵¹ pelos cineastas e de superfaturamento de alguns filmes – dos quais *Chatô* (Guilherme Fontes), orçado em 12 milhões em 1995, que teve as filmagens paralisadas em 1999 após captar R\$ 7 milhões e só foi lançado vinte anos depois, em 2015, é o exemplo mais emblemático – acabou por suscitar reestruturações importantes.

Ao tentar solucionar a crise e definir melhores mecanismos de controle, o que aconteceu foi que os cineastas mais consagrados e o Estado adotaram um discurso e medidas que puniu os iniciantes e os ‘oportunistas’, por exemplo, estabelecendo um teto de arrecadação para os novatos: “essas novas exigências terminaram por gerar uma espécie de “reserva de mercado” para os cineastas já consagrados, limitando cada vez mais o acesso de novos realizadores aos recursos públicos”³⁵².

Ainda que essas medidas tenham reavivado as tensões já citadas entre o polo mais estabelecido de cineastas e o mais independente, diante da proposta do Ministro da Cultura, Francisco Weffort, para que a Lei do Audiovisual não excluísse as empresas de rádio e TV, a classe cinematográfica se uniu novamente em torno da necessidade de uma repolitização do campo a fim de evitar o domínio irrestrito da televisão e reivindicar uma política cinematográfica mais estável e abrangente.

³⁵⁰ MARSON, M.I., 2009, op. cit., p.113.

³⁵¹ Negociados através da Comissão de Valores Imobiliários estavam sendo comprados pelos próprios produtores imediatamente após a negociação com os investidores a fim de atraí-los. Por exemplo, um empresário que investiu um determinado valor via IR, tinha os papéis recomprados por alguém (ou pelo próprio produtor), de modo que uma parte do dinheiro do IR que saiu da empresa a custo zero podia render um retorno de até 50% sem que se participasse dos riscos da produção. In : MARSON, M.I., 2009, op. cit., p.115-116.

³⁵² Ibidem, p.141.

Com esse objetivo, foi realizado o III Congresso Brasileiro de Cinema (CBC)³⁵³, em Porto Alegre, em junho de 2000, e o IV CBC no Rio de Janeiro em 2001. Do III CBC resultou a criação do Grupo Executivo e Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (Gedic)³⁵⁴, responsável pela elaboração de uma ampla política que foi entregue ao Estado e direcionou a nova legislação, a qual: criou a PNC – Política Nacional do Cinema (para garantir a produção nacional, o consumo e a divulgação interna e externa), o Conselho Superior de Cinema (vinculado a Casa Civil, responsável pela elaboração da política cinematográfica), a Ancine (regular e fiscalizar o mercado cinematográfico brasileiro, com poder de cobrança de impostos) e instituiu novamente a cota de tela anual e o adicional de renda de bilheteria para os filmes que tivessem grande público.³⁵⁵

O que é importante salientar foi que prevaleceu na diretriz tomada pelo Gedic e consequentemente, pela Ancine – que repercutiu na agência até hoje – a ideia de uma política cinematográfica de caráter industrial, voltada para a conquista da autossustentabilidade do cinema como atividade de mercado. No entanto, ainda que o grupo dos cineastas defensores das superproduções tenham obtido êxito³⁵⁶, o que se percebe é o viés contraditório de implementação desse modelo.

A Lei do Audiovisual, criada para vigorar como solução de emergência até 2003, acabou se tornando uma solução permanente, vigente até o momento através de prorrogações. Segundo Marcelo Ikeda, criada como uma forma de aproximação das produtoras aos investidores privados, “sua lógica perversa de dedução fiscal [...] acabou, ao contrário, aprofundando a dependência do setor cinematográfico em relação ao

³⁵³ Uma referência aos dois Congressos de Cinema organizados pelo PCB em 1952 e 1953, os quais, de alguma forma, prepararam o terreno para a hegemonia do Cinema Novo nos anos 1960. Ver: RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 73.

³⁵⁴ Vale ressaltar que o órgão envolveu representantes de vários ministérios do governo federal, de todos os setores da indústria cinematográfica (produção, distribuição, exibição e pesquisa) e das emissoras de televisão, sendo que os nomes que representaram a classe do cinema são os historicamente hegemônicos: Luiz Carlos Barreto (representando a produção), Carlos Diegues (direção), Gustavo Dahl (pesquisa), Rodrigo Saturnino Braga (distribuição), Luiz Severiano Ribeiro Neto (exibição) e Evandro Guimaraes (televisão).

³⁵⁵ MARSON, M.I., 2009, op. cit., p. 159.

³⁵⁶ Prova disso foi a aprovação da medida provisória (que posteriormente tornou-se a Lei n 10.454, de 13 de maio de 2002) pela câmara dos deputados expandindo o limite de aprovação dos valores incentivados de R\$3 milhões para R\$6 milhões, por meio do uso simultâneo dos artigos 1 e 3 da Lei do Audiovisual, reduzindo de 20% para 5% o percentual exigido de contrapartida privada (investimento de recursos do produtor ou de investidores) e autorizando o uso combinado das leis do Audiovisual e Rouanet no mesmo projeto. In: *Ibidem*, p.162.

Estado, pois não prezou pelo estímulo à busca por recursos não incentivados para a realização das obras audiovisuais”³⁵⁷.

A lógica perversa que ele comenta se deve ao fato da lei permitir o abatimento integral do valor investido mais 25% deste valor em despesas operacionais, ou seja, 125% do imposto devido. É como se a cada R\$ 100 investidos, o empresário deixasse de pagar R\$ 125. Além disso, não foram tomadas medidas de atuação efetivas no ramo da distribuição e exibição, e nem se estabeleceu uma parceria com a televisão aberta. O que se viu, ao contrário, foi a adesão da Globo Filmes à lógica da produção, valendo-se da sua vantagem estratégica para instituir uma hegemonia no mercado nacional.

Criou-se assim uma distinção interna entre os filmes escolhidos pela empresa para serem coproduzidos – os quais demonstram uma clara opção pelos de maior apelo comercial, cuja estética e técnica se aproximam dos padrões televisivos – e os demais. Se, de fato, pode-se dizer que o cinema brasileiro conquistou uma sólida fatia do mercado – por exemplo, em 2003, o público do cinema nacional cresceu em torno de 200% em relação a 2002³⁵⁸ – não se pode deixar de notar que os filmes com o selo Globo Filmes são os grandes responsáveis por esse aumento. Entre 1995 e 2016, marco desta pesquisa, por exemplo, dos 20 maiores sucessos de bilheteria nacionais, 19 estão ligados ao Grupo Globo (ver **Tabela 2**).

De acordo com o Relatório do Observatório do Cinema e do Audiovisual, dos 143 filmes lançados em 2016, apenas sete venderam mais de um milhão de ingressos, 13 permaneceram entre 500 mil e um milhão e 23 obtiveram mais de 100 mil espectadores. Isso significa que quase 70% dos filmes lançados não foram assistidos por mais de 100 mil pessoas. Como ressalta Mannuela Ramos da Costa, “os dados comprovam uma tendência do mercado cinematográfico nacional que é a [...] concentração de público nos *blockbusters* nacionais e os filmes médios e pequenos disputando espaço com aqueles e com o filme norte-americano”³⁵⁹.

No que se refere a esse último desequilíbrio – tomando como referência o período de 2002 a 2016 – o percentual dos ingressos pagos para assistir a filmes estrangeiros variou em uma faixa superior a 80% do total do mercado de filmes no país

³⁵⁷ IKEDA, Marcelo. O impacto da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual no processo de “Retomada” do cinema brasileiro. II Encontro Internacional de Direitos Culturais, Fortaleza, Ceará, 9-12 outubro, 2013, p.6.

³⁵⁸ SIMIS, Anita. A Globo entra no cinema. In: BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (orgs.). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005a, p.347.

³⁵⁹ COSTA, Mannuela Ramos da. *Cinema brasileiro independente no contexto contemporâneo: entre a ficção e a realidade*. Tese (Doutorado). Universidade federal do Rio de Janeiro. Escola da Comunicação, 2017, p.11.

(ver **Gráfico 3**). Aqui, faz-se necessário um pequeno parêntese a fim de melhor esclarecer essa atuação e o domínio das *major*s americanas no nosso mercado. Ainda que o cinema hollywoodiano não disponha de um órgão regulador e nem leis de incentivo, não significa que ele dispense a intervenção do Estado. Pelo contrário, é uma atuante política estatal que garante a sua presença global.

Tabela 2 - Ranking dos 20 títulos nacionais de maior bilheteria (1995-2016)*

Nº	TÍTULO	GÊNERO	DISTRIBUIDORA	ANO DE LANÇAMENTO	MÁXIMO DE SALAS	PÚBLICO	RENDA (R\$)
1	Os dez mandamentos - O filme	Ficção	Downtown/Paris	2016	1.127	11.305.429	116.833.026,88
2	Tropa de Elite 2*	Ficção	Zazen	2010	763	11.146.723	103.461.153,74
3	Se eu fosse você 2*	Ficção	Fox	2009	315	5.787.244	47.624.137,00
4	Dois Filhos de Francisco: a História de Zezé Di Camargo & Luciano*	Ficção	Columbia	2005	329	5.319.677	36.728.278,00
5	De pernas pro ar 2*	Ficção	Downtown/Paris/Riofilme	2012	718	4.846.273	50.312.134,36
6	Carandiru*	Ficção	Columbia	2003	298	4.693.853	29.623.481,00
7	Minha mãe é uma peça*	Ficção	Downtown/Paris	2013	407	4.600.145	49.533.218,31
8	Nosso Lar*	Ficção	Fox	2010	444	4.060.304	36.126.083,00
9	Minha mãe é uma peça 2*	Ficção	Downtown/Paris	2016	1.125	4.020.898	50.967.946,90
10	Até que a Sorte nos Separe 2*	Ficção	Downtown/Paris	2013	778	3.978.191	45.274.441,66
11	Loucas pra Casar*	Ficção	Downtown/Paris	2015	604	3.726.547	45.688.069,53
12	Se eu Fosse Você*	Ficção	Fox	2006	197	3.644.956	28.916.137,00
13	De pernas pro ar*	Ficção	Downtown/Paris	2011	346	3.506.552	31.033.778,76
14	Até que a Sorte nos Separe*	Ficção	Downtown/Paris/Riofilme	2012	425	3.417.510	34.712.891,76
15	Chico Xavier*	Ficção	Sony/Disney (Columbia) / Downtown	2010	392	3.413.231	30.279.855,27
16	Cidade de Deus*	Ficção	Lumière	2002	176	3.370.871	19.066.087,00
17	Até que a sorte nos separe 3*	Ficção	Downtown/Paris	2015	819	3.335.667	42.262.993,62
18	Vai que Cola - O Filme	Ficção	H2O Films	2015	651	3.307.837	41.803.908,21
19	Lisbela e o Prisioneiro*	Ficção	Fox	2003	245	3.174.643	19.915.933,00
20	Meu Passado me Condena*	Ficção	Downtown/Paris	2013	421	3.140.771	34.826.391,63

Fonte: Elaborado pela autora com base nos dados fornecidos pela Ancine.

*18 dos filmes de maior bilheteria do cinema nacional são coproduções Globo Filmes, sendo que *Vai que Cola- O Filme* é uma adaptação de uma série do canal Multishow, da programadora de televisão brasileira Globosat, também pertencente ao Grupo Globo. A única exceção é *Os dez mandamentos*, produzido pela Rede Record de Televisão que, na ocasião do lançamento, gerou controvérsia no que se refere ao público. A matéria '*Dez Mandamentos*' tem 3º '*maior público*' do cinema brasileiro, de Guilherme Genestreti, publicada no dia 06 de março de 2016 pela *Folha de S. Paulo*, afirma ter apurado que o filme teve sessões lotadas com poltronas vazias, ou seja, ingressos que foram comprados, mas não utilizados. A reportagem diz ainda que muitos dos fiéis da Igreja Universal receberam as entradas como cortesia nos cultos da igreja.

Patrícia de Melo pontua dois fatores políticos centrais nesse sentido: a lei que permite que empresas competidoras no mercado estadunidense possam se aliar em cartéis para competir no mercado externo; e a forte atuação do Departamento de Estado, através da Secretaria de Comércio Exterior, a fim de tomar medidas protecionistas da produção norte americana (por ex., exigências sobre a lei de *copyright*). Essa dinâmica é particularmente notável no cartel que congrega os principais estúdios de Hollywood, a *Association of America* (MPAA)³⁶⁰, criado em 1992 e que, inclusive, tem sede em São Paulo³⁶¹, cujo princípio de atuação é fazer *lobby* das empresas hollywoodianas e auxiliar o Governo americano a combater cotas de importação e/ou exibição dos filmes norte-americanos, tarifas, obrigações comerciais e subsídios aos cinemas nacionais concorrentes.³⁶²

Fonte: Elaborado pela autora com base nos dados fornecidos pela Ancine.

³⁶⁰ Composta por membros como Walt Disney Studios Motion Pictures; Paramount Pictures Corporation; Sony Pictures Entertainment Inc.; Twentieth Century Fox Film Corporation; Universal City Studios LLC; and Warner Bros. Entertainment Inc.

³⁶¹ Presente no Brasil desde os anos 1940. De acordo com a definição no site da associação: “Além de representar os interesses dos estúdios associados, a MPA-Brasil monitora o cenário político e econômico em relação à indústria audiovisual. O objetivo da MPA-Brasil é estimular e consolidar parcerias com os participantes da indústria audiovisual brasileira, nos setores público e privado, bem como promover o intercâmbio de conhecimentos e a valorização global da indústria audiovisual”. Disponível em: <<http://www.mpaamericalatina.org/sobre-nos-brasil/>>. Acessado em: 14. Jun. 2018.

³⁶² MELO, Patrícia Bandeira de (org.). *O financiamento do cinema: os níveis de intervenção estatal na produção mundial*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2014, p.44.

A partir de um levantamento de dados dos cinco filmes de maior sucesso nos Estados Unidos e em 46 países, entre 1986 e 1995, com o objetivo de mapear a difusão hollywoodiana no mundo, Franco Moretti ressalta, para além da hegemonia global do cinema americano, um fator que confirma a dinâmica brasileira. De acordo com a distribuição planetária dos gêneros exportados por Hollywood, o filme de ação é a forma mais bem sucedida, tanto nos Estados Unidos como no exterior, ao passo que as comédias apresentam um menor rendimento. Moretti argumenta que essa tendência se deve tanto à questão da linguagem e tradução, como ao fato de que o riso surge de elementos extremamente fincados na história de uma cultura particular.³⁶³ Não por acaso, as comédias nacionais é justamente o gênero que se tornou o carro chefe do mercado cinematográfico brasileiro, valendo-se de uma “brecha” que Hollywood tem dificuldade de ocupar.

Aqui, além dos grandes estúdios atuarem fortemente na distribuição e exibição, também são beneficiados pelo artigo 3º da Lei do Audiovisual que garante o abatimento de 70% do imposto incidente na remessa de lucros e dividendos decorrentes da exploração de obras audiovisuais estrangeiras no território nacional, desde que os recursos sejam investidos na coprodução de obras audiovisuais cinematográficas brasileiras de produção independente, em projetos previamente aprovados pelo Ministério da Cultura. Como os recursos retornam à produção, há uma retroalimentação do benefício. “As *majors* tornam-se, assim, coprodutoras de filmes nacionais ao mesmo tempo em que são concorrentes nas telas, onde são também as definidoras do que será ou não distribuído e exibido”³⁶⁴.

Voltando para as incongruências na efetivação de uma política de ênfase mercantil para o cinema nacional, também se nota o que Lia Bahia chama de “desencaixes”, reveladores da tensão existente entre, de um lado, uma concepção de cinema de teor artístico e, de outro, do cinema como um produto comercial, nas linhas de atuação da Ancine e da Secretaria do Audiovisual (SAv) do Ministério da Cultura. Uma das propostas do Gedic resultou na redefinição desta última, atribuindo-lhe funções que priorizassem as “ações culturais em relação ao cinema”, enquanto a agência ficaria responsável por sua “vertente comercial”. A partir da vinculação da Ancine ao

³⁶³ MORETTI, Franco. Planet Hollywood. *New Left Review*, v. 9, may-june. 2001. Disponível em: <<https://newleftreview.org/II/9/franco-moretti-planet-hollywood>>. Acessado em 13. dez. 2018.

³⁶⁴ MELO, Patricia Bandeira de., 2014, op. cit., p.80.

MinC em 2003³⁶⁵, passou a haver sobreposições de funções entre as duas instituições que atuam no fomento à produção, sendo que “as diretrizes prioritariamente econômicas e industriais da Ancine se revelam, por vezes, contraditórias em relação às premissas das políticas culturais do governo”³⁶⁶.

Por outro lado, Maria Carolina Oliveira também apontou que o pensamento do cinema como uma indústria, o qual associa o ‘sucesso’ de um filme à quantidade de espectadores gerados em salas comerciais acaba permeando a grande maioria dos programas de apoio a nível federal, mesmo os da SAV. Um exemplo disso é o fato do Prêmio de Incentivo à Qualidade do Cinema Brasileiro (PAQ) e do Edital de apoio à produção de obras audiovisuais cinematográficas inéditas, de ficção, de baixo orçamento (B.O) promovidos pela SAV – ainda que priorizem candidatos que tiveram bom desempenho em festivais nacionais e internacionais – coloca como condição a exibição prioritária e inicialmente voltada às salas de cinema.³⁶⁷

Com efeito, apesar da continuação da tensão entre as concepções “cinema industrial” e “cinema de arte”, o ordenamento institucional baseado na política das leis de incentivo, com a presença do Estado na organização da vida artística e intelectual, associada ao desenvolvimento privado, já estava consolidado para todos. O fato é que a estabilidade desse processo nos anos 2000 possibilitou o surgimento de novos nomes mais vinculados à ideia do cinema como um produto artístico, especialmente devido à participação de empresas estatais nos mecanismos de incentivo. Esse foi o caso de *Cinema, aspirinas e urubus*, selecionado por editais do BNDES e Petrobrás³⁶⁸, que lançou o estreante Marcelo Gomes.

No Recife, além dos editais nacionais, a maior parte dos filmes realizados pós-*Baile Perfumado* também contou com o apoio do Funcultura (Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura), instituído em 19 de dezembro de 2002, com o primeiro edital lançado em 2003. Resultado da mobilização política da classe artística do estado, o Funcultura alterou a legislação do Sistema de Incentivo à Cultura (SIC-PE), no qual os recursos eram originários de empresas privadas mediante renúncia fiscal. Estabelecendo uma gestão compartilhada entre o governo e a classe cultural, os projetos inscritos passaram a ser analisados com base nas diretrizes estabelecidas nas conferências

³⁶⁵ Concebida para ser vinculada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio, permaneceu no que consta do texto oficial sob a supervisão da Casa Civil da Presidência pelo período de um ano até ser transferida para o Ministério da Cultura.

³⁶⁶ BAHIA, Lia, 2012, p.83, apud OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos, 2014, op. cit., p.45.

³⁶⁷ Ibidem, p.233.

³⁶⁸ Em entrevista concedida à autora. 23/03/2018.

estaduais de cultura e as propostas selecionadas passaram a receber os recursos diretamente do Governo do Estado.

A mobilização política reativada nos anos 1980 em torno da ABD ganha um novo fôlego nos anos 1990 com a participação dos agentes do meio cinematográfico nesse processo político. A partir disso, a organização continuada da classe, sustentada, em grande medida, pela repercussão dos filmes lançados, resultou, em 2007, no Programa de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco. Um edital específico que passou a beneficiar toda a cadeia produtiva do setor, incentivando a produção de curtas, longas, programas de TV, além de projetos de difusão (cineclubes, festivais, mostras), pesquisa e formação.

O discurso da ‘diversidade’ também se tornou outro marcador contextual, que além de ter sido um importante definidor da Retomada como um todo, de certa forma, arregimentou as cinematografias feitas a partir de espaços tidos como ‘regionais’, funcionando como uma espécie de ‘facilitador’ para que elas tivessem condições objetivas e simbólicas no campo a partir dos anos 1990. Além do fato de que o valor da diversidade corrobora com a representação do “regional”, no sentido de favorecer objetiva e simbolicamente a inserção dessas cinematografias no campo, não se pode deixar de ressaltar que ela também corrobora com a reivindicação política local a favor de uma política estatal de fomento para o setor. Reverberando, inclusive, a defesa pela descentralização da produção, já presente nos debates que resultaram na Carta de Olinda, em 1984. A nosso ver, é também um fator essencial de indício, além do mais, de como os aspectos mais estruturais se relacionam com a dimensão estética das obras.

Baseamo-nos no estudo desenvolvido por Michel Nicolau Netto a respeito da música popular brasileira para pensar como a ideia da ‘diversidade’ – a qual está relacionada a transformações de maior amplitude que escapam às fronteiras nacionais – também é fundamental para definir não apenas o cinema da Retomada, mas como um valor central da constituição da estrutura de sentimento correspondente à primeira geração de cineastas de Pernambuco.

Michel Nicolau Netto afirma que o processo de globalização, ao descentrar o Estado-nação como a esfera unicamente legitimada de organização simbólica das sociedades, potencializou, ao mesmo tempo, valores culturais mais restritos (questões de etnia, de gênero, idade, etc.) e mais amplos (do ponto de vista de uma sociedade global), em um “duplo processo de particularização do universal e de universalização do

particular”³⁶⁹. No entanto, em termos políticos e econômicos o Estado-nação parece manter sua relevância, a exemplo da concentração dos investimentos nos países ricos: se a renda per capita na América Latina passou de 2.555 dólares em 1950 para 5.795 em 1998, na Europa Ocidental ela foi de 4.595 para 17.921, nos EUA de 9.288 para 26.146 e no Japão de 1.926 para 26.146 dólares.³⁷⁰

Para ele, configura-se no processo de globalização e mundialização, uma articulação necessária entre o que ele chama de três modalidades de identidades – a restrita, a nacional e a mundial – sendo que esta última detém a posição privilegiada na geração de sentido social na contemporaneidade. Em miúdos, a identidade nacional se relaciona imediatamente com o nacional-popular, a uma ideia consagrada de brasilidade, no caso da música, àqueles tipos musicais formados entre os anos de 1920 e 1970, a exemplo do samba; a identidade mundial se refere ao que Renato Ortiz chamou de internacional-popular³⁷¹, ou seja, manifestações que perdem sua territorialidade, que não se ligam diretamente a uma identidade nacional ou étnica, assumidas como uma cultura comum a todo o mundo; e as restritas que Nicolau Netto intitula de cultura popular-restrita³⁷², mantém a imagem de territorialidade fixa a um grupo determinado formado em torno de questões étnicas, mas também poderiam ser etárias, de gênero, classes sociais, etc.³⁷³

Não se pode deixar de notar que a inter-relação dentro e fora é constituidora historicamente não só da nossa literatura (como descreve Antônio Candido no clássico *Literatura e Sociedade*³⁷⁴), mas do próprio cinema brasileiro, como vimos no primeiro capítulo, ambos permeados por exemplos prolíficos de “traduções”, “reposições” ou “antropofagias” nesse diálogo. A novidade apontada por Michel Nicolau Netto se relaciona ao fato de que se desfaz essa dicotomia interno e externo ao se configurar um espaço global com características próprias que se torna árbitro, ao passo em que os Estados-nação já não detém o monopólio da legitimação simbólica. Nesse contexto, os

³⁶⁹ NICOLAU NETTO, Michel. *Discursos identitários em torno da música popular brasileira*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2007, p.96.

³⁷⁰ Ibidem, p.116.

³⁷¹ Em sua análise da cultura internacional-popular ele cita como tipo ideal a banda *Cansei de Ser Sexy*, cuja base é a total desterritorialização.

³⁷² Um exemplo utilizado pelo autor de tipo ideal de cultura popular-restrita é a banda mangue *Mestre Ambrósio* que tem como base de criação artística a localização restrita, que se aproxima da autenticidade, da pureza, do mágico e do rural.

³⁷³ NICOLAU NETTO, Michel, 2007, op.cit., p.169.

³⁷⁴ Ver: CANDIDO, Antonio Mello e Souza. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

tipos de cultura – restrita, nacional e mundial – entrecruzam-se constantemente³⁷⁵. Não por acaso nosso tempo é definido como a época da interculturalidade, em que todo o mundo se torna autorreferido.³⁷⁶

A ideia da diversidade cultural como base identitária brasileira surge, então, como uma tradução do propósito de integração das identidades nacionais e restritas, agora construídas nesse espaço mundial.

Em um momento em que não mais é possível a criação de um discurso universal incontestável que gere de maneira monopolizada um sentido social, é através do discurso da diversidade cultural que o nacional-popular terá sua força distribuída em benefício das culturas internacional-popular e popular-restrita.³⁷⁷

O autor ressalta que por mais que haja um processo de desterritorialização de bens culturais, estes necessitam se territorializar para gerarem sentido (ou mesmo para serem consumidos) e, para isso, partem de identidades reconhecíveis. A ideia de diversidade cultural se configura como um modo de inserir as diversas identidades em relações de consumo imersas na teia desigual de forças, que é o mercado global. Ou seja, surge como valorização simbólica (ou diferencial competitivo) brasileira no mercado capitalista atual.

Sem dúvida, na Retomada, a noção de diversidade, presente na variedade dos perfis estilísticos e temáticos dos filmes, também foi tomada como um valor e não como um fato (já que esteve presente em todos os momentos da história do nosso cinema). Para Ismail Xavier, a tônica que prevaleceu foi o pragmatismo, já que a diversidade se fez presente

[...] num clima morno e dispersivo, correlato a uma falta de interesse pelo debate que possa confrontar alternativas estéticas e adensar os projetos que, na ausência de crivos mais rigorosos, acabam fazendo do incentivo fiscal um motivo de auto-indulgência ou do oportunismo próprio ao “filme de investidor”.³⁷⁸

Além disso, se no contexto em que se molda o discurso da “diversidade cultural”, a nação passa a ser referida não somente ao Estado, mas a um espaço mundial, isso exige que esse Estado também se adapte e atue com um caráter multinacional.

³⁷⁵ Nicolau Netto cita Chico Buarque como um exemplo interessante do entrecruzamento ente o nacional-popular e o internacional-popular. Além do cantor ser comparado a artistas estrangeiros, como John Lennon, Bob Dylan e Jacques Brel, segundo ele, o seu disco “Carioca”, “une estilos de música popular brasileira como Samba, Baião e Xote com underground Rap, arranjos de temas de filmes e uma valsa inspirada em Ravel”. In: NICOLAU NETTO, Michel, 2007, op. cit., p.183.

³⁷⁶ NICOLAU NETTO, Michel, 2007, op.cit., p. 181.

³⁷⁷ NICOLAU NETTO, Michel, 2007, op.cit., p.176.

³⁷⁸ MENDES, Adilson (org.). Ismail Xavier - Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p.114.

A exemplo disso, Michel Nicolau Netto analisa o Programa Copa da Cultura, de 2006, ocasião em que o então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, ao ser questionado por um jornal alemão sobre o que significa ser brasileiro, responde: “ser brasileiro não significa ser algo. Significa ser muitas coisas. Em primeiro lugar, o que se tem de fazer, para se tornar brasileiro, é reconhecer a diferença como valor”, acrescentando: “Eu não tenho nada contra clichês. Temos samba, praia e carnaval. Mas o que nós queremos mostrar também é a diversidade [*Vielfalt*] da cultura”³⁷⁹.

De fato, a sistematização e institucionalização da questão da ‘diversidade’ na esfera cultural brasileira ganhou fôlego a partir do primeiro mandato do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Para Jom Azulay,

Foi o governo Lula, por meio de seus ministros da cultura, Gilberto Gil, e das Relações Exteriores, Celso Amorim, quem deu decisivo, claro e firme apoio ao esforço internacional que culminou, em novembro de 2005, com a assinatura por 148 países da Convenção da Unesco sobre a Diversidade Cultural, cuja tese rejeita categoricamente o posicionamento dos conflitos inelutáveis entre culturas e civilizações e erige o diálogo intercultural como garantia da paz. Acima de divisões geográficas, religiosas ou políticas, sua tese afirma a existência de uma cidadania universal que completa – e não substitui – a cidadania nacional, em que as correntes artísticas, científicas, filosóficas e linguísticas influenciaram-se e enriqueceram-se mutuamente ao longo dos séculos, constituindo o patrimônio universal hoje representado pelas diversas culturas do mundo.³⁸⁰

No caso do cinema, a primeira manifestação pública da classe cinematográfica brasileira que atribuiu papel determinante à ‘diversidade cultural’ como princípio norteador das políticas culturais foi a chamada “Declaração do Canecão”. O texto sintetizou os principais pontos de reivindicação política do setor cinematográfico e audiovisual e foi lido no dia 19 de setembro de 2002 para o ex-presidente Lula no seu primeiro encontro com a classe artística.

Concordamos que essa ênfase se liga diretamente, como afirma Michel Nicolau Netto, ao novo contexto de perda da centralidade do ideal de Estado-nação; pelo surgimento de uma nova configuração fortemente privada na política e nas relações econômicas; e pela centralidade de um mercado global cada vez mais interligado mundialmente na redefinição das culturas nacionais e restritas. Também utilizando o critério da arte inserida no fluxo da materialidade e das implicações político-econômicas

³⁷⁹ NICOLAU NETTO, Michel, 2007, op. cit., p.346-347.

³⁸⁰ AZULAY, Jom Tob. Por uma política cinematográfica brasileira para o século XXI. In: MELEIRO, Alessandra. *Cinema no mundo – indústria, política e mercado*. Vol. 2. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 86.

que envolvem os processos culturais na contemporaneidade – marcada pela percepção provisória, fragmentária, imprevisível, em consonância com uma agenda política pautada nas identidades –, Fredric Jameson considera o objeto artístico da atualidade uma *dominante cultural* do capitalismo tardio.³⁸¹

Ao observar a experiência social vivida pela primeira geração de cineastas de Pernambuco, nota-se que os anos 1980 e 1990 sintetizaram essa nova configuração cultural de que fala Michel Nicolau Netto, particularmente o entrecruzamento entre a cultura popular-restrita e a internacional-popular. Se, como afirma Hilton Lacerda, nos anos 1980 eles tinham a forte sensação de “estar distante do resto do mundo”, da informação – e por isso buscavam aderir e se atualizar em relação às referências musicais e fílmicas internacionais; a década de 1990 reativou os signos nacionais e locais, “uma linguagem meio antropofágica”, segundo ele, tanto nos produtos culturais de massa, por ex., o *axé music* baiano, como na música “mais cabeça” do manguebeat.³⁸² Esse duplo movimento sintetiza justamente a ideia de ‘sintonizar’ o que vinha “de fora”, mas fincando a antena parabólica na lama, para usar a conhecida metáfora mangue.

Considerando todas essas configurações objetivas e simbólicas contextuais, é significativo que *Cinema, aspirinas e urubus*, ambientado no sertão da década de 1940, tenha a narrativa construída sob dois eixos que se fundem (e se confundem): a relação entre o “eu” e o “outro”, já que conta do encontro inusitado do alemão, funcionário da Bayer, Johann Hohefels, com o sertanejo esperto, Ranulpho; e a metalinguagem (cinema que fala sobre cinema), pois Johann projeta filmes de propagandas à população local para vender aspirinas.

No que tange o último aspecto, a sequencia em que os dois chegam a um minúsculo vilarejo no caminhão em que se lê o slogan “O fim de todos os males – Aspirina” é determinante para iniciar o arco de sentidos em torno da metáfora do cinema. Ranulpho, como de costume, trata os moradores dali com antipatia e diz a Johann: “viu, o povo é cismado, piranguero, mesquinho, do tempo do ronco... Como é

³⁸¹ JAMESON, Fredric. A lógica cultural do capitalismo tardio. In: _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.

³⁸² Em entrevista concedida à autora. 15/03/2018.

que o moço vai convencer eles a comprar um remédio novo pra esse povo atrasado?”. A resposta é a projeção do filme-propaganda que inicia com o letreiro “Brasil, o país maravilhoso”.

Na tela, imagens de cachoeiras e depois tomadas aéreas de São Paulo combinadas com a voz imponente de um narrador que comenta: “onde se encontra à primeira vista o exemplo de disciplina, de pertinácia, de energia e de habilitação que caracterizam a vida dos povos chamados a cumprir no mundo uma extraordinária missão civilizadora”. Depois os espectadores se divertem com a propaganda da aspirina que tem como tema o carnaval. Ranulpho, com um sorriso no rosto diz: “danou-se, que isso faz vender bíblia pra satanás, menino!...”. Depois da sessão, uma fila se forma para comprar o medicamento. Johann é quem recebe o dinheiro e distribui as pílulas. Um homem se aproxima de Ranulpho e pergunta se vão passar o filme de novo ao que ele responde: “tá achando que é festa?”, e o expulsa.

Forma-se assim uma complexa teia semântica. Um alemão vende aspirina a um povo que vive na miséria, não à toa Ranulpho comenta que se o remédio “ajudar a matar a fome desse povo, o moço vai fazer dinheiro”. O uso do cinema como uma estratégia de venda, releva todo o seu efeito se considerarmos que o êxito econômico, na verdade, é consequência do fato de que a fome *de arte* é saciada. Além disso, a conjugação do *slogan* de uma empresa estrangeira com as imagens enaltecidas do Brasil sugere que a solução para o país é a aspirina, ou ainda, a solução para a miséria é um paliativo (que alivia a dor).

Por fim, como a “solução”, o cinema também é de domínio estrangeiro, pois é Johann o dono do equipamento e é ele quem projeta os filmes. O teor propagandístico de um Brasil grandiloquente, com cachoeiras, mas também moderno, com prédios altos e veículos, contrasta completamente com o público do lugar (segundo os critérios do próprio filme, “incivilizados”). Por outro lado, temos a figura de Ranulpho que nesse momento não se considera tanto assim como parte desse “povo” e vê no cinema e na aspirina uma grande oportunidade de “crescer na vida”, aliando-se à Johann, exercendo o papel de “facilitador”, viabilizando o negócio do alemão. Ou seja, é explícita a crítica à percepção instrumental de cinema, vinculada tanto aos interesses de mercado como ao “projeto civilizatório”, encampado por empresas estrangeiras em parceria com uma classe de brasileiros que nega pertencer ao Brasil “arcaico e atrasado”.

Essa crítica é explicitada na própria *diegese* através da personagem de Jovelina que, após ser expulsa pelo pai bêbado, pega uma carona com a dupla em um trecho da

sua viagem em direção a – ressalte-se – Recife. Após assistir a uma película projetada por eles, ela afirma que o filme é triste, na verdade “é feliz, mas é triste”. Ao comentário de Ranulpho, para quem ela podia ser artista de cinema, Jovelina responde que não quer ser atriz porque quer ser feliz: “esse povo que aparece aí nem tem cara que é feliz. Nem parece gente de verdade, de carne e osso. Nem tem linha da vida”. A postura da personagem contrasta, assim, com o efeito de sedução imediata dos *happy end* e/ou do caráter de superficialidade de um cinema que parece apartado do real. Na verdade, além da crítica a ideia de cinema-mercado, também se faz uma crítica ao melodrama³⁸³, recurso fundante do cinema de viés industrial.

Ainda que Ranulpho tenha se empolgado com o negócio das aspirinas, quem compra o equipamento de projeção e os medicamentos é o coronel Claudeonor, que enaltece o alemão Johann como portador do progresso, sobre o que Ranulpho comenta: “povinho-besta!”. Aliás, é este último que desafia e critica a figura do coronel que se autointitula empresário: “isso é o sertão: miséria, coronel e piada de corno”. Acreditamos que o coronel, personificação do Estado e das elites nos grotões do país corresponde a ultima palavra do título, aos “urubus” que, como se sabe, alimentam-se das carcaças de animais mortos.

Figura 2 – Ranulpho e Johann

Fonte: *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005).

O segundo eixo que sustenta o enredo é o encontro do estrangeiro com o sertanejo através de uma espécie de espelhamento – um vem da capital para o sertão, enquanto o outro almeja ir do sertão para a capital. A viagem transforma a ambos.

³⁸³ O melodrama possui características formais específicas que de modo geral é composto por uma antítese Bem/Mal, uma perspectiva moralizante e um enredo padrão (os bons vencem os vilões a que se segue um ‘final feliz’), marcado pela confiança na Providência.

Johann que, a princípio, insiste em afirmar a sua nacionalidade alemã, à medida que o Brasil começa a se envolver na Segunda Guerra Mundial, vai gradativamente se libertando desse seu “cartão de visita”; enquanto Ranulpho, que tenta se diferenciar o quanto pode da sua identidade – da gente do sertão –, vai abandonando o mau humor habitual em relação ao lugar à medida que vislumbra uma possibilidade de futuro.

Este último, na verdade, desconstrói o mito segundo o qual o Brasil é formado por um povo sofredor e pacífico, generoso e sensual. A astúcia de Ranulpho pode ser traduzida na negação do sentimento de inferioridade em relação ao alemão. Tanto que no decorrer da viagem, ele revela a sua verdadeira ambição: trabalhar para a Bayer e, com a carteira assinada, retornar para o sudeste (Rio de Janeiro, capital do país à época), de onde teve de voltar humilhado após ser ridicularizado como o migrante sem valor.

Aqui, cabe uma ressalva importante em relação à década em que se passa a história – 1940. De acordo com Vera da Silva Telles, o Estado nos anos 1930 definiu um modelo peculiar de cidadania no país, dissociado dos direitos políticos e das regras de equivalência jurídica. Se por um lado desfez as normas da República Oligárquica, por outro, inaugurou uma “cidadania regulada”, que “não construiu a figura moderna do cidadão referida a uma noção de indivíduo como sujeito moral e soberano nas suas prerrogativas políticas na sociedade”³⁸⁴. Nesse modelo, os direitos sociais funcionam como uma espécie de recompensa ao cumprimento dos deveres do trabalho. Ranulpho seria, portanto, um não-cidadão, já que escapa às regras do contrato formal, pois não possui, afinal, carteira assinada.

De certo, o filme configura um encontro humanista entre o estrangeiro e o brasileiro. Ambos se reconhecem no que têm de mais humano: o medo, a angústia, o sentir-se acuado. Humanidade essa colocada em antíteses: um é ácido, o outro sensível; um dorme dentro do caminhão, o outro fora; um prefere cinema de sala fechada, o outro acha mais divertido o cinema ao ar livre, entre outras. Ainda que haja essa identificação, os destinos são diversos. Johann segue para a Amazônia, norte do país, enquanto Ranulpho dirige o caminhão que ganha do amigo.

Este último prefere seguir seu próprio caminho, respondendo a Johann que não desistiu de embarcar com ele para o norte, mas sim que vai enfrentar: “vou fazer o que tu vai fazer lá na Amazônia. Vou fazer meu destino”. O alemão pergunta por que não pode ser lá, ao que ele responde: “porque o meu destino é outro...”. Destino que se fará

³⁸⁴ TELLES, Vera da Silva, 2001, op. cit., p.22.

sem perspectiva de emprego na fábrica da aspirina (que foi tomada pelo governo, depois de o Brasil declarar guerra à Alemanha), com o caminhão pintado, sem os slogans de “para todos os males, aspirina” e, por fim, sem as aspirinas e o projetor de cinema (comprados por Claudeonor).

É no final do longa que a metáfora do cinema se conjuga à relação entre o “eu” e o “outro” em uma associação que demonstra indícios fundamentais, como tradução artística, da própria concepção de cinema defendida pela primeira geração de cineastas de Pernambuco, a qual foi estruturada de forma mais sistemática com *Cinema, aspirinas e urubus*. Se considerarmos a forte presença das *majors* no mercado cinematográfico brasileiro, acrescida da hegemonia de sua forma estética correspondente, o longa, sem dúvida, enseja uma crítica contundente a esse domínio. A compra do negócio pelo coronel também pode ser interpretada não apenas como um evidente posicionamento em oposição a uma hegemonia interna, em grande medida, como dissemos, representada pela Globo Filmes; mas também por uma autodefinição de posicionamento no campo – semelhante a Ranulpho, que é destituído economicamente dos meios para assumir o negócio – o grupo se filia aos que se opuseram na Retomada ao modelo das grandes produções³⁸⁵.

Resta emblematicamente à Ranulpho seguir o seu próprio caminho. As ausências – sem as aspirinas, o *slogan* e o projetor – demonstram a defesa de um cinema cujo valor principal seja a criatividade ao invés dos desígnios de mercado (“anestésicos”) e que, por mais que esteja inserido na configuração internacional, inclusive técnica (o caminhão é simbólico nesse sentido), assimile a própria realidade ao invés de mimetizar as fórmulas estrangeiras hegemônicas.

2.6 O regime de “independência”

Em *Cinema, aspirinas e urubus* também se percebe de forma emblemática a presença da representação tanto da “identidade regional” como da “independência” de maneira conjugada. Como já dissemos, trata-se de compreender que ambas se configuram como discursos mobilizados pelo grupo a fim de dar a conhecer e fazer reconhecer, a favor do poder de nomear a si próprio e a forma como se é visto. Enfim,

³⁸⁵ Politicamente, também podemos interpretar que entre os interesses de exploração estrangeira e a burguesia nacional que passa a representar esses valores (coronel), autoritária e conservadora, Ranulpho aponta para a necessidade de seguir um caminho próprio, sem se desfazer por completo de meios vindos de fora (caminhão), mas sugerindo um ‘povo’ consciente ao volante.

estratégias de autodefinição que ajudam a demarcar e reforçar sua posição no campo, muito embora com (e mesmo por conta de) bases materiais na sociedade.

No caso da “independência”, é importante citar uma diferença fundamental do grupo de Pernambuco em relação aos cineastas do eixo (Rio de Janeiro e São Paulo) que obtiveram ou reforçaram o prestígio adquirido, e fizeram parte de um círculo de influência atuante em meados dos anos 1990. A primeira geração foi composta por jovens vindos de famílias cujos pais eram, em sua maioria, funcionários públicos ou trabalhavam no setor de serviços. Provenientes de uma classe média recifense, situados, ao que tudo indica, em estratos médio/inferior, eles buscavam escapar da paralisia que julgavam o campo cultural pernambucano à época.

Hilton Lacerda, por exemplo, conta que a situação financeira da família declina ao voltarem de São Paulo – onde ele morou, por conta do trabalho do pai, dos nove aos 15 anos de idade. Em consequência disso, começa a trabalhar desde jovem como assistente de fotógrafo, *office boy* de banco, balconista em uma locadora de vídeo e outros trabalhos esporádicos. Afirma que nos anos 1980 “se você não fosse de uma família rica, talvez todo mundo fale a mesma coisa, foi muito difícil. Tanto que essa geração toda que chega nos anos 1990 e começa a produzir podia ter produzido antes, mas não tinha dinheiro”³⁸⁶.

Nomes como Cacá Diegues, Fernando Meirelles³⁸⁷, os irmãos Barreto³⁸⁸ (Fábio Barreto e Bruno Barreto), Walter Salles³⁸⁹ e Cláudio Torres³⁹⁰, salvo inúmeras diferenças existentes entre eles, fazem parte de um grupo que podemos classificar como herdeiros quando comparados aos cineastas de Recife. Cacá Diegues foi um integrante do Cinema Novo e se liga diretamente a essa tradição ao mesmo tempo em que se manteve atuante no campo. Fernando Meirelles e Cláudio Torres começaram a trabalhar

³⁸⁶ Em entrevista concedida à autora. 15/03/2018.

³⁸⁷ De São Paulo. Após se formar em Arquitetura pela USP, ajuda a fundar a produtora *Olhar Eletrônico*, com produções voltadas para a televisão. Em 1991, participa da transformação da Olhar eletrônico na *O2 Filmes*, produtora criada para ser voltada à publicidade. Hoje, a O2 é uma das produtoras mais importantes do mercado audiovisual brasileiro, atuando no cinema, televisão e publicidade. É diretor do aclamado *Cidade de Deus* (2002).

³⁸⁸ São do Rio de Janeiro. Fábio Barreto dirigiu *O Quatrilho* (1995), primeiro filme da Retomada a ser indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro (antes dele, apenas *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte, havia sido indicado ao prêmio); Bruno Barreto dirigiu *Dona Flor e seus dois maridos* (1977), filme que foi recorde de público na história do cinema nacional e *O que é isso, companheiro?* (1997), também indicado ao Oscar.

³⁸⁹ Do Rio de Janeiro. Foi diretor de importantes títulos da Retomada, filmes aclamados pela crítica nacional e internacional, tais como *Terra Estrangeira* (1995), *Central do Brasil* (1998) - que recebeu duas indicações ao Oscar (Melhor Filme Estrangeiro e Melhor Atriz) - e *Abril Despedaçado* (2001).

³⁹⁰ Do Rio de Janeiro. Junto com Andrucha Waddington, é sócio da produtora *Conspiração Filmes*. Dentre outros trabalhos, dirigiu *Redentor* (2004).

profissionalmente no mercado da televisão e publicidade, já consolidado no Rio de Janeiro e em São Paulo. Além de que Cláudio Torres, filho dos atores Fernando Torres e Fernanda Montenegro, também herda – não só a experiência no mercado audiovisual e o capital social proveniente dessa inserção – mas também o legado familiar, tal como os irmãos Barreto, filhos de Lucy e Luiz Carlos Barreto, donos da produtora *LC Barreto*, cujo catálogo tem importantes títulos da filmografia nacional³⁹¹. Mas, sem dúvida, é o cineasta Walter Salles quem condensa o sentido mais elevado da palavra “herdeiro”. Filho do banqueiro e diplomata Walther Moreira Salles e da embaixatriz Elisa Margarida Moreira Salles, ele lega tanto as condições materiais favoráveis à produção de cinema quanto o gosto pelas artes nutrido pela família, como expressa o Instituto Moreira Salles³⁹².

O grupo da retomada de Pernambuco, à semelhança do que afirma Pierre Bourdieu para definir Deslauriers em relação ao herdeiro Frédéric no *Regras da Arte*, herda apenas a aspiração, a vontade de possuir.³⁹³ Nesse caso, voltada a ocupar um lugar no campo. Sem um mercado audiovisual estabelecido em Recife, eles não ascenderam à direção por conta de uma carreira na produção de peças televisivas ou publicitárias (ainda que tenham realizado alguns trabalhos), mas partiram diretamente para a produção cinematográfica, com o intuito de “fundar” as condições necessárias para a realização de filmes. E apesar de possuírem ambição estética, também não acumulavam heranças econômicas que os permitisse o autofinanciamento.

Não à toa se filiaram ao grupo dos “independentes” na Retomada³⁹⁴, que defendia uma maior democratização nas leis de incentivo, apoio aos cineastas estreantes e se posicionou contra as produções de orçamentos elevados. As declarações públicas expressas por Cláudio Assis talvez sejam exemplares da posição assumida pela primeira geração em relação ao polo dominante do cinema nacional, desde *Baile Perfumado*.

³⁹¹ Por ex., *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Bye Bye Brasil* (Carlos Diegues, 1980) e *Dona flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1978).

³⁹² O Instituto Moreira Salles foi fundado em 1990 por Walther Moreira Salles. É uma instituição voltada para a promoção de programas culturais em diversas áreas. Administrada pela família Moreira Salles, está presente nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Poços de Caldas.

³⁹³ BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 29-30.

³⁹⁴ Para mais detalhes sobre as trajetórias sociais de nomes principais dentre diretores estabelecidos (Walter Hugo Khouri, Paulo César Saraceni, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Walter Salles) e entre os que despontaram na Retomada (Tata Amaral, Eliane Caffé, Beto Brant, Jorge Furtado, Carla Camurati, Fernando Meirelles), ver: NAKATANI, Tony Shigueki. *A geração Retomada: cineastas, contexto social e a imagem de sociedade nos filmes Carlota Joaquina, princesa do Brasil e Cidade de Deus*. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo. FFLCH. Sociologia, 2017.

É recorrente a crítica ao modelo industrial de cinema, especialmente aos filmes coproduzidos pela Globo Filmes nas suas falas, a exemplo da sua afirmação sobre o filme *E aí... Comeu?* (Felipe Joffily, 2012): “É isso que está educando a sociedade? Isso é nojeira, excrescência, escraviza o olhar. Esse povo [cineastas] é desnecessário”. Ou então quando reiterou que no Brasil “o cinema é feito por babacas [...] Não faço cinema pra comprar um apartamento na Avenida Vieira Souto, no Rio. Cinema não é vender Coca-Cola”³⁹⁵.

Ademais, um ponto relevante no que diz respeito à “independência” manifesta na primeira geração, é que esses diretores não recorreram à prática do “apadrinhamento”, como uma forma de se legitimar internacionalmente.³⁹⁶ Na ocasião do lançamento de *Febre do Rato* (2012), Cláudio Assis chegou a declarar essa postura publicamente, referindo-se aos irmãos Barreto e a Walter Salles:

É claro que o cinema é uma arte burguesa, mas você pode experimentar e ser honesto, sem se vender [...] Há um monte de coronéis no cinema que ficam defendendo o deles. Nosso problema é que muda o CEP ou o tempo, e as coisas seguem iguais. Antes eram os Barretões, e agora tem um banqueiro mandando no Festival de Cannes, onde só entra quem eles querem. Não quero tirar a importância de ninguém para o cinema, mas o cinema não pode ter dono.³⁹⁷

A partir de uma perspectiva mais ampla, o levantamento de dados objetivos, referentes a orçamento, distribuição e participação em festivais, aponta para a prática de um regime de “independência” compartilhado por esta geração como um todo.³⁹⁸ As adversidades e os desafios descritos pelos realizadores e pela equipe de *Baile Perfumado* demonstram a ousadia de todos em realizar um filme de produção complexa, como dissemos – tomadas aéreas, deslocamento da equipe, efeitos especiais, figurino elaborado, por ex. – com um orçamento reduzido. Segundo Cláudio Assis, que foi diretor de produção, o filme custou ao todo cerca de R\$ 1 milhão: R\$ 700 mil vindos do Prêmio Resgate, mais o que eles arrecadaram em Pernambuco.³⁹⁹

³⁹⁵ MACHADO, Livia. ‘Cinema brasileiro é feito por babacas’, diz cineasta Cláudio Assis. G1 - Cinema. (21/06/2012)

³⁹⁶ Em entrevista a Maria Carolina Oliveira (2014, p. 175), Cléber Eduardo Miranda dos Santos, curador da Mostra de Cinema de Tiradentes, afirma que esse é o caso, por exemplo, do cineasta Karim Aïnouz, cujo filme de estreia, *Madame Satã* (2002) foi produzido por Walter Salles (Videofilmes) e teve coprodução internacional.

³⁹⁷ MIRANDA, André. Dez anos após causar impacto com seu primeiro longa, Cláudio Assis segue sacudindo as telas. *O Globo* (20/06/2012).

³⁹⁸ Em anexo, ver as tabelas que discriminam os dados referentes à Orçamento, Distribuição e Participação em Festivais dessa geração.

³⁹⁹ NOGUEIRA, Amanda M.C.; CUNHA F., Paulo Carneiro da (org.), 2016, op. cit., p.78.

Afora *Amarelo Manga*, que custou R\$ 800 mil⁴⁰⁰, os demais longas metragens do grupo ultrapassaram o valor de R\$ 1 milhão. *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006), *Big Jato* (Cláudio Assis, 2016) e *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2006) foram selecionados pelo Edital de Baixo Orçamento do Minc, e custaram em torno de R\$ 1,5 milhão⁴⁰¹. *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005) custou R\$ 2,2 milhões⁴⁰², *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) R\$2,5 milhões⁴⁰³ e *Joaquim* (Marcelo Gomes, 2017) R\$ 2,6 milhões⁴⁰⁴.

De modo geral, pode-se dizer que o orçamento da maior parte dos principais longas metragens da primeira geração está em uma faixa que varia de R\$ 1,5 milhão a R\$ 2,5 milhões. Ou seja, mesmo que alguns deles não se encaixem no critério de baixo orçamento do MinC (até R\$1,8 milhões), continuam sendo filmes baratos em comparação com o orçamento médio de produção do cinema nacional que girava em torno de R\$ 4 e R\$ 5 milhões, de acordo com o ex-presidente da Ancine, Manoel Rangel, em matéria publicada no ano de 2013⁴⁰⁵. As exceções são *Era uma vez eu, Verônica* (Marcelo Gomes, 2012) que custou um pouco mais do que R\$ 3 milhões⁴⁰⁶, e o filme de Lírio Ferreira, *Sangue Azul*, cujo valor girou em torno de R\$ 4 milhões⁴⁰⁷.

Podemos dizer que, apesar do aumento do custo de produção desde os anos 1990, o grupo continuou realizando filmes de orçamentos pequenos em comparação com outros cineastas da Retomada também classificados como “independentes”, caso, i.e, de *Praia do Futuro* (2014) de Karim Ainouz, uma co-produção Brasil-Alemanha, e *Como nossos pais* (2017), de Laís Bodanzky, que custaram em torno de R\$ 7 milhões⁴⁰⁸.

Observou-se no trabalho de campo entre os cineastas entrevistados dessa geração que hoje, apesar de conseguirem ‘viver’ dos projetos e filmes realizados, tendo o cinema e/ou audiovisual como atividade exclusiva, a incerteza financeira é uma

⁴⁰⁰ Fonte: ARANTES, Silvana. Contrariamente iguais. *Folha de S. Paulo*. (19/11/2002).

⁴⁰¹ Fontes: MIRANDA, Débora. ‘O filme é forte, não violento’, diz Cláudio Assis sobre ‘Baixio das Bestas’. *GI*. (10/05/2007); BUTCHER, Pedro. Depois de vaia a Cláudio Assis, ‘Big Jato’ vence o Festival de Brasília. *Folha de S. Paulo*. (23/09/2015); “Árido Movie”, de Lírio Ferreira, leva a seca à cidade inundada. *Gazeta do Povo*. (30/08/2005), respectivamente.

⁴⁰² João Vieira Jr. Em entrevista concedida à autora. 23/03/2018.

⁴⁰³ SALEM, Rodrigo. Cinema brasileiro tem vergonha do corpo, diz diretor de filme sobre amor gay. *Folha de S. Paulo*. (13/08/2013).

⁴⁰⁴ Em entrevista concedida à autora. 23/03/2018.

⁴⁰⁵ MEDEIROS, Jotabê. Cinema modesto, Filme milionário. *Estado de S. Paulo*. (30/01/2013).

⁴⁰⁶ Fonte: Dados fornecidos pela plataforma “Consulta de projetos audiovisuais”, da Ancine. Disponível em: <<http://sif.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/>>.

⁴⁰⁷ Idem.

⁴⁰⁸ Idem.

preocupação constante. A título disso, Hilton Lacerda afirma que a insegurança e ao mesmo tempo a necessidade de sempre estar trabalhando em algum projeto para dispor dos meios objetivos de vida “continua sendo bastante angustiante, muito constantemente”⁴⁰⁹. Do mesmo modo, Cláudio Assis reitera: “não é fácil viver de cinema, eu luto muito, é difícil...”⁴¹⁰.

No que se refere à distribuição, a Riofilme – criada em 1992 pelo município do Rio de Janeiro e que acabou se tornando, com o vazio deixado pela Embrafilme Distribuidora, um suporte para o lançamento da produção da Retomada – distribuiu quatro dos primeiros longas do grupo de Pernambuco⁴¹¹. Depois, é possível notar que a principal distribuidora da geração passa a ser a Imovision⁴¹², que atua no mercado brasileiro há mais de 25 anos, sendo a “maior distribuidora de filmes independentes que valoriza o cinema autoral”, segundo a descrição da sua missão no site da empresa, trabalhando com produções nacionais e internacionais⁴¹³.

Proporcionalmente, dos 17 longas-metragens lançados no circuito exibidor pela primeira geração, entre 1995 e 2016, quase 60% estão vinculados a Imovision e Riofilme. Os demais, com exceção de *Árido Movie* e *O País do desejo* (Paulo Caldas, 2012), lançados respectivamente pela Europa Filmes e Califórnia Filmes (que também ocupam posição de destaque entre as de maior público), foram realizados por distribuidoras menores que trazem a marca do cinema autoral/arte como um valor: Espaço Filmes, Filmes do Estação e ArtHouse⁴¹⁴.

Por fim, considerando os festivais de maior prestígio/visibilidade em que os filmes foram exibidos, pode-se dizer que, nacionalmente, o Festival de Brasília, desde *Baile Perfumado*, continuou premiando os filmes da primeira geração, junto a outros, tais como o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, Festival do Rio e a Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Internacionalmente, afora festivais da América

⁴⁰⁹ Em entrevista concedida à autora. 15/03/2018.

⁴¹⁰ Em entrevista concedida à autora. 17/03/2018.

⁴¹¹ *Baile Perfumado*; *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (Paulo Caldas; Marcelo Luna, 2000); *Amarelo Manga* e *Cartola* (Lírio Ferreira; Hilton Lacerda, 2006).

⁴¹² *Cinema, aspirinas e urubus*; *Baixio das bestas*; *Era uma vez eu, Verônica*; *Febre do rato*; *Tatuagem e Sangue Azul*.

⁴¹³ No Ranking das distribuidoras por público total (de 2009 a 2016), a Imovision aparece em todos os anos entre as 15 distribuidoras de maior alcance de público. Mais exatamente: 11° (2009), 14° (2010 e 2011), 12° (2012), 15° (2013), 14° (2014 e 2015) e 15° (2016). (Fonte: levantamento feito pela autora com base nos dados fornecidos pela Ancine).

⁴¹⁴ “Dedicada a filmes de perfil mais autoral”, como informa o site da empresa, a ArtHouse, que distribuiu *Big Jato*, foi criada pelo jornalista e produtor Marcello Ludwig Maia. Também fundador da produtora República Pureza, criada em 1995, Maia participou da produção de *Amarelo Manga*, *Febre do rato* e de *Big Jato*.

latina, como o Festival de Havana e Guadalajara, é notável a frequência das participações do grupo em festivais especializados no cinema nacional/latino-americano que acontecem no exterior, a exemplo do Festival de Cinema Brasileiro de Paris, Festival de Cinema Brasileiro de Miami, Festival de Cinema Latino-americano de Toulouse e Festival de Cinema Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira.

Já em relação aos festivais internacionais, os filmes desse grupo foram exibidos em maior número em Veneza e Roterdã, seguido de Berlim, Locarno e Cannes. No que se refere a premiações, *Baixio das Bestas* é o único filme brasileiro até o momento a ganhar o *Tiger Award*, prêmio de maior prestígio em Roterdã, além de que o festival, através do Fundo *Hubert Bals*, apoiou a produção de *Febre do rato* e *Tatuagem*. Em Berlim, *Amarelo Manga* ganhou o prêmio de Melhor Filme na mostra paralela *Forum*, concedido pela *Confédération Internationale des Cinémas D'Art et Essai* (C.I.C.A.E.) e *Cinema, aspirinas e urubus*, exibido na Mostra *Un Certain Regard*, ganhou, em Cannes, o Prêmio da Educação Nacional, que viabilizou a distribuição do filme nas escolas francesas.

São notáveis duas características geracionais marcantes no perfil da distribuição e festivais do grupo. Na distribuição, a importância da Riofilme – central para o contexto da Retomada – e da Imovision, a maior do país no que se refere a filmes de perfil “independentes”, nacionais e internacionais, que construiu a sua reputação desde o começo dos anos 1990, momento em que a primeira geração começou a fazer cinema. No que se refere à circulação em festivais, especialmente se compararmos com o perfil de independência da segunda geração, de que trataremos no próximo capítulo, percebe-se que a preocupação central é com a exibição em salas e o alcance nacional de público, mesmo que a legitimação dos filmes desse grupo seja devida, em grande medida, à crítica especializada e aos festivais.

Como prova disso, essa preocupação é expressa nas falas a seguir. A primeira de Cláudio Assis, na ocasião de lançamento de *Febre do Rato*, e a segunda, de João Vieira Jr. ao comentar sobre a que editais recorre geralmente para realizar os filmes que produz:

[...] Quero que os jovens vejam este filme. Eles têm de entender que podem fazer o que bem entenderem da vida. Mas, para isso, as pessoas precisam saber que este filme existe. Eu tenho certa preguiça de ir aos festivais. Claro, é bacana, as pessoas são interessantes, nós ganhamos prêmios e tal, mas os longas não chegam no público. O governo deveria pensar de maneira mais

estratégia, investir na visibilidade do cinema nacional. Foi o que fizeram nos EUA e na Europa. (Cláudio Assis)⁴¹⁵

[...] o modelo que eu acredito para o produtor é melhor que ele faça uma composição financeira e que você nunca tenha recursos às vezes só de um projeto [edita], porque ou você se limita aquele valor orçamentário, às vezes faz com que você possa circular um pouquinho mais e dar um caráter mais nacional às suas produções, afinal de contas você quer, qual o objetivo? É que elas estreiem nacionalmente, que elas ocupem as salas de cinema, ocupem a TV por assinatura, que vá a TV aberta, que seja lançado VOD, então acho que isso já colabora, já é um passo pra que elas circulem nacionalmente. (João Vieira Jr.)⁴¹⁶

Também nesse sentido, Hilton Lacerda afirma que o sistema de distribuição existente no país se tornou ainda mais restrito de metade dos anos 2000 pra cá, exemplificando que se *Baile Perfumado*, com nove cópias, fez 150 mil espectadores, *Tatuagem* ter feito 50 mil é considerado um êxito de bilheteria hoje, o que, para ele, não é público de cinema. Hilton atribui como causa disso a redução da quantidade de salas, o encarecimento dos ingressos no país, a fragilidade das políticas públicas no sentido de também amparar a distribuição e comercialização e ao fato do Brasil ter se tornado uma reserva de mercado para outros países, principalmente para o cinema americano.⁴¹⁷

2.7 A Estrutura de sentimento

A similaridade de situação dessa geração faz menção aos posicionamentos assumidos por eles tanto esteticamente como no campo mais amplo do cinema nacional e no campo cultural local ao longo do seu processo de formação. Em síntese, podemos dizer que no campo artístico local eles se filiaram ao Manguembeat, o qual, por sua vez, opunha-se ao Movimento Armorial e à música tributária de Alceu Valença na cena da música local. Isso significa que, de maneira homóloga, o pessoal do cinema – tal como o grupo Manguem – buscou fundar uma terceira via de abordagem do popular em relação às que lhes eram contemporâneas.

No que tange à tradição do cinema local, filiaram-se ao polo, avolumado pelos “tropicalistas” do Super 8, contrário à linha de pensamento ligada a crítica conservadora da modernização e ao ‘regionalismo’ tradicional. Como estes últimos, eles buscavam o “novo”, mas ao invés de centrarem-se na oposição ao que também consideravam um conservadorismo cultural, empenharam esforços em construir esteticamente um modelo

⁴¹⁵ In: MIRANDA, Mario. Cláudio Assis continua indomável. *Revista de Cinema* (15/12/2011).

⁴¹⁶ Em entrevista concedida à autora. 23/03/2018.

⁴¹⁷ Em entrevista concedida à autora. 15/03/2018.

de arte que apontasse para as contradições internas ao processo de modernização. Também se distanciaram do tom mais “antropológico”, na abordagem dos assuntos locais, presente nos filmes do grupo liderado por Fernando Spencer nos anos 1970, ao mesmo tempo em que preservaram a vontade e a organização política fundada pelo Grupo 8, a fim de reivindicar apoio para a produção de filmes no Estado.

Gráfico 4 - Posicionamentos da primeira geração

Já em relação ao campo da produção nacional, a primeira geração se posicionou claramente ao lado do grupo dos “independentes”, como já foi dito, em

oposição ao grupo dos estabelecidos/herdeiros⁴¹⁸ que sustentavam uma concepção mais mercadológica e industrial de cinema.

Esteticamente, em relação às duas linhas de força presente na Retomada, as quais se ligam a reconexão ou negação da tradição do cinema moderno no país – dos que buscaram inspiração na identidade nacional e dos que buscaram a não-identidade – os cineastas de Pernambuco fizeram parte do primeiro grupo, sintonizados com o discurso da ‘diversidade’, buscando conectar os signos locais a cultura internacional-popular. O **gráfico 4** detalha as posições assumidas no âmbito local e nacional, tanto em relação à tradição como em relação ao presente histórico (anos 1990) do qual o grupo fez parte.

Dos anos de formação dessa geração até a virada do século XX para o XXI, o cenário político e social do país mudou consideravelmente. A taxa de analfabetismo – fundamental no que diz respeito ao acesso à cultura – de 25,5% nos anos 1980 ficou em 13,6% no ano 2000. Queda acompanhada pelo crescimento do ensino superior no país, mesmo que apenas 15% dos brasileiros com idade para estar na Faculdade tivessem acessado o ensino superior em 2000, percentual inferior ao de países como Chile (38%) e Argentina (48%). Em 1981, eram ofertadas um pouco mais do que 417 mil vagas de ingresso, número que ultrapassou um 1,2 milhão em 2001.

Nota-se também um processo avançado de incorporação de novos consumidores dos produtos simbólicos, junto à “constituição de uma esfera pública na sociedade brasileira que envolveu a institucionalização dos meios artísticos e intelectuais”. No entanto, como aponta Marcelo Ridenti, a estruturação da sociedade brasileira, dadas as desigualdades social e concentração de riquezas não permitiu que amplos setores tivessem acesso pleno ao consumo, particularmente o cultural:

Pode-se supor que um amplo setor da população chegou ao século XXI com acesso precário ao mundo da cultura: eram 36,9% de analfabetos funcionais em 1992 e 26% em 2002, dados expressivos da desigualdade social e da persistente convivência estrutural entre o supostamente mais ‘moderno’ e o mais ‘arcaico’, algo mais agravado pelas diferenças de desenvolvimento econômico e social das diversas unidades da federação.⁴¹⁹

No *Baile Perfumado*, Benjamin Abrahão, como metáfora da modernidade que encontra Lampião, e o fim compartilhado – a morte – coloca o cinema como um

⁴¹⁸ Ressalta-se que esse grupo mantém uma associação com grandes produtoras e relação próxima de trabalho com a Globo Filmes (por ex., Walter Salles, Fernando Meirelles, Cláudio Torres, Jorge Furtado e Guel Arraes).

⁴¹⁹ RIDENTI, Marcelo, 2014, op. cit., p.27.

símbolo duplo, a um só tempo de perigo e salvação. Os destinos interligados, ao que parece, assemelham-se à relação que essa geração estabeleceu com o popular, não o isolando do universo do consumo e das imagens já generalizados socialmente, mas buscando utilizar o cinema como o instrumento de mediação, que representa essa modernidade que tanto pode paralisar a resistência dos mais pobres como gerar imagens de resistência.

Cremos ser essa a posição social implícita que caracteriza a *estrutura de sentimento* da primeira geração, para além da amizade declarada, pois ao se posicionarem no campo cultural local e no campo do cinema nacional, eles propunham uma “forma de olhar” específico destinado ao popular. A imagem desmistificada de Lampião é central para compreendermos a própria relação que os cineastas passam a ter com as classes subalternas, contato este também presente na metalinguagem do filme, na autorreferência.

O cangaceiro não é mais representado como o bandido social clássico. Ganha novas nuances, mais afinadas às marcas do real, como um sujeito que consome e negocia a própria imagem, oferecendo ao mundo uma imagem de si mesmo. A pobreza, a miséria e as classes subalternas passaram a ser representadas por eles com cautela. Demonstram a preocupação de não manipular o ‘popular’, ou tornar os representados ‘símbolos’, já que a relação e o contato com o “outro” é problematizada, daí a ênfase no encontro.

Em contraposição à imagem do sertanejo isolado resistente às agruras e injustiças, surge a abordagem dos pobres como sujeitos inseridos na modernidade, na cidade e nas suas conseqüentes contradições, que vivem a violência e as mazelas da “manguetown”. Não se propõe nem uma visão antropológica e nem uma visão idealizada: tal como Lampião no *Baile*, o popular é afastado da ideia do mito ao mesmo tempo em que não é tomado como um objeto de contemplação por essa geração.

Percebe-se, assim, um fator fundamental para compreendermos a *estrutura de sentimento* que movia esses jovens: como fez o Manguêbeat, também foi central para eles mostrar em imagens as condições de vida dos marginalizados. De fato, não se trata mais de um cinema engajado, no qual a responsabilidade do cineasta correspondia ao sentimento de ele ser porta voz de uma coletividade como no Cinema Novo, especialmente na primeira fase do movimento, mas de um deslocamento dessa postura, que se apresenta no grupo como o cineasta profissional comprometido politicamente. Se

no primeiro caso se tratava de, simultaneamente, fazer arte e política, no segundo se trata, sobretudo, de fazer arte e, a partir disso, fazer política.

Os deserdados dos anos 1960 – que compunham a ‘representação’ de povo da *intelligentsia* de esquerda, da qual o sertanejo foi uma figura marcante – tornaram-se os consumidores de bens materiais e de produtos culturais de massa, mas excluídos ou com acesso marginal às benesses sociais, ao mundo da cultura ampliada e à formação educacional. Em um momento no qual novos fatores entraram em cena, em que se nega a tutela da fala, e diante do esgarçamento da utopia nos anos 1990 – a crise da intelectualidade de esquerda que tinha dificuldade para vislumbrar o futuro do país e o seu próprio – a geração de cineastas de Pernambuco opta por insistir e denunciar o que a imagem do sucesso plasmada pelo consumo oculta.

Considerando os filmes assinados por cada um deles consecutivamente ao lançamento do *Baile* até o final da primeira década dos anos 2000, é flagrante a diversidade de estilos e escolhas estéticas. Entre longas, curtas e documentários, semelhante ao que aconteceu na Retomada de um modo geral, também se nota em Pernambuco o traço marcante da autoralidade em filmes como *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2006), *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007), *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2003), *Baixio das bestas* (Cláudio Assis, 2006) e *Cinema, aspirina e urubus* (Marcelo Gomes, 2005). Do mesmo modo que o sistema de colaboração mediado pela amizade, a individualidade estilística também é um valor importante para o grupo. É notável perceber, no entanto, que a estrutura de sentimento, emblematicamente presente no *Baile Perfumado*, permanece transmutada nos filmes posteriores, apesar dos diferentes estilos.

No que se refere ao texto fílmico, Amanda Mansur destacou as características comuns presentes nas produções da primeira geração: a autorreferência (filmes que abordam o cinema, atores que fazem parte da cena cultural da cidade, inclusive eles mesmos, uso da câmera interpelativa); o privilégio à música (paralisação da narrativa em função da trilha sonora); e o que ela denominou de problematizações identitárias (sotaque e referências à cultura pernambucana, o tema das migrações, o encontro com estrangeiros, exploração das paisagens e temas socioculturais da região).⁴²⁰

Por exemplo, o tema do encontro e autorreferência, como no *Baile*, são estruturantes em *Cinema, aspirinas e urubus*, no qual também é marcante o contraste

⁴²⁰ Ver: NOGUEIRA, Amanda M. C. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2009.

sertão/capital, velho/novo, atrasado/moderno, civilizado/ arcaico. Essa contraposição tradição e modernidade é um fator igualmente central em *Árido Movie*, o qual conta a história de um jornalista que, acompanhado dos amigos, retorna a sua cidade natal para o enterro do pai e descobre que a família tradicional espera que ele vingue a morte do patriarca. Também é perceptível em *Árido* a celebração da amizade existente no grupo, da mesma forma que a referência a um “baile” no filme de estreia.

Deserto Feliz, de Paulo Caldas, conta a história da adolescente Jéssica que foge de casa devido aos abusos domésticos, tornando-se prostituta em Recife, onde encontra o turista Mark, com quem vai para Berlim. Mais uma vez, a linha central da narrativa é o encontro do estrangeiro com o nacional (local e o global) e de personagens vindas de origens sociais distintas. Já o estilo de Cláudio Assis, com a parceria de Hilton Lacerda (roteirista), vincula a violência à pobreza em tons mais naturalistas em *Amarelo Manga*, o qual, como afirmou Alexandre Figueirôa, remete-nos fortemente aos mocambos cantados pelo manguebeat, num registro da alma suburbana provinciana de boa parte do recifense que “apesar da explosão de luz tropical que invade a paisagem, no seu dia a dia, vive confinado emocionalmente na luminosidade abafada de quartos escuros oprimidos pelos móveis entulhados de suas casas pequenas, situadas em ruelas enlameadas”⁴²¹.

Para além desses aspectos recorrentes nos filmes, a amizade, as ideias e os valores compartilhados entre os integrantes da geração, as formas de sociabilidade praticadas e as representações e definições construídas e repartidas sobre si mesmos, também são índices reveladores de fatores sociais e culturais mais amplos. A discussão presente no encontro entre o “eu” e o “outro”, permeada pela autorreferência, fazem menção à busca dessa geração em demarcar o seu lugar, seja como habitantes da periferia de um mundo e capitalismo globalizado, como sujeitos que vivem distantes do centro econômico brasileiro ou como cineastas situados na periferia do campo de produção cinematográfico nacional. Mais do que isso, é possível dizer que, implicitamente, há uma preocupação em relação aos injustiçados sociais, traduzida em uma espécie de denúncia, que perpassa a produção fílmica do grupo.

A exemplo de *Cinema, aspirinas e urubus*, no qual o estrangeiro (“outro”) se despe ao longo do filme das insígnias que representam uma dominação (o caminhão, as

⁴²¹ FIGUEIRÔA, Alexandre. O manguebeat cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas. VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2006, p.9. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/55235900046085500136345127971620371741.pdf>>. Acesso em: 30 de maio de 2014.

aspirinas, o passaporte) e estabelece uma amizade verdadeira com Ranulpho, é como se o grupo sugerisse um diálogo entre o ‘eu’ e o ‘outro’, um elo fundamental que os une, apontando para a construção de uma solidariedade e vínculos de humanidade possíveis.

De acordo com Raymond Williams, o Bloomsbury, que fazia parte de uma fração bem delimitada das classes altas na Inglaterra, apresenta um forte sentimento em relação à própria classe que se manifesta na tendência reformista presente entre seus integrantes em relação aos mais pobres, apesar do sentimento de simpatia existente.⁴²² Acreditamos que diferentemente da fração Bloomsbury, a primeira geração do cinema de Pernambuco – considerando o seu contexto histórico social específico de formação e trajetória social dos integrantes – não percebe os sujeitos pertencentes às classes inferiores como vítimas do sistema. Há, pelo contrário, uma vontade de conferir-lhes autonomia, humanizá-los, como na metáfora mangue “caranguejos com cérebro”.

Na ocasião do lançamento de *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2003), Cláudio Assis afirmou que nele “os personagens não são bonzinhos. Ninguém é coitado. Todo mundo quer respeito, quer dignidade, quer ser tratado como é. Detesto quem vê o povo de maneira paternalista. No fundo desprezam o povo”, acrescentando que, para ele, o cinema serve para “discutir as relações humanas, do ponto de vista do social. A condição humana no Brasil de hoje. Na contramão da Globo, que pinta essa gente bonitinha. A condição social do brasileiro, todo mundo sabe, é outra”⁴²³. Longe de estender a opinião do cineasta a todos os integrantes do grupo, consideramos que essa fala é reveladora e exemplar da percepção do popular e da postura que marcou essa geração.

Aqui, faz-se necessária uma ressalva importante sobre o contexto econômico vivido pelos nordestinos até o final do governo de Fernando Henrique Cardoso. De acordo com Hugo Feitosa Gonçalves, com a continuidade das políticas neoliberais iniciadas com Collor, houve nos anos 1990, uma forte migração de capital público e privado para as regiões mais dinâmicas – basicamente o Sudeste. Essa configuração somada à extinção da SUDENE impulsionou uma guerra fiscal entre os estados do Nordeste, aumentando a desigualdade intrarregional devido às assimetrias de força de atração das empresas que vinham para a região.⁴²⁴

⁴²² Ver: WILLIAMS, Raymond. A fração Bloomsbury. *Revista Plural*; Sociologia. USP, São Paulo, 1 sem., n.6: p139-168, 1999.

⁴²³ In: Agencia Estado. “Amarelo Manga”: chegou a vez do público. *Estado de S. Paulo*, Cultura, em 15 de agosto de 2003.

⁴²⁴ GONÇALVES, Hugo Feitosa, 2016, op. cit., p. 47.

Nesse contexto, a “dinâmica econômica nordestina seguiu na mesma direção da observada em âmbito nacional – caracterizando uma integração produtiva dessa região com o País [...], que também seguiu a dinâmica econômica internacional”⁴²⁵. Entre 1994 e 2000, durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, a participação do Nordeste na composição do PIB nacional caiu de 17% para 13%, ao passo que a agropecuária perde força, a indústria se mantém relativamente estável enquanto o serviço ganha maior peso na economia regional.

Ao final do governo FHC, apesar das políticas sociais de abrangência nacional implementadas através de programas de transferência de renda, os indicadores sociais do Nordeste ainda eram ou estavam entre os piores índices. Em 2000, a renda dos nordestinos era a menor do país; a concentração de renda, medido pelo Índice de Gini, a mais elevada; a taxa de analfabetismo (24%) era o dobro da taxa nacional (12%) e o Nordeste apresentava a maior população vivendo na miséria (21%) e pobreza (45%), em comparação com a média nacional que era de 12% e 28%, respectivamente.

Esses dados evidenciam a perseverança da vulnerabilidade social da maior parte da população nordestina no começo do século XXI. Vera Telles aponta um traço importante sobre a dinâmica social brasileira em relação à pobreza. Na linha do que já argumentara estudiosos clássicos da sociologia brasileira, ela afirma que por mais que sempre tenha feito parte da dinâmica política do país, a pobreza não foi traduzida no horizonte da cidadania. As noções propriamente modernas de igualdade, liberdade e justiça não adquiriram função crítica e a pobreza aparece como sinal de atraso, o espelho invertido de uma modernidade pretendida como projeto irrealizado.

Nesse registro, ela é transformada em natureza (que escapou a potência civilizadora) e despojada de uma dimensão ética, ou seja, é nomeada e registrada, mas o real não se constitui como referencia cognitiva e valorativa. “Transformada em paisagem, a pobreza é trivializada e banalizada, dado com o qual se convive – com um certo desconforto, é verdade –, mas que não interpela responsabilidades individuais e coletivas”⁴²⁶. Esse mecanismo, por fim, é plasmado por uma sociabilidade marcada pelas regras culturais de uma tradição hierárquica, em que as leis foram feitas para cimentar os privilégios das elites e em que as éticas particularistas do mundo privado das relações pessoais são repostas na esfera pública, afora o autoritarismo legado.

⁴²⁵ Idem.

⁴²⁶ TELLES, Vera da Silva, 2001, op. cit., p.32.

Ciente da impossibilidade de estabelecer uma comparação detalhada dos modos de representar os subalternos nos diversos estilos e escolhas estéticas presentes na Retomada, é importante pontuar alguns aspectos levantados à época, os quais se por um lado demonstram a filiação da primeira geração de Pernambuco à geração mais ampla da Retomada; por outro, podem ser elucidativos da especificidade desta primeira, em grande medida, acreditamos, decorrente da formação, representação e localização correspondente.

Para a pesquisadora Ivana Bentes – considerando elementos como a dramaturgia, fotografia, música, etc. – os filmes da Retomada que reavivaram o tema do sertão e da favela transformaram a “estética da fome” cinemanovista em uma “cosmética da fome”:

Glauber propõe uma Estética da Violência, capaz de criar um intolerável e um insuportável diante dessas imagens. Não se trata da violência estetizada ou explícita do cinema de ação. (...) Dando um salto abrupto de 1964 para 2001, encontramos o sertão e a favela inseridos em um outro contexto e imaginário, onde a miséria é cada vez mais consumida como um elemento de “tipicidade” ou “natureza” diante da qual não há nada a fazer.⁴²⁷

Segundo ela, trata-se de uma adaptação a uma estética “global” para ser consumida por qualquer audiência. Já Ismail Xavier, ao optar pela análise das personagens para estabelecer comparações com os parâmetros fundados pelo Cinema Novo, identifica a categoria do “ressentimento” – o qual, segundo ele, caracteriza um sentimento regressivo de vingança e mágoa – como predominante nas produções da Retomada, admitindo que a depender do ponto de vista, da perspectiva mais visual de Ivana Bentes e da sua, é possível que um filme tenha dimensões mais emancipadoras em relação a uma problemática e mais regressivas em relação à outra.⁴²⁸

Acredita-se que, de fato, os filmes de Pernambuco também não escapam a esse traço contraditório. No entanto, a fim de embasar nossa hipótese a respeito das especificidades, vale utilizar como referencia comparativa a análise feita por Ismail Xavier dos filmes *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles; Katia Lund, 2002) e *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003), os quais fazem parte do cinema popular de mercado,

⁴²⁷ BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *ALCEU*, v.8, n.15, jul./dez, 2007, p. 244.

⁴²⁸ MENDES, Adilson (org.). *Ismail Xavier - Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p.218-219.

segundo ele; e foram realizados por cineastas do “eixo”⁴²⁹ também preocupados em conciliar alcance de público e inquietações autorais.⁴³⁰

A personagem característica do ressentimento em *Cidade de Deus* é Zé Pequeno. No entanto, Xavier foca sua análise em Buscapé, que é quem conta a história, assim como ressalta a personagem de André de *O homem que copiava*, também ele a voz *over* que conduz a narração. Nos dois casos as personagens se encontram às voltas com a busca de saídas do cerco do ressentimento, em direção a uma recuperação da autoestima.

A partir de uma análise detalhada desses dois longas, ele afirma que no enredo de ambos prevalece o interesse e o alpinismo social. Em meio à guerra dos soldados do tráfico carioca, *Cidade de Deus* confere a Buscapé a marca da exceção, de um jovem que demonstra talentos que o permitem se salvar do ambiente de violência. A dualidade, que segue a premissa das ONGs, cultura *versus* barbárie, é evidente, com a primeira sendo a opção apresentada para a negação das armas, já que Buscapé consegue portar, ao invés do revolver, uma câmera fotográfica.

[...] aprende que vive num mundo em que deve negociar, não ter pressa na ambição, nem pureza nos princípios. O êxito pede a postura pragmática de tomar o mundo pelo que é e se ajustar, com talento e esperteza, às suas regras, sem tensionar a experiência com imperativos morais já sem sentido como bem mostraram a impotência do pai e o exemplo sórdido das autoridades (o que pensar da polícia?).⁴³¹

Já André apresenta uma espécie de manual irônico de ascensão social ao montar um esquema mirabolante de enriquecimento a fim de realizar os desejos insatisfeitos da sua vida de “operador de máquina fotocopadora”. Na chave do drama em *Cidade de Deus* e da comédia, como se apresenta em *O homem que copiava*, a lógica do dinheiro prevalece como norma das relações. Nos dois filmes se percebe que a passagem “da inocência à experiência é adaptação bem sucedida, dado o entendimento dos mecanismos de sobrevivência e a opção em se inscrever no campo da ‘lei das exceções’, no qual se encaixam com muita sorte”⁴³².

⁴²⁹ No sentido da localização simbólico-econômica dominante.

⁴³⁰ XAVIER, Ismail. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. *Novos estud.* - CEBRAP, São Paulo, n. 75, p. 139-155, jul., 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000200010&lng=en&nrm=iso>. Acessado em: 29. Maio. 2018.

⁴³¹ Ibidem, p.144.

⁴³² Ibidem, p.154.

De volta a *Cinema, aspirinas e urubus*, utilizando o mesmo critério analítico de Ismail Xavier, a personagem, a sequência do encontro entre Ranulpho e Johann é exemplar no sentido de esclarecer a nossa hipótese. *Vejamos*. Enquanto ainda viaja sozinho, Johann vê surgir um sertanejo do meio da caatinga com uma espingarda no ombro que lhe pede carona até “ali adiante”. Enquanto dirige, Johann lhe oferece um cigarro. Após agradecer, o sertanejo saca um fumo do bolso da camisa e acrescenta: “eu tenho do bom!”, depois cheira o embrulho e o guarda novamente. É nítido o estranhamento entre os dois personagens. Até que ao escutar um barulho (que Johann ignora), o sertanejo pede para o motorista parar o carro e desce. Depois do som de dois tiros, Johann não o espera, fecha a porta do carro e segue a viagem.

Tanto o surgimento do sertanejo no meio da caatinga – que igual a outros personagens, parece fazer parte da paisagem – como a sua atitude já no caminhão, em muito destoa do encontro de Johann com Ranulpho, que deseja ir para o lugar de onde o outro veio, o Rio de Janeiro. E diferentemente do carona anterior, percebemos pela “câmera-olho” que ele observa tudo em volta com curiosidade. Interessado, faz perguntas à Johann e conta que cansou do sertão, “desse buraco”, demonstrando irritação ao falar do lugar.

Se por um lado se percebe na personagem de Ranulpho a marca da exceção, na sua esperteza, curiosidade e disposição a aprender com o alemão; por outro, a trajetória da personagem – que ao longo da narrativa assume uma visão crítica (por exemplo, em relação ao coronel), reconcilia-se com o fato de ‘pertencer a esse povo’ e termina seguindo um caminho distinto do de Johann (que segue para a Amazônia, lugar da promessa desenvolvimentista à época por conta da extração da borracha) – parece escapar do viés pragmático apontado por Ismail Xavier. Ranulpho demonstra uma postura distinta da de se adequar às regras do mundo tal como ele é (nem se alia ao coronel, nem segue com o alemão), utilizando-se da sua esperteza.

Além disso, o enredo dos filmes os quais em sua maioria tem como figuras centrais – tais como Ranulpho, Jéssica de *Deserto Feliz*, e as inúmeras personagens de *Amarelo Manga* e demais filmes de Cláudio Assis – personagens que pertencem ao universo invisível dos que estão à margem das regras formais da “cidadania regulada”, também parecem escapar à solução da “redenção”, apresentada em *Central do Brasil*, por exemplo. Nele, de acordo com Ismail Xavier, o diretor Walter Salles “retorna o princípio da esperança em termos de um senso comunitário cristão e constrói parábolas

bíblicas”⁴³³ que demarcam a transformação da personagem de Dora (rude e endurecida) no caminho em direção ao interior para levar o menino Josué de volta à família dele. O sertão surge então como uma “projeção romântica de uma dignidade perdida e torna-se a terra da pacificação e da reconciliação social”⁴³⁴.

Acreditamos que, de forma semelhante a um traço presente no Manguebeat apontado por Maria Rita Kehl, os filmes de Pernambuco da primeira geração também revelam que

a fronteira divisória entre o público e o privado se rompe, de maneira absoluta, nas condições de maior pobreza e nas condições de miséria dessas grandes periferias urbanas brasileiras, onde a vida privada é permanentemente invadida pela dimensão pública ou, melhor dizendo: *pela ausência dela*.[...] Não há uma verdadeira privacidade, não há nada que proteja o sujeito que mora num barraco de periferia de ser absolutamente invadido pela rua.⁴³⁵

Essa característica surge nos filmes não só quando fazem menção aos espaços urbanos, mas nos seus efeitos ampliados. Para além dos espaços públicos, o descaso do Estado com o que configura a garantia pública de um pertencimento cidadão (transporte, educação, segurança, saneamento básico, etc.), além de impossibilitar a divisão entre o “dentro” e o “fora”, ainda promove a perseguição daqueles que “geram ruídos”. A invasão da “ausência” da dimensão pública na vida privada além de expor os pobres às “vicissitudes do espaço público desorganizado”, deixando-os à própria sorte, também os persegue, bloqueando a sua inserção nos termos da cidadania plena.

Isso pode ser percebido no entrecruzamento das trajetórias das personagens que compõem um painel em *Amarelo Manga*. No pai que explora a própria filha menor de idade, expondo-a nua aos caminhoneiros em *Baixio das bestas*. Na falta de casa de Ranulpho que perambula pelo sertão com Johann. Na revolta e desafio às regras estatais representado por Lampião em *Baile Perfumado*. Na privacidade desestabilizada de Jonas, repórter de TV, que é impelido pela ‘tradição’ da família interiorana a vingar a morte do pai em *Árido Movie*. Na fratura do ambiente doméstico em *Deserto Feliz*, lugar em que a adolescente Jéssica sofria abusos e do qual foge para Recife, onde se torna prostituta, não à toa a sua inadaptabilidade à nova rotina privatizada na Alemanha ao lado de Mark. Na resistência do grupo teatral de *Tatuagem* e do poeta Zizo em *Febre do Rato* contra o autoritarismo e a perseguição.

⁴³³ MENDES, Adilson (org.), 2009, op. cit., p.82.

⁴³⁴ OTTONE, Giovanni. O renascimento do cinema brasileiro nos anos 1990. *ALCEU*, v.8, n.15, jul./dez, 2007, p. 282.

⁴³⁵ KEHL, Maria Rita. *O bovarismo brasileiro: ensaios*. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 88.

Parece-nos que além da denúncia como motor central da estrutura *de sentimento* da primeira geração de diretores de Pernambuco, existe uma forte preocupação em não representar os subalternos sob o signo da passividade ou tendo como motor determinações pragmáticas de ascensão social, buscando também apontar as fraturas e tensionamentos internos à própria camada popular. Um aspecto paradoxal – seja na ênfase do encontro solidário e humanista, seja na tendência em montar o universo retratado como uma rede de relações fechadas em si –, é a amenização do conflito de classe.

Ao enfatizar as circunstâncias de existência dessas personagens subalternas, de modo a não interpelar responsabilidades individuais e coletivas, mesmo que explicita que a persistência delas é alimentada por um mecanismo que se vale de toda ordem de moralismos, autoritarismo e violência, corre-se o risco de se instar uma postura de aquiescência. Um efeito reverso de neutralização da prerrogativa de superação em que essa condição de existência pode ser atribuída à fatalidade ou a um dado da perversidade da “condição humana”.

Em resumo, para concluir, a primeira geração nasce do encontro de amigos na universidade, com perspectivas e idades assemelhadas, cuja base inicial foi o convívio social. É notável a busca em adquirir o capital cultural específico, o conhecimento profissional necessário à atividade, seja no autodidatismo, seja nos deslocamentos empreendidos (cursos no exterior). A chamada “brodagem” como uma lógica de associação foi central no processo em que todos se engajaram a fim de construir um capital simbólico no interior do campo do cinema nacional, mesmo que não isenta de contradições. Para além do sistema colaborativo expresso nos filmes, notou-se no trabalho de campo que, apesar de ter mudado de configuração⁴³⁶, o convívio permanece: eles continuam a se falar entre si e mantem a amizade por afinidades compartilhadas.

Tal como a personagem principal de *Baile Perfumado*, que realizava filmes sob encomenda, mas deseja filmar “o desafio”, um projeto próprio, foi determinante para o grupo o pioneirismo, a autoralidade e a disposição a fim de conseguir os meios necessários para a realização cinematográfica em Recife. Meios econômicos e culturais,

⁴³⁶ Após o *Baile*, foram empreendidos deslocamentos e todos seguiram projetos individuais, mesmo que mantendo a colaboração uns com os outros: por exemplo, em 2016, Adelina contou durante entrevista que desenvolvia projetos junto com Chica Mendonça, com quem atua na produtora Chá Cinematográfico; Marcelo Gomes mora em São Paulo, onde também morou Hilton Lacerda por 20 anos, antes de retornar à Recife em 2017; Paulo Caldas reside no Rio de Janeiro; e, por fim, a ocasião da entrevista realizada com Cláudio Assis, coincidiu com a estreia do espetáculo “Cão sem plumas”, idealizado pela coreógrafa de dança Deborah Colker, e feito em parceria com o diretor, cujas imagens compunham o espetáculo.

já que tanto pelas origens de classe como pelo contexto desfavorável ao cinema nacional em meados dos anos 1990, a escolha da profissão de cineasta era, para eles, em larga medida, improvável.

O principal anseio dessa geração foi fundar as bases de produção no estado e tornar essa opção profissional possível, viável, àquele momento, acompanhado da valorização da inovação da linguagem como um valor. As condições disponíveis, no entanto, fizeram com que, como conta Hilton Lacerda, durante algum tempo, eles empreendessem uma “espécie de gambiarra criativa” para fazer *set*, por exemplo, até que se estruturasse de forma mais consolidada um “modelo produtivo” local.

Também ajudam a explicar os valores e representações dessa geração não apenas a busca do cinema brasileiro como um todo por um reconhecimento que justificasse a sua existência pós-Collor, mas também o consequente debate em torno dos valores ‘cinema de mercado’ e ‘cinema independente’ nos anos 1990. Acrescenta-se a isso as implicações e o envolvimento de seus integrantes no contexto cultural específico de Recife em torno do manguebeat. O grupo, fortemente marcado tanto pela tentativa de inovação estética como pela preocupação com o público, para o qual a busca pela profissionalização foi fulcral (especialmente porque se tratou de fundar as suas bases), terminou por expressar uma contradição mesma do campo mais amplo do cinema nacional, de um fazer cinematográfico autoral em sua concepção que tenta se inserir no esquema da indústria cultural. Aspecto revelador das dissonâncias e mescla de valores presentes na cinematografia brasileira e no modelo de fomento por meio dos incentivos fiscais.

CAPÍTULO 3. A SEGUNDA GERAÇÃO

Antes de tratar do percurso social, contexto de formação, *estrutura de sentimento* e dos valores compartilhados pela segunda geração de cineastas de Pernambuco, iniciaremos este capítulo com as trajetórias sociais e produção estética dos diretores Camilo Cavalcante e Kleber Mendonça Filho, as quais demonstram nuances fortemente intermediárias entre uma geração e outra, apresentando graus variados de adaptabilidade ao segundo grupo geracional. A abordagem primeira de ambos servirá para elucidar melhor o caminho percorrido pelos diretores mais jovens, além de enfatizar que as práticas levadas a cabo pelos dois reverberaram direta ou indiretamente nesta geração.

3.1 Entre-lugares

3.1.1 Camilo Cavalcante

Camilo Cavalcante tem um lugar específico na cena da produção cinematográfica em Pernambuco que não o identifica diretamente a nenhum dos grupos geracionais aqui estudados. Um pouco antes de *Baile Perfumado* ser lançado pelo primeiro grupo, cuja maioria dos integrantes tinha em torno de 30 anos à época, Camilo realizava o seu primeiro curta em vídeo, *Cálice* (1995), aos 21 anos. Afora a faixa etária, acreditamos que a sua trajetória social, forma de trabalho e estilo estético apresentam aspectos intermediários às duas gerações. Nossa hipótese é que ele está mais próximo da primeira no que concerne à *estrutura de sentimento*, ao passo que no que diz respeito à concepção de trabalho apresenta uma afinidade maior com a lógica de associação praticada pela segunda geração, como buscaremos mostrar mais adiante.

No entanto, mesmo que se aproxime relativamente de um e de outro grupo, de fato, Camilo Cavalcante parece ocupar uma posição singular, de autonomia na cena, a qual sintetiza um estar “dentro/fora” simultâneos. Acreditamos que esse fato conferiu ao diretor uma qualidade assumida e reconhecida pelos pares de se tornar, em uma analogia com a literatura, um “narrador observador”, mesmo sendo ele próprio uma “personagem”. Ou seja, além de fazer parte da cena, também se preocupa em contá-la, como demonstra a *Série Olhar*, realizada pela sua produtora Aurora Cinema e veiculada pelo Canal Brasil.

Composta por duas temporadas⁴³⁷, o programa reuniu diversas entrevistas com cineastas de Pernambuco. De acordo com ele, a ideia surgiu da necessidade de mostrar aspectos pouco conhecidos da vida e trajetória dos diretores, possibilitando ao público conhecer a formação, início da carreira, as influências, a vida familiar, o desenvolvimento de suas obras, processo criativo e as expectativas para o futuro. Isso porque “o grande trunfo do audiovisual pernambucano é que cada realizador se expressa da sua maneira e você vendo o filme você tá vendo um pedaço do realizador ali, das obsessões dele, das frustrações, do inconsciente”⁴³⁸.

Apesar de ter nascido em Recife em 1974, a trajetória de Camilo é fortemente marcada pela relação com o interior, tanto por conta da origem familiar dos pais como pela sua vivência de infância. A mãe veio, junto com a família, do agreste pernambucano para o Recife; e o pai, que nasceu em Palmeira dos Índios, interior de Alagoas, após ter ido para São Paulo, retornou ao Nordeste e também se estabeleceu na cidade. Os dois se conheceram no curso de Medicina. Quando Camilo nasceu, eles ainda eram estudantes. Depois de formados, enquanto buscavam colocações profissionais no interior, ele foi criado pela avó materna em Recife até os dois ou três anos de idade, quando passou a morar em Buriti dos Lopes, interior do Piauí, momento em que os pais começaram a atuar na Fundação Nacional de Saúde.

Conta que a mãe e o pai são referências de humanidade para ele, pois ambos “sempre acharam que saúde era um bem de todos e um dever do Estado”⁴³⁹, daí a opção pela carreira de médicos sanitaristas. Viajou muito pelo interior por conta disso e após ter morado um ano no Rio de Janeiro, voltou ao Recife com 11 anos de idade. “E eu costumo dizer, por passar mais tempo talvez, nessa primeira parte no Piauí, que minha alma é muito piauiense, eu não me reconheço tanto em Pernambuco na verdade”⁴⁴⁰.

Explica que não compactua de muitos “sentimentos e atitudes” dos pernambucanos, os quais ele define como repletos de uma espécie de orgulho autocentrado - ““eu vi o mundo e ele começa no Recife”, esse tipo de coisa sabe?”⁴⁴¹. A infância no interior, de acordo com Camilo: “marcou definitivamente minha existência e

⁴³⁷ Foram entrevistados: Fernando Spencer, Jomard Muniz de Brito, Kátia Mesel, Lírio Ferreira, Cláudio Assis, Marcelo Pedroso, Marcelo Lordello, Simião Martiniano, Daniel Bandeira e Kléber Mendonça Filho (primeira temporada); e Celso Marconi, Adelina Pontual, Léo Falcão, Hilton Lacerda, Marcelo Gomes, Paulo Caldas, Renata Pinheiro, Daniel Aragão, Leonardo Sette e Gabriel Mascaro (segunda temporada).

⁴³⁸ Em entrevista concedida à autora. 19/08/2016.

⁴³⁹ Idem.

⁴⁴⁰ Idem.

⁴⁴¹ Idem.

as minhas preocupações, a forma como eu vejo o mundo, as minhas prioridades, o que é que eu me importo”⁴⁴²; e o tempo que morou no Rio de Janeiro marcou o início da experiência cinematográfica, pois foi lá que ele pôde ter acesso frequente ao cinema e às locadoras.

De volta a Recife, estudou três anos no tradicional Colégio Marista São Luiz, período em que afirma que sempre se sentiu muito “incomodado” com a mentalidade “do colégio e dos alunos”. Por conta disso, decidiu ingressar na Escola Técnica Federal de Pernambuco a fim de cursar o Ensino Médio e o curso técnico em Segurança do Trabalho, através do qual estagiou na Companhia Pernambucana de Saneamento (Compesa).

A escola técnica foi importante pra mim porque me tirou desse eixo burguês elitista daqui e me levou lá pra cidade universitária, pegar ônibus, encontrar com outros alunos de periferias de outros bairros. Nem me tirou na verdade, voltou a minha infância, ao que eu estava acostumado, estar com as pessoas mais simples, de verdade, sem certos tipos de burocracia [...] Então aquilo ali me jogou no mundo. As historias que eu ouvi, que eu vi naqueles 4 anos de escola técnica, pra mim foi muito importante na minha formação.⁴⁴³

Depois do colégio, Camilo prestou vestibular e começou a cursar duas universidades: Comunicação Social na UFPe e Direito na UNICAP, este último à pedido do pai. “Aquela velha mentalidade de fazer um curso que você possa ganhar dinheiro, se sustentar, e ele não estava errado não que viver de arte é complicado, mas viver de direito eu jamais viveria”⁴⁴⁴. Então desistiu de Direito no segundo período e passou a estagiar no Museu de Imagem e Som de Pernambuco (Mispe)⁴⁴⁵, durante a gestão de Celso Marconi, onde por dois anos, entre outras funções, participou da organização de cursos, mostras e sessões de cinema, começando a estabelecer vínculos com as pessoas envolvidas com cinema na cidade. Entrevistou cineastas da primeira geração e promoveu debates para os quais os convidava. Além disso, conta que dialogava bastante com Antonio Carrilho⁴⁴⁶ e que, apesar de não ser tão próximo de Kleber Mendonça, sempre o encontrava nas sessões do Mispe.

⁴⁴² Idem.

⁴⁴³ Idem.

⁴⁴⁴ Idem.

⁴⁴⁵ Desde 1992, o Museu da Imagem e do Som de Pernambuco (Mispe) está situado no casarão de número 379 da Rua da Aurora, no bairro da Boa Vista, onde funcionou por 16 anos até 2008, quando foi fechado para reformas ainda inconclusas (em 2018). O acervo de mais de 25 mil peças foi transferido para a Casa de Cultura de Recife.

⁴⁴⁶ Diretor dos filmes *O Homem da Mata* (2005), *Pernambuco: As Diversas Identidades* (2012) e *Poeta Urbano* (2012), entre outros, muito ligados aos temas e atores da cultura popular pernambucana.

Também trabalhou como assessor de comunicação no Centro Cultural Brasil Alemanha⁴⁴⁷ e em uma agência de publicidade. Em 1996, fez um curso de roteiro na *Escuela Internacional de Cine y TV* por um mês em Cuba. Desde o estágio no Mispé, de forma simultânea, começou a realizar os primeiros trabalhos resultados de “uma ideia, uma necessidade de expressão e do que estava à minha mão, do que eu podia fazer”⁴⁴⁸. Por exemplo, *Cálice* foi realizado por ele e mais dois amigos, “sem nenhum tostão”; *Ocaso* (1997) foi realizado em 16 mm com apenas uma lata que lhe tinha sido doada; em *Leviatã* (1999) – trabalho de conclusão do curso de Comunicação na UFPe – viajou com o ator para São Paulo, onde o curta foi filmado com o auxílio de mais dois ou três amigos. O primeiro trabalho que teve, de fato, uma verba própria foi *O velho, o mar e o lago* (2000), que ganhou um edital do MinC.

No contexto de vazio deixado pela gestão de Fernando Collor em relação ao cinema, a concepção encampada por Camilo da produção de filmes apesar do formato, priorizando a ideia, a necessidade de contar uma história, sem mistificar a técnica, em uma oposição à lógica do cinema industrial, foi definida no Manifesto “Cinema Cabradapeste”, escrito por ele em 1997:

O modo CINEMACABRADAPESTE de produção caracteriza-se por orçamento enxuto, técnica despojada (que já é consequência da falta de recursos financeiros), flexibilidade para alterar o roteiro a qualquer momento, dependendo das circunstâncias, boa vontade e cooperação. A única coisa sólida é a ideia, que move o projeto pra frente, passando por cima de todas as dificuldades. É quase utópico. Uma equipe de três, quatro e até duas pessoas (só diretor e ator) com uma câmera na mão (pode ser desde câmera caseira de vídeo, passando pelo Super-8, 16 mm até o 35 mm) no meio da rua, fazendo um filme (nessas alturas a bitola não mais importa. A gente sonha mesmo é que tá fazendo imagens eternas) para tocar a alma das pessoas. E a gente sabe que quase ninguém ou alguns alguéns vão se importar. Mas quando o filme (ou será vídeo?) fica pronto, mesmo que não seja com imagem de Panavision, a felicidade supera tudo. É a ideia que está lá. Não importa se tem falha aqui, ali ou acolá. A obra está feita. A ideia ganhou vida e se libertou. E não existe coisa mais linda neste mundo que a liberdade... (Trecho do manifesto Cinema CABRADAPESTE).⁴⁴⁹

Para Amanda Mansur Nogueira, o modo de produção descrito por Camilo representa a estrutura mais primária da “brodagem” em Pernambuco e completa

⁴⁴⁷ O Centro Cultural Brasil - Alemanha (CCBA) é uma associação civil sem fins lucrativos (ONG), fundada em 1990, a partir de uma iniciativa de ex-bolsistas da Alemanha, do *Goethe Institut*, do Consulado Geral da República Federal da Alemanha - Recife e do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD). Para além de uma escola de alemão, o CCBA se define como um espaço de diálogo cultural. In: <<http://www.ccba.org.br/institucional>>.

⁴⁴⁸ Em entrevista concedida à autora. 19/08/2016.

⁴⁴⁹ Transcrito por Amanda Mansur Nogueira. In: NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *A brodagem no cinema pernambucano*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC – Departamento de Comunicação. Recife, 2014, p. 92.

afirmando que apesar de não ser filiado a nenhum dos grupos, o diretor partilha do mesmo modo de produzir e das “intermináveis conversas em mesas de bar trocadas com outros cineastas”⁴⁵⁰.

A defesa da liberdade de expressão absoluta e da prioridade em tornar as ideias imagens, utilizando os meios disponíveis – o que foi facilitado pela popularização das câmeras portáteis e pelo VHS –, reverbera a tradição da geração superoitista ao mesmo tempo em que projeta uma lógica de associação mais próxima da que será assumida pela segunda geração (a qual abordaremos mais adiante). Nesse sentido, pode-se dizer que os valores presentes na formação e no começo da carreira de Camilo se distanciam daqueles constituidores da similaridade de geração do primeiro grupo aqui abordado, cuja luta principal pela fundação das bases de um cinema profissional buscou inovação estética, sem prescindir do rigor e apuro técnico e/ou dos formatos clássicos.

Um episódio contado por Camilo é revelador dessa diferença. Na ocasião de uma premiação a *Alma Cega* (1997), após contar que o curta havia sido feito com R\$ 150, o cerimonialista emendou que por conta disso se podia supor que ele faria um longa com o prêmio no valor de R\$ 5 mil. Cláudio Assis, que estava na plateia, ficou bravo e o procurou depois para questioná-lo: “Que negócio é esse de você querendo fazer longa com cinco mil reais?”. O mal entendido foi resolvido mais tarde e a relação que começou a partir dessa inimizade, nas palavras de Camilo, tornou-se uma grande amizade.⁴⁵¹ Tanto que os dois realizaram juntos o documentário *Eu vou de volta* (2007), em que viajaram por três dias junto com os passageiros em um ônibus clandestino que faz a rota Caruaru-São Paulo. Camilo filmou a ida, ao passo que Cláudio narrou a volta.

Ressalta-se desde já que o questionamento de Cláudio Assis – de se produzir um longa metragem com o orçamento de um curta – foi cumprido pela geração mais nova (em uma escala de custo maior que o citado, evidentemente), caso de *Amigos de Risco* (2007), que analisaremos mais adiante. No caso de Camilo, ao longo da construção de sua filmografia e consequente inserção no modelo de editais de fomento, o modo ‘cabradapeste’ de fazer cinema sofreu variações que alteraram a rotina de trabalho na direção do modelo mais profissional. Entretanto, esse ideal ainda permanece como um valor importante para ele. No momento da entrevista, em 2016, por exemplo, afirmou que estava acabando de filmar *O Palhaço da cara limpa* (inédito) feito no formato dos seus primeiros filmes. “Eu estava com vontade de voltar esse processo

⁴⁵⁰ Idem.

⁴⁵¹ Em entrevista concedida à autora. 19/08/2016.

sabe, menos burocrático, menos engessado, mais vivo, deixar a vida entrar no filme, não o contrário”⁴⁵².

Fato que demonstra uma “mescla” no regime de independência praticado por ele, pois se de um lado mantém essa busca em realizar produções mais próximas às do início da carreira; por outro, a produção e lançamento do seu primeiro longa *A história da eternidade* (2014) demonstra a afinidade do cineasta com o modelo da primeira geração. Distribuído pela ArtHouse, a qual, como já dissemos, tem um vínculo com o primeiro grupo, o filme foi realizado após um extenso período de formulação e trabalho prévio. Segundo ele, foram 12 anos de insistência até o projeto ser selecionado pelo Edital de Baixo Orçamento do MinC e pelo Funcultura, em 2010.⁴⁵³ Com um orçamento de R\$ 1,5 milhão⁴⁵⁴, *A história da eternidade* condensa diversas características presentes na sua filmografia como um todo. Cremos que traçar algumas considerações interpretativas do longa ajudará a situar a nossa hipótese a respeito do lugar do cineasta na cena.

Nele, a narrativa intercala três histórias que se passam em um pequeno vilarejo em pleno sertão, cujas personagens centrais são mulheres de três gerações distintas (Alfonsina, Querência e Das Dores). A primeira, Alfonsina, prestes a completar 15 anos, é uma adolescente que sonha em conhecer o mar. Em uma rotina opressiva de cumprir as obrigações domésticas e cozinhar para o autoritário pai (Nataniel) e quatro irmãos, tem como ídolo o tio artista Joãozinho, cuja sensibilidade e modo de vida o tornam um *outsider*⁴⁵⁵ no lugar. A segunda, Querência, ao mesmo tempo em que enfrenta o luto da perda de um(a) filho (a), passa a ser cortejada pelo cego Aderaldo que toca sua sanfona todos os dias à janela dela à espera de que um dia ela abra a porta. E a terceira, Das Dores, referência religiosa para a comunidade, cuja visita do neto Geraldo, vindo de São Paulo em busca de abrigo, irá lhe despertar sentimentos imprevistos.

O sertão adquiriu ao longo da historiografia da ficção brasileira uma densa carga simbólica como um espaço a um só tempo físico e imaginário. Narrado por

⁴⁵² Idem.

⁴⁵³ IMPÉRIO, Fernando. Camilo Cavalcante: “Meu processo de criação não segue uma metodologia. É puro instinto e poesia”. *Salada de Cinema*. (31/01/2015).

⁴⁵⁴ CARNEIRO, Gabriel. O ser do sertão. *Revista de Cinema* (27/02/2015).

⁴⁵⁵ O termo aqui ganha maior relevância se tomarmos como base o estudo da trajetória de Mozart, feita por Norbert Elias. De forma semelhante ao compositor que à sua época buscou realizar uma “arte de artista” (a qual pressupõe a autonomia estética e criativa) em dessimetria com seu tempo, quando ainda vigorava a “arte de artesão” (a qual obedecia aos padrões estéticos da corte), Joãozinho pode ser considerado um “incompreendido”, um “outsider”, por praticar o trabalho artístico em uma “sociedade do couro”, onde prevalece a lógica do trabalho braçal e o senso prático diante da realidade. Ver: ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

importantes romancistas como Euclides da Cunha, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, também se tornou um elemento potencializador de novas experimentações estéticas, dramáticas e ideológicas a partir do Cinema Novo, constituindo-se como um dos principais cenários do cinema nacional em diferentes momentos. Em 1964, Glauber Rocha formula a utopia mais famosa do cinema brasileiro: “O sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Nele, o sertão passa a ser visto como um espaço social/estético potencialmente crítico nas discussões sobre a Nação que permearam os anseios políticos e revolucionários das esquerdas no começo dos anos 1960.

Quando reavivado na retomada, nota-se uma mudança considerável nas formas de dizê-lo. Do sertão pertencente à esfera pública do cinema engajado dos anos 1960, passa-se a um sertão mais ligado à poética, mobilidades e subjetividade, a exemplo de filmes como *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006) e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Aïnouz; Marcelo Gomes, 2010).⁴⁵⁶ Filiado a esse contexto contemporâneo, *A História da Eternidade* parece buscar o efeito de intensidade da relação homem-natureza para desvelar uma intimidade desse espaço.

Assim como a filmografia de Camilo, o longa empreende uma investigação a respeito das grandes questões humanas, tais como o sofrimento, o luto, a tristeza, o desejo, a violência. A fotografia marcada por uma plasticidade dramática de luz e sombra e a circularidade da narrativa ressaltam um tempo mítico, intangível, que faz menção a um complexo de sentimentos propriamente humanos, cuja aspereza e falta presentes no sertão físico, ressaltam em intensidade e densidade. O título do filme, conjugação das palavras “história” e “eternidade”, demonstra essa busca em conciliar os polos material/imaterial.

Mesmo que um projeto de criação não corresponda necessariamente àquele que o sujeito criador tem consciência, já que muitas vezes “as intenções manifestas de um cineasta não definem a sua obra; que é antes a obra que esclarece o sujeito”⁴⁵⁷, as considerações de Camilo parecem corroborar com o arranjo de linguagem presente no longa:

⁴⁵⁶ Ver: SANTOS, M.V.M. *O salto do cinema brasileiro contemporâneo no céu do sertão: uma análise dos filmes O Céu de Suely e Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos. Departamento de Sociologia. São Carlos, 2014.

⁴⁵⁷ BERNARDET, Jean-Claude. O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1994, p. 175.

[...] o Sertão e seus habitantes representam um território da alma humana no qual as relações interpessoais acontecem de maneira direta e honesta. Uma região emocional onde a franqueza permeia cada circunstância. Afloram, nesse contexto, amores absolutos que têm sua gênese, justamente, nas ausências de pudores e amarras impostas por obtusas convenções instituídas pela sociedade dos grandes centros urbanos. É amor em estado bruto, que não se racionaliza, que não é lapidado e só encontra razão de ser dentro da afeição e da obsessão de cada pessoa.⁴⁵⁸

Acreditamos que a forma de narrar de Camilo em muito se assemelha ao sertão como “lugar labiríntico”, seguindo a definição de Willi Bolle para caracterizar Guimarães Rosa.⁴⁵⁹ Este último renovou a literatura chamada “regionalista” ao ceder a palavra ao sertanejo. Em *Grande sertão: veredas* é a personagem de Riobaldo quem conta a própria história por meio de um monólogo-conversa, no qual o escritor da cidade é apenas presença simbólica. De forma semelhante, *A história da eternidade* parece ressaltar não apenas um “sertão que está em toda parte”, mas também um “sertão que está dentro da gente”, como fez Guimarães Rosa, de modo a também inquirir sobre as questões existenciais da condição humana. Ou seja, trata-se de enfatizar “os aspectos contraditórios do sertão – enquanto espaço físico que abriga belezas e crueldades, vidas e mortes – e, deste mesmo sertão enquanto símbolo da amplitude e do estreitamento das relações humanas”⁴⁶⁰.

É marcante no filme a personagem de Joãozinho, interpretado pelo ator Irandhir Santos. Um artista que vive deslocado em um ambiente árido, ermo, pouco afeito à poesia. Em uma cena emblemática, ele leva a sobrinha para “conhecer o mar”. Utilizando poucos recursos materiais – um saquinho de plástico com água que respinga nela, uma concha que coloca em seus ouvidos e um pequeno espelho com o qual reflete a luz do sol – ele estimula a imaginação da menina para que ela veja o mar à sua frente, e ensina que basta fechar os olhos e se concentrar, pois o “mar tá dentro de tu”.

O mar foi inaugurado por Glauber Rocha no cinema nacional tanto como uma forte metáfora da revolução em *Deus e o diabo na terra do sol* como da promessa irrealizada que levou ao “Eldorado”, o país da opulência, habitado pelos poderosos, políticos, burgueses e intelectuais, de *Terra em transe* (1967). A partir daí, tal como o sertão, o mar, de acordo com o argumento de Lucia Nagib, também se tornou uma imagem recorrente, como expressão do contexto histórico/social e da condição dos

⁴⁵⁸ IMPÉRIO, Fernando. Camilo Cavalcante: “Meu processo de criação não segue uma metodologia. É puro instinto e poesia”. *Salada de Cinema*. (31/01/2015).

⁴⁵⁹ BOLLE, Willi. O sertão como forma de pensamento. In: *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004, p. 78.

⁴⁶⁰ MAGNABOSCO, Maria Madalena. O testemunho narrativo em *Grande sertão: veredas*. In DUARTE, Lélia Parreira ET. AL. *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: Puc Minas, CESPUC, 2000, p.477.

próprios cineastas, em diversos momentos do cinema nacional. Para ela, na retomada, da nostalgia de *Terra estrangeira* (Walter Salles, 1995), passando pelo otimismo de *Credi-mi* (Bia Lessa; Dany Roland, 1996) e *O sertão das memórias* (José Araújo, 1996) até a referência a um circuito de troca constante em *Baile perfumado*, o mar se consolidou como uma figura de amplo sentido.⁴⁶¹

A poesia presente na sequência que o tio leva Alfonsina para uma “visita” ao mar não deixa de se referir à ideia de transformação, promessa de outra realidade possível, diferente da ‘aridez’ opressão do pai (outro emblema de “nação” muito presente no cinema nacional). Uma defesa da sensibilização e da necessidade de se manter viva essa promessa de mudança, sobretudo, no lugar onde ela não poderá ser tomada de assalto. A lição que o tio ensina a Alfonsina – de que o mar a habita – pode ser considerada uma epítome da busca de Camilo como cineasta.

Também pode ser considerada uma analogia à peculiaridade das obras de arte, as quais são, de acordo com Norbert Elias, “fantasias desprivatizadas”, pois “as fantasias inovadoras dos que sonham, e até mesmo dos que sonham acordados, diferem de maneira específica das fantasias que se transformam em obras de arte”⁴⁶². É como se a cena traduzisse justamente o difícil mecanismo da criação artística que cruza a ponte da desprivatização para que também transmita sentido a outras pessoas. De acordo com Elias, para que uma fantasia se torne obra de arte, as “pessoas precisam ser capazes de subordinar o poder da fantasia expresso em seus sonhos ou devaneios às regularidades intrínsecas ao material [...] seja de pedra, de cores, de palavras, de sons ou qualquer outro”⁴⁶³.

Podemos dizer que a cena traduz justamente o ofício do artista ao materializar o mar diante de Alfonsina. Joãozinho subordina a fantasia ao material (saquinho com água, concha e espelho), de modo a estimular a imaginação da sobrinha. A utilização de poucos recursos para isso também conta dos valores defendidos por Camilo, em sua forma de trabalho, sobre a possibilidade de fazer um cinema com densidade poética, mesmo dispondo de poucos recursos técnicos.

Muito dos ideais do cinema ‘cabradapeste’ irá reverberar na lógica de associação da segunda geração, a qual esteticamente, de outro modo, está centrada na cidade e nas questões em torno do urbano. Em contrapartida, cremos que a filmografia

⁴⁶¹ NAGIB, Lucia. Imagens do mar: visões do paraíso no cinema brasileiro atual. *INTERCOM – XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação*. Campo Grande/MS, setembro, 2001.

⁴⁶² ELIAS, Norbert, 1995, op.cit., p.61.

⁴⁶³ Idem.

de Camilo Cavalcante compartilha da solidariedade em relação aos pobres e explorados, traço marcante da *estrutura de sentimento* da primeira geração. Como ele mesmo define: “O cinema que eu faço é muito focado no interior e talvez nos oprimidos, nos explorados, na população com menos recursos, nos mais pobres”⁴⁶⁴.

A diferença está na tentativa de assemelhar-se a esse “outro” a partir de uma cartografia humana comum, ao invés de encontrá-lo, como acontece, por exemplo, em *Cinema, aspirinas e urubus*. Se neste último é possível supor que diversos aspectos humanos aproximam o “eu” e o “outro”, tais como medo, alegria, empatia; ao que tudo indica, parece que Camilo busca não o comum na diferença, mas o comum apesar das diferenças. Busca adentrar o universo interior das personagens, investigar as suas pulsões, anseios, desejos, sofrimentos, alegrias como sentimentos generalizáveis. O sertão como um microcosmo dos sentimentos humanos universais.

Figura 3 - Joãozinho

Fonte: *A história da eternidade* (Camilo Cavalcante, 2014)

O lugar único ocupado por Camilo Cavalcante na cena de cinema em Pernambuco talvez se deva, em grande medida, à sua trajetória de vida, fortemente marcada pela relação com o interior desde a infância, pela convivência com a gente sertaneja e, portanto, pelo sentimento de desajuste em relação às “convenções” urbanas e ao *habitus* da classe a qual fazia parte ao retornar a Recife. A saída do Colégio São Luiz e a desistência em cursar Direito são indicadores disso. Posição que, como dissemos, favoreceu a sua condição de “observador participante”, o que lhe confere um papel relevante de divulgação e legitimação do cinema de Pernambuco.

⁴⁶⁴ Em entrevista concedida à autora. 19/08/2016.

Nesse sentido, a personagem do artista interpretado por Irandhir Santos, em *A História da Eternidade*, pode ser tomada como um signo de revelação da posição singular ocupada por Camilo na produção de cinema em Pernambuco. Uma importante cena do filme pode ser considerada, pela nossa interpretação, uma composição estética disso (**Figura 3**). Nela, Joãozinho interpreta a música *Fala*, do Secos & Molhados, em frente à sua casa, observado pelos moradores. A câmera gira em torno dele em um plano sequencia, enquanto a letra é sincronizada com a sua apresentação artística: “Eu não sei dizer/Nada por dizer/ Então eu escuto/Se você disser tudo que quiser/ Então eu escuto/ Fala!.../ Se eu não entender/ Não vou responder/ Então eu escuto/ Eu só vou falar na hora de falar/ Então eu escuto”.

3.1.2 Kleber Mendonça Filho

Diferente de Camilo Cavalcante, a trajetória social de Kleber Mendonça Filho demonstra um elevado grau de inserção na cena local. Ainda que com fortes traços intermediários, nota-se que ele se tornou uma importante referência para os diretores mais jovens da segunda geração (atuando, inclusive, como uma espécie de porta voz do grupo) e uma figura proeminente não só para a produção cinematográfica do estado, mas também para a cinematografia nacional como um todo.

Kleber Mendonça tem uma trajetória excepcional no que concerne o campo do cinema, já que atuou e assumiu atividades ligadas às três instâncias fundamentais da cadeia do sistema cinematográfico: exibição, crítica e produção. Da mesma maneira em que simultaneamente exerceu funções em relação a esses três domínios. Nossa hipótese é a de que essa experiência singular arregimentou como um conjunto não só a construção do seu ‘projeto estético’, mas também os valores e as crenças que definiram a singularidade do lugar ocupado por ele na cena. A fim de melhor esclarecer esse lugar, optou-se por mapear a trajetória do diretor e de forma coetânea, propor uma interpretação comparativa entre os dois longas-metragens assinados por ele: *O som ao redor* (2012) e *Aquarius* (2016), ainda que não seja possível uma análise exclusiva detalhada.

Recifense, Kleber nasceu em 1968 em Casa Forte, onde morou até os 11 anos de idade quando partiu para a Inglaterra, acompanhando a mãe que foi cursar o Doutorado por cinco anos. Historiadora, Joselice Jucá, que faleceu em 1995, foi uma estudiosa do abolicionista mulato André Rebouças e desde cedo familiarizou o filho nos

temas sobre a formação social brasileira. Se quando criança, ele fazia visitas à sala de Gilberto Freyre, que era vizinha à de sua mãe no Instituto Joaquim Nabuco (hoje Fundação), mais velho foi inteirado da obra do ensaísta e estudioso: “Minha mãe me obrigou a ler ‘Casa-Grande & Senzala’, livro que reli antes de fazer ‘O Som ao Redor’ [...] Ela me ensinou que, no Brasil, os negros se tornaram cidadãos do dia para a noite, sem que nada fosse feito para recebê-los. As consequências disso estão aí até hoje”⁴⁶⁵.

De acordo com ele, também foi a mãe nos anos 1970 que o ensinou a valorizar a experiência de assistir a filmes na sala de cinema. Em entrevista à *Série Olhar*, Kleber enfatizou um evento marcante na sua infância ligada à mãe e ao cinema:

[...] um acontecimento que eu nunca esqueço que é muito importante na minha infância é a cheia de 1975. A gente morava em Casa forte. De certa forma é um incidente que foi muito marcante e muito cheio de imagens, muito forte. [...] Teve um incidente muito marcante na minha infância que foi o momento em que eu com nove anos de idade, meu irmão com sete, minha mãe na época ela teve um câncer e de uma certa forma, meu tio, meus tios, não que eles esconderam isso, mas eles transformaram isso numa coisa meio nebulosa... Utilizaram a ideia do cinema pra desviar um pouco a atenção daquela situação muito seria, muito dramática que estava acontecendo em casa. E foi num período de um mês em que a gente ficou indo pro cinema praticamente todo dia como uma maneira de ele drogar a gente pra gente tirar um pouco a cabeça do que estava acontecendo. [...] Então, ironicamente, essa época muito sombria na minha casa foi um dos momentos mais felizes e cheios de entusiasmo pela ideia de ir ao cinema.⁴⁶⁶

Para ele, o tempo que passou na Inglaterra foi fundamental na ampliação do seu repertório fílmico:

Me deu acesso a um mundo de filmes que talvez eu não veria aqui, principalmente naquela época. As novas gerações não têm noção do que significa um mundo sem internet, na época era impensável o que você pode fazer hoje em termos de acesso à informação. Eu tenho certeza de que foi muito importante neste sentido, você estar em um lugar onde com certeza a informação era mais fácil do que no Recife dos anos 80.⁴⁶⁷

Nesse sentido, como vimos, Kleber compartilha da dificuldade de acesso à informação da primeira geração, até mesmo pela aproximação etária, já que, de forma diferente, como veremos, a internet e a informática cumpriram um papel central para a formação da segunda geração. No entanto, e esse é um aspecto fundamental do traço intermediário do cineasta, a adaptação dele ao digital coincide com a parceria estabelecida com os mais jovens: por exemplo, ele conhece Daniel Bandeira em um curso de edição digital e como exercício final os dois realizam *A menina do algodão*

⁴⁶⁵ MENA, Fernanda. No quintal de Kleber Mendonça Filho. *Folha de S. Paulo* (17/02/2013).

⁴⁶⁶ Depoimento para *Série Olhar* (Camilo Cavalcante, 2012).

⁴⁶⁷ Idem.

(2003). Primeiro filme em que coloca em prática um plano de ação, do qual, de acordo com ele, era muito consciente: “Eu tinha já vivido tudo nos anos 1990 com o vídeo e editando em VHS, pegando horário livre na Center [...]. Então você ter a liberdade de editar na sua casa, e fazer o filme que você quer, [...] era tudo que eu queria naquela época”⁴⁶⁸.

Ainda antes disso, ao retornar a Recife, começa a cursar Comunicação Social na UFPe em 1988, estagia no cineclube *Jurando Vingar*, criado por Marcelo Gomes, e começa as primeiras experiências de produção em vídeo durante a graduação: realiza os documentários *O homem de projeção* (1991), sobre Seu Alexandre, operador de projeção que viveu a época de ouro das salas de cinema de rua na cidade; e, junto com Elissama Cantalis, como trabalho de conclusão de curso, *Casa de Imagem* (1992), sobre a decadência dos cinemas de bairro em Recife.

Ao observar a produção curta metragista de Kleber, é notável o acúmulo estético, visual e temático que se consolidaria nos seus longas-metragens de ficção posteriormente, a exemplo da preocupação com a memória (*Vinil verde*, 2004), a questão da cidade e modos de vida (*Recife frio*, 2009), afinidade com o gênero suspense/terror (*A menina do algodão*) e a investigação dos *habitus* e medos de uma classe média urbana (*Enjaulado*, 1997; *Eletrodoméstica*, 2005). Essa construção foi realizada *pari passu* a sua atuação profissional produzindo reportagens e críticas de cinema para o Caderno C do *Jornal do Commercio*⁴⁶⁹ e como colaborador eventual da *Folha de S. Paulo* por 12 anos⁴⁷⁰, somada a sua atuação na coordenadoria do Cinema da Fundação Joaquim Nabuco por 18 anos. Função esta assumida em 1998 com o objetivo de estabelecer uma política de programação e formação de público.

Em sua carta de desligamento do cargo⁴⁷¹ de 2016 quando, segundo Kleber, tornou-se inviável equilibrar a rotina fixa e diária na instituição com os projetos de

⁴⁶⁸ Idem.

⁴⁶⁹ Com o anúncio da extinção do Caderno C da versão impressa do *Jornal do Commercio* em 2016, Kleber se posicionou contrário à decisão em seu perfil do Facebook. MENDONÇA FILHO, Kleber. “[...] Extinguir o Caderno de Cultura de um jornal com quase um século de relatos é uma decisão infeliz. Acabar com um caderno de cultura numa cidade tão forte em produção cultural como Recife é um erro e um gesto que revela desconexão preocupante com o que há em volta. [...] A luta pela relevância de um jornal impresso hoje é grande, mas temo que a estrada não será necessariamente mais fácil daqui pra frente com um gesto como esse de hoje, tão distante o pulso de uma cidade”. 5 de abr. 2016. Post do Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/kleber.m.filho.1>>. Acesso em: 23 de ag. 2018.

⁴⁷⁰ FIORATTI, Gustavo. Muito barulho por algo. *Folha de S. Paulo* (01/01/2013).

⁴⁷¹ MENDONÇA FILHO, K. [Carta] 05 out. 2016, Recife [para] CAVALCANTI, Luiz Otávio; SILVA; Valéria Costa e; JOAQUIM, Luiz, Recife. Solicita desligamento da Coordenadoria do Cinema da Fundação. Disponível em: <

produção, pode-se notar outros indícios da interlocução estabelecida entre a sua trajetória, o envolvimento com o campo cultural recifense e as diferentes “frentes” de atuação profissional. Nela, ele cita a relação primeira com a Fundação por conta da mãe que foi diretora do Centro de Estudos da História Brasileira (Cehibra) e do Departamento de História; e conta que o convite para assumir a coordenadoria foi feito pela então diretora do Instituto de Cultura, Silvana Meireles, na ocasião de uma entrevista para o *Jornal do Commercio*.

A sala José Carlos Cavalcanti Borges, conhecida como Cinema da Fundação, mesmo lugar onde funcionou o cineclube *Jurando Vingar* (idealizado por Marcelo Gomes) passou por uma série de atualizações técnicas e estruturais ao longo do tempo em que Kleber Mendonça exerceu a atividade.⁴⁷² Além desta sala que fica no Derby, centro da cidade, também foi inaugurado, em agosto de 2015, o Cinema do Museu do Homem do Nordeste no bairro Casa Forte. Ambos mantêm uma programação diária alternativa ao circuito comercial de filmes nacionais e internacionais com preços mais acessíveis.

Todo esse trabalho de programação e formação de público na Fundação, de certa forma, além de concomitante, foi retroalimentado pela função de crítico, devido ao acesso facilitado de Kleber aos festivais nacionais e internacionais: o que implica uma experiência acumulada não só de curadoria, mas também da dinâmica de funcionamento dos festivais. Não por caso, ele e a produtora de origem francesa Emilie Lesclaux, também esposa do diretor, que compõem juntos a produtora *Cinemascópio*, são os responsáveis pela fundação, produção e direção artística do festival *Janela Internacional de Cinema* desde 2008, o qual se tornou um verdadeiro catalisador dos anseios e expectativas da segunda geração, especialmente como uma forma de estabelecer um contraponto ao tradicional *Cine PE*, em atividade desde 1999.

Na verdade, essa contraposição já fazia parte de um sentimento latente na cena desde antes do Janela. Nesse mesmo sentido, foi criada em 2005 a *Mostra de Cinema Sapo Cururu*⁴⁷³ pela *Telephone Colorido*⁴⁷⁴. Uma organização espontânea,

<https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2016/10/06/veja-a-carta-em-que-kleber-mendonca-filho-pede-exoneracao-da-fundaj-255808.php>>. Acessado em: 5. Jan. 2019.

⁴⁷² Por exemplo, em 2006, é inaugurado o sistema de projeção digital profissional; e, após ser fechado em 21 de dezembro de 2015 por conta de uma reforma do prédio da Fundaj, reabriu em 26 de março de 2018, contando com 160 lugares, assentos especiais para obesos e espaços para cadeirantes.

⁴⁷³ Em 2012, a mostra completou sua oitava edição.

⁴⁷⁴ “Telephone Colorido Produções Imaginárias e Guerrilha”, coletivo fundado em 1997 por Grilo e Ricardo Brandão, a que se integraram Fernando Peres, Jura Capela e Ernesto Teodósio. In: Cinemateca

autofinanciada que incluía shows musicais, para exibir filmes experimentais e independentes os quais não tinham espaço no tradicional festival. Após a criação do Janela, outro episódio que expressou esse sentimento compartilhado de crítica ao perfil de curadoria, à organização e mesmo à questão técnica (por ex., ao corte de alguns filmes antes do final dos créditos), dessa vez interna ao *Cine PE*, foi um protesto em 2011 durante a premiação. Vários realizadores locais subiram ao palco e estenderam uma faixa na qual se lia “Menos glamour, mais cinema”⁴⁷⁵.

Essa dinâmica do trabalho de crítico vinculada à rotina de festivais é mostrada explicitamente no primeiro longa documentário de Kleber Mendonça, *Crítico* (2008), em que ele entrevista inúmeros diretores (por ex., Tom Tykwer, Elia Suleiman, Claudio Assis, Sergio Bianchi, Walter Salles, João Moreira Salles, Catherine Hardwicke, Eduardo Coutinho, Gus van Sant, Daniel Burman, Alex de la Iglesia, Costa-Gravas, Jafar Panahi), críticos (por ex., Michel Ciment, Pierre Murat, Deborah Young, Jérôme Garcin, Pedro Butcher, Eduardo Valente, Ruy Gardnier, Luiz Zanin), além de produtores, atores e um distribuidor a respeito da qualidade da profissão, do seu funcionamento, efeitos e da relação cineastas/crítica. Dedicado à mãe, “que sempre me falava sobre História Oral”, o longa reúne entrevistas gravadas por ele entre 1998 e 2007 em inúmeros festivais nacionais e internacionais, em espaços de sociabilidade, cafés e restaurantes que fazem parte mesmo da geografia desses eventos.

Muitas vezes, é perceptível a descontração por parte dos entrevistados em relação a Kleber, o que demonstra não apenas a familiaridade, mas também o grau de inserção do cineasta no meio. O documentário como um todo é, sobretudo, um rico material de dados “implícitos”, já que a sua matéria não deixa de revelar o entrevistador. A variedade dos diretores ouvidos, a sobreposição de opiniões de críticos e cineastas e as imagens dos bastidores, por exemplo, além de expressar a proximidade de Kleber do ambiente social dos festivais, também mostra o ampliado e variado repertório fílmico a que ele teve contato. Afora que a montagem dinâmica, conjugando a todo o momento depoimentos de brasileiros e estrangeiros se assemelha à própria circulação contínua do diretor entre o Brasil e o exterior ao longo da carreira de crítico.

Pernambucana. <<http://cinematecapernambucana.com.br/diretores/telephone-colorido/>>. Acessado em: 25. Jan. 2019.

⁴⁷⁵ MENDONÇA, Fernando; ALMEIDA, Rodrigo. O cinema pernambucano entre gerações. *Catálogo da Mostra Cinema de Garagem - Caixa Cultural*, agosto, 2012. Disponível em: <http://www.filmologia.com.br/?page_id=5774>. Acessado em: 06. Fev. 2019.

No importante estudo sobre os festivais de cinema e a circulação internacional de filmes latino-americanos, realizado por Laura Rodríguez Isaza, os festivais são percebidos como uma atividade coletiva que envolve um processo contínuo em que múltiplos agentes individuais e institucionais envolvidos em todo o ciclo de desenvolvimento, produção, circulação e recepção afetam a acumulação simbólica e posterior comercialização de um filme. Para ela, esses eventos, com todos os seus mecanismos classificatórios e capacidade de reunir uma ampla gama de influentes profissionais de mídia e cinema, “são o lugar mais importante onde os filmes e realizadores do cinema mundial contemporâneo podem estabelecer uma reputação “artística” com inevitáveis efeitos sobre a sua visibilidade e circulação internacional” (tradução nossa)⁴⁷⁶.

Nessa rede, críticos e jornalistas é uma parte constitutiva dos mecanismos de seleção que irá regular a circulação e visibilidade de um dado filme ou cineasta. De acordo com Laura Isaza, eles

[...] interagem e influenciam uns aos outros, criando uma comunidade relativamente fechada que viaja e povoa vários festivais ao longo do ano. Portanto, não é particularmente surpreendente que, como um grupo social, representantes da mídia internacional - cujas origens e ideias sobre o cinema podem não ser tão radicalmente diferentes entre si - frequentemente concordam com o significado e valor dos filmes (e cineastas) que também estão visitando os eventos. (tradução nossa)⁴⁷⁷

É evidente, portanto, que a trajetória de crítico conferiu a Kleber um elevado conhecimento do mecanismo de consagração existente no campo do cinema para as produções candidatas ou que se inscrevem no marco destinado às “obras artísticas” (polo relativamente⁴⁷⁸ autônomo), especialmente no que concerne à importância da mídia, dos agentes da informação e dos festivais para a reputação de um filme. O episódio em que Kleber foi vestido com uma camiseta na qual se lia “todo cineasta é um

⁴⁷⁶ [...] are the most important place where the films and filmmakers of contemporary world cinema can establish an ‘artistic’ reputation with inevitable effects on their international visibility and circulation. In: ISAZA, Laura Rodríguez. *Branding Latin America: film festivals and the international circulation of latin american films*. University of Leeds, School of Modern Languages and Cultures. Leeds, 2012, p. 246 (tradução nossa).

⁴⁷⁷ [...] interact and influence each other, creating a relatively closed community that travels to and populates several festivals throughout the year. It is thus not particularly surprising that, as a social group, representatives of international media – whose backgrounds and ideas about cinema might not be so radically different to each other – frequently agree on the meaning and value of the films (and filmmakers) that are also touring the events. In: *Ibidem*, p.203.

⁴⁷⁸ “Relativamente” é um termo assumido como um marcador semântico no sentido de delimitar que, mesmo por conta da configuração da Indústria Cultural hoje, o polo autônomo não é “puro”, mas sim um complexo conceitual norteador.

crítico frustrado” na exibição do seu curta *Recife Frio* no *Cine PE* de 2010 reforça esse argumento.⁴⁷⁹

A frase inverte a opinião mais usual de muitos diretores a respeito dos críticos (destes últimos como cineastas frustrados), por conta da maior notoriedade ou *status* que designa o cineasta como um criador/artista. Para além da intenção irônica óbvia na exposição da tensão existente entre críticos e realizadores, o excerto imprime a ideia de que apesar dos realizadores também possuírem critérios de julgamentos estéticos e fazerem avaliações dos trabalhos realizados pelos pares (como demonstra alguns depoimentos de *Crítico*), são os críticos que detêm o poder de aferição de valor, legitimação e consequente ‘reconhecimento’ de um determinado filme. E foi justamente devido a isso que *O Som ao redor* ganhou projeção nacional e internacional após ter sido incluído na lista dos melhores do ano em 2012 pelo crítico A.O. Scott, no *The New York Times*, a que se seguiu uma série de prêmios⁴⁸⁰ e a indicação para que o filme representasse o Brasil no Oscar de 2014⁴⁸¹.

Junto com a repercussão positiva do longa, veio à tona uma polêmica entre o cineasta e o diretor executivo da Globo Filmes àquele momento, Carlos Eduardo Rodrigues⁴⁸², importante de ser citada para compreender melhor a posição de Kleber. Na ocasião do lançamento de *O som ao redor* no país, o diretor criticou publicamente a empresa: “Minha tese é a seguinte: se meu vizinho lançar o vídeo do churrasco dele no esquema Globo Filmes, ele fará 200 mil espectadores no primeiro final de semana”⁴⁸³. Isso incitou a resposta de Carlos Eduardo Rodrigues, que desafiou o diretor a produzir e dirigir um filme com o apoio da Globo Filmes e alcançar 200 mil espectadores: “Se fizer, nada do nosso trabalho será cobrado do filme dele. Se não fizer os 200 mil, assume publicamente que, como diretor, ele talvez seja um bom crítico”. Por sua vez, Kleber questionou a associação da qualidade artística à meta comercial e respondeu que a Globo Filmes “atrofia o conceito de diversidade no cinema brasileiro e adentra um público cada vez mais dopado para reagir a um cinema institucional e morto”⁴⁸⁴.

⁴⁷⁹ OROSCO, Dolores. Filme sobre balada gay da 3ª idade se destaca entre curtas do Cine PE. *GI* (28/04/2010).

⁴⁸⁰ Por exemplo, foi eleito melhor filme pela Federação Internacional de críticos de cinema (FIPRESCI) em Roterdã, premiado no Festival do Rio, na Mostra Internacional de São Paulo e no Festival de Gramado.

⁴⁸¹ COSTA, Fabiano. Brasil indica ‘O som ao redor’ para tentar vaga no Oscar 2014. *GI* (20/09/2013).

⁴⁸² Nesse mesmo ano, 2013, logo após o debate público, o diretor executivo da Globo Filmes foi substituído por Edson Pimentel, que permanece no cargo até o momento (2016).

⁴⁸³ MENA, Fernanda. No quintal de Kléber Mendonça Filho. *Folha de S.Paulo*. Ilustríssima (07/02/2013).

⁴⁸⁴ ARAÚJO, Beatriz Braga Mateus. Crítica de Kléber Mendonça Filho incomoda executivo da gigante Globo Filmes. *Jornal do Commercio* (22/02/2013).

Ao ser lançado no Brasil, o segundo longa de ficção de Kleber contou com o aporte da Globo Filmes (e as facilidades de divulgação daí advindas). De 1996 a 2016, foi o único filme de Pernambuco com coprodução da empresa. Se *O som ao redor* alcançou um público de 95.515 espectadores no país, de acordo com os dados da Ancine, ocupando o máximo de 24 salas, *Aquarius* foi a 15º maior bilheteria nacional em 2016⁴⁸⁵, com um público de 356.690, em 140 salas. Esse dado, junto a outros aspectos, longe de indicar uma “mudança” de opinião do cineasta e/ou adesão ao polo heterônimo do campo, demonstra que surgem novos elementos que complexificam a análise das estratégias e negociações assumidas por ele a partir de *Aquarius*, conferindo-lhe peculiaridade em relação tanto à segunda como à primeira geração no que concerne aos diferentes eixos do *continuum* da “independência” (ver **Gráfico 8**). Vejamos alguns desses elementos.

Considerando que a média de custo dos primeiros filmes da segunda geração é mais baixa, como veremos adiante, o orçamento de *O som ao redor*, que custou R\$ 1,7 milhão, aproxima-se dos valores praticados pela primeira geração. No entanto, se também *Aquarius* que, segundo o diretor custou R\$ 3,4 milhões⁴⁸⁶, está mais próximo, por exemplo, de *Era uma vez eu*, *Verônica* e *Sangue Azul*, citados anteriormente; por outro lado, representou, em uma escala elevada, o caminho de acumulação simbólica mais frequentemente praticado pelos mais jovens por meio do circuito de festivais, para os quais é central a legitimação da crítica e mídia especializada.

A atenção global recebida a partir da indicação para concorrer à Palma de Ouro, principal competição do Festival de Cannes, o qual ocupa, por sua vez, o topo da hierarquia no universo dos festivais, com subsequente participação em inúmeros outros que formam uma rede de instituições de prestígio, a que se seguiu a distribuição do filme para mais de 75 países⁴⁸⁷, *Aquarius* seguiu o percurso exitoso de circulação nesses eventos, através dos quais os filmes adquirem “o capital cultural e a proeza crítica

⁴⁸⁵ No total foram 142 filmes brasileiros lançados em 2016, dos quais as cinco maiores bilheterias foram: *Os dez Mandamentos – O filme* (Alexandre Avancini), *Minha mãe é uma peça 2* (César Rodrigues), *Carrossel 2 – O sumiço de Maria Joaquina* (Maurício Eça), *É Fada* (Cris D’Amato) e *Tô ryca!* (Pedro Antônio).

⁴⁸⁶ HERMSDORFF, Renato. *Aquarius*: “Eu não tenho o menor interesse em fazer filmes ‘de arte’”, diz diretor. *Adoro Cinema* (02/09/2016).

⁴⁸⁷ PINHEIRO, Amilton. Kleber Mendonça Filho faz um balanço de 'Aquarius', fala de 'Bacurau' e da curadoria do IMS. *O Estado de S. Paulo* (27/04/2017).

necessária para posteriormente entrar nos mercados de exposições nacionais ou locais com a força do sucesso acumulado por eles nos festivais” (tradução nossa)⁴⁸⁸.

Outro caminho seguido por *Aquarius* se assemelha a um ‘requisito’ de êxito internacional apontado por Laura Isaza para a cinematografia latino-americana de um modo geral. De acordo com ela, os filmes “latino-americanos” melhor avaliados internacionalmente “não tendem a ser aqueles que foram produzidos e recebidos localmente por audiências e críticas domésticas, mas aqueles feitos em colaboração com parceiros internacionais e apoiados e celebrados principalmente por festivais europeus” (tradução nossa)⁴⁸⁹.

Especificamente no caso de Cannes, as chances de entrar na mais importante competição internacional de filmes sem o apoio da indústria cinematográfica francesa local são bastante escassas, tendo em vista que 92% dos participantes da competição principal entre 1999 e 2003 tiveram pelo menos um parceiro francês. Isso demonstra que nenhum festival “é livre de pressões da indústria cinematográfica, nem mesmo Cannes, o rei do circuito de festivais que reivindica defender a “excelência artística” e a “preeminência do talento”” (tradução nossa)⁴⁹⁰.

Aquarius seguiu justamente esse perfil: foi coproduzido pela produtora internacional sediada em Paris SBS, criada pelo experiente franco-tunisiano Saïd Ben Saïd, que já assinou títulos de prestigiados cineastas do campo internacional do cinema, como Paul Verhoeven, Brian De Palma, David Cronenberg e Roman Polanski, contando também com o produtor Michel Merket, conhecido por emplacar filmes ecléticos e homenageado em 2017 com o Prêmio Produtor Criativo da *Variety* em Cannes⁴⁹¹. Isso somado à coprodução da Videofilmes, do cineasta Walter Salles, cuja imagem e legitimidade são estabelecidas internacionalmente.

Supomos que a repercussão do seu primeiro longa de ficção, acrescido do capital simbólico acumulado anteriormente por meio da atuação como crítico/programador/curador/produtor, proporcionou a Kleber prestígio e autonomia

⁴⁸⁸ [...] the cultural capital and critical prowess necessary to subsequently enter the national or local exhibition markets on the strength of their accumulated festival successes. In: ELSAESSER, Thomas, 2005 b, p. 87 apud ISAZA, Laura R., 2012, op. cit., p. 20.

⁴⁸⁹ [...] do not tend to be those which have been locally produced and welcomed by domestic audiences and critics, but those made in collaboration with international partners and supported and celebrated, mostly by European festivals. In: Ibidem, p.206.

⁴⁹⁰ [...] is free from film-industry pressures, not even Cannes, the king of the festival circuit which has claimed to defend ‘artistic excellence’ and the ‘pre-eminence of talent’. In: Ibidem, p.209.

⁴⁹¹ VIVARELLI, Nick. ‘Elle,’ ‘Toni Erdmann’ Producer Michel Merkt Back in Cannes With More Eclectic Titles. *Variety* (18/05/2017).

suficiente para se associar internacionalmente à SBS e recorrer nacionalmente ao eixo dominante do cinema nacional (coprodução Globo Filmes e Videofilmes) como uma estratégia para que a divulgação e exibição do filme fosse feita de forma ampliada no país, e com maior legitimidade no seu percurso internacional.

No que se refere à relação com a Globo Filmes, supõe-se que para além da negação do modelo estético hegemônico da empresa, trata-se, centralmente, da negação das regras do jogo tais como são instituídas pela coprodutora. Isso já estava contido na sugestão dada pelo cineasta ao ex-diretor no momento da polêmica em relação ao *O som ao redor*:

Que a Globo filmes [...] invista em pelo menos três projetos por ano que tenham a pretensão de ir além, projetos que não sumam do radar da cultura depois de três ou quatro meses cumprindo a meta de atrair alguns milhões de espectadores que não sabem nem exatamente o porquê de terem ido ver aquilo.⁴⁹²

Ressalte-se que justamente em 2012, mesmo ano do lançamento de *O som ao redor*, a Globo Filmes passou por uma reorganização estética e empresarial a partir da institucionalização do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), sobre o qual trataremos posteriormente. A empresa, que coordenava de maneira mais centralizada seus projetos, passou a estabelecer parcerias com outras produtoras, “emprestando mais o seu selo e a sua marca para determinados filmes, ingressando, em muitos casos, nos projetos como uma das distribuidoras e, em outros projetos, aqueles mais robustos (como os telefilmes) atuando de modo mais centralizador e unificado”⁴⁹³⁴⁹⁴.

A fala citada acima de Kleber não deixa de apontar a afinidade do diretor com o “mecanismo” de valoração presente em Cannes, por exemplo, no qual, por mais que haja determinações de ordem econômica, elas não são o único critério de definição de sucesso, de modo a “guiar” diretamente as escolhas estéticas. Trata-se da crítica a uma lógica regida estritamente por critérios comerciais e da defesa de um “sistema” mais aberto ou mais permeável a valores propriamente artísticos.

Essa mesma postura está presente na maneira através da qual Kleber encara a crítica de cinema:

⁴⁹² Globo Filmes faz mal à cultura e “adestra público”, diz diretor. Ilustrada. *Folha de S. Paulo* (22/02/2013).

⁴⁹³ ALVES, Elder P. Maia. A expansão do mercado de conteúdos audiovisuais brasileiros: a centralidade dos agentes estatais de mercado – o FSA, a Ancine e o BNDES. *Caderno CRH*, Salvador, v.29, n.78, set-dez., 2016, p. 489.

⁴⁹⁴ A saída do diretor-executivo Carlos Eduardo Rodrigues, atribuída pela imprensa à polêmica com Kleber Mendonça, e a entrada de Fernando Meirelles, em 2015, no comitê artístico da empresa podem ser medidas que demonstram essa reestruturação interna.

Me parece um embate entre as ideias e o poder do dinheiro e do mercado. Enquanto a crítica talvez tivesse algo de muito positivo a dizer sobre um blockbuster, milhões de pessoas irão ver o mesmo filme pois foram adestradas, via marketing, pela onipresença da marca em todos os formatos de divulgação. Quando um filme torna-se produto tão caro num nível assim, o fato de ele ser um filme é o que menos importa. Um pouco como os multiplexes que se preocupam mais com a pipoca do que com a projeção e o som. O crítico, para mim, estaria preocupado sempre com o filme que existe ali por baixo. [...] Para quem ama o cinema, o parque de ideias disponível hoje é sensacional, e se você lê inglês e-ou francês, há uma reserva fantástica de pensamentos sobre filmes, música, literatura. É animador. Além disso, a crítica é também uma maneira muito rica de um filme existir. Textos são documentos.⁴⁹⁵

Considerando a aproximação de Kleber com a França – acredita-se, reforçada pela aliança profissional e pessoal com a esposa Emilie Lesclaux, com quem tem dois filhos – vale ressaltar que essa ‘desconfiança’ ou contraposição ao domínio irrestrito do mercado e das forças econômicas é também um imaginário característico da intelectualidade francesa, que faz menção a ideia construída historicamente no país de responsabilidade dos intelectuais. A investigação dessa genealogia e o estudo dos modelos de intervenção política dos intelectuais realizado por Gisèle Sapiro, a partir do campo literário francês⁴⁹⁶, fornecem-nos elementos importantes a fim de pensar a atuação política de Kleber Mendonça, emblematicamente representada pelo ato no lançamento de *Aquarius* em Cannes.

Na pré-estreia mundial do filme em maio de 2016, logo após o afastamento da ex-presidente da República Dilma Rousseff, em decorrência do processo de *impeachment* que a retirou do cargo definitivamente em agosto do mesmo ano, a equipe protestou nas escadarias do tapete vermelho do festival, empunhando cartazes que denunciavam o golpe de Estado, nos quais se lia: “Brazil is experiencing a Coup d’Etat”, “un coup d’État a eu lieu au Brésil”, “54.501.118 votes set on fire!”.

No estudo sobre o campo literário francês, Sapiro afirma que a noção de que a escrita compromete e implica uma ética da liberdade e justiça foi encarnada no mais alto nível por Zola e teorizada por Sartre após a Segunda Guerra Mundial. De acordo com ela, o termo “intelectual”, que se refere tanto ao conjunto dos produtores culturais quanto àqueles que intervêm no espaço público enquanto tais, tornou-se de uso corrente

⁴⁹⁵ In: ALMEIDA, Carol. “Todo cineasta é um crítico frustrado”. Ou: Provocar é preciso. Terra Magazine (13/10/2011)

⁴⁹⁶ Ver: SAPIRO, Gisèle. Os processos literários e a construção da imagem do intelectual engajado. *RBCS*, vol. 28, n° 83. São Paulo, outubro, 2013; _____. Modelos de intervenção política dos intelectuais: o caso francês. *R. Pós Ci.Soc.*, vol. 9, n.17, jan/jun. 2012.

na França a partir do *Caso Dreyfus*⁴⁹⁷. Ou seja, a definição política precedeu a definição profissional, sendo que essa é uma tensão herdada que permanece no campo intelectual, cuja configuração faz menção a um “universo relativamente autônomo”, no qual se encontram em concorrência indivíduos e grupos de diferentes campos – político, sindical, midiático, acadêmico, etc. – numa luta pela “imposição da visão legítima do mundo social”.

Acreditamos que o posicionamento político de Kleber Mendonça no campo intelectual afigura-o na classificação ideal-típica do “intelectual crítico”, representado em alto grau por Sartre, seguindo a definição de Gisèle Sapiro. O intelectual engajado que ao mesmo tempo em que reivindica o direito à política, em nome de valores universais como a liberdade e a justiça, também reivindica autonomia em relação a filiações partidário-institucionais.

Ao ser lançado em um contexto político disjuntivo no país, declarando a defesa das liberdades democráticas, *Aquarius* terminou por se tornar um ícone de resistência para os que compartilharam da oposição ao *impeachment* (posição amplamente defendida pela cena de Pernambuco de um modo geral), mas também um alvo para aqueles que o apoiaram. E disto advieram implicações – no mínimo, questionáveis – ou, em outras palavras, retaliações políticas em relação ao diretor e ao filme – as quais, por sua vez, encorparam ainda mais os debates em torno do longa. Como afirma Sapiro, produtor de representações coletivas e de uma interpretação do mundo, o intelectual crítico funda a legitimidade de suas tomadas de posição sobre sua autoridade carismática junto a um público, capital frequentemente ligado antes a seu nome próprio, e ao fazê-lo, assume riscos “expondo-se ao opróbrio e à repressão dos poderes por sua mensagem herética”⁴⁹⁸.

Uma série de eventos que se seguiram ao lançamento de *Aquarius* pode ser considerada exemplos disso. Seis dias após o protesto na França, por conta de uma denúncia anônima que alegava irregularidades na captação de verba para realizar o filme e descumprimento de exclusividade de contrato com a Fundação Joaquim Nabuco,

⁴⁹⁷ Como ficou conhecido o episódio do oficial francês de origem judaica, Alfred Dreyfus, acusado e condenado injustamente por traição e espionagem em 1894 que deflagrou um movimento político amplo de dissidência na França entre a direita ligada às Forças Armadas e à Igreja e os republicanos liberais e frações da esquerda. O fato levou inúmeros intelectuais a se posicionarem a favor da sua libertação e motivou Émile Zola a escrever o artigo/carta intitulado *J'accuse!*, publicado em 13 de janeiro de 1898, no jornal *L'Aurore*, endereçada ao então presidente Félix Faure. Por conta disso, Zola foi processado e condenado por difamação, motivo que o levou a se exilar na Inglaterra.

⁴⁹⁸ SAPIRO, Gisèle, 2012, op. cit., p.27.

o Ministério Público abriu inquérito e ação pública para investigar o cineasta.⁴⁹⁹ Antes da estreia do longa no Brasil, o Ministério da Justiça determinou que a classificação indicativa seria de 18 anos, em resposta a qual a distribuidora Vitrine Filmes recorreu da decisão e teve o pedido negado⁵⁰⁰. Após críticas e depois de uma reunião entre Silvia Cruz, sócia da Vitrine, com o então secretário nacional de Justiça e Cidadania, Gustavo Marrone, o Ministério da Justiça reconsiderou a decisão e diminuiu a classificação indicativa de 18 para 16 anos no dia em que o longa entrou em cartaz no país (01/09/2016)⁵⁰¹. A não indicação do longa como representante do Brasil no Oscar 2017 também envolveu uma polêmica a respeito da isenção de julgamento da comissão escolhida para a seleção⁵⁰².

Voltando à nossa hipótese sobre as estratégias assumidas a partir de *Aquarius*, observou-se que a legitimação e reconhecimento no campo pelos pares advindos com *O som ao redor* funcionaram como uma espécie de “currículo” para que o diretor se utilizasse desse prestígio adquirido sob a lógica do polo relativamente autônomo a fim de “escapar” às regras instituídas do polo heterônomo. Isso leva a crer que o lançamento do filme com a marca Globo Filmes resultou da busca em romper as “amarras” estruturais presentes no mercado brasileiro no que tange a distribuição e, dessa forma, ampliar o público (que passa a afigurar como um elemento de consequência ao invés de justificativa).

Ou seja, Kleber traça uma terceira via estratégica. Não adere ao modelo estético de sucesso da empresa, mas acumula capital simbólico, especialmente no

⁴⁹⁹ O advogado de Kleber alegou que o contrato na Fundaj nunca o impediu de desempenhar funções públicas; e que além do erro na denúncia a respeito da captação de verba, já que cita Lei Rouanet, ao passo que a produção se valeu da Lei do Audiovisual para captar R\$1 milhão, há ainda uma inconsistência: de fato, a regulamentação da Lei Rouanet prevê que nenhum funcionário do MinC ou de órgãos ligados a ele pode utilizar o mecanismo de fomento a fim de evitar conflito de interesses, no entanto, a Fundaj é um órgão vinculado ao Ministério da Educação e não da Cultura. In: FERNANDES, Eduarda. Ministério Público abre inquérito contra cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho. *Diário de Pernambuco* (20/02/2017)

⁵⁰⁰ No texto que pede a revisão do pedido, a distribuidora afirma: “Aquarius teve sua estreia mundial na competição do Festival de Cannes e tem distribuição comercial garantida em mais de 60 países onde nenhum distribuidor estrangeiro apontou [...] problemas de classificação máxima”. In: NOGUEIRA, Amanda; PESSOA, Gabriela Sá. Em nova polêmica, ‘Aquarius’ recebe classificação indicativa 18 anos. *Folha de S. Paulo* (23/08/2016).

⁵⁰¹ RISTOW, Fabiano. Classificação indicativa de ‘Aquarius’ cai para 16 anos. *O Globo* (01/09/2016).

⁵⁰² Um dos membros da comissão, o crítico paulista Marcos Petrucelli, havia se posicionado publicamente contrário ao ato de protesto em Cannes, ao escrever em sua página no Facebook “Vergonha é o mínimo que se pode dizer”. In: GENESTRETI, Guilherme. Comissão brasileira do Oscar nega partidização em escolha de indicação. *Folha de S. Paulo* (19/08/2016). Após a escolha do filme o *Pequeno segredo* (David Shurmann), Kleber afirmou que o processo de seleção ‘foi completamente corrompido desde o início’. In: JANSEN, Roberta. ‘Houve retaliação a Aquarius’, diz Kleber Mendonça Filho sobre Oscar. *G1* (20/09/2016).

exterior, para então recorrer à coprodutora a fim de ampliar o alcance de público e as fronteiras de exibição de *Aquarius*. Talvez devido à longa atuação no Cinema da Fundação à frente de um projeto voltado à ampliação e formação de público paralelamente ao trabalho como crítico, além dele compartilhar da importância dos mecanismos de legitimação das instituições e agentes especializados que tem um papel relevante para a segunda geração, também partilha da importância do alcance de público nas salas, um valor que, como vimos, é central para primeira geração como parte mesmo dos anseios que os moldou como grupo.

Esse “hibridismo” de *Aquarius* também está presente, por exemplo, na configuração da equipe e escolha dos atores. No primeiro caso, a partir da observação da ficha técnica do filme, é possível notar que permanece a parceria de trabalho estabelecida nas produções anteriores com os mais jovens – nomes como Juliano Dornelles, Daniel Bandeira, Thales Junqueira, Leonardo Lacca –, a que se supõe uma maior filiação à lógica de associação da segunda geração, mas também se percebe um expressivo crescimento da especialização no aumento da quantidade de cargos e funções. Um indício disso está inscrito na diferença orçamentária de *Aquarius* (R\$3,4 milhões) em comparação com *O Som ao redor*, que custou R\$1,7 milhão⁵⁰³. Ao passo que no segundo caso, ao mesmo tempo em que se utilizou artistas majoritariamente conhecidos por seus trabalhos na televisão, como o mais jovem Humberto Carrão e a veterana Sônia Braga⁵⁰⁴, também se manteve atores que foram descobertos em Pernambuco e/ou fazem parte da “brodagem” local, a exemplo de Irandhir Santos⁵⁰⁵ e Maeve Jinkings.

Nesse sentido, cientes que a interpretação de uma obra deve considerar a sua totalidade como um sistema, bem como o seu contexto de representação, uma sequência de *Aquarius*, na qual Sônia Braga contracenava com Irandhir Santos, ao ser tomada livremente, a partir de uma perspectiva analítica “desenraizada”, não deixa de sugerir

⁵⁰³ In: MENDONÇA FILHO, K. [Carta] 29 maio de 2018, Recife [para] LEITÃO, Sergio Sá; e à sociedade. Uma carta aberta ao Ministro da Cultura Sr. Sergio Sá Leitão e à Sociedade (Anexo D).

⁵⁰⁴ A escolha de Sônia Braga não deixa de ser emblemática e estratégica, considerando a própria trajetória da atriz. Duas personagens se tornaram um marco da sua consolidação na televisão e no cinema: Gabriela, na telenovela de mesmo nome da Rede Globo; e Dona Flor, em *Dona flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1977). Inúmeros outros papéis lhe apregoaram no Brasil a imagem da mulher sensual/musa/sex symbol. Por outro lado, ao ganhar o Globo de Ouro de melhor atriz coadjuvante em *Beijo da Mulher Aranha* (Hector Babenco, 1985), Sônia Braga também consolida uma carreira internacional, assumindo diversos papéis em Hollywood.

⁵⁰⁵ Formado em Artes Cênicas pela UFPE, apesar de Irandhir Santos haver atuado como ator coadjuvante em filmes da primeira geração (por ex., *Baixio das Bestas* e *Cinema, aspirinas e urubus*), assumiu o papel de protagonista de *Amigos de Risco*, tornando-se um ator ícone da cena de um modo geral, mas particularmente da segunda geração.

uma analogia simbólica curiosa, se comparada ao modo como aconteceu a aproximação de Kleber Mendonça com a Globo Filmes. Isso porque, ao considerarmos que a trajetória de Irandhir foi impulsionada e está vinculada acentuadamente ao cinema de Pernambuco, ao passo que a da atriz é fortemente ligada à Rede Globo, eles podem ser considerados, na analogia, como seus respectivos emblemas.

Na cena, preocupada com as ameaças que vem sofrendo, Clara pergunta, sem explicitar as razões, se Roberval poderia lhe passar o telefone dele por “precaução”. Após ele questionar os motivos exatos do pedido, ela desconversa: “Roberval, não presta atenção em nada que eu tô falando hoje. Sabe o que acontece? Eu tô com uma ressaca daquelas [...]”. Depois de um curto diálogo entrecortado, ele emenda: “Dona Clara, a senhora não me leve a mal não, mas a senhora tá dando em cima de mim é?”. Ela sorri, hesita brevemente, e responde: “Roberval, eu acho você um homem lindo, mas você sabe tem tanta coisa rolando na minha cabeça essa semana... Mas não, não, eu não tô dando em cima de você”. Ao que ele responde, no mesmo momento em que a câmera muda o enquadramento, assumindo um plano médio e dividindo-os no quadro (**Figura 4**): “Tranquilo dona Clara, sempre bom perguntar né!?”.

Trata-se, portanto, de um diálogo que resolve um mal entendido, de uma elucidação dos termos da relação, sendo que esclarecidas as intenções, a tomada de câmera explicita: no interior de um enquadramento mais amplo (tela/campo do cinema), as duas personagens pertencem a posições distintas, “quadrados” diferentes.

Figura 4 – Roberval e Clara

Fonte: *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016)

As escolhas de Kleber após *Aquarius*, com toda certeza, se por um lado eleva o grau de complexidade na análise das vantagens e/ou desvantagens no que tange às gratificações materiais e simbólicas em relação tanto ao polo relativamente autônomo como heterônomo daí advindas⁵⁰⁶; por outro confere a ele um lugar específico na cena. Kleber pode ser considerado um agente intermediário cujas escolhas singulares o situam em uma posição própria, ainda que mais próxima da segunda geração. Tal como as tomadas de decisão mais objetivas, cremos que as escolhas estéticas também são reveladoras da sua trajetória social e dessa singularidade na cena de Pernambuco.

3.1.2.1 *O Som ao redor e Aquarius: uma interpretação comparativa*

Ambos os filmes tem como locação a Zona Sul de Recife. *O som ao redor* foi filmado em uma rua do bairro de Setúbal, região de classe média a poucos quarteirões da praia de Boa Viagem, enquanto *Aquarius* teve como locação principal o edifício Oceania, bairro do Pina, que também fica na orla de Boa Viagem. Das 80 locações do primeiro, o apartamento, repleto de grades, em que Kleber morava há 25 anos quando do lançamento do filme, foi transformado no cenário onde vive a personagem de Beatriz (Maeve Jinkings) no longa⁵⁰⁷; ao passo que o Edifício Oceania, uma construção de 1958, cujo modelo residencial multifamiliar é um dos últimos remanescentes em meio a prédios altos e condomínios que prevalecem ao longo da orla, tornou-se o Edifício Aquarius, principal símbolo de resistência da personagem Clara, já que ela se opõe à venda do apartamento em que mora para a construtora Bonfim, que deseja demolir o lugar a fim de construir um prédio moderno chamado “Novo Aquarius”.

A descrição feita por Kleber sobre Setúbal é esclarecedora dos seus valores e ideias a respeito do modo de vida urbano:

É um bairro que eu acho que sintetiza de maneira muito brutalista todas as neuroses de uma vida em cidade grande, principalmente no Recife hoje. É um

⁵⁰⁶ Dois exemplos nesse sentido foi o aceite do convite em dezembro de 2016 para assumir a coordenadoria de cinema e programação das salas do Instituto Moreira Salles (IMS); e o aceite para se tornar um votante da Academia de Artes e Ciências Cinematográfica de Hollywood, sobre o qual ele comentou: “As pessoas dizem que o Oscar é muito da indústria americana, e ele é efetivamente, mas também mexe muito com a ideia da cultura do cinema. Admiro muito alguns dos nomes que foram indicados comigo, como Takashi Miike, e ter brasileiros, japoneses, etc., é um esforço do Oscar para trazer pessoas de todos os cantos do mundo, inclusive mais mulheres, mais diversidade racial, mais visões diferentes”. In: PINHEIRO, Amilton. Kleber Mendonça Filho faz um balanço de 'Aquarius', fala de 'Bacurau' e da curadoria do IMS. *O Estado de S. Paulo* (27/04/2017) e Kleber Mendonça Filho: ‘É uma honra estar na comissão do Oscar’. *JC Online* (28/06/2017), respectivamente.

⁵⁰⁷ MENA, Fernanda. No quintal de Kleber Mendonça Filho. *Folha de S. Paulo* (17/02/2013).

bairro que foi demolido pra construir sempre prédios. As poucas casas têm muros muito altos. Mas cada vez mais as ruas de Setúbal são só muros de três ou quatro metros de altura que são muros de prédios, então nesse sentido eu acho um lugar interessante, mas como área de convívio não é um lugar interessante, porque não há um convívio na rua. A partir de 7 horas as ruas são vazias, e eu acho que de certa forma tudo isso é muito fotogênico [...], essa relação de desumanização da cidade é algo que fotografa muito bem, mas que na verdade é algo que eu combato. Não quero isso. Eu quero viver numa cidade onde as pessoas saem na rua, onde as pessoas possam andar e cada vez mais eu acho que Recife tá sendo moldado e espancado pra não ser assim.⁵⁰⁸

É interessante pontuar que na história social e espacial do Recife, de acordo com Louise Claudino Maciel, as elites locais tradicionalmente estabeleceram moradia na Zona Norte, como demonstra *Sobrados e Mucambos*, de Gilberto Freyre. Durante o século XIX, os engenhos dessa região deram lugar a bairros “nobres”, a exemplo de Casa Forte, Apipucos, Madalena e Poço da Panela. Maciel afirma que o bairro de Boa Viagem, lugar de veraneio das elites locais, só se torna um espaço de moradia permanente para setores abastados em meados do século XX, por conta das cheias que atingiram os bairros da Zona Norte nessa época.⁵⁰⁹

Essa informação coincide com um fato biográfico de Kleber, citado pelo próprio diretor na *Série Olhar*: “um acontecimento que eu nunca esqueço que é muito importante na minha infância é a cheia de 1975. A gente morava em Casa forte. De certa forma é um incidente que foi muito marcante e muito cheio de imagens, muito forte”⁵¹⁰. Os seus dois primeiros longas terem como locação a Zona Sul da cidade indica a centralidade dessa experiência na trajetória do diretor, primeiro da mudança durante a infância e depois da sua inserção na dinâmica de sociabilidade da região, lugar onde se estabeleceu.

Nota-se que é fundamental para o projeto fílmico de Kleber não só os espaços que lhe são familiares, mas as relações implicadas por eles. É recorrente que o próprio diretor explicita esse dado: “As pessoas se espantam com o fato de o filme tratar da classe média. Isso é muito estranho, já que 90% dos cineastas brasileiros são de classe média”. De fato, esse foi o principal motivo pelo qual *O som ao redor* foi aclamado pela crítica e por importantes nomes do cinema nacional, já que abordou a classe média – largamente representada pelos filmes vinculados à comédia popular, especialmente nas

⁵⁰⁸ Depoimento para *Série Olhar* (Camilo Cavalcante, 2012).

⁵⁰⁹ MACIEL, Louise Claudino. Dos sobrados às casas da Aurora: moradia e distinção social na Região Metropolitana do Recife. *41º Encontro Anual da Anpocs*, Caxambu, Minas Gerais, 2017, p.9.

⁵¹⁰ Depoimento para *Série Olhar* (Camilo Cavalcante, 2012).

produções Globo Filmes – sob uma perspectiva estética e representacional distinta dos marcos usuais do cinema nacional.

A pesquisadora e crítica Lucia Nagib, por exemplo, escreveu em artigo para a *Folha de S. Paulo*:

[...] embora limitado a uma rua de Recife, “O Som ao Redor” produz identidade regional e nacional. Mas, para isso, usa o reverso do paisagismo grandioso que caracterizou o Brasil no cinema novo e depois no cinema da retomada, o sertão imenso e as imagens de mar prometendo, e continuamente frustrando, a realização utópica do paraíso sonhado pelo colonizador europeu.⁵¹¹

Cacá Diegues também elogiou o longa à *Folha de S. Paulo*, afirmando: “Não sou contra filme de favela ou do sertão, mas a novidade de ‘O Som ao Redor’ é o fato de ter seccionado com tamanha precisão um pedaço da sociedade brasileira pelo qual o cinema em geral não se interessa: a classe média de condomínio”⁵¹². Nessa fala, Diegues se refere a dois pilares temáticos os quais, como já dissemos, marcou a Retomada e continuou presente na filmografia contemporânea.

O que ele intitulou de “favela”, na verdade, trata-se da vertente ligada à esfera pública, na qual ganha força a violência, inserida no âmbito da ficção urbana e marcada pela revitalização de um realismo/naturalismo, especialmente temáticas relacionadas ao crime, às periferias e/ou ‘zonas de exclusão’. Apesar de a lista relacionada ao tema ser extensa, são exemplos de filmes que marcaram esse eixo: já presente em *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996), revela-se de forma mais direta em 1999 - com *Primeiro dia* (Walter Salles e Daniela Thomas) e *Orfeu* (Cacá Diegues) - e é marcante no ano de 2002, com o lançamento de quatro filmes: *Ônibus 174* (José Padilha), *O invasor* (Beto Brant), *Madame Satã* (Karim Aïnouz) e, principalmente, *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles.

Este último talvez tenha sido o maior exemplo da representação da cidade cindida, entre “centro”/“periferia”, “favela”/“asfalto”, “cidade”/“subúrbio”, um traço também marcante dessa disposição desde a Retomada. Ainda que retrate de um lado, o mar dos ricos, e de outro, a favela dos pobres, segundo Lucia Nagib, *Cidade de Deus* acentua a *neofavela* como um universo que contém regras próprias.⁵¹³ Luiz Oricchio, ao traçar um panorama das produções ficcionais que abordam as relações de classe na retomada, definiu o movimento que vai da perplexidade, no filme *Como nascem os*

⁵¹¹ NAGIB, Lucia. Morte sem drama. Ilustríssima. *Folha de S. Paulo* (17/02/2013).

⁵¹² MENA, Fernanda. No quintal de Kleber Mendonça Filho. *Folha de S. Paulo* (17/02/2013).

⁵¹³ NAGIB, Lucia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.152-154.

anjos, ao apagamento do conflito, como acontece em *Domésticas, o filme* (Fernando Meirelles; Nando Olival, 2001).

Nesse contexto, ele ressalta a singularidade de *O Invasor*, cujo enredo conta a história de dois engenheiros, Ivan e Gilberto, que contratam um assassino, Anísio, para matar o terceiro sócio da empresa, Esteves. No entanto, após cumprir o acordo, Anísio “invade” o asfalto, permanecendo no universo dos engenheiros. Para Oricchio, o filme, talvez pela primeira vez na produção contemporânea, esboça a existência de relações entre os dois polos da cidade cindida, sugerindo uma interdependência, já que “o usual, até então, tem sido registrar um nicho específico, os ricos, ou os pobres, ou a classe média, isoladas ou em leve interação”⁵¹⁴.

Além do fato de Kleber estar inteirado dessa cartografia fílmica do cinema nacional, outra questão ligada a isso muito presente nos textos críticos escritos por ele, reunidos em seu blog *Cinemascópio*, é a preocupação central em relação à problemática da representação do *outro*. Por exemplo, ao analisar o filme *Estômago* (2008), do diretor Marcos Jorge, ele afirma:

Cineastas continuam filmando estereótipos sociais que só existem em clichês de larga grossura, o que explica olhares enviesados como os de *Domésticas* (1999), de Fernando Meirelles e Nando Olival, *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, ou este *Estômago*. Essencialmente, são realizadores que trabalham intimamente com universos que eles não conhecem. Os resultados são bonecos grotescos confundidos com personagens.⁵¹⁵

Em outro texto, na crítica a *5X Favela – Por Nós Mesmos*, um longa de cinco histórias curtas, realizado por jovens diretores que têm origem social em comunidades cariocas ou favelas, ele demonstra empolgação pelo fato de “a imagem do cinema no Brasil”, estar “chegando às classes menos favorecidas, que sempre foram retratadas passivamente pelas classes mais favorecidas”⁵¹⁶.

O acúmulo de conhecimento proveniente do trabalho como crítico, somado ao capital cultural adquirido nos festivais, na prática cineclubista e de curadoria, mais os seus valores e ideias vindas da relação com o espaço urbano e a trajetória de vida, conferiram a Kleber um repertório que, aliado ao seu talento, permitiu-lhe aventar um projeto estético inovador no campo do cinema brasileiro. E não só, como mostra a

⁵¹⁴ ORICCHIO, Luiz Zanin. Classes em choque. In: ___. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 178.

⁵¹⁵ MENDONÇA FILHO, Kleber. *Estômago*. *Cinemascópio* (21/09/2008). Disponível em: <http://cinemascopio.blog.uol.com.br/>. Acessado em: 13.out.2018.

⁵¹⁶ MENDONÇA FILHO, Kleber. *5 X Favela*. *Cinemascópio* (22/05/2010).

análise de Wanderley Teixeira Neto a respeito da postura assumida pelo cineasta nos veículos de comunicação durante os meses que antecederam e seguiram o lançamento de *O som ao redor*.⁵¹⁷ Além de ocupar o lugar de ‘criador’, Kleber também aderiu à referencialidade pública que a obra adquiriu entre críticos, jornalistas e veículos de comunicação, contribuindo ativamente com a disseminação de chaves de leitura. Assumindo uma postura de porta voz da segunda geração, emprestando a sua posição de realizador e repertório de crítico, ele ajudou a reforçar a elegibilidade e valoração do próprio filme (e, por consequência, também da cena de Pernambuco, especialmente do grupo dos anos 2000).

O fato é que diferente de um tom naturalista, da dualidade “favela”/“asfalto”, da temática do crime e da violência mais explícita, pode-se dizer que ele propõe um “novo cinema urbano” a partir de Recife. Um realismo mais afinado às relações entre classes vinculadas à sociabilidade urbana e suas implicações. Um olhar amparado nos dilemas condensados desde o nosso passado histórico, a partir de uma inspiração estilística do cinema de gênero.

No que concerne à especificidade do cenário, como aponta Louise Maciel, a relação entre moradia e distinção social no Recife foi uma expressão mesma do processo histórico de constituição social da cidade. Durante o século XVII e início do XVIII o tipo de moradia se tornou o principal ícone dos estilos de vida das duas classes dirigentes que duelaram por poder e prestígio em Pernambuco: os integrantes da “nobreza da terra” e os burgueses fortalecidos após o período da ocupação holandesa na primeira metade do século XVII:

A “nobreza da terra” habitava nas casas-grandes em Olinda, com influência das técnicas construtivas portuguesas e cujos símbolos de distinção eram relacionados à quantidade: ao número dos pés de café ou de cana, de cabeças de gado, de escravos, ou de cômodos (FREYRE, 2003). Já os burgueses habitavam nos sobrados no Recife, de influência holandesa, muitos dos quais com até cinco andares, menos salubres que às casas-grandes, porém mais requintados.⁵¹⁸

Ainda segundo ela, essa lógica da moradia como uma importante esfera de distinção social se consolida no século XIX. A expressão “morador de sobrado” junto à configuração típica das casas de sítio para caracterizar uma supremacia na hierarquia

⁵¹⁷ TEIXEIRA NETO, Wanderley de Mattos. Kleber Mendonça Filho, *O Som ao Redor* e a construção de uma ideia sobre o cinema pernambucano. *Aniki* - Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, vl. 5, n. 2, 2018. Disponível em: <<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/398/pdf>>. Acessado em: 26. Fev. 2019.

⁵¹⁸ MACIEL, L.C., 2017, op. cit., p.4.

social demonstra isso, ao passo que as classes inferiores habitavam casas térreas (moradia típica de pequeno burguês) ou mucambos, moradia típica dos desafortunados, “negro fugido”, “preto livre” e “branco integrado na situação social de caboclo”.⁵¹⁹

Tanto n’*O som ao redor* como em *Aquarius*, a intrincada rede de hierarquia em torno da posse e não posse de capital econômico, cultural e social que acabam por colidir no espaço urbano – o qual congrega e aparta ao mesmo tempo – é representada como resultado de um processo histórico, continuamente atualizado e ressignificado. Considerando a trajetória social, bem como o repertório intelectual adquirido por Kleber Mendonça, para quem a mãe foi uma referência central, é notável que o cineasta também tenha elegido, à semelhança da matriz metodológica de Gilberto Freyre nos clássicos *Casa-grande & senzala* e *Sobrados e mucambos*, a moradia (a ‘casa’) como o ponto de apoio da narrativa.

De forma semelhante, nos dois filmes a forma de morar, a “casa”, funciona como uma categoria sociocultural, agência de sentimentos e instituição econômica, que serve como ponto de partida analítico⁵²⁰. Tal qual na obra de Freyre, a moradia nos dois filmes é a linha nevrálgica que sustenta uma espécie de investigação da nossa (como “nação”) constituição econômica e sociocultural, a partir do *locus* regional.

Em *O som ao redor*, a posição social das personagens que fazem parte da narrativa coincide com os lugares em que elas habitam. Francisco, antigo proprietário de terras e engenho, agora mora em um apartamento *duplex* e é dono de mais da metade dos imóveis da área. Negócio este gerenciado pelo neto, João, que mora em outro apartamento da região e circula pelo bairro cuidando da venda e dos aluguéis dos imóveis da família. As empregadas domésticas do avô usam uniforme de trabalho e tem uma relação impessoal com o patrão, enquanto Maria, empregada do neto, mantém uma relação de afeto e proximidade com João. Mais abaixo na escala social, a personagem Beatriz mora em um apartamento estilo residencial, com o marido e os dois filhos, Fernanda e Nelson, cuja janela é voltada para um quintal com piscina de onde os latidos de um cão de guarda a perturba e estressa.

Através da personagem secundária do garoto que joga bola no bairro também se pode identificar outro estrato. Ele mora em um conjunto habitacional, localizado socialmente abaixo da família de Beatriz (ela, inclusive, fura a bola do menino ao sair

⁵¹⁹ FREYRE, 2003, p.350 apud Ibidem, p.5.

⁵²⁰ DAMATTA, Roberto. O Brasil como morada. Prefácio. In: FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. São Paulo: Global, 2013, p.15.

de carro para levar os filhos ao curso de inglês em uma das cenas, o que também sinaliza uma diferença entre ele os filhos dela). Para além desses espaços de habitação, existe a rua, lugar de circulação de ambulantes, vendedores e da equipe de Clodoaldo, que oferece o serviço de ‘segurança privada’ aos moradores. Estes últimos vindos de bairros distantes da cidade para trabalhar ali. O filme constrói, dessa forma, a partir da localização espacial e social das personagens, em uma analogia com a perspectiva teórica de Pierre Bourdieu, as classes não como “grupos reais”, mas como um “espaço de relações”⁵²¹.

Em *Aquarius*, o apartamento de Clara, além do lugar onde ela mora, também é o motivo mesmo que justifica a narrativa: a personagem resiste às investidas de Geraldo, e do neto, Diego, que intentam demoli-lo para construir um prédio ‘moderno’ no lugar. Ela tem uma empregada, Ladjane, com quem mantém uma relação próxima de afeto e amizade. Ladjane, por sua vez, como a própria Clara explica à namorada carioca do sobrinho que visita Recife, mora em Brasília Teimosa. Um bairro popular fronteiro com o Pina que surgiu de uma ocupação no começo dos anos 1950, cujos moradores resistiram a inúmeras tentativas de desocupação.

Com base na pesquisa de Louise Maciel, que analisou o papel da moradia como esfera de distinção social na Região Metropolitana de Recife (RMR) a partir dos padrões de decoração presentes na revista *Aurora*, um suplemento do jornal *Diário de Pernambuco*, é interessante perceber as coincidências nos filmes entre o lugar social das personagens e a sua expressão correspondente na decoração mesma das locações que funcionaram como lugares de moradia.

O apartamento de Francisco, por exemplo, coincide com a descrição do “estilo clássico” de decoração, ligado ao polo mais antigo das classes altas do Recife. A presença marcante da madeira, móveis no estilo antigo e objetos mais tradicionais denotam o pertencimento oligárquico e a ênfase na herança. Segundo Maciel, os informantes desse polo conservam “objetos e móveis herdados por via familiar, não só pela sua carga afetiva, mas pelos ganhos simbólicos que essa prática assegura”⁵²², como uma forma de autenticação da antiguidade de pertencimento às classes altas.

Por outro lado, o apartamento de Clara se assemelha ao parâmetro defendido pelo grupo de informantes para quem o capital cultural aparece como a principal

⁵²¹ BOURDIEU, P. Espaço social e gênese das <<classes>>. In: *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p.136-137.

⁵²² MACIEL, L.C., 2017, op.cit., p. 7.

modalidade de riqueza possuída. Nele, destacam-se uma Poltrona Mole⁵²³, o armário herdado da tia e uma rede próxima à janela. Além dos móveis, as paredes repletas de vinis, estantes de livros, objetos diversos de viagens, quadros artísticos, um cartaz do filme *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick), exibem, sobretudo, o capital cultural adquirido por ela ao longo da carreira de jornalista e de crítica musical. Nesse perfil, outra coincidência que também se pode notar entre os entrevistados de Louise Maciel e Clara é a de que o consumo curatorial dos objetos para esse grupo está mais ligado ao seu valor mnemônico e afetivo do que à exibição de *status* como acontece no polo dos informantes que dispõem da possibilidade de acessar o capital simbólico da linhagem familiar.

Voltando para a comparação dos filmes, apesar de *O som ao redor* ser composto por uma rede de personagens cujo enfoque são as linhas e pontos de tensão entre eles, ao passo que *Aquarius* centra a narrativa na personagem de Clara, os dois apresentam diversas similaridades estruturais e estilísticas. Já na abertura, ambos iniciam com imagens de arquivo: o primeiro com diversas fotografias históricas de elementos típicos da sociedade agrária pernambucana (por ex., cercas, porteiras, casa grande, um fazendeiro que posa à frente de uma massa de trabalhadores rurais); e o segundo com fotografias do Recife e da orla de Boa Viagem nos anos 1980.

Se no caso de *O som ao redor* a sequência seguinte às fotos – um *travelling* que segue duas crianças até chegarem a uma quadra onde outras brincam confinadas em um condomínio, vigiadas por empregadas domésticas, observando um homem que solda uma grade na casa vizinha por entre uma cerca de proteção – liga passado e presente, já ressaltando a continuidade das “cercas”, divisões sociais e herança colonial presentes na genealogia do nosso composto social; em *Aquarius*, as imagens de arquivo com a música “Hoje” de Taiguara⁵²⁴, seguidas por uma sequência que acontece em 1980 na *diegese* – em que Clara passeia de carro com o irmão e a cunhada na areia da praia – enfatizam a vivência de Clara e a ligação da sua história de vida com o lugar.

Nos dois longas também é similar o uso da divisão em capítulos, cujos letreiros informam os subtítulos ao espectador. N’*O som ao redor*: Cães de guarda, Guardas noturnos e Guarda-costas. Em *Aquarius*: O cabelo de Clara, O amor de Clara e O câncer

⁵²³ Famosa criação de 1957 do designer brasileiro Sergio Rodrigues.

⁵²⁴ Um trecho da música “Hoje”, de Taiguara: Hoje/Trago em meu corpo as marcas do meu tempo/Meu desespero, a vida num momento/A fossa, a fome, a flor, o fim do mundo/Hoje/Trago no olhar imagens distorcidas/Cores, viagens, mãos desconhecidas/Trazem a lua, a rua às minhas mãos.

de Clara. Acreditamos que esse recurso formal cumpre uma função também presente em outra marca de Kleber nos dois filmes: o uso do *zoom* em inúmeras cenas. Não só os letreiros dos capítulos que “interrompem” momentaneamente a narrativa, mas também o *zoom* que explicita a presença da câmera funcionam como métodos anti-ilusionistas na forma-cinema, uma evidente distinção do melodrama clássico que, de maneira oposta, busca desfazer essas marcas em um espelhamento mimético entre o real e o real filmado.

Em ambos também se percebe uma interpretação do cinema de gênero, especialmente do suspense/horror, utilizado como um molde estilístico da ‘semântica social’ presente na narrativa, da qual se destaca o uso dos sons e silêncios. Por exemplo, em *O som ao redor*, o suspense que envolve a figura de um menino negro que ‘assombra’ a vizinhança até se tornar ‘real’ ao ser pego e agredido pelos seguranças da rua, torna-se uma alusão ao ‘terror’/horror fantasmagórico e ao mesmo tempo concreto da nossa herança escravocrata, dada as suas consequências atualizadas nas condições de vida da população negra e periférica no país. Em *Aquarius*, o recurso reforça o clima atrelado à perseguição à personagem de Clara. Ou seja, o gênero se torna uma espécie de enquadramento para um suspense social, demonstrando um espectro de insegurança e inquietude que ronda as personagens.

Outra similaridade é o arco narrativo. Uma curva crescente até o ápice, momento em que os filmes chegam ao final, sugerindo um rompimento, um desfecho em nota mais aguda. O barulho das bombas compradas por Beatriz para assustar o cachorro do vizinho coincide com a sugestão do som do tiro que encerra o acerto de contas de Clodoaldo e o irmão com o ex-senhor de engenho, Francisco (que no passado espoliou a família e matou o pai e o tio dos dois) na última cena de *O som ao redor*. Também a cena final de *Aquarius* é o ponto máximo do conflito de Clara com Geraldo e o neto, Diego, na qual ela apresenta provas contra a construtora, reafirma a sua posição de permanecer no apartamento e joga sobre a mesa a madeira com o cupim de demolição implantado por eles no prédio para forçar a saída dela.

Tanto em um como em outro, tece-se uma forte crítica às elites proprietárias, especialmente àquela ligada ao mercado imobiliário que intervêm no espaço urbano. Esse poder social de estabelecer “padrões de consumo” na cidade é relacionado diretamente ao mandonismo do passado agrário. Os filmes apontam para uma ‘modernização do coronelismo’, tal como a figura do “coronel empresário”,

Claudeonor, em *Cinemas, aspirinas e urubus*, mas de forma a explicitar a sobrevivência e plena adaptação do passado nas formas modernas e urbanas de vida.

Para além disso, nossa hipótese, comparando os dois filmes, é a de que Kleber, a partir mesmo do desígnio, como ele afirmou, de filmar o que conhece, a classe a qual pertence, constrói principalmente uma crítica a determinados valores, ideias e modos de vida de uma parte da classe média em *O som ao redor*, ao passo que tece em *Aquarius*, principalmente, uma contraposição a isso, muito provavelmente compartilhada por ele, se considerarmos as suas crenças, expressadas publicamente. As duas personagens que melhor representam esse desígnio é Beatriz, no primeiro caso, e Clara, no segundo.

São os filhos da dona de casa atormentada pelo cachorro da vizinhança, Beatriz, que apaziguam o *stress* da mãe (a exemplo da cena em que fazem uma massagem nela ao som de “Charles, anjo 45”⁵²⁵, de Caetano Veloso), com uma diferença: Fernanda parece representar a introjeção dos valores, medos e *habitus* familiar⁵²⁶, ao passo que o irmão demonstra um desajuste a esse *modos operandi*. É a menina, por exemplo, que sugere aos pais pagar aulas de mandarim ao invés de pagar o curso de inglês, idioma já incluso como disciplina na escola particular, como argumenta a garota. Os pais elogiam a esperteza da menina, ao passo que o irmão a chama de metida. Também é ela que – em uma sequência de suspense, por meio de um sonho em que homens negros pulam os muros da casa até ocupar todo o pátio e os pais e o irmão desaparecem – sintetiza os medos e as angústias dessa fração da classe média representada pela família.

Fração que demonstra uma preocupação excessiva com a segurança, investe na educação dos filhos ou no acréscimo do capital cultural a fim de que ele seja convertido em capital econômico no futuro, e na aquisição de bens de consumo como marcas de distinção social. Não à toa é enfatizada a todo o momento a relação de dependência e valorização dos eletrodomésticos e eletrônicos por parte de Beatriz. A cena em que ela

⁵²⁵ Acreditamos que a música – cuja letra canta a volta da “paz e alegria geral” ao morro na figura de Charles “protetor dos fracos e dos oprimidos, Robin Hood dos morros”, já que com a sua ausência “o morro que era o céu, sem o nosso Charles um inferno virou” – funciona como um verdadeiro elo semântico que antecipa a sequência seguinte, da chegada do irmão de Clodoaldo e, portanto, da resolução final do filme.

⁵²⁶ [...] A ação não é uma resposta cujos segredos estariam inteiramente no estímulo detonador. Ela tem como princípio um sistema de disposições, que chamo *habitus*, que é o produto de toda a experiência biográfica (o que, como não existem duas histórias individuais iguais, faz com que não existam dois *habitus* idênticos, embora haja classes de experiências e, portanto, classes de *habitus* – os *habitus* de classes). Esses *habitus*, espécies de programas (no sentido da informática) montados historicamente estão, de uma certa maneira, na origem da eficácia dos estímulos que os detonam, pois estes estímulos convencionais e condicionais só podem se exercer sobre organismos dispostos a percebê-los. In: BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1983, p.60.

usa o aspirador de pó para sugar a fumaça do cigarro de maconha é uma das mais enfáticas nesse sentido, como se o aparelho, literalmente, roubasse a alma da personagem.

A família de Beatriz pode ser interpretada como a representação de um estrato/parcela da classe média que intenta ascender socialmente ao mesmo tempo em que é atormentado pelo fantasma da perda material e da ‘invasão’ do seu lugar no espaço das relações sociais. De um lado, o *stress* e o ressentimento como “traço fisionômico de uma classe média feita de denegações, infeliz porque está no seu lugar e gostaria de estar fora dele”⁵²⁷, e de outro, a preocupação com o declínio na escala social. Vale ressaltar que para além da classe média, esse medo de uma “invasão” ou da “vingança” dos subalternos (do rompimento das ‘cercas’), reforçado pela repetição dos letreiros (Cães de Guarda, Guardas-noturnos e Guarda-costas), também se estende à família de Francisco, que representa as classes abastadas no filme, só que no sentido de autopreservação.

Por outro lado, em *Aquarius*, Clara se opõe a esse modelo, uma antítese de Beatriz. Mais velha, viúva que teve um casamento feliz, superou um câncer quando jovem ao lado do marido, aposentada, mãe de três filhos, mora sozinha em um apartamento sem grades, iluminado, em frente à praia. Ao que tudo indica, pertence a uma fração elevada da classe média, também proprietária, que lhe permite, por exemplo, contratar uma empregada doméstica, ao passo que Beatriz é auxiliada por uma diarista.

Ao mesmo tempo em que Clara é apresentada como imersa nas contradições do sistema social brasileiro, principalmente no que tange as relações patrão/empregados, ela encarna valores e um modo de vida que se distancia daqueles representados pela personagem de *O som ao redor*. Em relação ao primeiro aspecto, pode-se dizer que ela encarna o “mal-estar de uma classe média intelectualizada diante não apenas de um projeto frustrante de cidade, mas também de um processo autoanalítico de relações de poder que ela estabelece particularmente com as empregadas domésticas”⁵²⁸, em que pese a persistência das relações provenientes do nosso modelo colonial de subserviência.

No que tange o segundo aspecto, diferente de Beatriz (que grita com a diarista Francisca ao descobrir que ela havia queimado o aparelho eletrônico usado para emitir uma frequência que ‘espantava/torturava’ o cachorro do vizinho), Clara é educada e

⁵²⁷ MENDES, Adilson (org.). *Ismail Xavier - Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p.172.

⁵²⁸ ALMEIDA, Carol. *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho. *Fora de quadro* (20/08/2016).

trata os empregados e/ou subalternos pelo nome; critica o modelo de reprodução e preservação da hierarquia de poder tipicamente brasileira, atrelada às relações familiares⁵²⁹; defende a primazia das memórias afetivas, dos laços de humanidade, da cultura adquirida, do acúmulo de experiência vivida em contraposição à primazia do dinheiro e aos valores de uma modernização irrestrita e anômica, esvaziada dos usos coletivos e/ou humanos.

Duas cenas de *O Som ao redor* e *Aquarius*, quando colocadas em perspectiva analítica, são icônicas das diferenças entre Beatriz e Clara.⁵³⁰ Enquanto a primeira espera a função centrifugar da máquina de lavar roupas para se masturbar sentada em cima do eletrodoméstico, Clara preserva não apenas o móvel, mas a herança imaterial da tia que admira, Lúcia, que, no início do longa, enquanto as crianças discursam em comemoração aos seus 70 anos, olha para a cômoda e lembra do sexo em cima do móvel com Augusto, amante dela por mais de 30 anos. Ou seja, dois objetos – a cômoda e a máquina de lavar –, ligados ao gozo/prazer. Constituem duas metáforas de sentidos que se contrapõem quando postas lado a lado. Uma afinada à ideia de mecanicismo/automatismo/imediatismo/individualismo e outra à noção de humanidade/amor/memória/laços.

Outro elemento muito importante é o fato dos dois filmes também apontarem para a centralidade da herança no processo de transmissão, quebra ou metamorfose dos valores e modos de vida correspondentes. Em *O som ao redor*, o neto João, já distante do passado rural e das formas de atuação arcaicas do avô, parece ser o herdeiro “moderno” que, apesar de demonstrar valores progressistas, mantém o vínculo essencial com a própria classe e não é consequente nas ideias que defende⁵³¹. Na família de Beatriz, como já dissemos, Fernanda parece se adequar mais efetivamente à herança familiar do que Nelson, como expressa a cena final do filme (**Figura 5**); e, por fim,

⁵²⁹ Em uma cena na qual conversa com o amigo jornalista, Clara afirma a respeito disso: “[...] extensão dos vínculos familiares aos ciclos de amizade. Uma coisa bem pernambucana, bem brasileira, né Ronaldo Cavalcante? Quem não é Cavalcante, é Cavalgado”.

⁵³⁰ Acreditamos que a relação das personagens com a música também pode ser considerada uma expressão dessa diferença. Clara, como crítica musical, afere sentidos analíticos (de ordem formal) e sentimentais às músicas que escuta, intimamente ligadas às suas próprias memórias e histórias de vida; ao passo que Beatriz, por mais que também ouça bandas e cantores escutados e valorizados por Clara, por ex., Queen e Caetano Veloso, as músicas são tocadas ora para abafar os latidos do cão, ora para acalmar a personagem. Uma sugestão sobre diferentes formas de usufruir dos mesmos bens culturais.

⁵³¹ Um exemplo disso é a reunião de condomínio em que se debate a demissão por justa causa de um porteiro do prédio. João defende o empregado, mas sai no meio da reunião para encontrar Sofia e não participa da votação.

Clodoaldo e o irmão, que herdam a espoliação da família, e decidem se vingar do capataz Reginaldo e de Francisco.

Já em *Aquarius*, se Clara é uma herdeira da tia, o sobrinho, Thomás, é apresentado como o seu maior herdeiro, com quem mantém uma relação de proximidade até mesmo em comparação com os filhos. Destes últimos, Martin, Ana Paula e Rodrigo, a filha é a que mais expressa uma discordância da mãe e se mostra distante das ideias que esta buscou transmitir à família. Em contraponto, Ladjane, cujo filho foi morto, como muitas mães das periferias brasileiras, tem a linha de transmissão rompida de forma violenta.

Figura 5 – A família de Beatriz

Fonte: *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)

Para concluir, em ambos os filmes, Kleber parece compartilhar da perspectiva freyreana de que o sistema social brasileiro é regido por uma lógica específica de conciliações contraditórias – hierarquia/igualdade; familiarismo/individualismo; divisão/relação. Ou ainda, como argumenta Ismail Xavier, para quem *O som ao redor* além de Gilberto Freyre, evoca Sérgio Buarque de Holanda: “Tudo se resolve no plano das relações pessoais, de poder, mando e serventia, fora da noção abstrata de cidadania e fora da ordem institucional democrática. É a sobrevivência de certas tradições que a modernização não dissolve”⁵³².

⁵³² MENA, Fernanda. No quintal de Kleber Mendonça Filho. *Folha de S. Paulo* (17/02/2013).

No entanto, se em Gilberto Freyre a sociedade patriarcal é tomada como um exemplo de sociabilidade por equalizar os conflitos ao estar baseada na relação entre pessoas e não entre classes, grupos e instituições, ou ainda, se ele inventa um Nordeste que busca “dissolver as contradições sociais, regionais e culturais, explicitando-as, levando-as em conta inicialmente, para depois, sobre elas, operar no sentido estético do apagamento”⁵³³, parece-nos que os filmes de Kleber apontam para o tensionamento dessa dinâmica e não para uma diluição.

É como se o cinema do diretor preservasse a forte oposição, presente em Freyre, contra a despersonalização impingida pela modernidade, mas agora traduzida como uma “barreira de contenção” a um capitalismo predatório. Só que isso não implica a defesa de uma utopia conservadora, de retorno ao passado e às relações patriarcais. Na verdade, aparenta indicar precisamente o oposto, ao definir a relação de consubstanciação entre essas relações patriarcais que sobrevivem e encontram-se perfeitamente adaptadas ao chamado capitalismo tardio.

Por mais que também se defenda a importância da memória tanto em *O som ao redor* como em *Aquarius*, tal como acontece no pensamento freyreano, esse aspecto é nuançado de outra maneira. A memória, ao invés do lugar para onde se almeja retorno, espaço de harmonia e conservação da ordem, passa a ser, além de uma reserva moral e do lugar do afeto (especialmente em *Aquarius*), um espaço de desassossego, que também traz à tona os fantasmas da espoliação e a lembrança viva das injustiças e misérias não superadas (especialmente n’*O som ao redor*).

É justamente o complexo social advindo, constituído e projetado desde o passado que Kleber Mendonça Filho ausculta no presente da cidade, estabelecendo uma relação entre a sociedade urbana contemporânea e as antigas relações estabelecidas pela exploração colonial. Faz uma correlação direta entre segregação social e segregação espacial, algo que nos remete à tradição do Manguem. Além de que se nota a crítica nos dois longas a uma desvalorização do público/coletivo não apenas devido a crescente privatização objetiva dos espaços, aos altos prédios, condomínios fechados e aos centros de consumo vigiados; mas também ao declínio do público como um valor, um dado moral e subjetivo.

3.2 Nos corredores do CAC: Símio Filmes e Trincheira Filmes

⁵³³ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de, 2011, op. cit., p.116-117.

De forma semelhante à primeira geração, a experiência universitária catalisou e reforçou os laços estabelecidos pelos diretores da segunda geração a partir do interesse compartilhado pelo cinema. Como vimos no primeiro caso, pode-se dizer que a amizade firmada no núcleo principal do Vanretrô foi se expandindo de modo a filiar ou aproximar novos membros em uma espécie de movimento centrípeto. Algo evidenciado na produção do *Baile Perfumado* que reuniu toda a turma, sendo que, após o longa, mesmo que mantendo a amizade e a colaboração entre si, os realizadores seguiram caminhos profissionais “autônomos”, realizando seus próprios projetos.

No que se refere aos diretores mais jovens, que começaram a produzir curtas-metragens nos anos 2000, nota-se um modelo distinto de formação. Pequenos círculos de amigos, que tem apregoada a ideia de “coletivo”, os quais mantiveram contato entre si resguardando suas particularidades. Prova disso é o modo de organização em torno de produtoras, as quais, de certa forma, nomeiam os grupos e os seus respectivos valores, produções e qualidade dos vínculos. Referimo-nos à Símio Filmes, fundada por Marcelo Pedroso, Daniel Bandeira, Juliano Dornelles, Gabriel Mascaro e à Trincheira Filmes, criada por Leonardo Lacca, Tião e Marcelo Lordello.

Diferente dos membros da primeira geração que, em sua maioria, passaram a estabelecer parcerias com produtoras de dentro e fora do Estado a partir de projetos individuais após o *Baile Perfumado*, a exemplo da REC Produtores Associados, os mais jovens desdobraram os vínculos estabelecidos em forma de amizade para um modo de auto-organização, através da criação de produtoras que mantêm essa identidade afetiva primária. Os valores, modos de ver e a maneira como cada um deles passou a entender o cinema estão congregados nesse tipo de organização coletiva. Também sedimentado nas trajetórias sociais, na formação e incursão partilhada no universo cinematográfico.

No entanto, tal como na geração da Retomada, isso não significou uma unidade estética/autoral, pelo contrário, ainda que a maioria tenha se mantido sob o guarda-chuva da Símio e Trincheira desde o início das produções curta-metragistas, passando pelos primeiros longas, até às realizações mais recentes, os diretores apresentam um elevado grau de diferenciação estilística entre si, mesmo que mantendo um vínculo colaborativo mais estreito devido à própria configuração dessa lógica de associação.

Se considerarmos que os primeiros trabalhos assinados pelas produtoras, os curtas-metragens *O Lobo do Homem* (Daniel Bandeira), da Símio, e *Ventilador* (Leonardo Lacca), da Trincheira, foram lançados em 2001 e 2004, respectivamente,

praticamente uma década e meia separam esses marcos de formação do ano em que a última visita ao campo foi realizada para esta pesquisa (2018). Apesar desse intervalo de tempo parecer curto em uma escala mais ampla de vida, a transição da faixa etária dos 20 para os 30 anos pela qual passou essa geração pode ser considerada um momento importante de condensação de experiências, decisões e definições no que diz respeito à vida pessoal e profissional. Muitos deles, por exemplo, casaram-se e/ou tornaram-se pais nesse intervalo de tempo.

Esses anos também coincidiram com uma fase intensa de mudanças na própria cena de cinema do Recife, a qual estabeleceu as suas bases profissionais, como já dissemos no segundo capítulo. Surgiram novos diretores, a exemplo dos aqui citados, cursos profissionalizantes, uma cadeia de amparo à produção e um maior número de editais de apoio e programas de financiamento (especialmente o Funcultura), cujo acesso foi facilitado pelo prestígio advindo dos filmes que eram lançados no circuito comercial e de festivais no país e no exterior.

Dito isso, de acordo com as observações e entrevistas de campo, percebeu-se também que houve nesse tempo uma reconfiguração interna nas formas de relacionamento entre os membros das produtoras. Ao que parece, quanto maior a diferenciação da cena e do campo de produção cinematográfica como um todo, somada a uma maior exigência profissional (por ex., no que se refere à questão técnica e demandas burocráticas ou dos arranjos na produção propriamente dita) e responsabilidades no âmbito pessoal, maior a dificuldade em manter a dinâmica presente na lógica de associação dos primeiros anos de constituição das produtoras. Como afirma a produtora Mannu Costa⁵³⁴:

Uma coisa que eu vejo muito [...] e que eu sempre senti é: a idade vai passando, você vai deixando de ser um jovem realizador pra ser um realizador. E aí tuas contas aumentam na mesma proporção: agora você tem um carro, agora você tem uma casa, uma família, tem gente que tem dois meninos, um menino, enfim.. São responsabilidades que vão vindo, ambições de vida mesmo, de classe se você quer chamar, ambições estéticas que vão aumentando, que você só vai conseguir fazer com um determinado orçamento, e aí eu acho que muda essa figura.⁵³⁵

Esse aspecto se dá em graus distintos. Pelo que pudemos observar, é maior entre os integrantes da Símio do que entre os da Trincheira, os quais continuam a se frequentar mais regularmente, mantendo a mesma “linha de ação”, digamos assim,

⁵³⁴ Sócia da *Plano 9 Produções* e professora no curso de Cinema e Audiovisual da UFPE. Entre outros trabalhos, foi produtora executiva e diretora de produção de *Eles voltam* (Marcelo Lordello, 2012).

⁵³⁵ Em entrevista concedida à autora, 24/03/2018.

através da qual se constituíram como grupo. Ou seja, trata-se aqui de como mudanças objetivas, a maior especialização e diferenciação do trabalho acabam por reverberar/refletir nos modos de organização interna mediados pelos laços afetivos e de amizade.

Três iniciativas no âmbito da UFPe em torno das quais orbitavam os integrantes que viriam a formar a Símio em 2001 foram primordiais para o encontro do grupo nesse mesmo ano: a criação do cineclube Barravento que servia de centro de encontro às pessoas interessadas em cinema; o jornal mural *Vértice*, exposto no corredor do CAC⁵³⁶; e as eleições para o Diretório Acadêmico de Comunicação Social (Dacom). O alcance ampliado do cineclube, do jornal mural e das eleições para o DA fez confluir perfis variados, pessoas vindas de diversos cursos como Design, Publicidade e Propaganda, Jornalismo e Artes Plásticas. Não por acaso, os integrantes da Símio também expressaram esse caráter multidisciplinar: Daniel Bandeira cursava Publicidade e Propaganda, Juliano Dornelles Artes Plásticas, Marcelo Pedroso se graduou em Jornalismo e Gabriel Mascaro em Radio e TV.

Para além dessa convergência dos espaços frequentados, a tecnologia que se tornava disponível na época viabilizou a concretização da Símio, uma ação consciente, de acordo com Daniel Bandeira:

Na época estava despontando a tecnologia digital, foi algo que barateou muito, que permitiu um acesso mais amplo do usuário não profissional, com uma qualidade mais razoável, o custo benefício era muito bom pra gente e aí aquela coisa: uma câmera que é barata, um computador que agora já tem programas pra você poder montar e fazer suas experiências. Então a gente começou a bolar conscientemente - não foi um acidente não... - discutindo sobre filmes, discutindo o *Vértice* no cineclube e também no Diretório, sempre falando de filme, filme, filme....⁵³⁷

A história do cineclube Barravento, descrita por Amanda Mansur Nogueira⁵³⁸, é fundamental para compreender não apenas a prática cineclubista, mas a disposição cinéfila do grupo. De acordo com ela, o cineclube foi criado pelos estudantes do curso de Jornalismo Leonardo Sette, Júlio Cavani e Diogo Almeida em maio de 2001. Funcionou no auditório do Centro de Artes e Comunicação com sessões semanais até julho do mesmo ano quando a universidade ingressa na maior greve de instituições públicas da história do Governo FHC.

⁵³⁶ Participavam do Vértice: Marcelo Pedroso, Diogo Almeida e Artur Grupilo. In: NOGUEIRA, Amanda Mansur C., 2014, op. cit., p.94.

⁵³⁷ Em entrevista concedida à autora, 17/08/2016.

⁵³⁸ NOGUEIRA, Amanda Mansur C., 2014, op. cit., p.122-127.

Nesse momento, Juliano Dornelles, Marcelo Pedroso e Daniel Bandeira, próximos ao cineclube e ao DA, participaram de uma proposta de “ocupação”, no sentido de politizar a greve em curso. Foram realizadas duas sessões exibindo *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, e *La Strada* (1954), de Federico Fellini, no campus então inabitado⁵³⁹. No retorno das aulas em janeiro de 2002, também por conta da ida de Leonardo Sette para a França, a Símio e o Dacom assumiram as atividades regulares do cineclube⁵⁴⁰, momento em que Gabriel Mascaro, o mais jovem do grupo⁵⁴¹, integra-se à Símio⁵⁴².

Marcelo Pedroso organizava as sessões e promovia os debates com convidados; Juliano Dornelles (do curso de Artes Plásticas) fazia os cartazes das sessões; e todos se revezavam para fazer os releases das sessões, uma leitura crítica do filme, que era divulgada pela lista do grupo na internet, Diogo Almeida, Thiago Delácio, Arthur Grupilo e Mariana Martins, entre outros que faziam parte do Dacom.⁵⁴³

É nesse mesmo momento, no início dos anos 2000, que Kleber Mendonça oferece um curso de crítica cinematográfica na Fundaj chamado *Olhar Crítico*. A segunda geração participou em peso das três edições. De acordo com Marcelo Pedroso, em entrevista a Amanda Nogueira: “Na época da gente não tinha nenhum lugar de formação audiovisual. Esse curso de Kleber foi a coisa mais oxigenadora que a gente vivenciou naquele momento [...] em que a troca de informações não era fácil”⁵⁴⁴.

“É um pouco difícil explicar o que era o olhar crítico” afirma Daniel Bandeira, esclarecendo que Kleber exibia filmes e direcionava discussões periódicas desses filmes acerca das possibilidades da linguagem cinematográfica. “É assim, vago mesmo, mas que fazia todo sentido... Esses cursos acabavam arrebanhando pessoas que se conheceram lá e produzem até hoje”⁵⁴⁵.

Além de ter participado do Olhar Crítico, Daniel Bandeira também fez um curso de edição não linear (*final cut short*) junto com Kleber Mendonça, do qual, como já dissemos, resultou o curta *A menina do algodão*, realizado pelos dois. Fato que estreitou a relação e a amizade entre eles, ocasião em que se conheceram melhor e

⁵³⁹ As sessões não tiveram continuidade por motivos de segurança, devido à falta de funcionários.

⁵⁴⁰ O Barravento existiu por seis anos na UFPe. Após a direção da Símio por cerca de 2 anos, o cineclube passou a ser organizado por outros estudantes.

⁵⁴¹ Gabriel Mascaro nasceu em 1983; Daniel Bandeira em 1979; Marcelo Pedroso em 1979 e Juliano Dornelles em 1980.

⁵⁴² A Símio foi formalizada como produtora de fato em 2008, segundo Daniel Bandeira. Em entrevista concedida à autora, 17/08/2016.

⁵⁴³ NOGUEIRA, Amanda Mansur C., 2014, op. cit., p.125.

⁵⁴⁴ Ibidem, p.96.

⁵⁴⁵ Em entrevista concedida à autora, 17/08/2016.

perceberam as afinidades de linguagem, segundo Daniel. “E a partir daí a gente passou a colaborar. Depois disso montei *Vinil Verde* com ele. E até hoje a gente sempre procura trabalhar com projetos juntos”⁵⁴⁶. Prova disso, para além da parceria nos filmes propriamente, é a colaboração ativa de Daniel no Janela, legendando filmes e criando vinhetas. Trabalho sobre o qual ele demonstra entusiasmo pelo fato de gostar do festival que, de acordo com ele, ao possibilitar uma interação maior entre convidados e público, apresentar uma grande diversidade temática e técnica e cumprir uma função didática, a exemplo da sessão ‘clássicos’, “respeita muito a exibição em si dos filmes” e resgata “a experiência de ir ao cinema”⁵⁴⁷.

A mãe assistente social e o pai professor de medicina social na UFPe, Daniel nasceu no bairro do Derby em 1979, mas logo mudou para Olinda, onde passou toda a infância e a adolescência. Conta que apesar de ter morado com a mãe e a irmã, já que os pais eram separados, o pai sempre foi presente e o levava a bibliotecas e ao cinema. Começou a escrever histórias e contos aos oito anos quando ganhou uma máquina de escrever e manteve o hábito na adolescência, momento em que de um lado se isolou mais e de outro, as histórias “começaram a ficar mais sólidas também”⁵⁴⁸. De alguma forma, essa característica se manteve no seu perfil de trabalho, especialmente dedicado à confecção de roteiros (fase na qual a narrativa é textualizada) e à edição que, no caso do cinema, também é um momento fundamental de criação, o que pode explicar o fato de ele ter menos produções assinadas como diretor em comparação com outros do mesmo grupo geracional (ver **Anexo A**).

Também se nota essa mesma característica no trabalho de Juliano Dornelles que costuma se dedicar mais ativamente à direção de arte. De todos os membros da Símio e Trincheira, ele é o único que ainda não lançou um longa-metragem com assinatura própria. Na verdade, durante o último campo realizado nesta pesquisa (março de 2018), o seu primeiro longa metragem *O ateliê da rua do brum* (inédito) estava em fase de pré-produção enquanto eram realizadas as filmagens de *Bacurau*, coescrito e codirigido com Kleber Mendonça, no sertão do Seridó, divisa entre os estados da Paraíba e Rio Grande do Norte.

Assim como Daniel Bandeira, Juliano Dornelles não chegou a concluir o curso de graduação na UFPe. Também se pode dizer que a amizade próxima e afinidade de

⁵⁴⁶ Idem.

⁵⁴⁷ Idem.

⁵⁴⁸ Idem.

trabalho com Kleber é outro ponto de convergência na trajetória de ambos. Dornelles fez parte da pequena equipe de *Recife Frio* formada por ele, Kleber e Emilie Lesclaux. O curta – uma reportagem fictícia sobre a queda inesperada de temperatura de Recife e das consequências sociais daí advindas – demorou três anos para ser finalizado, já que as filmagens só aconteciam em dias nublados.⁵⁴⁹ Além disso, Juliano também trabalhou na direção de arte tanto de *O Som ao redor* como de *Aquarius*.

Da segunda geração, Gabriel Mascaro além de ter o maior número de longas metragens lançados, também alcançou um elevado nível de prestígio no campo, tanto devido aos prêmios acumulados em festivais nacionais e internacionais, como pela apreciação da crítica. Por exemplo, *Boi Neon* (2015), além de ter recebido o prêmio Especial do Júri na Mostra Horizontes do Festival de Veneza, também foi incluso, em 2016, junto com *Aquarius*, na lista do crítico Stephen Holden, do *The New York Times*, como um dos dez melhores filmes do ano. Mascaro saiu da Símio para fundar, em 2010, a *Desvia Cinematográfica* junto com Rachel Ellis, com quem também é casado.

O documentário *KFZ-1348* (2008), primeiro longa de Mascaro codirigido com Marcelo Pedroso, foi produzido, na verdade, de forma simultânea ao primeiro longa de ficção da Símio, *Amigos de risco* (Daniel Bandeira, 2007). Por isso, ambos se tornaram um marco para o grupo. O roteiro de *KFZ-1348* segue o percurso de um fusca cuja placa dá título ao filme: do primeiro dono em 1965, passando por sete proprietários, até o seu descarte em um ferro velho 40 anos depois. A ideia do longa, de Marcelo Pedroso, está intimamente ligada à trajetória pessoal do diretor.

Filho de pai alagoano e mãe pernambucana, Marcelo nasceu no bairro limítrofe entre Casa Amarela e Parnamirim no Recife. O pai era funcionário público na Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) e também professor universitário na Universidade Federal Rural (UFRPE). A mãe, professora do ensino primário na rede estadual. Ele conta que teve uma infância tranquila em termos materiais. Lembra, por exemplo, que estudou em escola particular, que a família tinha casa própria, carro zero e eram sócios do clube alemão.⁵⁵⁰

No entanto, a partir de 1988, após o pai se aposentar da Sudene e levar todos para França, onde foi realizar o Doutorado, as condições mudaram significativamente. A desvalorização do salário do pai na conversão para a moeda local, somada ao baixo

⁵⁴⁹ A difícil tarefa de manter a mente sã e o corpo são. *Cinema pernambucano*. (21/03/2010). Disponível em: <<https://cinemapernambucano.wordpress.com/2010/03/21/mente-sa-e-corpo-sao/>>. Acessado em: 21. Jan. 2019.

⁵⁵⁰ Em entrevista concedida à autora, 14/03/2018.

valor da bolsa de estudos acarretou em uma queda do poder aquisitivo, inclusive na dilapidação de grande parte do patrimônio familiar no Brasil para mantê-los no exterior.

Quando adolescente, ao retornarem ao país por volta de 1992, além da estabilidade material anterior ter sido rompida⁵⁵¹, o país estava imerso na crise pós-Collor, o que modifica consideravelmente as condições de vida da família. Essa relação entre a transformação das circunstâncias objetivas vinculadas ao ‘destino’ político-histórico do país também é a chave narrativa de *KFZ-1348*, cujo enredo, de acordo com Marcelo Pedroso, foi inspirado na mãe:

Quando ela se formou disse a meu avô 'quero comprar um carro', meu avô disse 'não comece por onde os outros estão terminando. Se você for comprar um carro, compre um carro zero'. Aí ela com 18 anos de idade, professora de escola primaria, foi lá e comprou um carro zero, era um fusquinha. Hoje era como se fosse um carro bom. Aí nos anos 1990 quando ela voltou da França, foi numa concessionária, fez uma simulação pra ver qual era o carro que ela podia comprar com o contracheque de professora. O mesmo contracheque que na época permitiu a ela comprar um carro zero não permitiu nem ela comprar o fusquinha daquela época. E aí ela contava muito essa história pra mim.⁵⁵²

Segundo Pedroso, diferente de Daniel Bandeira que já tinha um conhecimento cinéfilo apurado e a definição de que trabalharia com cinema, para ele, o cinema se apresentava mais como uma atividade diletante, sendo que a experiência cineclubista do Barravento foi determinante para que se aproximasse desse universo. Tanto que após se formar em 2004, trabalhou quatro anos no *Jornal do Commercio*, buscando conciliar o jornalismo e as atividades da Símio. Mas com as exigências provenientes do processo de produção de *KFZ-1348*, a rotina dupla se tornou inviável: “foi quando o cinema deixou de ser uma brincadeira pra virar uma profissão”⁵⁵³.

Como já dissemos, parece que a Símio apresenta um maior grau de transformação na configuração organizativa dos seus membros atualmente em relação ao começo da produtora quando os integrantes revezavam funções e projetos. Ora o projeto era de um e cada qual assumia uma função, ora o projeto era de outro e cada qual assumia outra função.⁵⁵⁴ Ao ressaltar a liberdade de criação com que produz as

⁵⁵¹ *Terra Estrangeira* (Daniela Thomas; Walter Salles, 1995), considerado um dos marcos da Retomada junto com *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995), traz inscrita justamente essa transformação como matéria ficcional. O desalento de uma juventude desgarrada – a qual busca sua identidade no exterior – diante das medidas do Governo Collor que atingiu diretamente a classe média, a exemplo do bloqueio dos depósitos bancários da população.

⁵⁵² Em entrevista concedida à autora, 14/03/2018.

⁵⁵³ Idem.

⁵⁵⁴ Daniel Bandeira. Em entrevista concedida à autora, 17/08/2016.

vinhetas utilizadas no Janela, Daniel Bandeira afirma que essa é uma experiência que acaba

[...] resgatando um pouco de como era produzir na Símio Filmes antes da formalização porque a partir do momento que a gente se formaliza é meio como se a gente perdesse a inocência: agora vamos trabalhar com planilha de custos, com contrato, tudo fica mais complicado.⁵⁵⁵

Marcelo Pedroso é mais enfático ao dizer que a empresa passou a funcionar como um protocolo para cumprir as exigências burocráticas e não agrega mais como uma plataforma de encontro:

Nós continuamos amigos, mas amigos um tanto distantes, porque o vínculo afetivo era o grande barato né. A gente se ama, mas a gente se amava mais intensamente na época. A gente dormia na casa do outro. Dividia tudo. A Símio era uma organização, um coletivo pautado pelas relações afetivas, pelo interesse comum, mas pautado pelas relações afetivas. Tipo, eu sou padrinho da filha de Juliano. Mas hoje a gente não se vê. É isso. Os caminhos que as amizades vão tomando...⁵⁵⁶

Importante ressaltar que por mais que a relação entre maior especialização e menor intensidade da lógica de associação aqui abordada (colaboração mediada por laços de amizade) pareça ser diretamente proporcional, ao que tudo indica, ela pode apresentar níveis distintos. Por mais que se note o crescimento de um processo de individualização com o passar dos anos, no sentido da participação recíproca uns nos trabalhos dos outros, parece que tanto essa dinâmica como a amizade do grupo se tornou mais esporádica na Símio do que na Trincheira Filmes. As respostas de Marcelo Lordello e Tião a respeito do que mudou em comparação com os anos de formação expressam isso:

A Trincheira é como se fosse uma cooperativa. A gente, um auxilia muito no filme do outro. E tem muita coisa desse ânimo, não deixar o ânimo cair a tocha apagar [...] a gente é amigo também. Eu sou amigo dos meus sócios. [...] A gente tá tentando se profissionalizar mais, a diferença é essa. Hoje em dia a gente tá mais atento às oportunidades e tentando se policiar pra não perdê-las no sentido de captação para os filmes, para os projetos. A gente tem um acordo de produção paralela. Assim, cada um tem sua vez nos editais pra que a gente consiga democraticamente desenvolver carreiras em paralelo. E a gente debate muito os roteiros que chegam um do outro, as ideias, os cortes. A ultima produção que a gente fez foi *Paterno* que é o meu próximo filme. Leo trabalhou no filme, Tião leu o roteiro e provavelmente vai ser uma pessoa que eu vou ouvir muito na montagem. A gente tá desenvolvendo uma serie de televisão que os três tão escrevendo juntos, a gente está acabando os roteiros.⁵⁵⁷

⁵⁵⁵ Idem.

⁵⁵⁶ Em entrevista concedida à autora, 14/03/2018.

⁵⁵⁷ Marcelo Lordello. Em entrevista concedida à autora, 20/03/2018.

[...] na trincheira desde sempre a gente se encontra, pra mim o que é muito claro é que o encontro da gente é muito forte. E eu acho que uma mudança assim negativa entre aspas é que eu acho que a gente recentemente consegue se encontrar pouco, porque cada um tem um filme, outras coisas. Leo trabalha no café, Marcelo estava trabalhando em João Pessoa, mas às vezes a gente se encontra sei lá uma vez a cada um mês e o encontro é muito forte. Eu acho que antes quando a gente era estudante e tinha meio que todo o tempo pra isso, esses encontros, a possibilidade deles eram muito maiores e é uma coisa que a gente sempre conversa. Depois de 10, 12 anos, depois de ter vivido vários aspectos positivos e negativos da personalidade de cada um, e na trajetória os aspectos positivos vão melhorando, tipo, a relação que eu tenho com o Leo hoje é muito mais complexa, madura e massa do que a relação primeira que a gente tinha que era também massa da forma que era, mas enfim, as coisas vão evoluindo no sentido muito bom também.⁵⁵⁸

A Trincheira Filmes nasceu justamente a partir do encontro de Leonardo Lacca e Tião ainda no ensino médio, quando este último passou a estudar no tradicional Colégio São Luiz, onde fez os dois anos finais do colegial após retornar para Recife. Filho de pai e mãe médicos, Bruno Bezerra (ou Tião, como é mais conhecido), apesar de ter nascido no bairro de Boa Vista, morou em Teresina dos oito aos 12 anos de idade por conta do trabalho dos pais. O vínculo de origem da família é o interior. Antes de virem à Pernambuco estudar na UFPe, o pai morava em Picos e a mãe em Umbus, cidades localizadas na região centro-sul do Piauí.

Tião conta que teve uma infância tranquila, sem dificuldades de socialização nas escolas por que passou, muito por conta do futebol, atividade que considera ter sido a mais marcante nessa fase. Ele avalia que, diferente dos pais, cresceu sob condições materiais mais favoráveis, como parte da classe média, explicitando que morou em um conjunto de prédios chamado Portal da Boa Vista, próximo à Avenida Agamenon Magalhães: “quatro blocos e 15 andares. Quatro apartamentos por andar. Então assim, não é uma coisa super rico nem nada. E lembro bem de eles [os pais] falarem assim. Até hoje fazem assim. Tentar dividir um pouco a atuação entre o privado e o público”⁵⁵⁹.

Ainda na época do colégio, Tião, Leonardo Lacca e outros amigos costumavam alugar filmes clássicos e assistir juntos durante a madrugada, enquanto Lacca preparava os cafés que os mantinham acordados. Não deixa de ser emblemático que essa função tenha continuado a ser exercida por ele em uma escala ampliada. Lacca abriu em parceria com a sócia Nara Oliveira, em 2007, o Café Castigliani⁵⁶⁰, localizado no prédio

⁵⁵⁸ Tião. Em entrevista concedida à autora, 13/09/2016.

⁵⁵⁹ Idem.

⁵⁶⁰ Em entrevista à Amanda Mansur Nogueira, Marcelo Lordello contou que o nome foi inspirado em uma cena do filme de David Lynch, *Cidade dos Sonhos*. Nela, “o diretor faz uma reunião com os produtores e com financiadores da máfia italiana que são os irmãos Castigliani. Eles levam a foto da atriz e dizem “É essa atriz!” O diretor fica sem entender um clima tenso na reunião, e, para amenizar, oferece

da Fundação Joaquim Nabuco do Derby⁵⁶¹. O lugar se tornou um importante espaço de sociabilidade para a cena local, acolhendo reuniões, entrevistas, encontros e conversas sobre cinema. A presença do Castigliani como locação no curta *Ela morava na frente do cinema* (Leonardo Lacca, 2011), não deixa de ser uma referência a essa importância, além de uma citação metalinguística à trajetória do diretor que buscou conciliar as duas paixões: café e cinema.

Um dado marcante de caracterização não só da Trincheira, mas da segunda geração como um todo, no que se refere à facilitação da tecnologia e dos novos meios de comunicação, foi a forma como o grupo começou a fazer as primeiras experiências cinematográficas. De acordo com Leonardo Lacca em entrevista a Amanda Nogueira:

[...] Acredito que foi no terceiro ano [do colegial] na casa de Tião que a gente fez uns experimentos em VHS, a gente não tinha nenhum equipamento (tipo edição), a gente apenas filmou um roteiro da gente que se perdeu. A gente também frequentava lista de discussões de cinema na internet: infracinéfilos, aquelas do Geocities, tinha outra que era cinema amador, enfim. Várias listas de cinema em que as pessoas compartilhavam, tanto sobre filmes, como pra fazer.⁵⁶²

Na fase do ensino superior, Tião ingressa em Jornalismo na UNICAP⁵⁶³ e Leonardo Lacca em Publicidade e Propaganda na UFPe, mesmo curso de Marcelo Lordello, o que possibilitou o encontro com este último. Lacca e Lordello, por sua vez, aproximaram-se das outras pessoas que naquele momento se interessavam por cinema no Centro de Comunicação e Artes, a exemplo dos integrantes da Símio. Algumas experiências práticas no âmbito da universidade⁵⁶⁴, das quais também fizeram parte Daniel Bandeira, Gabriel Mascaro e Juliano Dornelles, somadas ao conhecimento autodidata adquirido através da internet forneceu as bases técnicas para a realização do primeiro curta do grupo, *Ventilador* (Leonardo Lacca, 2004).

aos irmãos um expresso. Ele prova o café e cospe no guardanapo. Por conta disso a reunião acaba porque o café era ruim”. In: NOGUEIRA, Amanda Mansur C., 2014, op. cit., p.135.

⁵⁶¹ Durante o período de reforma do prédio da Fundaj entre 2015 e 2018, o Castigliani passou a funcionar na Estrada do Encanamento, entre os bairros de Casa Forte e Parnamirim, unidade que continua aberta após a reinauguração no Derby.

⁵⁶² Leonardo Lacca, 2013. In: NOGUEIRA, Amanda Mansur C., 2014, op. cit., p.100-101.

⁵⁶³ Antes de ingressar em Jornalismo, Tião cursou um ano de Administração na UFPe e um semestre de Direito na UNICAP.

⁵⁶⁴ Amanda Mansur cita uma oficina de produção audiovisual ministrada por Daniele Duperron, que havia estudado cinema em Los Angeles, da qual resultou o curta *Sob a mesa* que teve a participação de Marcelo Lodello, Gabriel Mascaro, Leonardo Lacca (direção), Pablo Nóbrega, Diogo Balbino e Phelipe Cabeça (direção de fotografia, Arte e técnico de Som, respectivamente) e participação de Raul Luna, Flora Noberto e Daniel Bandeira; e uma trilogia de curtas chamada *Doces Apegos*, produzida pelo professor do Departamento de Comunicação, Eduardo Duarte, da qual participou Leonardo Lacca, Diogo Balbino, Livia Melo, Pablo Nóbrega, Marcelo Lordello. In: NOGUEIRA, Amanda Mansur C., 2014, op. cit., p.102-103.

Mas foi *Eisenstein* (2006) o marco formal de início da Trincheira Filmes. O curta foi codirigido pela primeira formação do coletivo: Lacca, Tião e Raul Luna⁵⁶⁵. A eles, pouco tempo depois, juntaram-se Ana Maria Maia⁵⁶⁶ e Marcelo Lordello, que permaneceu na produtora. Para Tião, *Eisenstein*, produzido com recursos próprios, foi o impulso para inscrever *Muro* (Tião, 2008) na competição do Prêmio Ary Severo que selecionou o roteiro⁵⁶⁷. “A minha faculdade de cinema de verdade foi *Eisenstein*, a gente dividiu a direção, um aprendia com o outro, aprendia fazendo”⁵⁶⁸.

Se Tião e Lacca compartilharam com amigos a experiência cinéfila durante o colegial, Marcelo Lordello alugava um pacote de filmes *cults* por semana para assistir sozinho. Nessa época, morava em Salvador onde o pai, funcionário público do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), havia assumido um posto de trabalho. No entanto, Lordello nasceu na capital federal, cidade em que o pai e a mãe (assistente social também funcionária pública) assumiram postos públicos de médio escalão na época.

Marcelo conta que além de ser um moleque de locadora desde Brasília, também viveu bastante o ambiente baiano classe média de prédio, que tinha muito a ver com a indústria cultural da *axé music*, o qual o inquietava um pouco, segundo ele. Foram nas visitas que fazia durante as férias para Recife que começou a conhecer pessoas ligadas ao campo artístico e à cena musical de Pernambuco. Algumas dessas viagens coincidiram com o Cine PE, primeira experiência que o familiarizou ao funcionamento dos festivais. Chegou, inclusive, a realizar uma oficina de direção, aos 17 anos, ofertada por Camilo Cavalcante durante uma dessas edições. Segundo o diretor, essa aproximação foi determinante na decisão de prestar o vestibular para Publicidade e Propaganda na UFPe.⁵⁶⁹

3.3 Amigos de Risco

Se a primeira geração, como dissemos, pediu permissão a Fernando Spencer para transformar a ideia dele em um longa-metragem (*Baile Perfumado*), pode-se dizer que os mais jovens assumiram uma postura de maior autonomia em relação aos seus

⁵⁶⁵ Segundo Tião, ele é designer e mora em São Paulo.

⁵⁶⁶ Mora em São Paulo, é curadora de arte.

⁵⁶⁷ O projeto recebeu R\$ 80 mil e, descontados os impostos, foi feito com cerca de R\$ 60 mil.

⁵⁶⁸ Tião. Em entrevista à autora, 13/09/2016.

⁵⁶⁹ Em entrevista à autora, 20/03/2018.

veteranos, por mais que alguns integrantes tenham feito parte da equipe de filmes destes últimos. Juliano Dornelles, por exemplo, participou da pré-produção e da produção de *Arte de Cinema, aspirinas e urubus* e Gabriel Mascaro foi terceiro assistente de direção de *Baixio das bestas*.

Ainda assim, *Amigos de risco* (2007), primeiro longa da Símio Filmes, aponta para uma ruptura mais acentuada. Afora que, tal como *Baile Perfumado*, pode ser considerado um marco-síntese dos anseios, valores e representações compartilhadas pela geração como um todo. Após o roteiro, escrito por Daniel Bandeira, inicialmente pensado para um curta metragem, receber o incentivo da Chesf no valor de R\$ 50 mil em 2004 – “um dinheiro que a gente nunca tinha visto antes”⁵⁷⁰ – o grupo decidiu transformar a ideia em um longa metragem. A história foi expandida, compraram uma câmera que rodava 24 quadros por segundo, “dava aquele look de cinema pra vídeo”⁵⁷¹, convidaram os amigos para compor a equipe, entre eles os membros da Trincheira, e rodaram o longa com R\$ 42 mil em 2005.

Assinado em coprodução com a Cinemascópio, Daniel Bandeira escreveu o roteiro, dirigiu e fez a montagem; Marcelo Lordello foi assistente de direção; Kleber Mendonça e Emilie Lesclaux fizeram o *still*; Juliano Dornelles assumiu a Direção de Arte, além de também ter participado da produção junto com Daniel Bandeira; Cátia Oliveira fez a produção executiva; Diogo Balbino foi continuísta; Pedro Sotero fez a direção de fotografia e foi motorista; e Marcelo Pedroso ficou o responsável por cenas adicionais e câmera *car*.

Em 2006, o filme foi selecionado pelo Funcultura e recebeu R\$ 152 mil para ser finalizado. A verba permitiu que *Amigos de risco* cumprisse o requisito necessário e estreasse com uma cópia em 35 mm no Festival de Brasília de 2008. Cópia esta extraviada por uma companhia aérea antes do filme chegar a ser exibido na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Daniel Bandeira conta que sem poderem custear uma nova cópia na época, só recentemente um acordo de indenização permitiu que o filme fosse remasterizado (já que não fazia mais sentido finalizar em película) e exibido no Janela de 2015.⁵⁷²

Amigos de risco é a plebe tomando o poder. A gente encarava muito assim. Que é aquela parada de um universo que é muito próximo ao nosso, da geração inteira, eram todos jovens ali, da mesma faixa etária, fazendo um

⁵⁷⁰ Daniel Bandeira. Em entrevista concedida à autora, 17/08/2016.

⁵⁷¹ Idem.

⁵⁷² Idem.

cinema do jeito que dava pra gente fazer e do jeito que a gente queria que fosse. [...] A gente fez o filme, mas tinha consciência de que ele podia não dar certo. Essa sensação de ser ouvido, de ser apreciado, de ser avaliado, de ser criticado é uma das coisas que moviam a gente desde o início dessa produção, desde a época dos grupos. A gente queria dar vazão ao que a gente queria, mas é claro que a gente queria ser ouvido. Chegou uma época em que o festival de vídeo não era mais suficiente, com todo respeito a ele, porém Brasília deu esse sinal que dá, apesar dos padrões que estabeleceram pra gente. (Daniel Bandeira em entrevista à Amanda Mansur)⁵⁷³

Amigos de risco conta a história do reencontro de Nelsão (Paulo Dias) e Benito (Rodrigo Riszla) com o amigo Joca (Irândhir Santos) que está de volta à Recife após ter fugido e passado um tempo no Rio de Janeiro. O motivo: ele se envolveu em negociatas e no golpe da “pirâmide financeira” na cidade. Nelsão é garçom em um restaurante que atende a elite e Benito trabalha em uma gráfica. Pode-se dizer que ambos pertencem à classe média baixa e têm uma rotina estafante de trabalho. Durante o expediente recebem um telefonema de Joca os convidando para sair à noite.

Uma importante cena de abertura do longa, citada inclusive de forma direta em *O som ao redor* (passa na televisão da casa de Beatriz enquanto a família está na mesa de jantar), expressa uma convicção partilhada por essa geração. O chefe de uma empresa de construção comemora com a sua equipe a conquista de um novo empreendimento imobiliário. A câmera filma a mesa de cima. As taças são repassadas em um movimento circular de um a outro. Ele discursa enquanto serve o champanhe a todos. “Tudo tem o seu preço e o seu valor. Mas infelizmente nem todo mundo é capaz de distinguir a diferença de uma coisa pra outra. Graças ao nosso esforço, toda a cidade irá se beneficiar da construção do Imperial *X-sword Tower* à beira mar”. Benito os observa do seu posto.

A mesa circular, o movimento das taças, o conteúdo da fala e os olhares de satisfação entre os membros da equipe parecem fazer menção a um jogo restrito (circular). Participam dele o mercado imobiliário, movido por interesses privados, sob a justificativa do benefício público, à revelia da população que apenas o observa (ou na referência da cena, aos que ocupam cargos subalternos no sistema social). Não deixa de ser interessante o trecho de início do discurso como uma citação irônica – “tudo tem o seu preço e o seu valor [...]” –, se se considerar que *Amigos de risco* faz justamente menção a uma distinção entre valores de ordem ética (solidários) e valores monetários (egoístas).

⁵⁷³ NOGUEIRA, Amanda Mansur C., 2014, op. cit., p.99.

Após a tentativa de começar um negócio emprestando dinheiro de um agiota, Nelsão perde o que já havia conseguido para pagar a dívida e volta a morar com a tia doente e a mãe que trabalha na feira. Benito, por sua vez, morava com a namorada, Sil, mas foi abandonado por ela há uma semana sem explicações. Ainda assim, usa a aliança, mantém as fotos do casal em seu apartamento e a esperança de volta. Depois de um reencontro efusivo dos três, Joca os convence a acompanhá-lo para curtir a noite junto com Fernandinho, apresentado como sócio do seu novo negócio, uma loja de produtos a R\$1,99, sobre o qual comenta: “tudo que é coisa besta faz dinheiro nesse mundo”.

Figura 6 – Joca, Nelsão e Benito

Fonte: *Amigos de risco* (Daniel Bandeira, 2007)

São expulsos de uma pizzaria. Vão para um bar. Enganam um guardador de carros e seguem para uma boate onde Nelsão e Benito descobrem que os cartões que estão pagando a noitada são clonados. Ao ser confrontado por este último, Joca responde que “quem é pequeno se fode de um jeito ou de outro”, justificando: “isso que a gente tá fazendo serve só pra empatar o jogo de vez em quando meu velho”. Mesmo com a divergência e o princípio de mal-estar, Joca ainda consegue levar Nelsão e Benito para um cabaré, momento em que convida os dois a assumir o cargo de gerente no seu novo negócio, já que ainda não pode “dar as caras” na cidade. Após a recusa dos amigos. Nervoso. Ele decide “esfriar a cabeça”, vai para o quarto com uma das

prostitutas e lá tem uma overdose de cocaína. É então que começa o périplo de Benito e Nelsão para tentar salvar o amigo.

Os dois enfrentam inúmeros percalços carregando Joca inconsciente nos braços pelas ruas desertas da madrugada de Recife. Sem dinheiro, sem conseguirem resposta do socorro médico, sem poder chamar atenção da polícia, eles caminham por horas a fim de conseguirem atendimento. A Recife de *Amigos de risco* é escura, hostil e ameaçadora, bem distinta das imagens recorrentes da capital ensolarada dos cartões postais. Daniel Bandeira, ao comentar sobre o contexto que impulsionou a ideia do longa, faz uma consideração importante a respeito dessa experiência da cidade:

Naquela época já havia um entusiasmo porque ele trazia uma vivência da cidade que as pessoas da minha equipe todas compartilharam, éramos todos adolescentes no Mangubeat [...] O bairro do Recife bombando... Muita atividade... Só que o bairro do Recife é uma ilha, quando você sai dessa ilha de festa então você é cuspidado de volta pra cidade sabe... Então você precisa tomar cuidado, como você vai voltar pra casa. Então a euforia vivia muito lado a lado com a hostilidade da cidade também.⁵⁷⁴

Amigos de risco mostra de forma crua, dura e titubeante uma cidade marginal, periférica, repleta de pichações, habitada por perigos noturnos e que incita a sensação de desamparo e medo. O longa é marcado esteticamente pela gravação externa com a pouca luz disponível, textura granulada das imagens, movimentos da câmera na mão e pelas interferências provenientes do som direto. Todas essas marcas que expressam a contingência das filmagens de orçamento reduzido terminaram por ser absorvidas pela intenção narrativa do filme.

É evidente o desgaste do esforço físico empreendido. Além de ter de levar Joca, também precisam fugir aos perigos da madrugada, estando eles mesmos involuntariamente em uma situação de suspeição. O espectador partilha não só da agonia e da angústia, mas também da surpresa dos dois ao descobrirem que Joca, além de ter emprestado R\$ 5 mil em nome de Nelsão para o mesmo agiota a quem ele já devia (o que lhe rende uma punição dos agentes que o perseguem para cobrar a dívida), também é o responsável pela separação de Sil e Benito. O amanhecer serve de metáfora para o aclarar das relações e a resolução final de Benito e Nelsão.

Exaustos e calados, eles abandonam Joca deitado no ponto e seguem sozinhos para o Jardim São Paulo, bairro onde moram. Toca no ônibus uma música brega que canta: “O que eu fiz errado está certo; e muitos vão querer consertar. Ninguém é

⁵⁷⁴ Em entrevista concedida à autora, 17/08/2016.

perfeito e a vida é assim”. A saga termina, então, com um acerto de contas silenciado pela condição de Joca. As ações ilegais do amigo, por vezes justificada como justiça social, não poupam os dois. Ao assumir valores e crenças típicas dos que exploram, Joca acaba lançando seus pares ao sofrimento. Ou seja, ao final, há um conflito, em que é explicitado que a traição é o limite do esforço para salvá-lo.

Além de ter sido o primeiro longa da segunda geração, *Amigos de risco* também pode ser interpretado, de uma perspectiva sociológica, como uma tradução estética da lógica de associação que conjuga amizade e trabalho colaborativo exercida pelos mais jovens. O *Quadro de colaborações* (ver **Tabela 3**) mostra que eles também se filiam a esse que é um traço histórico do campo cultural local, tal como o grupo da retomada. A diferença está impressa na configuração que designa as práticas, valores e representações que os moveram. Uma mudança significativa no formato dos vínculos diante das contingências em um contexto estrutural diverso tanto de formação como de atuação desse grupo em relação à geração da retomada. Ao passo que esta última foi movida pela busca das bases de profissionalização, a segunda apresentou uma configuração menos especializada, mais “aberta”, à semelhança mesmo do molde do curso Olhar Crítico oferecido por Kleber Mendonça.

Pode-se dizer que há um aprofundamento dessa lógica – perceptível na forma de organização mais próxima da ideia de “coletivo”, no tamanho reduzido das equipes e na maior desierarquização de funções – no sentido de que é preciso uma energia muito maior (assim como aquela exigida de Nelsão e Benito para carregar o amigo desfalecido durante quase todo o filme), demandada por um modelo de produção mais “arriscado” esteticamente e mais contingente economicamente. Algo que foi facilitado por um aspecto fulcral: a tecnologia digital que permitiu o maior acesso e barateamento dos equipamentos, como afirma Marcelo Lordello:

A gente é de uma geração que o digital já começa a ter resultados muito impressionantes assim. A gente é de uma geração que as câmeras começam a simular o cinema, se torna uma cinematografia digital, por exemplo, começa a ter 24 batimentos por segundo, busca de texturizações mais cinematográficas, ampliação de latitude, ou seja, a imagem que o vídeo faz se torna mais cinematográfica, e é muito mais acessível, muito mais barata.⁵⁷⁵

Há, ainda, outro aspecto narrativo no filme que podemos relacionar interpretativamente à lógica de associação presente entre os mais jovens. Existe no primeiro longa da Símio uma tensão evidente, reforçada pela fotografia escura, pelos

⁵⁷⁵ Em entrevista concedida à autora, 20/03/2018.

cenários noturnos (ora repletos de figuras marginais, ora desabitados) e pelos movimentos da câmera na mão. Essa tensão acompanha não só o périplo das personagens madrugada adentro, mas o espelhamento entre de um lado experiências que por mais limítrofes que sejam acabam por aproximar Nelsão e Benito, e de outro, não são suficientes para evitar o rompimento com Joca, reafirmando que o que une ou separa os três amigos não é o tempo de amizade (ou ainda, as convenções), mas sim as convicções éticas e morais partilhadas.

Essa é, com toda certeza, uma potente metáfora para a representação que embasa tanto a “brodagem” como a “independência” dessa geração. Como já falamos, é marcante no *Baile Perfumado* uma celebração da amizade e referência metalinguística ao próprio grupo. Algo também presente, como aponta Amanda Mansur Nogueira, em outros filmes da primeira geração, nos quais é frequente “núcleos de personagens vivenciando situações coletivas”⁵⁷⁶. Exemplos disso são os moradores do Texas Motel de *Amarelo Manga*, os amigos de Jonas que o acompanham até o interior em *Árido Movie*, a trupe de teatro de *Tatuagem* ou ainda o círculo ampliado de amigos do poeta Zizo, de *Febre do rato*, para quem ele declama em uma cena anterior à saída do grupo para protestar no Dia da Independência:

Essa é a resposta que vamos dar ao mundo. É isso aqui [apontando para as pessoas em volta] É a amizade [beija uma mulher] É o espírito da cumplicidade [beija um homem]. É a coletividade que vai dar uma lapada nas leis. Que vai dar uma bicuda no ovo direito da ordem!

Por mais que o eixo narrativo de *Amigos de risco* seja a amizade, o filme parece buscar enfatizar as dificuldades e as dissonâncias, em um tom que está no limiar do perigo ao invés da celebração. Esta não é uma geração que precisou “provar o impossível” como o fez a primeira, ao “fundar” as bases profissionais da produção cinematográfica no estado, mas que precisou, sobretudo, provar a si própria no marco dos desafios estipulados por eles mesmos e das possibilidades disponíveis no momento em que começaram a produzir cinema.

Para além da colaboração recíproca em funções determinadas como mostra a **Tabela 3**, devido ao tipo de organização na qual as produtoras são centrais, é preciso ressaltar as colaborações mútuas sob esse signo, por exemplo: *Eletrodoméstica* e *Recife Frio* são coproduções Cinemascópio/Símio Filmes; *Permanência* e *Sem coração*, Trincheira/Cinemascópio; *Amigos de risco* e *Balsa*, Símio Filmes/Cinemascópio. A

⁵⁷⁶ NOGUEIRA, Amanda Mansur C., 2014, op. cit., p.151.

lógica de associação dessa geração, como no caso da primeira, também faz menção a uma série de pessoas que compõem as equipes, a um círculo de profissionais mais amplo. São recorrentes, por exemplo, os nomes de Thales Junqueira (Arte), Pedro Sotero (Direção de Fotografia), Ivo Lopes Jr. (Fotografia), Emilie Lesclaux (produção), Lívia de Melo (produção), Phelipe Cabeça (Som), entre outros. Isso comprova a afirmação de Daniel Bandeira de que por mais que haja contato com a geração anterior, ele percebe que “na hora de produzir, trabalhar, cada geração ainda se vale muito das pessoas de suas próprias gerações”⁵⁷⁷.

Da mesma forma que entre os integrantes da retomada, observou-se que o grupo dos anos 2000 também assumiu uma postura reticente ao termo “brodagem”, criticando o que a prática pode vir a escamotear. Marcelo Pedroso, além de ressaltar um aspecto importante a esse respeito, também evidencia na fala a seguir o que se percebeu estar ligado a uma transformação por que passa essa geração como um todo atualmente:

[...] no primeiro momento tinha essa coisa de designar as relações, essa coisa que é bonita, de um investimento colaborativo pautado por uma adesão de ordem afetiva e política. [...] Mas rapidamente vira uma espécie de disfarce pra um mecanismo de exploração escroto assim sabe. Tipo, e aí, eu vou fazer isso pra tu, mas é com grana ou na brodagem? Porque ninguém aguentava mais brodagem [...] Porque na medida que você caminha na profissionalização do mercado, as pessoas que investiram o seu tempo, talento e tudo mais, criatividade em algo elas não querem mais. Então, você precisa substituir essas relações por outra coisa; *mas ao mesmo tempo, e eu acho que essa é uma coisa que a gente vive hoje tentando equacionar melhor, é que eu acho que a gente não pode se burocratizar em relações trabalhistas estritamente pautadas por contratos econômicos segundo modelos da indústria do cinema, entende? Nem São Paulo, nem Rio, mas também não é a precariedade total, porque a brodagem pode ser a institucionalização da brodagem, a gente tem de ter direitos trabalhistas, mas a gente não pode deixar que isso também asfixie uma certa potencia que existe em lidarmos com essas conexões que se estruturam a partir de uma outra dinâmica que não é a dinâmica contratual.* Então a gente vive um pouco essa dificuldade aqui sabe, que todo mundo enfrenta. (grifo nosso)⁵⁷⁸

Percebe-se que existe hoje essa tentativa de contrapesar e equilibrar a experiência formativa de colaboração associativa vivida por eles até então com as exigências advindas da necessidade de uma maior profissionalização e regulação das práticas, somada às necessidades reclamadas pela vida pessoal. Marcelo Lordello, por exemplo, após comentar que o seu próximo filme, *Paterno* (inédito)⁵⁷⁹, foi a primeira

⁵⁷⁷ Em entrevista concedida à autora, 17/08/2016.

⁵⁷⁸ Em entrevista concedida à autora, 14/03/2018.

⁵⁷⁹ O filme teve um orçamento de R\$ 1,2 milhões oriundos do edital de Baixo orçamento do Minc e do Funcultura. In: MALTA, Renata. *Paterno* (filmagens). Em construção: o terceiro longa-metragem de Marcelo Lordello. *Cinema escrito*. (16/09/2017).

experiência dele em um modo mais profissional de produção, afirma: “pra quem tinha produzido a vida inteira na guerrilha às vezes fica uma faltazinha”. E explica:

Modo de estrutura de equipe, de horários, que é importantíssimo acontecer. Tipo, não sou mais um adolescente de vinte e poucos anos, que posso 12, 13 horas, 7 dias por semana, não posso. Todo mundo ali tem família, isso é importante, é benéfico, mas eu confesso que senti falta de umas coisas de antigamente [...] Mas são experiências que filme a filme você vai entendendo. Tanto o que o filme quer, pede, quanto o que você aprendeu anteriormente.⁵⁸⁰

Um aspecto destacado da “brodagem” da segunda geração, incluindo Kleber Mendonça, é a prática assemelhada ao *screening*⁵⁸¹, uma espécie de auxílio mútuo e trocas de impressões em que se mostra o filme uns para os outros. A função de “consigliere”, presente em algumas fichas técnicas de filmes do grupo, é uma expressão desse tipo de colaboração que não se encaixa nos atributos mais usuais de funções. Por exemplo, Juliano Dornelles aparece como *consigliere* de *Sob a pele* (Daniel Bandeira); Tião como *consigliere* de *set* e Marcelo Lordello de roteiro em *Permanência* (Leonardo Lacca).

Outro fator ressaltado por Tião é a vivência da produção em Pernambuco. Segundo ele, “existia uma certa ideia hostil de produção ligada a *stress*”, ainda que “sempre vai ter *stress*”, pondera que sente que essa vivência é “muitas vezes muito prazerosa”:

Eu acho que isso também tem muito crédito das pessoas que fazem produção terem entendido, é isso, entendido qual o tipo de estudo de produção que eles querem viver, eu acho que as pessoas que fazem produção hoje no Recife são muito sensíveis: tanto a linguagem de cinema quanto a vivência de um filme, que afeta muito o que vai sair do filme.⁵⁸²

A matéria do Jornal *O Globo* intitulada “Pernambuco exporta novos talentos do cinema”, de fevereiro de 2017, afirma que o “Estado abastece o eixo Rio-São Paulo de novos talentos dos bastidores, com especialistas em áreas como fotografia e arte”. A reportagem elenca os perfis e trabalhos de nomes como o do diretor de arte Thales Junqueira, da figurinista Joana Gatis, do diretor de fotografia Pedro Sotero e da preparadora de elenco Amanda Gabriel. Entrevistado para a publicação, Kleber Mendonça afirma que a “exportação” de técnicos para o sudeste “não é uma questão de ser melhor, mas apenas diferente”. Segundo ele, “muitos técnicos dessa indústria vêm

⁵⁸⁰ Em entrevista concedida à autora, 20/03/2018.

⁵⁸¹ Sessões de testes com audiência antes do lançamento do filme.

⁵⁸² Em entrevista concedida à autora, 13/09/2016.

de grandes produções, o que faz com que tenham uma relação mais pragmática e seca com o trabalho. Os pernambucanos têm outro tipo de relação, por virem de projetos com perfis menos comerciais”⁵⁸³.

A partir de uma perspectiva interpretativa, cremos que *Permanência*, todo rodado em São Paulo, talvez seja justamente o filme que, em nossa avaliação, melhor interpreta esteticamente a representação da lógica de associação praticada pela segunda geração como um todo. A nosso ver, a partir do contraste, o longa faz isso menos como uma afirmação dos valores praticados em Pernambuco e mais como uma negação do *modos operandi* de um cinema de viés “industrial”.

O enredo conta a história do fotógrafo recifense, Ivo, em viagem a São Paulo para sua primeira exposição. Ele fica hospedado na casa da ex-namorada, Rita, que agora mora com o marido. O reencontro é repleto de silêncios e pulsões controladas. Há todo um elo perdido, solto em lapsos de memórias compartilhadas, tais como o café, a câmera analógica, a piada sobre a tapioca e o problema de Ivo com o elevador por conta do qual, ao chegar, sobe as escadas. Um esvaziamento entre o passado irrecuperável e o presente que revela todas as mutações pelas quais passaram as personagens.

O estranhamento de Ivo ao ter contato com São Paulo, com a nova vida de Rita e com o mercado de arte paulista ainda que não explicitado, é manifesto. Na relação de trabalho que o fotógrafo vai estabelecendo com as pessoas do universo da curadoria e clientes, o longa demonstra uma ironia fina ao mostrar as reações deflagradas pela sua presença como o “diferente”, o “estrangeiro interno”. Evidência disso é a cena em que a curadora responsável pela exposição pergunta: “e como vai aquela cidade maravilhosa?”. Ivo responde com uma contra pergunta: “Rio de Janeiro?”. Ela corrige: “Ah, Recife!”. “Tá bem, tá lá”, responde. Depois de tecer um elogio e contar que havia passado o carnaval na cidade, ela emenda: “eu fiquei apaixonada por Recife velho” ao que ele a corrige de pronto: “Antigo, Recife antigo”.

Mas é Rita a principal mostra da oposição construída pelo filme na contraposição entre o automatismo e a espontaneidade. A permanência de Ivo na cidade a desestabiliza, ao desvelar as discontinuidades do seu presente. O sonho adiado de trabalhar com arte, a rotina, a falta de cumplicidade com o marido. O sorriso radiante, o colorido e as imagens dela abraçada aos amigos presente nas fotografias do passado no

⁵⁸³ FRANÇA, Pedro Henrique. Pernambuco exporta novos talentos do cinema. *O Globo* (24/02/2017)

Recife (deixadas por Ivo em um envelope) contrastam com o olhar triste e vago da fotografia do presente registrada pelo fotógrafo.

No que concerne à lógica de associação da segunda geração, ao tomarmos o filme metaforicamente, é como se, por meio de *Permanência*, o cinema de Pernambuco, apesar de afirmar que também tem questões a serem resolvidas – como o medo de elevador que Ivo ainda carrega – assevera, sobretudo, aquilo que nega: uma rotina demarcada pela ‘lógica monetária’, desrealizada; ao persistir nos desejos e na “brodagem” da juventude, que nem constata as fotos presenteadas por Ivo a ex-namorada.

Tabela 3. Quadro de colaborações. Segunda Geração. Classificação e filmes. ⁽¹⁾								
	Kleber Mendonça	Daniel Bandeira	Marcelo Pedroso	Gabriel Mascaro	Leonardo Lacca	Juliano Dornelles	Tião	Marcelo Lordello
Kleber Mendonça		A B/ I (Vinil verde) B (Eletrodoméstica) H (O som ao redor) H (Aquarius)			M (O som ao redor) M (Aquarius)	C (Eletrodoméstica, 2005) C/F (Recife frio) C (O som ao redor) C (Aquarius)		
Daniel Bandeira	A (A menina do algodão) H (Amigos de risco)		F (Contratempo) M (Amigos de risco)	F (Contratempo)		E A (Biodiversidade) M (Sob a pele) L/C (Contratempo) C/F (Amigos de risco)		B (Amigos de risco)
Marcelo Pedroso		F (15 centavos) I (Brasil S/A)		A (KFZ- 1348)		F (Balsa) M (Corpo Presente) C (Brasil S/A)		
Gabriel Mascaro			A I (Um lugar ao sol)			A (Retórica)		
Leonardo Lacca	M (Permanência)					C/M (Permanência)	E M (Permanência)	M (Permanência)
Juliano Dornelles	F (Mens sana in corpore sano)	A F/E/I (Mens sana in corpore sano)		A				
Tião	J (Muro)				E (Eisenstein) C (Muro) F/ I (Animal Político)			M e J (Eisenstein) M (Muro) J (Animal político)
Marcelo Lordello					B (Eles voltam)			

(1) O quadro foi realizado com base na produção principal do grupo. As funções relacionadas podem ou não terem sido exercidas de forma exclusiva, ou seja, em muitos casos, outros profissionais partilharam das funções citadas, inclusive o diretor de forma mais frequente na segunda geração.

Nos casos de **A** e **E**, os filmes foram citados uma única vez.

Coluna vertical – Coluna horizontal	Direção – Direção	Direção – Assistente de direção	Direção – Direção de arte	Direção – Roteirista	Roteirista– Roteirista	Direção – Produção	Direção – Direção de produção	Direção – Continuista	Direção - Montagem	Direção - Fotografia	Direção - Argumento	Direção – Outra função*
	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	L	M

* Por exemplo: Preparador de elenco/Fotografia de câmera de segurança/ *Consigliere* /montagem de som/produção de finalização/operador de vídeo assist.

3.4 O regime de “independência”

A partir do estudo de cinco grupos distintos de produtores – a *Teia* (Belo Horizonte), *Alumbramento* (Fortaleza), *Duas Mariola* (Rio de Janeiro), *Trincheira* (Recife) e *Filmes do Caixote* (São Paulo) – Maria Carolina Oliveira investigou o que a imprensa intitulou de “novíssimo cinema brasileiro”. Uma produção feita por jovens realizadores, com baixos orçamentos e em estruturas organizacionais menos especializadas e hierárquicas, que começa a atuar no início dos anos 2000 e a ganhar notoriedade pública no fim da primeira década do século XXI. Mesmo por conta da diversidade estética e temática desses agrupamentos, ela centra a análise nas condições sociais de produção para definir o “novíssimo” cinema como uma geração de realizadores independentes que compartilham práticas e representações, especialmente sedimentadas na posição de diferenciação em relação ao “cinema industrial”. Oposição esta tecida como uma reação ao modelo de “cinemão” da Retomada.

Além da mesma faixa etária, inserção no campo no mesmo momento histórico, de estarem situados em capitais, terem em comum a passagem pela universidade e compartilharem das novas possibilidades de produção e circulação trazidas pelos avanços tecnológicos, os “novíssimos” cineastas também partilham das seguintes tendências gerais, de acordo com Maria Carolina Oliveira:

[...] os orçamentos das produções são bem mais baixos do que a média do cinema nacional, suas estruturas de produção são formações menos institucionalizadas, em que a lógica não é a da profissionalização absoluta, a da especialização excessiva e a das hierarquias típicas do cinema industrial; seus circuitos e vias de circulação, reconhecimento são diferentes dos mais típicos do campo (destaca-se um caminho que passa pelo reconhecimento fora do país e outro pela criação de novas instâncias de circulação); e os aspectos textuais (temas, padrões estéticos e de linguagem) de seus filmes tendem a contestar o formato de filme pensado como produto de ampla circulação (os formatos mais comerciais, poderíamos dizer).⁵⁸⁴

Utilizando essa caracterização feita pela autora, tanto os integrantes da Trincheira, estudada por ela, como os da Símio, também podem ser vinculados a essa geração do “novíssimo cinema brasileiro”. Algo semelhante ao que aconteceu com o grupo dos anos 1990 – que compartilhou dos valores e modos de produção dos “independentes” na Retomada em contraposição aos herdeiros. A partir da relação estabelecida com o campo do cinema nacional, tal como fizemos em relação à primeira

⁵⁸⁴ OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos, 2014, op. cit., p. 13-14.

geração, nossa intenção é buscar distinguir melhor as “condições de existência” e singularidades desses agrupamentos de jovens cineastas de Recife.

Justamente por partirmos da *relação*, é imprescindível situar as condições estruturais e as transformações objetivas pelas quais passou o campo do cinema nacional a partir do começo do século XXI. Fundamental para compreender não apenas o fato de o cinema ter se tornado uma alternativa profissional viável para os mais jovens como, no caso de Pernambuco, ter contribuído em auferir condições para que a nova geração, inclusive, prescindisse do “aval” da geração anterior, assumindo uma postura mais autônoma no processo de entrada no campo.

Como já falamos anteriormente, diversos fatores, a exemplo da criação da Ancine (2001), a continuação da Lei do Audiovisual e das políticas de incentivo, crescimento da Globo Filmes e institucionalização de uma política voltada à diversidade a partir do primeiro governo Lula, favoreceram a estabilização da produção nacional. O crescimento expressivo entre 2002 e 2016, período em que a média ficou em torno de 82 filmes lançados por ano, é uma prova disso (ver **Gráfico 5**).

Fonte: Elaborado pela autora com base nos dados fornecidos pela Ancine/OCA

O modelo *multiplex* de exibição foi aprofundado e consolidado no país, o que resultou em uma quase extinção dos cinemas de rua. Em 2015, de acordo com a Ancine, 89,8% das salas funcionavam em *shopping centers*, ao passo que apenas 10,2% se encontrava na rua. Por mais que, em valores totais, o parque exibidor brasileiro tenha

sido ampliado⁵⁸⁵, atingindo em 2005 o patamar do início dos anos 1980⁵⁸⁶ (mantendo-se acima das 2.000 salas), esse crescimento se deu de forma concentrada nas capitais e cidades com mais de 100 mil habitantes. Em 2015, por exemplo, apenas 7% dos municípios brasileiros possuíam salas de exibição.

Afora a concentração espacial, a manutenção dos preços elevados dos ingressos e a política de distribuição vigente no país que privilegia os filmes estrangeiros, especialmente norte-americanos e os *blockbusters* nacionais, reforçam o caráter da concentração simbólica do nosso sistema exibidor⁵⁸⁷. Ou seja, no mercado de salas, além da hegemonia americana, o cinema independente também enfrenta uma hegemonia interna da Globo Filmes, que se vale das mesmas estratégias de competição do cinema estrangeiro, lançando um número elevado de cópias no mercado amparada na publicidade da sua grade televisiva: “aparato de divulgação privilegiado que a emissora de TV com maior audiência coloca à disposição dos filmes que ela coproduz”⁵⁸⁸.

Por mais que não seja possível, como afirma Maria Carolina Oliveira, identificar um cinema industrial no sentido econômico no Brasil, à semelhança do cinema estadunidense e indiano, que apresentam uma baixa intervenção estatal, é possível dizer que, no sentido sociológico, existe um cinema cuja organização social assume moldes industriais no país. Tanto nas práticas dos agentes (por ex., relações de trabalho regidas por bases mais racionais, profissionalização, impessoalidade e especialização), como no âmbito institucional, prevalece o conjunto de valores e representações que orientam essas práticas e ações, o “pensamento industrial” como um paradigma que marcou a própria trajetória histórica do cinema nacional.⁵⁸⁹

Com a estabilização da produção a partir do final dos anos 1990, essa disposição ganha novos contornos por conta das políticas de incentivo. É justamente esse “pensamento”, pilar de sustentação da Retomada, o qual, paradoxalmente,

⁵⁸⁵ O Nordeste foi a região que apresentou a segunda maior porcentagem de crescimento do número de salas (83,5%) entre 2009 e 2015, atrás apenas do Norte (139,5%). Fonte: OCA/Ancine.

⁵⁸⁶ Sendo que de 2009 (2.110 salas) para 2015 (3.005) houve um crescimento de 42,4%.

⁵⁸⁷ Sistema esse que também está em pleno processo de transformação devido especialmente à popularização dos serviços de *streaming* (vídeo por demanda) no país, liderados pela Netflix, empresa que mimetiza essa lógica *multiplex* aliada a da TV por assinatura, oferecendo uma cartela de filmes e series *online* ao preço de assinaturas mensais. O Brasil é o segundo mercado global da empresa, atrás apenas dos EUA. Em 2018 alcançou 10 milhões de assinantes e detém o correspondente a 24% do mercado de TV por assinatura do país. In: CASTRO, Daniel. Netflix ultrapassa gigantes Net e Sky e já é a maior TV por assinatura do país. UOL. (01/08/2018). Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/mercado/netflix-ultrapassa-gigantes-net-e-sky-ja-e-maior-tv-por-assinatura-no-brasil-21659>>. Acessado em: 25. Jan. 2019.

⁵⁸⁸ SIMIS, 2005, p.349 apud MELO, Patricia Bandeira de (org.), 2014, op. cit., p.58.

⁵⁸⁹ OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos, 2014, op. cit., p. 18.

possibilitou em grande medida as condições de surgimento do “novíssimo” cinema, que é contestado pelas práticas e valores dessa geração. Organizados em torno da lógica de “coletivos”, mais afeitos à experimentação estética e menos dispostos a fazerem concessões estilísticas no sentido de buscar um diálogo com o público, os realizadores mais jovens ganharam legitimidade, sobretudo devido aos festivais nacionais e internacionais, além de terem explorado e muitas vezes criado novos meios de circulação e divulgação. Ao menos em Pernambuco, o lançamento nas salas comerciais não parece ter a centralidade que possuiu para a geração da Retomada, o que acaba sendo reforçado pelo ‘fechamento’ progressivo à produção “independente” e maior competitividade desse canal de distribuição no campo do cinema nacional.

Do começo da primeira década do século XXI até o marco final dessa pesquisa (2016), dois fatos centrais – no que tange a configuração institucional e as lutas na esfera da política pública, algo determinante para a estrutura do campo do cinema nacional – denotam a força do polo amparado no paradigma “industrial” e a reconfiguração dos mecanismos de incentivo. O primeiro foi a proposta de criação em 2004 da Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (Ancinav), engavetada em 2006. E o segundo é o crescimento do FSA (Fundo Setorial do Audiovisual), uma categoria de programação específica do Fundo Nacional de Cultura (FNC), criado em 2006 e regulamentado em 2007; e do Funcine (Fundo de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional), criado em 2001, regulamentado em 2003 e que ganhou os contornos atuais em 2006.

A Ancinav, uma demanda do setor desde os debates do III Congresso Brasileiro de Cinema em 2000, substituiria a Ancine. De acordo com Jom Tob Azulay, seu espectro de atuação cobriria “desde o mercado de exibição de cinema até a distribuição de vídeos por telefone celular, passando pela radiodifusão, pela TV por assinatura, pelos prestadores de serviços para o mercado audiovisual, regulando direitos autorais e outros temas”⁵⁹⁰. Na verdade, tratava-se, além de uma maior normatização do sistema audiovisual no Brasil, de uma transformação do papel preponderantemente econômico cumprido pela Ancine para a constituição de uma agência:

[...] não mais adstrita somente à questão do fomento econômico e à normatização de mercado, mas à implantação de um perfil que remete à escolha político-ideológica de ativismo em defesa da indústria audiovisual

⁵⁹⁰ AZULAY, Jom Tob. Por uma política cinematográfica brasileira para o século XXI. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema do mundo: historia, politica, mercado*, v.2. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p.81.

nacional, bem como de questões de valorização simbólica da cultura, tratando de conceitos como “brasilidade”, direitos sociais, soberania, ética, diretrizes de política cultural como regionalização, descentralização, educação pela imagem e direitos do cidadão à fruição artística e cultural. Além disso, propõe uma ênfase mais ampla na dimensão do conceito e abrangência dos segmentos de mercado audiovisual e no combate à monopolização do setor audiovisual, notadamente no segmento das telecomunicações.⁵⁹¹

A proposta previa a criação de um fundo de investimento voltado ao setor cinematográfico a partir da regulação da atividade televisiva e taxação da publicidade. A ideia aproximaria o país do modelo francês, no qual as emissoras de televisão contribuem para o financiamento do cinema por meio de um fundo com recursos provenientes de impostos. Na França, mais especificamente, a regulação

[...] obriga o produtor a investir pelo menos 15% de recursos próprios sobre o orçamento total do filme. O Centro National de Cinématographie (CNC) tem um orçamento proveniente de contribuições do mercado audiovisual, entre os quais uma taxa de 11% sobre os ingressos de cinema e a taxa de 5,5% sobre o faturamento das emissoras de televisão. Dos distribuidores vem uma taxa de 2% sobre as vendas e, do mercado de cinema pornográfico obtém ganhos através de uma taxa cobrada sobre a difusão deste tipo de produção. Além do CNC financiar a indústria cinematográfica, a tendência é que todos os elos da cadeia produtiva do cinema sejam subsidiados. O acesso aos recursos pode ser direto ou de forma seletiva, em todos os setores. [...] O sistema francês de financiamento é inteligente porque consegue da concorrência - o cinema hollywoodiano - recursos para financiar sua indústria, via taxação de ingressos.⁵⁹²

Os debates em torno do projeto da Ancinav, mais uma vez, expressou a cisão presente no campo do cinema nacional entre os produtores independentes, em grande parte formados por realizadores de regiões fora do eixo Rio-São Paulo que o defenderam e as redes de exibição, distribuidores estrangeiros, redes de televisão, grande produtores e cineastas “consagrados”, a exemplo de Arnaldo Jabor, que o refutaram. Ao final, após a sua inviabilização por conta dessa oposição, a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (Condecine)⁵⁹³, de 2001, continuou sendo o veículo disponível de acesso de verbas vindas da televisão destinadas ao cinema.

Na verdade, essa contribuição é proveniente de taxações em torno da exploração comercial de obras audiovisuais, não apenas pela televisão aberta, mas também por outros segmentos, tais como salas de exibição, DVD e TV por assinatura. Além da taxação de 11% sob recursos enviados ao exterior por parte das *majors*, as

⁵⁹¹ FORNAZARI, Fabio Korbol. Instituições do Estado e políticas de regulação e incentivo ao cinema no Brasil: o caso Ancine e Ancinav. *RAP*. Rio de Janeiro, Jul./Ago., 2006, p.662.

⁵⁹² MELO, Patricia Bandeira de (org.), 2014, op. cit., p.116.

⁵⁹³ Possui três modalidades: Condecine Título, Condecine Teles e Condecine Remessa.

quais estão isentas do pagamento caso optem em aplicar o valor correspondente a 3% da remessa em coproduções com as produtoras brasileiras, prevista no artigo 3º da Lei do Audiovisual. Em 2011, o Condecine foi reforçado com a aprovação da Lei 12.485⁵⁹⁴, que permitiu a entrada das operadoras de telefonia no mercado de TV por assinatura e as autorizou a exibir conteúdos audiovisuais em dispositivos móveis.⁵⁹⁵

O Condecine e o Fistel (Fundo de Fiscalização dos Serviços de Telecomunicações)⁵⁹⁶ são as principais fontes de renda do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)⁵⁹⁷, cujo dinheiro é destinado à cadeia produtiva da atividade cinematográfica e audiovisual através de três eixos de fomento – PRODECINE (Programa de Apoio ao desenvolvimento do Cinema Brasileiro), PRODAV (Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual brasileiro) e PROINFRA (Programa de apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura). Os eixos, por sua vez, abarcam linhas de financiamento destinadas à produção, distribuição/comercialização, exibição e infraestrutura.

Diferente das leis de incentivo, o FSA funciona sob a lógica de investimento retornável, ou seja, o contemplado devolve ao fundo parte do lucro, caso tenha obtido sucesso de bilheteria. Do contrário, não há necessidade de retorno, sob a prerrogativa do cinema como um bem de valor cultural que precisa do financiamento estatal, de modo que o êxito da cartela de filmes de maior rentabilidade dê aporte aos filmes que não conseguem repor o investimento. Aí se percebe a continuação da coexistência na política cinematográfica brasileira da diretriz “industrial”, em conciliação e conflito

⁵⁹⁴ Conhecida como a Lei da TV Paga, também estabeleceu cotas de exibição de conteúdo nacional na programação da TV por assinatura no país. Mais especificamente que: “os canais que exibem predominantemente filmes, séries, animação, documentários (chamados de canais de espaço qualificado) passam a ter a obrigação de dedicar 3 horas e 30 minutos semanais de seu horário nobre à veiculação de conteúdos audiovisuais brasileiros, sendo que no mínimo metade deverá ser produzida por produtora brasileira independente; e outro dispositivo da lei estabelece que todos os pacotes oferecidos aos consumidores deverão incluir 1 canal de espaço qualificado de programadora brasileira para cada 3 canais de espaço qualificado. In: Ancine. <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/faq-lei-da-tv-paga>>. Acessado em: 25.Jan.2019.

⁵⁹⁵ No início de 2016, o SindiTeleBrasil, que representa empresas como Oi, Tim, Claro e Telefônica/Vivo, moveu duas ações judiciais contra a Condecine: uma contestando a própria existência da contribuição e outra questionando sua atualização monetária, de 28,5%, aprovada em 2015 pelo Congresso Nacional. Segundo a entidade, as empresas do setor não integram a cadeia produtiva do audiovisual. Em meio a protestos do setor, cerca de dois meses depois, o Supremo Tribunal Federal (STF) derrubou a liminar concedida em janeiro pela Justiça Federal que liberava as operadoras de telefonia celular de pagar a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine).

⁵⁹⁶ Composto de arrecadação aplicada pela Agencia Nacional de Telecomunicações (Anatel).

⁵⁹⁷ A Ancine é uma espécie de secretária-executiva do FSA, sendo que o plano anual do fundo é estabelecido por um comitê gestor composto por representantes da Ancine, Ministério da Cultura e do setor audiovisual.

com a sobrevivência da perspectiva do cinema “independente”. Ou seja, se por um lado, esse modelo prioriza a escolha de filmes com “potencial” econômico e de mercado; por outro, preserva a ideia de cinema como um valor “cultural/artístico”.

O critério da viabilidade comercial esclarece a grande quantidade de títulos coprodução Globo Filmes entre os selecionados, a exemplo de *Minha Mãe é uma Peça - O Filme* (André Pellenz, 2013), *Loucas para Casar* (Roberto Santucci, 2015), *De Pernas pro Ar* (Roberto Santucci, 2010), *Até que a sorte nos separe* (Roberto Santucci, 2012), *Cilada.com* (José Alvarenga Jr., 2011). Desde a primeira edição, o FSA obteve uma recuperação de 26,04% do valor total investido⁵⁹⁸ nos projetos de obras audiovisuais, sendo que dentre as três linhas – produção de cinema, TV e comercialização –, o cinema corresponde a maior fatia, 34,89%.⁵⁹⁹

Em 2013, as orientações do fundo começaram a ser reformuladas, a partir das demandas dos agentes do campo do audiovisual, no sentido de democratizar mais o acesso, de adequá-las às práticas que já eram exercidas por eles e, algo que afetou Pernambuco de forma direta, de descentralizar a destinação de recursos. No PRODECINE, foi lançada a linha “Projetos de produção de longas-metragens com propostas de linguagem inovadora e relevância artística”, cuja descrição inclui além da exigência da capacidade de “dialogar com seu público-alvo e de realizar seu potencial comercial na fatia de mercado específica que almejam”, um “potencial de participação e premiação em festivais, que apontem para a experimentação e a pesquisa de linguagem”.⁶⁰⁰

No âmbito do PRODAV, três editais reservados ao processo de concepção, pesquisa e elaboração das obras foram lançados: Desenvolvimento de Projetos, Laboratórios de Desenvolvimento e Núcleos Criativos. Todos voltados para obras audiovisuais seriadas ou não seriadas destinadas aos segmentos de televisão aberta e por assinatura, salas de exibição e vídeo por demanda. Ressalta-se o último deles que, diferente dos primeiros, é definido como “a reunião de profissionais criadores,

⁵⁹⁸ As três maiores fontes de financiamento do FSA (2009-2017) foram: Produção de Longa-Metragem, com R\$ 897,2 milhões; Programa Cinema Perto de Você (expansão do parque exibidor), com R\$ 760,7 milhões; seguido de recursos para a Produção e Programação de Conteúdos para TV, que recebeu R\$ 732,1 milhões. No Programa Cinema Perto de Você, por exemplo, 258 salas foram entregues – das 280 previstas – e 770 foram digitalizadas. In: Ministério da Cultura. Disponível em: <<http://cultura.gov.br/fundo-setorial-do-audiovisual-ja-investiu-r-3-421-bilhoes-na-cadeia-produtiva-do-setor/>>. Acessado em: 15. Dez. 2018.

⁵⁹⁹ Dado correspondente ao período até 31 de Dezembro de 2017. In: <<https://fsa.ancine.gov.br/resultados/desempenho/retorno-do-investimento>>. Acessado em: 15. Dez. 2018.

⁶⁰⁰ In: <<https://fsa.ancine.gov.br/programas/prodecine>>. Acessado em: 15. Dez. 2018.

organizados por empresa brasileira independente e sob a direção de um líder indicado por esta, com a finalidade de desenvolver de forma colaborativa uma Carteira de Projetos de obras audiovisuais”.

Os núcleos criativos demonstram, assim, uma absorção das práticas do chamado “novíssimo” cinema pelo regime do FSA. Maria Carolina Oliveira aponta dois avanços em relação a isso:

[...] o primeiro, uma mudança de foco da “empresa produtora” para o “núcleo criativo”, que reflete uma percepção da existência de outras formas organizacionais no campo do cinema (ainda que exija a existência de produtora formalizada como agente que estrutura o núcleo). Além disso, essa linha de apoio não condiciona o investimento à entrega de obras prontas para serem comercializadas, mas sim ao desenvolvimento de uma carteira de projetos. Ou seja, trata-se de um apoio que foca menos no desenvolvimento de um produto específico, e mais no desenvolvimento de uma pesquisa continuada, realizada por um núcleo de pessoas e que resulta em diversos tipos de ações (as contrapartidas específicas podem englobar pilotos, ou roteiros, por exemplo). Esse tipo de apoio parece estar mais alinhado à lógica da produção artística do que unicamente à lógica do mercado.⁶⁰¹

Esse panorama mais amplo que absorveu a prática de diversos realizadores no país também reverbera em Pernambuco. Ao contar sobre a aprovação da Trincheira no edital dos núcleos em 2015, por exemplo, Tião sintetiza esse caráter inovador do edital ao explicar que ele é “basicamente um edital pra que você tenha tempo pra se encontrar”, e completa: “E ter essa possibilidade, esses recursos pra ter um tempo pra se dedicar a isso, ter esse edital com essa possibilidade é muito boa”⁶⁰².

Ainda que o FSA mereça ênfase, também vale ressaltar o crescimento dos Funcines (Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional), fundos de investimento privado regulamentados pela Comissão de Valores Mobiliários (CVM)⁶⁰³. Destinados tanto ao cinema como à TV, para o investimento em todos os elos da cadeia

⁶⁰¹ OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos, 2014, op. cit., p. 243.

⁶⁰² Em entrevista concedida à autora, 13/09/2016.

⁶⁰³ Os Funcines garantem aos seus investidores a possibilidade de dedução fiscal correspondente ao total do valor investido, também até o limite de 3% do imposto de renda a pagar, no de empresas e de 6% para pessoas físicas. Em 2011, Glauber Piva, então diretor colegiado da Ancine, afirmou: “A primeira vantagem para o investidor é o abatimento de 100% do valor do Imposto de Renda devido aplicado na compra de Certificados de Investimento (cotas). E, por meio da aquisição dessas cotas, que são títulos de crédito, o investidor pode obter e resgatar rendimentos, observados alguns requisitos. Como se pode ver, não se trata apenas de decidir destinar parte do Imposto de Renda devido para o setor audiovisual, como ocorre em outros mecanismos. *O modelo Funcine efetivamente oferece a possibilidade de auferir rendimentos decorrentes dos projetos apoiados. Além disso, os rendimentos e ganhos líquidos e de capital auferidos pela carteira de Funcines ficam isentos de imposto.* Outra vantagem para os investidores, por fim, é que os Funcines podem ser usados em conjunto com os mecanismos de incentivo previstos na Lei do Audiovisual” (grifo nosso). In: CARNEIRO, Gabriel. Funcines: mecanismo de investimento do futuro. *Revista de Cinema*. (12/07/2011). Disponível em: <<http://revistadecinema.com.br/2011/07/funcines-mecanismo-de-financiamento-do-futuro/>>. Acessado em: 22. Jan. 2019.

produtiva. Por se tratar de um fundo privado, os gestores tendem a selecionar “projetos audiovisuais com potencial de rentabilidade não apenas nas salas de cinema, mas também nas outras janelas, como a venda e locação de DVD’s e a veiculação na televisão aberta e fechada”, de acordo com Glauber Piva, ex-diretor da Ancine, em 2011⁶⁰⁴.

FSA e Funcines apontam para uma reestruturação da política pública federal voltada ao cinema e audiovisual no país. Se na forma de funcionamento das leis do Audiovisual e Rouanet, a escolha dos projetos custeados via renúncia fiscal fica a cargo das empresas (as quais terão a dedução do imposto devido) e estas, sem dúvida, ponderam os seus próprios interesses e avaliam fatores como vantagens midiáticas ou sucesso de público em suas decisões⁶⁰⁵; no caso do Funcines e FSA, o critério de êxito mercadológico, até então “indireto”, passa a ser a justificativa central dos projetos selecionados, devido ao caráter reembolsável de ambos: priorizam-se, evidentemente, os projetos que demonstrem rentabilidade no mercado.

Ao que parece, em vista do crescimento, o FSA tende a ser o principal modelo de política pública para o audiovisual no país. Em pouco tempo, no período entre 2011 e 2015, por exemplo, dos 36 longas-metragens que alcançaram mais de um milhão de espectadores, o FSA participou de 62,8% do total do público⁶⁰⁶. Elder Maia Alves ressalta que predomina nesse modelo de investimento, a exemplo do que acontece no mercado de bens simbólicos em uma escala global, uma “lógica de cassino”, quando um número reduzido de bens culturais concentra os maiores lucros em um curto intervalo de tempo, como resultado de uma estratégia de investimento maciço em publicidade e galvanização de diferentes clivagens de consumidores.⁶⁰⁷

Elder Alves também afirma que, para além de um fundo que injeta recursos no setor, o FSA é um arranjo jurídico-financeiro que engendra novas racionalidades empresariais e modelos de negócios. Nela, algumas organizações públicas, tais como a Ancine e o BNDES tornam-se agentes estatais de mercado, o que reformula a divisão tradicional “mercado” e “Estado”. “Há, sim, em um ponto específico da rede de mútuas

⁶⁰⁴ Idem.

⁶⁰⁵ Exceção para empresas, especialmente públicas, que lançam editais para selecionar os projetos para os quais vão destinar investimentos.

⁶⁰⁶ ALVES, Elder P. Maia. A expansão do mercado de conteúdos audiovisuais brasileiros: a centralidade dos agentes estatais de mercado – O FSA, a Ancine e o BNDES. *Caderno CRH*, v. 29, n. 78. Salvador, set./dez., 2016, p.492.

⁶⁰⁷ Ibidem, p.482.

interdependências, agentes estatais que favorecem diretamente a profusão dos negócios, das empresas, dos serviços e dos bens audiovisuais criados e produzidos”⁶⁰⁸.

Observa-se um grande aumento no volume dos investimentos do FSA no Nordeste e em Pernambuco, de forma particular. Isso aconteceu a partir das medidas de regionalização que estabeleceu uma cota mínima de 30% para projetos das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste, 10% para a Região Sul ou Estados de Minas Gerais e Espírito Santo, ao passo que os outros 60% são disponíveis para serem disputados em igualdade de condições entre todos os estados.

Fonte: Relatório Anual de Gestão do Fundo Setorial do audiovisual –FSA (exercício de 2017)

A linha de Arranjos Financeiros Estaduais e Regionais, parte do PRODAV, lançada em 2014, aumentou consideravelmente o volume de recursos disponibilizados à produção cinematográfica de Pernambuco. De acordo com o FSA, a linha “têm por objeto a produção e comercialização de longas-metragens e produção de telefilmes ou obras seriadas de ficção, animação ou documentários, com a finalidade de exploração comercial da obra”, tendo sido ampliada em 2016 para admitir o apoio à capacitação técnica e profissional. O investimento federal é realizado a partir de parcerias com os

⁶⁰⁸ Ibidem, p.492.

governos locais e estaduais⁶⁰⁹. Até 2017, dos R\$ 126,4 milhões investidos em projetos da linha Arranjos Regionais, 45,3% foram destinados ao Nordeste, o que confere destaque à região na distribuição dos recursos do FSA (ver **Gráfico 6**), sendo que Bahia e Pernambuco lideram a lista de maior número de projetos selecionados e recursos captados⁶¹⁰.

Esse mecanismo, no caso de Pernambuco, também refletiu na configuração estadual da verba destinada ao audiovisual nos últimos anos. Em 2014, quando o Programa de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco via Funcultura passou a ser garantido por lei, o valor destinado ao setor era de R\$ 11,5 milhões⁶¹¹. Desde a parceria com o FSA, nota-se o significativo aumento do volume total dos aportes, com uma redução dos valores de origem estadual a partir de 2016 (**Tabela 4**).

Tabela 4 – Evolução do investimento na produção audiovisual de Pernambuco (R\$/em milhões)

Editais	2011/2012	2012/2013	2013/2014	2014/2015	2015/2016	2016/2017	2017/2018
Funcultura Audiovisual	11.500	11.500	11.500	11.500	10.000	9.920	10.440
FSA	-	-	-	8.550	9.980	9.998	15.000
Total	11.500	11.500	11.500	20.050	19.980	19.918	25.440

Fonte: Tabela elaborada pela autora a partir de informações divulgadas na imprensa e no *Portal Cultura.PE*, do Governo do Estado.

Não à toa, na lista de projetos de Pernambuco aprovados nos editais do FSA se percebe a presença de diversas produtoras ligadas tanto à primeira como à segunda geração, a exemplo da *REC Produtores Associados*, *99 Produções Artísticas* (Paulo Caldas), *Desvia Produções Artísticas e Audiovisuais* (Gabriel Mascaro), *Perdidas Ilusões* (Cláudio Assis), *Símio*, *Trincheira* e *Cinemascópio*. Do total, o maior número dos projetos contemplados faz parte da linha Arranjos Regionais. Fora desse escopo,

⁶⁰⁹ Observada a seguinte proporção: a) Grupo A (Regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste): 2 (duas) vezes os valores aportados pelos governos; b) Grupo B (Região Sul e os Estados de Minas Gerais e Espírito Santo): 1,5 (uma vez e meia) os valores aportados pelos governos.

⁶¹⁰ Em 2017, Os estados do nordeste que tiveram propostas selecionadas em ordem decrescente: Pernambuco (129), Bahia (126), Ceará (69), Paraíba (30), Rio Grande do Norte (16), Maranhão (14), Alagoas (7), Piauí (7) e Sergipe (7).

⁶¹¹ De acordo com um levantamento realizado por Maria Carolina Oliveira, no final de 2013, considerando os mecanismos de apoio para a produção de filmes diretos a nível estadual (sem contar as leis de incentivo fiscal), o valor do Funcultura correspondia a mais do dobro do valor investido pelo Estado do Rio de Janeiro, ficando atrás apenas de São Paulo (R\$15 milhões). In: OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos, 2014, op. cit., p.248.

destaca-se a aprovação de duas coproduções internacionais de longas-metragens pelo PRODECINE: Brasil-Portugal (da REC) e Brasil-Argentina (da Desvia).

De um turno, o FSA marca uma retomada da capacidade do investimento direto do governo na produção e pode ajudar a desafogar tanto os editais quanto as leis de incentivo, de modo que sobre mais espaço para outros tipos de filme participarem, como afirmaram Rosana Alcântara e Eduardo Valente em entrevista a Maria Carolina Oliveira⁶¹². De outro, devido à centralidade “industrial” desse modelo, persiste a vulnerabilidade do setor, principalmente da produção “independente”, às mudanças no cenário político, já que o mercado brasileiro é afetado duplamente pela “lógica de cassino” (do cinema estrangeiro e dos grandes lançamentos nacionais), apresentando uma desigualdade histórica no que tange à distribuição e exibição.

Recentemente, por exemplo, de acordo com matéria publicada pela *Folha de S. Paulo*, o governo interino de Michel Temer mudou a composição do Conselho Superior do Cinema, responsável por traçar políticas para o setor, tais como regulação do VOD (vídeo sob demanda) e a cota de tela para os títulos nacionais. Assumem até 2020, 15 novos membros designados pelo governo, entre eles, representantes de conglomerados estrangeiros (*Netflix*, *MPA*, *Google* e *Facebook*), emissoras de televisão (Globo e Record) e da distribuidora Paris Filmes, responsável pelos grandes lançamentos nacionais. Essa é a primeira vez que integrantes da APACI (Associação Paulista de Cineastas) e da ABRACI (Associação Brasileira de Cineastas), associações exclusivas de realizadores, não tomam parte no conselho.⁶¹³

Em uma perspectiva comparativa, é interessante notar como México, Brasil e Argentina apresentaram respostas singulares a condições objetivas assemelhadas, em termos de política interna. Mesmo que não seja possível aprofundar uma análise nesse sentido, elencar alguns aspectos gerais a respeito disso pode ajudar a compreender a especificidade brasileira na América Latina.

Ainda que com modulações políticas e econômicas próprias, é possível perceber as semelhanças existentes entre os três países mais influentes do mercado cinematográfico latino-americano na contemporaneidade. Em todos eles, tanto as redes de televisão incursionaram no ramo cinematográfico como houve a partilha de um processo histórico similar nos anos 1990 que influiu diretamente nas dinâmicas desses

⁶¹² OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos, 2014, op. cit., p.243-244.

⁶¹³ GENESTRETI, Guilherme. Governo exclui cineastas e inclui grupos estrangeiros em Conselho de Cinema. *Folha de S. Paulo*. (5/12/2018)

cinemas. Dentre os três, o México é o maior mercado, com 6.225 salas de exibição, seguido pelo Brasil com 3.160 e Argentina, com 933⁶¹⁴. De acordo com o levantamento anual da MPAA⁶¹⁵, em 2016, o México teve um faturamento no setor de US\$ 800 milhões, ao passo que o Brasil faturou US\$ 700 milhões e a Argentina US\$ 300 milhões.

O México, que teve, nos anos 1930 e 1940 uma política comercial protecionista em relação ao cinema, assumiu uma dinâmica mista dos anos 1950 até os 1970, quando começou a sua trajetória de liberalização, consolidada na década de 1990. Desse modo, mesmo com uma relativa melhoria da porcentagem da bilheteria dos filmes mexicanos de 2012 (4%) a 2016 (9%), considerando que o número de lançamentos de filmes estrangeiros no país foi quase três vezes maior do que o de títulos nacionais nesse mesmo período⁶¹⁶, pode-se dizer que ainda prevalece no México a característica de baixa regulação estatal e consequente dificuldade em manter o crescimento e a distribuição da produção interna, apontada por Roger Bundt⁶¹⁷.

Atualmente, a produção mexicana é em parte apoiada pelo Estado e em parte feita exclusivamente com financiamento privado, geralmente a partir de uma aliança entre empresários locais e capital internacional. Em 2012, o governo apoiou 62,5% dos filmes nacionais e em 2016, 58%. No entanto, percebe-se que mesmo nos três modelos de apoio estatal, o FOPROCINE, FIDECINE e Eficine 226⁶¹⁸ – nos quais há, respectivamente, uma limitação da participação do Estado em 80%, bem como destinação do controle sobre os direitos e distribuição aos investidores privados, financiamento de um grande número de filmes coproduzidos com as *majors* estadunidenses e fornecimento de crédito via renúncia fiscal – prevalece a dinâmica concorrencial.

Desse modo, Brasil e Argentina se aproximam no sentido de que ambos apresentam um grau mais elevado de intervenção e regulação estatal em comparação com o México. No período de 2012 a 2016, a produção de filmes argentinos foi maior

⁶¹⁴ Os dados estatísticos em relação ao mercado cinematográfico dos três países citados foram extraídos do Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2016 (IMCINE), Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016 (Ancine/OCA) e do Anuario de la Industria Cinematografica y Audiovisual Argentina 2016 (ICAA).

⁶¹⁵ Theatrical Market Statistics Global (2016). Disponível em: <<https://www.mpa.org/wp-content/uploads/2017/03/2016-Theatrical-Market-Statistics-Report-2.pdf>>. Acessado em: 15. Dez. 2018.

⁶¹⁶ Em 2012 foram 67 nacionais e 252 estrangeiros; e em 2016, 90 nacionais e 319 estrangeiros.

⁶¹⁷ BUNDT, Roger Luiz da Cunha. Cinema, mercado e política cultural: os casos do Brasil e México numa visão histórico estrutural. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – Faculdade dos Meios de Comunicação Social, PUCRS. Porto Alegre, 2011, p. 191.

⁶¹⁸ Ver Ibidem, p.194.

do que a de títulos brasileiros não apenas em números absolutos⁶¹⁹, mas também proporcionalmente, se considerarmos tanto o tamanho do mercado brasileiro como o fato de que a nossa população é em torno de 4,5 vezes maior.

No caso do cinema argentino, desde meados dos anos 1990, medidas de viabilização de financiamento externo (sobretudo vindo da Europa), criação de espaços de exibição alternativos e mais abertos ao cinema local, apoio a uma legislação de cotas⁶²⁰ e manutenção da política de financiamento direto através de créditos e subsídios⁶²¹ apresentou resultados, tanto no crescimento da receptividade do público argentino em relação às obras locais como em um maior equilíbrio na quantidade de filmes nacionais e estrangeiros lançados no país (em comparação com o Brasil).

Se em 2012, 9,79% dos espectadores assistiram filmes argentinos, essa porcentagem subiu para 17,8% em 2014 e ficou em 14,4% em 2016. Esse crescimento aproximou a Argentina do Brasil, onde a frequência da bilheteria dos filmes nacionais foi de 10,67% em 2012, 18,58% em 2013 e de 16,49% em 2016. Já em relação ao segundo fator, a cada filme argentino lançado em 2012, 1,3 foi estrangeiro, enquanto que em 2016 essa proporção foi de 1,2; no Brasil, a cada filme nacional lançado, 2,9 foram estrangeiros em 2012, proporção que caiu para 2,2 em 2016.

Lá, assim como aqui, as *majors* estadunidenses também comandam o setor de distribuição e o campo do cinema nacional apresenta a polaridade de uma representação ligada ao “cinema industrial” e outra relacionada ao “cinema independente/autor”. Ainda que tenha um mercado mais concentrado (alta concentração na capital Buenos Aires), menos salas e uma população menor, a Argentina produz mais filmes do que o Brasil, em grande medida devido ao financiamento direto que incorre em uma menor burocratização no processo de produção. Afora que, como pontua Patricia Melo e Cleide Galiza, os custos com fotografia, publicidade e estúdios de finalização são elevados no Brasil. Segundo elas, um filme considerado de baixo orçamento (R\$ 1 milhão), equivale ao custo dos filmes argentinos considerados caros. Isso se deve à

⁶¹⁹ Por exemplo, em 2012 foram lançados 146 títulos nacionais na Argentina e no Brasil, 83; enquanto que em 2016 foram 199 títulos argentinos e 142 brasileiros.

⁶²⁰ O Incaa ampliou a legislação no que concerne às cotas a partir de 2006. Antes, cada distribuidor era obrigado a exibir um filme argentino por trimestre. Depois da modificação da lei, essa obrigação manteve o mesmo período, mas foi estendida a todas as telas disponíveis por distribuidor. Por exemplo, se há 10 salas no multiplex, devem ser exibidos 10 filmes argentinos em cada três meses. In: MELO, Patricia Bandeira de (org.), 2014, op. cit., p.109.

⁶²¹ A Argentina possui uma lei de fomento e regulação baseada na cobrança de taxas sobre a bilheteria, vendas de vídeo e DVD e taxação da publicidade na TV, cujos recursos são gerenciados pelo Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais (INCAA). In: Ibidem, p.64.

lógica de “ganhar na produção” existente aqui, vinculada ao gargalo presente na exibição, acrescida do longo período necessário para que o filme cumpra todas as etapas até chegar às salas.

Nesse contexto contraditório de crescimento e ampliação do campo simultaneamente ao aumento do número de realizadores e concorrência no mercado cinematográfico brasileiro, os diretores da Símio e Trincheira começaram a carreira, tais como cineastas jovens proeminentes de outros estados, assumindo “riscos”, como explicita o título do filme de Daniel Bandeira. A começar pelo modelo de realizar um longa metragem com a verba de um curta, também repetido no primeiro filme da Trincheira, *Eles voltam* (Marcelo Lordello, 2013), em *Vigias* (Marcelo Lordello)⁶²² e em *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro)⁶²³, realizados nos mesmos moldes.

A respeito de *Eles voltam*, Marcelo Lordello afirma que, justamente por ter sido assistente de direção em *Amigos de risco*, função ligada à organização e administração do plano de filmagem, percebeu que era viável esse formato de produção, por mais desafiador que fosse⁶²⁴. À princípio concebido como um curta, o roteiro foi modificado para um longa-metragem e rodado com R\$ 50 mil vindos de um edital da Prefeitura de Recife, além de ter sido finalizado com R\$ 200 mil proveniente do incentivo estadual gerido pela Fundarpe⁶²⁵.

Esse perfil de baixo orçamento é um traço característico da segunda geração como um todo. Salvo os filmes já citados, rodados com verbas destinadas a curtas, os demais longas metragens que constam em nosso levantamento também mantiveram essa mesma prática (ver **Anexo E**). *Pacific* foi rodado com R\$ 60 mil, *Ventos de Agosto* com R\$ 50 mil e *Animal Político* com uma verba de R\$ 400 mil. *KFZ-1348* teve um custo total de R\$ 630 mil, *Brasil S/A* girou em torno de R\$ 535 mil e *Permanência*, rodado com R\$ 395 mil, seguindo o padrão orçamentário dessa geração, custou ao todo menos de R\$ 1 milhão, segundo a produtora Emilie Lesclaux⁶²⁶. A exceção é *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015), que foi selecionado pelo Edital de Baixo Orçamento da SAV/MinC e teve uma verba de R\$ 1,5 milhão.

⁶²² Selecionado pelo concurso de Roteiros Rucker Vieira da Fundação Joaquim Nabuco.

⁶²³ Selecionado no Edital Ary Severo / Firmo Neto.

⁶²⁴ Em entrevista à autora, 20/03/2018.

⁶²⁵ Germana Pereira; Isabela Cribari. *Eles Voltam*. Banco de dados do site *Cinema Pernambucano*. Disponível em: <<http://www.cinemapernambucano.com.br/index.php/component/k2/item/4577-eles-voltam>>. Acessado em: 14. Set. 2017.

⁶²⁶ CARNEIRO, Gabriel. O sufoco dos independentes. *Revista de cinema* (19/06/2013).

Por mais que o cinema tenha se tornado uma profissão para essa geração, não são todos os que conseguem se dedicar exclusivamente à atividade como meio de vida. Daniel Bandeira conta, por exemplo, que das pessoas que conhece, muitas estão conseguindo se manter na área, enquanto outras precisam recorrer à publicidade. “Pessoalmente, eu consigo viver dentro dessa economia, mas eu não me sinto seguro”⁶²⁷, completa.

Já Marcelo Pedroso afirma que o cinema “concretamente nunca foi um meio de vida”. Por conta da relação que ele estabeleceu com a universidade seguindo a carreira acadêmica – atualmente é doutorando da Pós-Graduação em Comunicação na UFPe – Pedroso conciliou profissionalmente a prática cinematográfica com a educação: já ministrou aulas em universidades particulares, cursos no Centro Audiovisual Norte-Nordeste (Canne), oficinas, vídeo nas aldeias e é professor da Especialização em Estudos Cinematográficos da UNICAP. “Porque assim, já tentei viver de fazer filme mais institucional e até já fiz muitos. Mas nunca consegui entrar num fluxo muito estável sabe pra viver disso. Publicidade nunca quis, nunca foi minha praia”⁶²⁸.

Um perfil diferente de Marcelo Lordello que realiza trabalhos publicitários em paralelo com as produções da Trincheira. Para ele, a preocupação objetiva já estava presente no momento mesmo que optou em cursar Publicidade e Propaganda:

[...] como eu não tinha um referencial de família nas artes, eu achava que era uma coisa, eu suspeitava que era uma coisa muito difícil de sobreviver, e é. Então eu fiz, vou fazer um curso que eu consiga trabalhar, entender linguagem, estar num lugar de comunicação, entender e estar num lugar que eu gosto, nesse meio termo.⁶²⁹

Além de levar a cabo uma produção enxuta no sentido orçamentário, essa geração também assumiu os “riscos” de uma linguagem autoral de cunho mais experimental e liberdade estilística, fortemente marcada em Pernambuco por novos temas e “enquadramentos” em relação ao grupo da retomada, como detalharemos mais adiante. Os integrantes que compõem essa geração não só encontraram suporte, mas também participaram da criação de novos meios especializados de divulgação e crítica, tais como revistas, sites e *blogs*, a exemplo da *Revista Contracampo*, *Cinética*, *Revista de Cinema* e podemos citar o próprio *blog Cinemascópio*, de Kleber Mendonça. O mesmo aconteceu em relação ao circuito de mostras e festivais internacionais e

⁶²⁷ Em entrevista concedida à autora, 17/08/2016.

⁶²⁸ Em entrevista concedida à autora, 14/03/2018.

⁶²⁹ Em entrevista concedida à autora, 20/03/2018.

nacionais, o que demonstra a necessidade de criação e fortalecimento dos canais abertos à circulação e consagração, muito em decorrência das restrições objetivas encontradas por essa produção no circuito tradicional.

Para a geração do “novíssimo” cinema, como afirma Maria Carolina Oliveira, os festivais podem ser classificados tanto como uma esfera de consagração, um personagem intermediário ou como um mercado, caso o termo seja usado em um sentido amplo:

[...] já que, ao mesmo tempo consagra o filme (o fato de o filme fazer parte da seleção oficial ou ser premiado num festival agrega no seu currículo, aumentando sua chance de ser distribuído em salas ou de ser contemplado por mecanismos de apoio à distribuição, ou aumentando as chances de consagração do próximo filme do mesmo diretor, por exemplo), como também poderia representar um personagem intermediário (em casos, por exemplo, como os de festivais internacionais que colocam o filme em contato com potenciais distribuidores ou fundos de financiamento do mercado externo), como também pode representar o próprio mercado do filme (há muitos filmes que fazem carreira em festivais, sendo exibidos em diversos deles, e a moeda de troca é um reconhecimento conferido ao realizador e à equipe).⁶³⁰

No âmbito nacional, ao mesmo tempo em que novos festivais e mostras foram sendo criadas por agentes ligados aos moldes do cinema “independente” e expoentes dessa nova geração, tais como a Semana dos Realizadores (Rio de Janeiro e São Paulo), Cine Esquema Novo (Porto Alegre) e o próprio Janela de Cinema em Recife, outros que já existiam ou mais tradicionais passaram por uma reconfiguração no sentido de assumir os valores dessa produção, caso da Mostra de Cinema de Tiradentes, ou acolher os novos realizadores, como se percebe no Festival de Brasília e na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo⁶³¹.

Pernambuco é um exemplo da importância dos festivais para esses novos realizadores. Ao analisarmos as participações e premiações dos filmes da segunda geração nos festivais nacionais (ver **Anexo G**) se nota uma maior diversificação em relação ao grupo da Retomada, com a predominância de exhibições naqueles em que se percebe a defesa da ideia de “independência” e de um cinema “jovem”, vinculados à experimentação estética e valorização de filmes de baixo orçamento, a exemplo de Tiradentes. Além de que também se constata a participação do grupo em festivais mais tradicionais, como Brasília⁶³² que, emblematicamente, demonstrando a sua maior

⁶³⁰ OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos, 2014, op. cit., p.153.

⁶³¹ Ibidem, p.155.

⁶³² O primeiro longa da geração premiado em Brasília foi o documentário *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro, com o Prêmio Saruê, concedido pela Equipe de Cultura do Jornal Correio Braziliense.

abertura, dividiu o prêmio de Melhor Filme, em 2012, entre Marcelo Gomes, *Era uma vez eu, Verônica* e Marcelo Lordello, *Eles Voltam*.

Ainda mais marcante é a importância dos festivais internacionais para a “novíssima” geração. Nesse aspecto, a trajetória do cineasta recifense Kleber Mendonça encontra uma grande ressonância, como já dissemos. Nota-se que o reconhecimento no exterior, na maior parte dos casos adquirida a partir dos curtas-metragens, antecede o reconhecimento no país. Além do fato de o curta conferir visibilidade e favorecer o lançamento de um possível longa subsequente, esse é um formato estratégico para o circuito de festivais internacionais, os quais se interessam pela “descoberta” de novos talentos.

O nicho ‘primeiro filme’ é magnífico no exterior. Você tem a Semana da Crítica em Cannes, para o primeiro e o segundo filme; você tem a Sessão Horizonte em Veneza, também para o primeiro e segundo; você tem o Generation em Berlim... Grandes festivais internacionais têm um nicho muito importante para primeiros filmes. Porque o festival internacional quer ter o louvor de descobrir o talento, de dizer ‘Cannes descobriu Marcelo Gomes; Berlim descobriu Esmir Filho’. Então eles têm prêmios em dinheiro, formação, fundações que incentivam primeiros filmes, etc. (Sara Silveira. Sala de Cinema, 2010).⁶³³

Nessa mesma direção, Tião, vencedor do prêmio *Regard Neuf* na Quinzena dos Realizadores com o curta-metragem *Muro*, afirmou que em Cannes “as pessoas não estão ali só para cineastas conhecidos, as pessoas estão ali para descobrir novos filmes, novas vozes, eles sabem que existe alguma coisa de interessante nos filmes estarem ali, então tem muito essa empolgação”⁶³⁴. Mas ainda assim, ponderou que há também uma tensão “conservadora” tanto estética como comercialmente que não escapa aos grandes festivais:

[...] eu acho que os festivais eles têm um pouco tentados a ir pra esse lado. De filmes que viram *hits*, que de repente passou no festival e depois foi pro Oscar não como objetivo, mas como uma grande vitória. Acho que isso é massa que aconteça, mas é importante que não haja uma atração pra que tudo vire isso porque os grandes festivais eles já foram um contraste a isso. Eu acho que com o tempo, o espaço do cinema foi se tornando cada vez mais difícil e isso se reflete um pouco nos festivais também.

Considerando os festivais internacionais mais prestigiados, os filmes da segunda geração foram exibidos em maior número em Roterdã, seguido de Cannes, Locarno, Berlim e Veneza. No que se refere às exibições e premiações mais importantes, além de *Muro*, *Sem Coração* (2014), uma codireção de Tião e Nara

⁶³³ OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos, 2014, op. cit., p.175.

⁶³⁴ Em entrevista concedida à autora, 13/09/2016.

Normande, também recebeu o prêmio de melhor curta na Quinzena dos realizadores; Kleber Mendonça teve uma retrospectiva de seus curtas em Roterdã; *Mens sans in corpore sano*, curta de Juliano Dornelles (2011), e o longa *Ventos de agosto* (Gabriel Mascaro, 2014) foram exibidos em Locarno; *O Som ao redor*, além de ter sido apoiado pelo fundo *Rubert Bals*, também foi eleito melhor filme pela Federação Internacional de críticos de cinema (FIPRESCI) em Roterdã; e a International Cinephile Society concedeu o *ICS Cannes Awards* de melhor atriz para Sônia Braga por *Aquarius*.

Em relação aos festivais que acontecem no país, são mais frequentes as participações da segunda geração na Mostra de Tiradentes, Festival de Brasília, Semana dos Realizadores, Cine Esquema Novo e Mostra do Filme Livre. Internacionalmente, além da participação expressiva dessa geração em diversos festivais do mundo inteiro, diferentemente da geração da retomada, nota-se que os festivais escolhidos, em sua maioria, não são aqueles especializados no cinema brasileiro/latino-americano, o que demonstra, para além de uma frequência mais assídua, uma maior autonomia no circuito internacional de festivais.

Outro marcador importante da segunda geração é o perfil de distribuição dos longas-metragens nas salas de cinema. Com a exceção de *Brasil S/A* (Marcelo Pedroso, 2014), *KFZ-1348* (Gabriel Mascaro; Marcelo Pedroso, 2008) e *Boi Neon*, distribuídos respectivamente pela Inquieta Cultura e Comunicação⁶³⁵, REC (que também produziu o filme) e Imovision, todos os demais foram lançados pela Vitrine Filmes. Nesse aspecto, também se nota a maior proximidade de Kleber Mendonça com o grupo mais jovem e de Camilo Cavalcante com a primeira geração. Ao passo que *A história da eternidade*, deste último, foi lançado pela ArtHouse, produtora criada por Marcello Ludwig Maia, cuja trajetória está mais próxima do grupo da retomada, todos os longas de Kleber Mendonça tem o selo da Vitrine Filmes.

É importante ressaltar que a empresa, criada em 2010 por Silvia Cruz, ocupou posições entre as 20 de maior público no país em 2013 e 2014 (20ª e 18ª), sendo que em 2016 ficou mais bem colocada que a Imovision, preenchendo a 13ª posição do ranking. Pioneira no sentido de ter se especializado na produção nacional feita por jovens cineastas premiados no país e no exterior, a colocação demonstra o crescimento expressivo da Vitrine nos últimos anos, o que não deixa de expressar o também crescimento do chamado “novíssimo” cinema no país.

⁶³⁵ A Inquieta, uma empresa produtora e distribuidora, criada em 2014, pelas sócias Mariana Jacob e Fernanda Cordel, é a primeira empresa distribuidora sediada em Recife.

Explicitadas as características do regime de independência da primeira geração no capítulo anterior e da segunda geração, propomos um exercício empírico, baseado no modelo de *continuums*, desenvolvido por Maria Carolina Oliveira⁶³⁶. A partir da concepção de “independência” como uma categoria que se constrói em relação ao *outro*, ela arranhou os polos de oposição, cinema “industrial” e cinema “independente” em termos ideais-típicos, considerando que cada um deles é constituído por um conjunto de práticas, valores e representações específicas. E, além do mais, aponta para o caráter multidimensional do conceito que se refere a vários eixos que variam sob a forma de um *continuum*. No exercício a seguir, escolhemos os seguintes eixos: orçamento, público, festivais e lógica de associação/modo de produção.

O objetivo é visualizar melhor a localização da “independência” dos dois grupos de cineastas aqui estudados e destes em relação ao eixo dominante do cinema nacional. Escolheu-se como parâmetro de comparação do polo industrial o filme *Gonzaga: de pai pra filho* (2012), do cineasta Breno Silveira. Coproduzido pela Conspiração Filmes, do Rio de Janeiro, e pela Globo Filmes, exibido posteriormente em formato de série no canal aberto da emissora, o longa custou R\$ 12 milhões e foi rodado em 100 locações diferentes. Isso demonstra como o filme teve um modo de produção afinado ao modelo industrial, também se notabilizando pela bilheteria de quase 1,5 milhão de espectadores. Em entrevista ao jornal *O Globo*, a exemplo disso, o diretor afirmou:

Nada com Luiz Gonzaga é pequeno. Não havia um almoço de equipe sem ao menos 300 pessoas. Só vi coisa parecida em filmes estrangeiros que fotografei. Só o esboço do roteiro tinha pra lá de 200 páginas. No fim, eu me vi fazendo um filme com cinco montadores, para terminar no prazo.⁶³⁷

Localizados no polo oposto, mais próximos ao modelo típico-ideal do cinema “independente”, estão dois títulos de cada geração: os primeiros longas metragens de ficção de ambos os grupos (*Baile Perfumado* e *Amarelo Manga*; *Amigos de Risco* e *Eles Voltam*). Filmes que, para além de marcos geracionais, também condensam a dinâmica de produção e o regime de “independência” de cada um deles.

⁶³⁶ OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos, 2014, op. cit.

⁶³⁷ FONSECA, Rodrigo. Superprodução de 12 milhões, Gonzaga – de pai pra filho narra um delicado processo de aproximação. *O Globo* (22/09/2012).

Gráfico 7. *Continuums da “independência”*

Baile Perfumado e *Amarelo Manga*, além de terem sido os dois primeiros longas do grupo da retomada, também foram os menores orçamentos da primeira geração: o primeiro custou R\$ 1 milhão e o segundo R\$ 800 mil. Já *Amigos de risco* e *Eles Voltam* custaram R\$ 192 mil e R\$ 250 mil, respectivamente. Em relação ao eixo de Público, *Amarelo Manga* contabilizou 129.021 espectadores, *Baile Perfumado* 73.062 e *Eles Voltam* 5.512⁶³⁸. *Amigos de risco* não contabilizou público porque não foi lançado nas salas de cinema, apenas exibido em festivais e de forma independente.

No eixo Festivais, consideramos as premiações e as participações nacionais e internacionais de maior prestígio, bem como a possível localização destes no *continuum*. *Gonzaga: de pai pra filho* ganhou o prêmio de Melhor Filme, e em outras quatro categorias no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, organizado pela Academia Brasileira de Cinema. Como consta na definição da instituição – “contribuir para a discussão, promoção e fortalecimento do cinema como manifestação artística, ajudando, desta forma, a fortalecer a indústria cinematográfica brasileira” – prevalece na premiação valores mais próximos do polo industrial.

⁶³⁸ Fonte: Ancine.

Em relação aos longas de Pernambuco, *Amarelo Manga*, *Baile Perfumado* e *Eles voltam* ganharam o prêmio de melhor filme no clássico Festival de Brasília⁶³⁹, ao passo que *Amigos de risco* apenas foi lançado neste mesmo festival antes de ter a cópia extraviada. A diferença – que os localiza em lugares diferentes nesse *continuum* – é o fato de que *Eles Voltam* fez parte da seleção oficial e concorreu em Roterdã ao *Tiger Award*, na principal categoria do festival que tem como um valor importante filmes de jovens cineastas e a experimentação estética. *Amarelo Manga*, por sua vez, que ganhou o prêmio de Melhor Filme na *Mostra Forum* em Berlim, não se distancia muito dos demais, pois, apesar de o festival ter um perfil mais voltado para o mercado comercial, a mostra, que nasceu como uma contraposição ao *Berlinale* (Berlim Internacional Film Festival)⁶⁴⁰, tem um discurso mais próximo do cinema como valor cultural/artístico.

No que tange os arranjos mais práticos da lógica de associação ou do termo nativo “brodagem”, *Amigos de risco* e *Eles voltam* apresentaram moldes assemelhados de produção: gravados com uma equipe pequena (aproximadamente 15 pessoas no *set* de *Eles Voltam*, por exemplo)⁶⁴¹, atores não profissionais na maior parte dos papéis e mediada pelas relações de afeto e trabalho colaborativo. Ainda que essa mesma lógica de associação também tenha sido fortemente presente em *Baile Perfumado* (que contou com a participação de todos os membros do grupo da retomada), os valores e representações dessa geração, o contexto histórico e as próprias demandas de produção que o longa exigiu (por ex. efeitos especiais, locação no sertão, figurino de época, etc.), imprimiu ao modo de organização um caráter de maior especialização e hierarquia. Em entrevista, Lírio Ferreira afirmou, por exemplo, que havia 80 pessoas no *set* de *Baile Perfumado*⁶⁴². Já em *Amarelo Manga*, ainda que a “brodagem” continue evidente⁶⁴³,

⁶³⁹ Posicionamos o Festival de Brasília no meio do *continuum* entre o modelo “industrial” e o “independente”, utilizando o critério histórico do seu perfil híbrido. Se de um lado é claro o viés industrial, como expressa a descrição da edição de 2018 - “o festival busca amplificar sua vocação como ambiente de fomento do mercado cinematográfico, onde contatos são feitos e negociações realizadas, servindo como plataforma para o crescimento e o fortalecimento de novas produções audiovisuais”. Por outro, o festival apresenta um perfil com forte traço independente de premiação, a exemplo de *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky; Orlando Senna, 1981), e do próprio *Baile Perfumado*.

⁶⁴⁰ A Mostra Forum teve origem no *Internacional Forum of new Cinema*, fundado nos anos 1960 de forma independente como uma oposição ao *Berlinale*, justamente para afirmar um cinema de “valor cultural”. A partir dos anos 1970, o festival incorporou o fórum que continua a ter uma curadoria específica.

⁶⁴¹ Marcelo Lordello, em entrevista a Maria Carolina Oliveira, afirmou que havia aproximadamente 15 pessoas no set de filmagem de *Eles Voltam*. In: OLIVEIRA, M. C. V., 2014, op. cit., p.131.

⁶⁴² In: MIRANDA, André. Dez anos após causar impacto com seu primeiro longa, Cláudio Assis segue sacudindo as telas. *O Globo* (20/06/2012).

⁶⁴³ Por exemplo, o roteiro foi escrito por Hilton Lacerda e o filme produzido pela Olhos de cão (São Paulo) e Parabólica Brasil, produtora criada por Adelina Pontual, Marcelo Gomes e Cláudio Assis.

percebe-se um número maior de funções de assistentes e estagiários na ficha técnica do filme em comparação com *Baile*.

No **Gráfico 8** foram incluídos *Aquarius* e *A História da Eternidade*, de Kleber Mendonça e Camilo Cavalcante, respectivamente. Cineastas que apresentam perfis intermediários em relação às duas gerações.

Gráfico 8. *Continuums da “independência”*

Aquarius teve um orçamento de R\$3,4 milhões. Foi assistido por 355 mil espectadores. Concorreu à Palma de Ouro em Cannes, sendo o segundo longa brasileiro indicado a melhor filme estrangeiro (o primeiro foi *Central do Brasil*), pela Academia Francesa de Cinema, ao Prêmio César (de grande visibilidade na indústria cinematográfica francesa); teve a atriz Sônia Braga premiada pelo *ICS Cannes Awards* e acumulou inúmeros outros prêmios em diversos festivais internacionais. A razão pela qual está posicionado relativamente mais distante dos demais no último eixo não se deve à falta da “brodagem” (como já dito a respeito do filme anteriormente), mas por conta do tamanho da produção, a qual mobilizou um número maior de pessoas e funções (por ex., uma equipe dedicada exclusivamente à atriz Sônia Braga e as equipes das coprodutoras - SBS, VideoFilmes, Globo Filmes).

Já *A História da Eternidade* custou R\$ 1,5 milhão e alcançou 13.061 espectadores, de acordo com a Ancine. Dentre outros prêmios nacionais, foi premiado

como melhor filme e em outras quatro categorias no Festival de Paulínia, além de ter sido exibido no Festival de Roterdã, na mostra *Bright Future*. A ficha técnica, que traz nomes de parcerias recorrentes da cena, como Beto Martins, Vânia Debs e Marcelo Ludwig Maia, se assemelha à de *Amarelo Manga*, com um número um pouco maior de pessoas e funções.

3.5 A Estrutura de sentimento

A segunda geração herda e se alia à primeira no que concerne à organização e atuação política na cena. É emblemática nesse sentido a foto dos diretores e produtores presentes no jantar oferecido pelo então governador do estado Eduardo Campos em agosto de 2013. O encontro que teve como objetivo acordar a transformação do Edital do Audiovisual em lei, o que ocorreu no ano seguinte, reuniu integrantes dos dois grupos geracionais⁶⁴⁴. Outra característica herdada foi a diversidade e individualidade estilística. Uma diferença é o fato dos mais jovens estarem fortemente vinculados a um tipo de cinema mais experimental e a uma intensificação da lógica de autor, como já dito. Ainda que o grupo da retomada tenha exercido o cineclubismo, os membros das produtoras dos anos 2000 vivenciaram o contato e a experiência cinéfila ainda mais jovens e de forma mais aguda, ao que parece, algo propiciado pela facilitação das informações e acesso a uma produção cinematográfica mundial mais diversificada:

[...] a gente também é de uma geração da internet, cinefilia internetica, baixar filmes, antes dos *torrents*. Então a gente começa, no meu caso, começo a entender que existe um canal de acesso aos filmes que eu já via nas locadoras, mas numa amplitude muito maior. Então, uma geração que se dedica a cinefilia, isso eu falo por mim. [...] Era mais fácil baixar obras do Kiarostami, essa coisa do cinema oriental todo, sei lá, os sul coreanos, os chineses, europeus, os americanos mais undergrounds, tudo era mais acessível pra gente.⁶⁴⁵

Outro ponto de semelhança com o grupo da retomada foi a centralidade da universidade para essa geração, como principal espaço de encontro e agregação. Na verdade, como dissemos no capítulo 1, a aproximação da cena de cinema com as instituições universitárias em Recife já era um fator presente desde a geração superoitista. No entanto, o crescimento da cena no estado a partir da notoriedade

⁶⁴⁴ Na fotografia estão Marcelo Gomes, Lírío Ferreira, Hilton Lacerda, Paulo Caldas, Gabriel Mascaro, Kleber Mendonça, Emilie Lesclaux, Daniel Aragão, Camilo Cavalcante, Isabela Cribari, Katia Mesel e Chico Ribeiro. In: NOGUEIRA, Amanda Mansur C., 2014, op. cit., p.14.

⁶⁴⁵ Marcelo Lordello. Em entrevista concedida à autora, 20/03/2018.

conquistada pelos filmes lançados desde 1996, mais a ampliação da política estadual de fomento, impulsionou a criação de cursos de formação especializada nas instituições de ensino superior, como o bacharelado em Cinema e Audiovisual na UFPe em 2008. Para além dessa institucionalização, nota-se a partir da virada do século que a aproximação cinema-universidade foi reforçada reciprocamente, não só professores da universidade que também passaram a fazer cinema e/ou a contribuir mais ativamente com a cena⁶⁴⁶, mas diretores e cineastas que mantiveram o vínculo profissional com a universidade, caso de Marcelo Pedroso, dentre os diretores aqui abordados. Essa relação em si já renderia uma pesquisa à parte.

Começaram a surgir a partir de meados da primeira década do século XXI coletivos de realizadores, tais como *Asterisco*, *Jacaré*, *Vurto* e *Surto & Deslumbramento*⁶⁴⁷, compostos por estudantes oriundos de cursos da UFPe, os quais imprimiram à cena novas contribuições e perspectivas tanto produtivas como estilísticas. Ainda que não seja possível abordar a qualidade da agência desses novos atores, ressalta-se que dos três membros destes coletivos entrevistados para esta pesquisa, todos eles seguiram a carreira acadêmica e possuem vínculos formais com a universidade: Felipe Peres Calheiros (que fez parte do *Asterisco*) é servidor da UFPe; André Antônio e Chico Lacerda (*Surto & Deslumbramento*) também são professores da mesma universidade.

Para além do que diz respeito à estabilização dos mecanismos de incentivo que afetaram o campo cinematográfico nacional, outros aspectos do contexto de transformação política e material pela qual passou a sociedade brasileira como um todo – e que afetou particularmente a região Nordeste – a partir dos anos 2000, também são fundamentais para compreender os valores, as ideias e as representações da segunda geração. O momento em que os integrantes da Símio e Trincheira estavam na universidade e começavam as primeiras experiências com o cinema coincidiu com um marco que mudou significativamente a configuração político-social brasileira: o início dos governos do Partido dos Trabalhadores (PT), com a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva em 2002, reeleição em 2006, seguida do mandato de Dilma Rousseff, eleita em

⁶⁴⁶ Caso de uma trilogia de curtas chamada *Doces Apegos*, produzida pelo professor do Departamento de Comunicação, Eduardo Duarte, da qual participaram Leonardo Lacca, Diogo Balbino, Lívia Melo, Pablo Nóbrega, Marcelo Lordello. In: NOGUEIRA, Amanda Mansur C., 2014, op. cit., p.102-103. Afora outros exemplos, como *Eternamente Elza* (2013), curta documentário dirigido por Paulo Feitosa e Alexandre Figueirôa, professor da UNICAP. E mais recentemente o lançamento do documentário *Em nome da América* (2017), dirigido pelo professor da UFPe, Fernando Weller.

⁶⁴⁷ Para mais detalhes sobre os coletivos, ver NOGUEIRA, Amanda Mansur C., 2014, op. cit., p.108-113.

2010 e reeleita em 2014. Um ciclo que terminou em 2016, marco final desta pesquisa, após um controverso processo institucional que retirou a presidente do cargo.

Nesses quase 13 anos foi notável uma melhora das condições de vida dos mais pobres, ainda que, como apontam diversos intelectuais, a orientação neoliberal que buscou um pacto conciliatório, uma espécie de “terceira via” periférica, tenha preservado as bases de dominação do sistema social brasileiro⁶⁴⁸. Ruy Braga argumenta, por exemplo, que a questão da pobreza e da desigualdade foi instrumentalizada e despolitizada, tornando-se um problema administrativo, o que afastou o partido dos embates hegemônicos, restringindo-o à dinâmica dos gabinetes.⁶⁴⁹ Os moldes em que se deu o processo que culminou no fim do ciclo petista também parecem apontar para o desgaste e o esgotamento desse modelo de governabilidade.⁶⁵⁰

O fato é que o aumento do financiamento público, a expansão econômica e a adoção de políticas tais como o Bolsa Família, “Luz para todos”, garantia de renda e crédito à população de baixa renda, expansão do nível de emprego, ainda que de baixa remuneração, elevação real do salário mínimo, entre outras medidas, foram responsáveis pela retirada de setores populares expressivos da situação de miséria e pela recomposição da classe trabalhadora em novas bases de consumo.

Isso contribuiu diretamente para o crescimento dos índices educacionais e consolidação do acesso aos meios de comunicação de massa. A taxa de analfabetismo que era de 11,5% em 2004 caiu para 8% em 2015, ainda que o percentual de analfabetos

⁶⁴⁸ Ver: BRAGA, Ruy. *A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista*. São Paulo: Boitempo: USP, 2012; OLIVEIRA, Francisco de. *Hegemonia às avessas*. In: __; BRAGA, Ruy; RIZEK, Cibele (org.). *Hegemonia às avessas: economia, política e cultura na era da servidão financeira*. São Paulo: Boitempo, 2010; SINGER, André; LOUREIRO, Isabel (org.). *As contradições do lulismo: a que ponto chegamos?* São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

⁶⁴⁹ BRAGA, Ruy, op. cit., 2012, p.213.

⁶⁵⁰ A respeito disso, considerando a configuração da crise democrática por que passou o país – uma polarização política que levou às ruas tanto frações progressistas a exigir direitos e avanços sociais, como setores conservadores e ultraconservadores – ainda plenamente em curso ao final da escrita desta tese, Marcelo Ridenti considera que as classes médias escolarizadas tiveram uma participação fulcral nesse processo, participando massivamente dos protestos de rua. “A noção democrática da universalização dos direitos sociais, posta na Constituição de 1988 e desenvolvida sobretudo nos governos petistas – mas sem que houvesse reformas estruturais que de fato diminuíssem a concentração de renda e as desigualdades – tende a gerar certa frustração, sobretudo nos setores sociais médios com acesso ao ensino superior, onde se pode detectar expectativa, insegurança e insatisfação com a situação nova criada”. Para ele, em um “contexto de recessão econômica, o temor de alguns de perder espaços de poder, prestígio e privilégios, uniu-se ao medo de outros de não conseguir ganhá-los”. Mesmo que o país tenha passado por mudanças culturais e simbólicas expressivas no século XXI, com a ampliação do acesso à educação e à cultura na era digital de modo massificado, Ridenti afirma, então, que “a estruturação da sociedade brasileira praticamente não mudou: os lugares sociais são os mesmos e cada vez mais disputados”. In: RIDENTI, Marcelo. *Mudanças culturais e simbólicas que abalam o Brasil*. *Plural – Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP*, v.25.1. São Paulo, 2018, p. 47, 59 e 60.

funcionais tenha continuado alto (17,1%) nesse ultimo ano.⁶⁵¹ O aumento do número de Instituições de Ensino Superior (IES) também foi significativo: as IES privadas passaram de 1.004, em 2000, para 2.111 em 2016 (87,7% do total), ao passo que as públicas, de 176 para 296⁶⁵².

Mesmo com esse crescimento, menos de 20 milhões ou 15,3% da população havia concluído o ensino superior em 2016.⁶⁵³ Afora que se nota, como afirma Marcelo Ridenti, a continuação da tendência presente desde a Ditadura Militar, quando os matriculados do ensino superior público passaram a ser minoria. Em 2016, o sistema privado atendia a mais de 75,3% do total dos alunos, por mais que as vagas nas instituições públicas tenham crescido, chegando a quase dois milhões de matrículas (24,7% do total).⁶⁵⁴

No que se refere aos meios de comunicação, dentre os mais tradicionais, a televisão permanece hegemônica, presente em 97,1% dos domicílios brasileiros em 2015; ao passo que entre os mais novos, destaca-se o rápido crescimento do uso de telefones celulares no país, presente em 91,2% das casas em 2015.⁶⁵⁵ Para além do aumento da democratização de acesso a esse tipo de bem, incluídas as câmeras digitais e equipamentos técnicos, duas outras transformações estruturais ajudam a compreender a similaridade de situação dos mais jovens.

A primeira é a entrada definitiva do Brasil na era da informática a partir do século XXI. Em 2001, apenas 8,6% dos brasileiros tinham acesso à internet. Em 2015, essa proporção já era de 57,5%.⁶⁵⁶ Índice que, apesar do crescimento, em comparação com os países desenvolvidos (83,8%) e com as Américas (64,4%), ainda é baixo⁶⁵⁷. E a segunda foi a consolidação do modelo urbano de vida no país: se em 2000 cerca de 36% dos brasileiros viviam na zona rural, em 2010, 84,4% da população já era urbana⁶⁵⁸.

No Nordeste, apesar dos investimentos sociais, em infraestrutura e produção industrial que elevaram a taxa de crescimento dos indicadores econômicos, permanece o desequilíbrio na distribuição do Produto Interno Bruto (PIB) tanto em escala nacional como intra-regional durante os governos petistas. Entre 2000 e 2010, no primeiro caso,

⁶⁵¹ Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNAD). 2015.

⁶⁵² Censo da Educação Superior (Inep)

⁶⁵³ PNAD 2016

⁶⁵⁴ Censo da Educação Superior (Inep)

⁶⁵⁵ PNAD 2015

⁶⁵⁶ PNAD 2015

⁶⁵⁷ SANTOS, Barbara Ferreira. Apesar de expansão, acesso à internet no Brasil ainda é baixo. Exame. (22/12/2016)

⁶⁵⁸ RIDENTI, Marcelo, 2014, op. cit., p. 33.

o Sudeste manteve uma participação acima de 55% na composição do PIB nacional, ao passo que o Nordeste não ultrapassou os 14%.⁶⁵⁹ No segundo aspecto, a desigualdade é demonstrada pela concentração da riqueza nos estados da Bahia, Ceará e Pernambuco, cujas capitais são responsáveis por 90% do PIB regional.⁶⁶⁰

No que concerne os indicadores sociais, o Nordeste apresentou os piores índices dentre as regiões brasileiras nesse mesmo período. Por mais que tenha havido uma redução do percentual de pessoas pobres⁶⁶¹ de 51,88% para 30,53% (a média nacional foi de 35,16% e 19,88%), a região ainda possuía a maior taxa de pobreza do país em 2010. O mesmo aconteceu com a concentração de renda, medida pelo índice de Gini, que apesar de ter diminuído, continuou a mais elevada nacionalmente. Além disso, mesmo com a redução do analfabetismo, o Nordeste ainda apresentava em 2015 o maior percentual nacional desse indicador, 16,2%.⁶⁶²

Outro percurso necessário para pontuarmos a nossa hipótese sobre qual seja a *estrutura de sentimento* da segunda geração é o mapeamento das escolhas estéticas e temáticas de alguns filmes realizados depois de *Amigos de risco*. Algo primordial que subsidia e ajuda a aferir melhor quais são as ideias e valores partilhados que asseguram não só o regime de “independência” e a lógica de associação praticada, mas também fazem menção a fatores sociais e culturais mais amplos.

Uma característica estilística marcante presente nessa geração – com diferentes nuances – é a experimentação narrativa que desloca paradigmas clássicos do que seja documentário e ficção, muitas vezes, confundindo as fronteiras entre um e outro e questionando mesmo uma classificação possível. Esse é o caso, por exemplo, de *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), *As aventuras de Paulo Bruscky* (Gabriel Mascaro, 2010) e *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010).

Este último acompanha a rotina do garçom e cinegrafista Fabio – que divide seu tempo entre o trabalho no restaurante, as filmagens que faz e as atividades culturais da igreja –, contratado pela manicure Débora para gravar um vídeo de candidatura ao *Big Brother Brasil*. É esse fio condutor principal que também desvela o cotidiano de outras personagens as quais, como Fabio e Débora, têm suas vidas atreladas ao bairro de

⁶⁵⁹ De acordo com os dados do Instituto de pesquisa econômica aplicada (IPEA). 2014.

⁶⁶⁰ HISSA-TEIXEIRA, Keuler. Uma análise da estrutura espacial dos indicadores socioeconômicos do nordeste brasileiro (2000-2010). *EURE – Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales*, v.44, n.131, jan. Chile, 2018, p.102.

⁶⁶¹ Proporção de indivíduos com renda familiar per capita ou inferior a R\$140 mensais para agosto de 2010. Dados do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento PNUD. 2014.

⁶⁶² PNAD 2015. Em 2004, o percentual era de 22,4%.

Brasília Teimosa (o mesmo onde mora Ladjane, empregada doméstica de Clara em *Aquarius*). O longa sobrepõe, em uma ficcionalização da experiência autobiográfica, “os registros documentais destes personagens com momentos nos quais eles atuavam e repetiam diálogos escritos pela equipe de roteiristas em locações das suas vidas reais”⁶⁶³.

A visita do então presidente Lula para anunciar a reurbanização do bairro e a construção da Avenida Brasília Formosa está registrada em uma das fitas de Fabio. A obra realocou as famílias cujas casas de palafita, em situação de risco, eram invadidas pela força da água, para um conjunto habitacional em Cordeiro, do lado oposto da cidade. Foi o que aconteceu com o pescador Pirambu que mora em um desses apartamentos, em que se percebe uma degradação temporã, e atravessa as ruas desertas ainda de madrugada de bicicleta para desatracar o barco à beira mar.

Figura 7 – A brincadeira das crianças

Fonte: *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010)

A bela cena final do filme em que as crianças brincam no muro construído para separar a avenida das ondas do mar pode ser interpretada como uma alusão às transformações pelas quais passou o bairro e a vida de seus moradores (ou ainda, das classes subalternas sob maior risco social durante os governos petistas). Se antes o mar destruía as casas, o muro desta última cena tampouco consegue escamotear a força das ondas e evitar a passagem da água que se acumula em poças nas quais as crianças se

⁶⁶³ PRYSTHON, Ângela Freire. Paisagens em desapareição. Cinema de Pernambuco e a relação com o espaço. *E-Compós* - Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, v. 20, n.1. Brasília, jan./abr., 2017, p. 9.

divertem. Em uma homologia semântica, é como se o processo de reurbanização não tivesse conseguido conter a persistência da precariedade das condições de vida dos moradores que levam uma rotina ladeada pelo apelo midiático dos *realities shows*, televisão, música brega e da igreja evangélica. Ou ainda, “divertem-se”, como as crianças, protegidos apenas por um precário muro de contenção.

O longa *Pacific* e o curta *As aventuras de Paulo Bruscky* mobilizam outras chaves formais na relação documentário/ficção em que também é central a onipresença das imagens e da cultura como mediadores sociais na atual fase de consumo do capitalismo, como afirma Fredric Jameson⁶⁶⁴. O primeiro é todo construído com imagens filmadas por passageiros de um cruzeiro de navio em viagem a Fernando de Noronha. A semântica narrativa que alterna as imagens “ambiente” – o mar, os golfinhos, a piscina, as festas para entreter os turistas, aulas de dança, etc. – e a expressão subjetiva dos viajantes ao vivenciar essas experiências é conferida pela montagem dessas cenas amadoras. Já o segundo tem a forma de uma animação em que o *avatar* do artista Paulo Bruscky⁶⁶⁵ encontra o de Gabriel Mascaro na plataforma virtual *Second Life*.

Lá, o diretor faz “machinima”, como chama o trabalho de realizar gravações diversas, de casamentos, aniversários e *videobooks*, a fim de registrar a vida que as pessoas levam na plataforma. Bruscky o contrata para que ele filme um documentário a seu respeito. Nos intervalos dos depoimentos sobre a trajetória e visão artística dele, testemunhamos as suas aventuras no universo virtual: sobrevoa diversas atrações turísticas do mundo, como a torre Eiffel e a estátua da liberdade, vai a festas, bares e baladas, dança música eletrônica, faz sexo, entre outras.

Cremos que a forma inovadora de ambos os filmes, nos quais são extensos os signos de mercantilização, de despersonalização e de “mundialização” da cultura de massa, são exemplos emblemáticos da vocação modernista por meio da qual o “escandaloso e intolerável irritante externo é atraído para o próprio processo estético e, desse modo, sistematicamente derrotado, ‘representado’, e simbolicamente neutralizado”⁶⁶⁶.

⁶⁶⁴ JAMESON, Fredric. Reificação e utopia na cultura de massa. *Crítica Marxista*, São Paulo, Brasiliense, n. 1, 1994, p. 14.

⁶⁶⁵ Paulo Roberto Barbosa Bruscky nasceu no Recife em 1949. É um artista multimídia e poeta. Autor de inúmeros trabalhos de arte conceitual e experimental em diversos meios desde os anos 1970.

⁶⁶⁶ JAMESON, Fredric, 1994, op. cit., p.9.

Outra herança moderna que podemos perceber em alguns filmes dessa geração é o recurso à alegoria (de *allo*, outro e *agorein*, dizer), ou seja, dizer algo de sentido distinto do literal. O uso de argumentos narrativos metafóricos, montagem descontínua ou fragmentada, arranjos improváveis de cenário, signos díspares que são reconfigurados, associações conotativas entre símbolos e/ou objetos pertencentes a universos de sentidos usualmente distintos, são alguns recursos que reiteram esse desígnio. Nota-se que esses elementos estão fortemente presentes, por exemplo, no curta *Muro* (Tião, 2008) e nos longas *Brasil S/A* (Marcelo Pedroso, 2014) e *Animal Político* (Tião, 2016).

A narrativa de *Muro* é fortemente marcada pela montagem fragmentada. A viagem do homem à lua é projetada ao ar livre no interior do sertão, ao passo que a corrida das crianças que prendem o ar e dos adultos que seguram pedras são alternadas. Um homem deitado ao chão diz em voz grave enquanto uma multidão de homens de terno desfalece aos poucos: “Eles andam. Não conseguem respirar. Eles precisam chegar num lugar que possam respirar. Mas lá não tem vaga pra todos”. É esse mesmo personagem-narrador que em outro momento afirma: “Era uma vez um homem que de tanto pensar, considerar, ponderar, caiu”.

Uma mulher enterrada até a cabeça (com um vestido de noiva estirado, em uma provável retaliação moral) é punida pelos homens que corriam com pedras. E a menina que havia apostado a corrida sem respirar e levou a aposta a sério enquanto os meninos trapaceavam não consegue terminar o percurso e desmaia sem ar. A aridez do sertão se liga diretamente à metáfora da competição e ao desequilíbrio de poder (reforçado pela referência à distinção de gênero). Podemos interpretar que o paralelismo da montagem sugere uma correlação entre o moderno (corrida espacial) e o atraso. A corrida competitiva empreendida por homens (ressaltando-se a dominação social masculina) em direção ao progresso, em que não há lugar para todos, pois é essencialmente desigual, resulta em barbárie (sufoco e punição).

Brasil S/A também parece compartilhar dessa preocupação, mas em uma chave irônico-trágica. O longa é composto por inúmeros quadros, um caleidoscópio alegórico que se refere a diversas facetas históricas e atuais da sociedade brasileira: a cultura, passando pela política até a vida nos centros urbanos. Em todo o filme, a referência a um ideal de progresso e a forma como ele foi aclimatado ao nosso tempo/espço é potencialmente forte. Vemos, por exemplo, um trabalhador canavieiro em uma missão espacial, escavadeiras sendo escoltadas pela polícia com uma música grandiloquente,

um caminhão cegonha como solução para os congestionamentos do trânsito e uma igreja-nave ser alçada ao espaço com todos os féis.

Também recorrendo à ironia, mas em outro arranjo, *Animal Político* conta a história de uma vaca de classe média que, após uma crise existencial, parte à procura de um sentido para a vida. O efeito de estranhamento é imediato ao vermos o animal no shopping indo às compras, frequentando um curso de yoga e comendo em um restaurante. Os pensamentos da personagem funcionam como fio narrativo de uma série de outras construções alegóricas que se referem a elucubrações mais amplas, como sobre a nossa formação como país colonizado, os meios de comunicação de massa, as regras sociais e a padronização das ações humanas.

Mesmo os filmes mais propriamente narrativos, que mantêm uma linha continuada de ação, como é o caso de *Eles Voltam*, *Permanência*, *Som ao redor e Aquarius*, trazem marcas de inovação estética impressas no estilo individual dos cineastas, seja no ritmo da narrativa, nos longos silêncios e pausas, nos diálogos curtos e vagos que dão vazão à imaginação do espectador, seja no uso de metáforas imagéticas pontuais, como é o caso da cena do banho de cachoeira de João com o avô em *O som ao redor*, na qual a água se avermelha de repente, numa referência à interpretação estilística que Kleber Mendonça confere ao cinema de gênero, mais especificamente ao horror/suspense⁶⁶⁷.

Mas sem dúvida, uma característica de grande relevo para a geração dos anos 2000 é a centralidade que o urbano e a cidade, especialmente Recife, ocupam nas suas realizações, como bem expressa *Amigos de risco*, *Avenida Brasília Formosa*, *Brasil S/A*, *O som ao redor*, *Aquarius*, *Um lugar ao sol*, *Enjaulado*, *Recife Frio*, dentre outros. Não que o grupo da Retomada negligenciou as imagens urbanas. Mas há uma diferença acentuada tanto nos espaços que detêm a atenção da câmera como nas formas de representar.

O documentário *Rio Doce/CDU*, de Adelina Pontual, talvez possa ser considerado a síntese da relação do grupo da retomada com a cidade/urbano. O filme tem como linha narrativa o percurso do ônibus que sai do subúrbio de Olinda, cruza inúmeros bairros de Recife e termina na Várzea, Cidade Universitária. Ao longo dessa trajetória são costuradas, em um belo trabalho de montagem, inúmeras histórias do

⁶⁶⁷ Em inúmeras entrevistas à imprensa, Kleber ressalta a influência e inspiração que o cineasta americano John Howard Carpenter teve na sua carreira. Ver, por exemplo: JENKINS, David. Kleber Mendonça Filho: 'John Carpenter is always a reference point for me'. *Little White Lies* – Truth & Movies (21/03/2017).

cotidiano e da memória dos lugares e das pessoas. Como descreve o seguinte trecho da sinopse do longa: “Esta linha cruza parte destas duas cidades pernambucanas, cortando antigos bairros, revelando uma diversidade de paisagens urbanas e de tipos humanos que habitam aqueles logradouros, ali trabalham, ou apenas se deslocam de um ponto a outro”.

Percebe-se a curiosidade da câmera em relação, sobretudo, às histórias das personagens que transitam ao longo do caminho, ao mesmo tempo em que pelos lugares que passam através da janela do ônibus. Há no filme, assim como acreditamos haver como um traço característico da primeira geração, uma espécie de quebra de barreira entre o público e o privado, como já dissemos no capítulo anterior. Na maior parte dos filmes do grupo da retomada é como se a falta, a ausência, invadissem e rompesse uma privacidade não realizada o tempo todo, seja como negligência ou ataque por parte do Estado, seja como sua matéria subjetiva (*resultante?*) que, por vezes, condiciona atitudes regressivas e violentas (especialmente nos filmes de Cláudio Assis).

De fato, os cenários da segunda geração se afastam das imagens das pontes, do centro antigo, dos mercados e do burburinho das ruas populares para se ater aos arranha céus, à rotina dos condomínios, detalhes do cotidiano, apartamentos de classe média e lugares de confinamento privados em contraste com os públicos. Mais do que isso, acreditamos que essa dinâmica urbana, para além de uma paisagem de referência e pertencimento, passa a atuar na constituição interna das obras, como causa e significado.

No entanto, é importante ressaltar que, ao encararmos sociologicamente a estética, trajetória social e os elementos estruturais, não se trata de opor uma geração à outra em um sentido valorativo. Ângela Prysthon, em um artigo no qual mapeia a relação de alguns filmes da segunda geração com o espaço, por exemplo, afirma que a filmografia do grupo da retomada (que ela intitula ‘cinema *mainstream* de Pernambuco’) têm uma ênfase regionalista, cujo “excesso de caráter local” contrasta com a produção dos mais jovens:

[...] é justamente a esse localismo folclórico, às paisagens marcadas do sertão, do agreste e da zona da mata, a este excesso grotesco e caricatural do Nordeste, o elogio do popular “histórico” e até certo ponto da vulgaridade ou ao realismo vernacular que, de certo modo, se contrapõe à sensibilidade do banal apresentada pelos cineastas que começam a despontar na primeira metade dos anos 2000 (e, também, por alguns cineastas da geração anterior que tentam matizar o regionalismo, ainda que operando claramente dentro de suas fronteiras – é o caso de Paulo Caldas em *Deserto feliz* (2007) e, principalmente, Marcelo Gomes, que junto com Karim Ainouz, fez *Viajo*

porque preciso, volto porque te amo (2009). O cinema, ainda que não deixando de apresentar características e temas regionais, busca romper com o regionalismo da geração anterior, afastando-se das paisagens do “sertão”, abandonando as conexões com o manguebeat, evitando o folclore.

À medida que partimos do pressuposto do regional como uma *representação*, ou seja, que faz menção às maneiras de autonegação dos grupos, acreditamos que não se trata de afirmar uma ruptura com o regional, mas sim a inauguração de uma *representação* distinta, de uma nova vertente de discurso dessa identidade. Ao comentar sobre o regionalismo na literatura, Antônio Candido afirma que o regional, o pitoresco campestre, o peculiar que destaca e isola, nunca foi elemento central e decisivo na ficção brasileira, já que desde cedo houve uma certa opção estética pelas formas urbanas, universalizantes, que ressaltam o vínculo com os problemas supraregionais e supranacionais; e que houve sempre uma espécie de jogo dialético deste geral com aquele particular.⁶⁶⁸ Tomando de empréstimo essa reflexão, como vimos no capítulo 1, também podemos dizer que a trajetória histórica da produção cultural de Pernambuco (de forte influência dos signos regionais) não escapa a esse jogo cujas forças se compõem a cada instante na ficção brasileira. Mas talvez ele tenha sido reforçado a partir dos anos 1980 com a efervescência do movimento mangue em Recife.

Em um novo contexto global em que as culturas restrita, nacional e mundial se entrecruzam constantemente, a nossa hipótese é a de que ao passo que a primeira geração buscou “sintonizar” o que vinha de fora, a segunda geração inverte os termos ao partir dos aspectos universalizantes para representar o local, a nossa singularidade. Isso porque aspectos de amplitude global, especialmente ligados ao contexto urbano, como a homogeneização do consumo, a problemática imobiliária do uso dos espaços, o controle das grandes corporações, o uso da tecnologia como mediação das relações humanas, as subjetividades demarcadas pelas rotinas dos grandes centros, o apelo dos signos midiáticos generalizados, enfim, passam a ser traduzidos regionalmente.

Trata-se, então, de uma tendência de universalização do particular enquanto predominou no grupo da retomada a particularização do universal. Uma fala de Kleber Mendonça a respeito da recepção de *Aquarius* em outros países é emblemática disso:

[...] as pessoas entenderam perfeitamente o problema da personagem Clara (vivido por Sonia Braga), que tem o seu lar ameaçado de uma hora para outra, como se o “mercado” chegasse dizendo: “A gente quer este lugar, porque ele subiu de preço, e agora nos interessa. Portanto, quero que você

⁶⁶⁸ CANDIDO, Antonio. A Nova Narrativa. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989, p.203.

saia”. *Essa é a principal coisa mostrada no filme, que é universal. Para mim é sempre uma surpresa fazer um filme em sua casa e vê-lo ganhar ressonância no mundo.* (grifo nosso)⁶⁶⁹

Embora os cineastas dos anos 2000 tenham se constituído em parte negando as práticas e disposições da geração anterior, a consideração da especificidade das suas trajetórias, contexto de formação e condições estruturais encontradas, das suas práticas, ideais, valores vividos e sentidos ativamente parecem compor, aí sim, uma *estrutura de sentimento* específica.

Nesse sentido, a diferença fundamental não está, a exemplo de *Muro* (todo rodado no sertão) apenas na ruptura com as paisagens mais frequentemente filmadas pela primeira geração, mas tem uma composição de outra ordem. Acreditamos que há na segunda geração uma mudança significativa de “ponto de vista”, ou ainda, para usar a metáfora da câmera, de “ângulo”. Ao que parece, se a primeira geração foi fortemente marcada pelo exercício da alteridade, pela busca do “outro”, pelo tema do “encontro” e tem a denúncia como motor central da *estrutura de sentimento* caracterizada no capítulo anterior, percebe-se nos mais jovens uma mudança de perspectiva que se volta centralmente para a própria classe.

No entanto, essa mudança não resultou em uma visão ou autoanálise entrópica, como revela a maneira dessa geração materializar ficcionalmente a realidade. Pelo contrário, existe um interesse nos espaços de contato, convivência e tensões que se abre a outras classes. Disso se pode depreender o que acreditamos ser a diferença fundamental da *estrutura de sentimento* dos diretores dos anos 2000: se a primeira geração buscou “ir ao encontro” do outro, enfatizando a semelhança apesar das diferenças (o que une diferentes como iguais); a segunda inverte a chave: parte de si em direção ao outro, procurando enfatizar as diferenças apesar das semelhanças (o que separa em um meio social comum).

Por conta disso, nas realizações desse grupo, as personagens que fazem parte das classes subalternas são, em sua maioria, representadas face às demais. Empregadas e empregados que trabalham nos prédios e condomínios, guardadores de carros, garçons, vendedores de água, operários da construção, ambulantes, enfim, são as pessoas que orbitam os bairros murados dos que acumulam um maior volume de capitais no espaço social ou habitam os espaços urbanos compartilhados. É, por exemplo, o guardador de carro que após ser “enxotado” pela madame a quem oferecia

⁶⁶⁹ PINHEIRO, Amilton. Kleber Mendonça Filho faz um balanço de 'Aquarius', fala de 'Bacurau' e da curadoria do IMS. *O Estado de S. Paulo* (27/04/2017).

ajuda, risca o carro dela como uma vingança oculta em *O som ao redor*; são os porteiros de *Vigias*, documentário que acompanha o trabalho noturno de sete personagens em edifícios de classe média; são as pessoas que Cris encontra ao longo da sua jornada de volta para casa, após ser abandonada pelo irmão na estrada em *Eles voltam*, numa espécie de fábula moderna em que a adolescente de 12 anos que tem uma vida confortável em Recife amplia a sua visão de mundo ao experienciar outras realidades diferentes da sua, como a de um assentamento do MST ou a de uma família cuja mãe trabalha na feira e limpa as casas de veraneio no litoral.

O “falar de si”, da própria classe, é declarado, inclusive, como uma intenção consciente pelos diretores. Por exemplo, ao dizer que a ideia de *Pacífic* surgiu das histórias contadas pela família de uma namorada que havia ido a um cruzeiro, Marcelo Pedroso cita uma referência interessante:

Uma experiência muito extrema. E eu lembro que eu fiquei muito com essa ideia, que ‘po, é a classe média se revelando em todos os seus desejos, tudo que é constituidor simbolicamente dessa experiência social da gente tá lá nesse navio’; aí paralelamente a isso tinha essa coisa com a imagem, além desse componente de querer trabalhar com a classe média, que era uma coisa que vinha muito de um teórico Bernardet [...] Eu lia muito os textos dele e tinha essa coisa ‘precisamos falar de classe média’.⁶⁷⁰

No clássico *Brasil em tempo de cinema*, lançado em 1967, Jean-Claude Bernardet polemiza com a produção cinemanovista, analisando filmes de ficção realizados entre 1958 e 1966. Para ele, uma má-consciência da classe média produtora redundou em uma abordagem paternalista do povo, em uma ênfase no marginalismo, na qual o herói principal é o lumpemproletariado. Daí a predominância da favela como cenário e do favelado como epítome do marginal social. “Proletários sem defeitos, camponeses esfomeados e injustiçados, hediondos latifundiários e devassos burgueses invadem a tela: a classe média foi ao povo”⁶⁷¹.

No sentido de enfatizar um projeto que ele considera necessário, de representação da classe média, como uma maneira dessa classe colocar problemas a si própria, Bernardet ressalta os filmes *São Paulo S.A.* (Luiz Sergio Pereira, 1965) e *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) como parte de um cinema urbano que, pela primeira vez, intentou tratar, de forma consciente, da classe média. O primeiro demarcou a sua importância (para além de apresentar a solidão e a neurose da vida na metrópole), ao denunciar a classe média como visceralmente vinculada à grande

⁶⁷⁰ Em entrevista concedida à autora, 14/03/2018.

⁶⁷¹ BERNARDET, Jean-Claude, 2007, op. cit., p.49.

burguesia: “é a denúncia dessa massa atomizada, sem perspectiva, sem proposta, unicamente preocupada em elevar seu nível de vida e portanto inteiramente à mercê da burguesia que a condiciona”⁶⁷². Já o segundo é o filme que, para ele, mais se aprofundou no marasmo da classe média e seu valor foi introduzir no cinema brasileiro a luta de classe e desfazer a ilusão do bom entendimento:

O desafio abre, assim, juntamente com São Paulo S.A., uma nova perspectiva para a compreensão da sociedade brasileira no cinema. A ilusão da aliança burguesia nacionalista–classe média–proletariado pertence ao passado. A classe média tem de definir-se.⁶⁷³

Na reedição de *Brasil em tempo de cinema* em 2007, o professor da Escola de Comunicação e Artes da USP, Carlos Augusto Calil, ao propor um balanço atualizado no posfácio do livro, considera que permanece o dilema apontado por Jean-Claude. Ele afirma que em 1967, o cinema encontrava-se diante de quatro problemas fundamentais para Bernardet: levar adiante a temática da classe média; enfrentar no plano policial e cultural os novos rumos tomados pela sociedade [leia-se enfrentar a ditadura]; resolver o problema do público e encontrar uma estabilidade econômica. Contudo, para Calil, apenas um desses problemas foi resolvido, e pela história: a ditadura militar.

Não deixa de ser interessante simbolicamente que essa reedição do livro tenha coincidido com o ano de lançamento de *Amigos de risco*, filme marco da segunda geração, a qual acreditamos, de fato, reverberar as preocupações elencadas por Bernardet ainda nos anos 1960. Ele mesmo, em 2012, chegou a afirmar que nenhum outro estado produzia um cinema tão preocupado com a luta de classes quanto Pernambuco, citando *O som ao redor*, *Doméstica* e *Um lugar ao sol*, a despeito das críticas ao perfil desses filmes que fazem carreira em festivais, mas tem um baixo alcance de público⁶⁷⁴.

Roger Bastide afirma que a convivência de opostos não excludentes é uma característica singular do homem brasileiro: “quer fosse intelectual ou operário, quer fosse negro, branco, mulato, era sempre um apanhado de contrastes e contradições, de que era símbolo Macunaíma, herói ‘sem nenhum caráter’⁶⁷⁵. A acumulação histórica da nossa formação social sedimentada pelas relações paternalistas e pela partilha de uma

⁶⁷² Ibidem, p.140.

⁶⁷³ Ibidem, p.148.

⁶⁷⁴ PINTO, Ivonete. Cinema irrelevante: uma análise do cinema nacional a partir das percepções de Jean-Claude Bernardet. Teorema (dezembro/2012). Disponível em: <<https://abraccine.org/2013/06/18/cinema-irrelevante-uma-analise-do-cinema-nacional-a-partir-das-percepcoes-de-jean-claude-bernardet/>>.

Acessado em: 30. Jan. 2019.

⁶⁷⁵ QUEIROZ, Maria Isaura pereira de (org.). *Roger Bastide: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983, p.14.

mesma herança cultural por várias camadas sociais, acrescida da tradição tutelar do Estado e do viés autoritário e hierárquico, obstrui a dinâmica igualitária própria das sociedades modernas. “As dificuldades de se acolher o conflito como acontecimento legítimo são os seus indícios mais evidentes”⁶⁷⁶.

Esse arranjo balizado pela coexistência de desiguais e pela conciliação de contradições funciona como um elemento narrativo matricial em *Doméstica*, por exemplo. O longa, à semelhança de *Pacífic*, também é composto de imagens gravadas por terceiros. Sete adolescentes de diferentes classes sociais e capitais do país (Recife, Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo) filmaram a rotina das suas empregadas domésticas. A montagem explicita o que as cenas do cotidiano, que alternam o dia a dia do trabalho delas, a rotina das famílias e os depoimentos, ocultam sobre as relações. Por meio de um recurso semântico “invisível” da linguagem cinematográfica, o documentário constrói uma prolífica rede de sentidos que confere transparência ao que é opaco no sistema brasileiro, “digerindo” essa opacidade do conteúdo social na própria forma estética.

Parece que outro traço marcante da sociedade brasileira apontado por Roberto Schwarz assume ênfases diferentes nos dois grupos geracionais. O de um país fortemente marcado por dualismos, que se quer moderno, cosmopolita e civilizado, mas que, incongruentemente, convive placidamente com a realidade da violência e do arbítrio⁶⁷⁷. Os pares antitéticos velho/novo, moderno/atrasado que aparecem fortemente marcados como contraste na produção do grupo da retomada, tem reforçados o caráter de interdependência pela geração dos anos 2000, cumprindo mais um efeito simbiótico do que discrepante. É como se estes últimos enfatizassem que, para além da convivência, os elementos arcaicos e os modernos se retroalimentam no Brasil.

Todos os aspectos elencados até aqui nos fornece a base para afirmar o que acreditamos ser a diferença fundamental da posição social implícita das duas gerações. Em Pernambuco, se se percebe nos filmes da retomada uma presença marcante de personagens subalternas, com traços de vida instintiva, anárquica, marginal, repletas de experiências coletivas e solidariedade apesar das contingências – em um exercício de alteridade e identificação dos próprios cineastas a partir da lógica do “encontro” e “destinos compartilhados”. Se por um lado essa representação dos marginalizados mede

⁶⁷⁶ TELLES, Vera da Silva, 2001, op. cit., p.29.

⁶⁷⁷ SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

eficientemente as consequências da exploração, desigualdades e conservadorismo, por outro, pode resultar em uma “entropia” que toma o universo dos pobres como independente, sem interpelar responsabilidades individuais e coletivas, como já dissemos.

Diferente da denúncia, acreditamos que o motor principal da *estrutura de sentimento* da segunda geração talvez seja a negação. Nega-se, por exemplo, um estilo de vida privatizado, o modo vigente de uso das cidades, as injustiças como espectros da desigualdade, a humanização das máquinas correlacionada à desumanização das pessoas, a predominância dos valores de mercado em detrimento das relações humanas e um presente destrutivo ao mesmo tempo em que destituído de memória. cremos que há por meio do olhar voltado ao urbano – através do qual é estabelecida a delimitação dentro/fora, casa/rua – um sentimento compartilhado de alerta, o qual aponta para a ameaça de assimilação do público (e de valores coletivos) pela lógica do privado (modo de vida egoísta). E nessa negação as dissonâncias são explicitadas.

Não à toa, a abertura para o conflito que a dramatização presente nos filmes dos mais jovens implica traz uma forte alusão a diferentes qualidades de “acertos de contas”: entre Nelsão, Benito e Joca de *Amigos de risco*; do fotógrafo Ivo com o passado, em *Permanência*; da personagem de Cris com o irmão e os avós após voltar pra casa em *Eles voltam*; na relação patrão-empregado em *Doméstica*; da vaca consigo mesma como uma metáfora em *Animal Político*; com os usos da cidade em *Recife Frio*; de Clara com a lógica do mercado imobiliário em *Aquarius*, entre outros. Note-se: acertos de contas, em sua maioria, ligados a questões que afetam ou dizem respeito diretamente ao universo das frações de classe média, com exceção talvez daquele que encerra *O som ao redor* entre Clodoaldo, seu irmão e Francisco.

Supomos que, à semelhança do grupo da retomada, também se pode afirmar que há um paradoxo entre os mais jovens, só que de qualidade distinta. De um turno, ao assumir a perspectiva do “próprio quintal” (como aludiu o título da reportagem de Fernanda Mena, da *Folha de S. Paulo*, sobre Kleber Mendonça) e a partir dela “falar do outro”, a segunda geração confere abertura ao conflito (de modo a interpelar, desnaturalizar e refutar o cotidiano). Um aspecto que, além de encontrar resistência em nossa própria configuração social, também tinha sido pouco explorado pela cinematografia da retomada como um todo. De outra parte, a virada de perspectiva em que se secundariza a tentativa de alcançar imaginativamente os sentimentos das classes subalternas, também pode interditar um importante movimento simbólico consequente

do conflito que essa disposição implicaria, já que é através dele que excluídos e marginalizados podem impor seu reconhecimento como indivíduos legítimos e iguais, “no sentido de figurar na sociedade e para a sociedade a questão da justiça”⁶⁷⁸.

Por fim, para concluir, uma última consideração é importante. Se no caso da primeira geração não se tratava mais de um cinema engajado nos moldes cinemanovistas, mas sim de um cinema profissional comprometido politicamente, a segunda geração traz novos elementos a se considerar em relação à responsabilidade do cineasta. Esse grupo reativa, em outro formato, uma relação mais direta de militância, afinada especialmente à questão urbana, cujas problemáticas fazem menção a *estrutura de sentimento* do grupo. Um envolvimento expressado não apenas na dramatização dos filmes, mas também em posicionamentos públicos⁶⁷⁹, projetos específicos voltados para a questão da urbanização⁶⁸⁰, interlocução em audiências públicas, petições *online* e participação ativa em movimentos de ocupação – como foi o caso do Ocupe Estelita⁶⁸¹ e o Ocupe Cine Olinda⁶⁸².

⁶⁷⁸ TELLES, Vera da Silva, 2001, op. cit., p.30.

⁶⁷⁹ Por exemplo, em sua página pessoal do Facebook, Kleber Mendonça postou o cartaz do Festival Janela de 2016, uma ilustração do Edifício Caiçara semidestruído, com a legenda “E a gente vai registrando as coisas, como podemos”. 7 de abr. 2016. Post do Facebook. Após o edifício de 1930, que ficava na Avenida Boa Viagem, comprado por uma construtora, ser parcialmente demolido em 2013, o grupo Direitos Urbanos entrou com uma ação judicial que colocou o prédio sob disputa com o objetivo de ele ser reconstruído e tombado. Em 2016, no entanto, o Caiçara foi completamente demolido após a justiça emitir julgamento favorável à construtora e considerar a ação popular ‘improcedente’.

⁶⁸⁰ Um importante exemplo nesse sentido foi o “Projeto torres gêmeas”, que reuniu diversos agentes da cena para a realização de um filme coletivo, o qual expressasse as diferentes visões sobre as transformações da cidade a partir de um ícone do crescimento vertical em Recife: os dois espigões da construtora Mora Dubeux (que foram, inclusive, ‘apagadas’ digitalmente de *Aquarius*). O filme foi lançado no Janela e disponibilizado na página: <<http://projeto Torres Gêmeas.wordpress.com/>>.

⁶⁸¹ Trata-se de uma área de 10 hectares, no Cais José Estelita, que era da União, leilado em 2008 e arrematado pelo consórcio formado pelas construtoras Moura Dubeux, Queiroz Galvão, G.L. Empreendimentos e Ara Empreendimentos. Essas empresas divulgaram um projeto arquitetônico para o lugar chamado “Novo Recife”, que previa destruir os armazéns do cais e construir 12 torres, um conglomerado de prédios residenciais e comerciais de luxo. O Ocupe Estelita, em 2014, foi um amplo protesto - desde ocupações no lugar, debates e ações judiciais - que envolveu inúmeros setores da população civil em Recife, com participação ativa dos artistas locais, e abriu uma disputa contra o projeto.

⁶⁸² O cine Olinda, desativado há mais de 30 anos, foi ocupado por mais de dois meses entre outubro e novembro de 2016, com exibição de filmes e atividades culturais. O movimento foi mantido com doações, mutirões e teve reuniões abertas para as resoluções de gestão e programação. O manifesto intitulado “Por um cinema público popular”, que teve a assinatura de 40 coletivos e entidades apoiadoras, lançado pelo movimento na ocasião afirmou que nas três primeiras semanas de ocupação foram exibidos cerca de 50 filmes com mais de 2000 pessoais circulando no local e reitera: “A ocupação física do espaço é ao mesmo tempo um importante instrumento de pressão popular para que este equipamento cultural público, abandonado por sucessivas gestões, seja devolvido de maneira permanente para a população que deseja e têm direito a mais opções de cultura e lazer na cidade de Olinda. A reabertura e manutenção do cinema é nosso objetivo. [...] Desejamos que as obras da reforma que leva mais de 30 anos (!!!) sejam concluídas e que haja transparência e eficiência nessa fase final. Mas não permitiremos que o cinema fique fechado enquanto o poder público lida com a burocracia. Nós, junto com vocês, cuidaremos do espaço, mantendo-o aberto à todxs. Acreditamos que essa é a maneira mais eficiente de preservá-lo – com

Arte e política adquirem uma dinâmica específica de correlação, em que os diretores se envolvem pessoalmente em reivindicações que extrapolam a especificidade da produção cinematográfica, ao mesmo tempo em que essas questões são catalisadas ficcionalmente pelos mesmos. Um estudo a esse respeito, que ultrapassa o escopo desta pesquisa, sem dúvida, seria fecunda para a compreensão dessa nova dinâmica contemporânea de intersecção entre o campo da arte e da política. Intersecção esta, aliás, que é um traço histórico recorrente no campo do cinema nacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, em que se mapeou a produção de cinema em Pernambuco no marco de 20 anos (1996-2016), buscamos convergir a análise de três dimensões: trajetória social dos dois grupos geracionais que despontaram nesse período, contexto objetivo em que essa produção se inseriu e as suas respectivas construções de ordem estética e estilística. À semelhança do que afirmou Norbert Elias ao propor uma sociologia da vida social de Mozart, nossa intenção não foi “destruir o gênio” – no caso, presente nos cineastas de Pernambuco – “ou reduzi-lo a outra coisa qualquer”, mas tornar mais compreensíveis os fatores a que sua existência é devida.

Nesse sentido, as interpretações propostas dos filmes ao longo do texto não pretenderam suprimir qualquer outra, nem tampouco esvaziar a sabida complexidade do objeto artístico filme, por meio da qual a reunião de uma multiplicidade de escrituras e significantes é continuamente atualizada no processo sempre renovado de recepção. Como se sabe, entre a experiência mostrada na tela e a experiência do espectador, há todo um complexo jogo de ‘tradução’ que, de um lado, se relaciona e escapa das ‘intenções’ auferidas pelo próprio autor, de outro, vai acumulando múltiplas camadas de significados ao ‘aderir’ à vivência de quem assiste. Dito isso, como Elias, cremos que a “nossa compreensão das realizações de um artista e a alegria que se tem com suas obras não diminui, mas se reforçam e aprofundam quando tentamos captar a conexão entre as obras e o destino do artista na sociedade de seus semelhantes”⁶⁸³.

Lírio Ferreira, Cláudio Assis, Adelina Pontual, Paulo Caldas, Hilton Lacerda e Marcelo Gomes, em meio a um cenário de vazio produtivo no país, ao lançar o filme marco *Baile Perfumado* em 1996, também se lançaram no campo do cinema nacional. Fortemente marcada pela influência do movimento Mangue, essa geração, de fato, “fundou a própria existência”, movida pelo anseio de estabelecer as bases profissionais e assim garantir a continuidade da produção cinematográfica no Estado.

A atuação e prestígio adquiridos constituiu a base fundamental para o estabelecimento da cena, o que consolidou a opção de se tornar cineasta uma alternativa viável para os mais jovens. Caminho este seguido por Camilo Cavalcante, Kleber Mendonça Filho, Daniel Bandeira, Marcelo Lordello, Tião, Leonardo Lacca, Marcelo Pedroso, Gabriel Bandeira e Juliano Dornelles. Essa segunda geração – somada a

⁶⁸³ ELIAS, Norbert, 1995, op. cit., p. 19.

Kleber Mendonça e Camilo Cavalcante, de traços intermediários – despontou nos anos 2000 fundando a própria existência na cena.

Nota-se nesse grupo uma lógica de associação substancialmente distinta da que vinha sendo praticada e uma radicalização da defesa de uma maior liberdade estética e práticas de organização menos hierarquizadas e de orçamentos menores. Algo, sem dúvida, facilitado pelo avanço e democratização de acesso às novas tecnologias a partir do início do século XXI, tais como o formato digital e as possibilidades de divulgação e formação abertas pela internet.

Ambas as gerações apresentam duas matrizes representacionais – a “independência” e a “identidade” –, interseccionadas por uma terceira, a chamada “brodagem”. Esses três tipos de *representação* estão interligadas e imbricadas, substanciando os valores, as ideias e os sentimentos partilhados por cada grupo geracional. Partindo dessas linhas cartográficas, a avaliação do aspecto relacional foi fundamental para demarcar outro traço em comum presente nos filmes dos diretores abordados: a oposição também compartilhada ao modelo típico-ideal do cinema “industrial” e à sua rotina correspondente.

Nesse caso, se a geração da retomada se posicionou ao lado dos “independentes”, a dos anos 2000 se filiou ao chamado “novíssimo cinema” – produções de jovens diretores de outras capitais, como Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Fortaleza, que apresentaram características semelhantes em termos de organização, práticas e valores. A esse respeito, cremos que outras pesquisas que busquem mapear as especificidades desses agrupamentos, os quais também despontaram no início dos anos 2000, incluídas as disposições estéticas, poderiam ser proveitosas para estipular e definir melhor as semelhanças em relação à experiência de Pernambuco.

Embora as duas gerações abarquem cineastas muito diferenciados entre si do ponto de vista estilístico, os diretores da cena se aproximam pela posição que ocupam no campo do cinema nacional e por elegerem a politização da cultura como a forma de se fazerem presentes nesse espaço. Para além da matéria narrativa, a relação com a política pode ser notada no que se refere à organização de classe para as conquistas do setor, especialmente em torno das políticas públicas estaduais, mas também é perceptível na própria trajetória social de ambos os grupos (um marcador subjetivo-formativo importante), como expressa o envolvimento político no âmbito da universidade.

Também parece haver nos dois grupos geracionais um aspecto sedimentado na tradição cultural histórica de Pernambuco: o sentimento antimoderno e anticapitalista, de oposição à despersonalização e lógica mecanicista, que permeou de diferentes formas o pensamento tanto dos tradicionalistas como dos artistas de esquerda no estado, a exemplo da produção intelectual dos regionalistas nos anos 1920 e dos romancistas de 1930. No entanto, para os cineastas aqui estudados, tudo leva a crer que a negação do presente não implica um clamor de volta ao passado, como aconteceu no caso dos primeiros, e nem em uma abordagem revolucionária de ênfase no futuro, como fez os segundos. Mas sim em um ‘acerto de contas’ (ainda que sob diferentes perspectivas) com o atual *estado de ser* capitalista, de modo a apontar, tal como afirmou Walter Benjamin, a necessidade de “puxar os freios de emergência” dessa locomotiva⁶⁸⁴.

A produção de cinema local não só se expandiu, mas também se diversificou de modo impressionante, apresentando atualmente uma complexa configuração que extrapola os limites demarcados para esta pesquisa. Hoje é expressivo o número de profissionais e produtoras que atuam no Estado. No site “Cinema pernambucano”, uma base de dados colaborativa, por exemplo, aparecem listadas 58 produtoras. Com o crescimento da cena, também surgiram não só mecanismos e instituições voltadas para a formação profissional, mas também para a preservação da memória do cinema de Pernambuco. Por mais que o Museu da Imagem e do Som de Pernambuco (Mispe) permaneça fechado para reformas (em 2018) desde 2008, a Cinemateca Pernambucana, primeira do Estado, foi inaugurada em março de 2018, com um extenso acervo da produção cinematográfica local⁶⁸⁵.

Essa diferenciação da cena aponta também para o surgimento de regimes organizacionais e estéticos internos que questionam os instituídos pelas duas gerações aqui estudadas. Novos e diferentes realizadores e/ou coletivos que objetam, por exemplo, o modelo de produção movido pela necessidade da “assinatura” do autor, a “aura” cinéfila que a cena adquiriu e a hegemonia de uma estética ligada a uma dita “política” clássica, diante das demandas de uma “outra política”, mais afinada à chamada agenda identitária e novos movimentos sociais. Aliás, no tocante a isso, parece

⁶⁸⁴ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005, p.94.

⁶⁸⁵ Ver: <http://cinematecapernambucana.com.br/>. Acessado em: 25. Jan. 2019.

que os integrantes da segunda geração aqui estudados, além de estarem mais próximos, também são mais permeáveis a essas demandas internas.⁶⁸⁶

Claro que esses desígnios críticos não são dualistas e excludentes, pelo contrário, apresentam-se como forças que compõem a cena na convivência desses atores em um mesmo cenário cultural. E, para além disso, revela o movimento que parece ser mesmo um *continuum* histórico de novos atores que questionam os “estabelecidos”. Novas gerações de independentes mais independentes do que os antigos independentes. No entanto, também houve, dentro do próprio agrupamento dos anos 2000, uma dissidência mais radical.

Daniel Aragão, cujo nome aparece em diversas fichas técnicas dos filmes dos diretores e lançou o longa *Boa sorte, meu amor* (2012) como parte da segunda geração, rompeu com a cena em 2016. Ano, vale lembrar, que demarcou um marco político para o país com o afastamento da presidente Dilma Rousseff, denunciado como um golpe institucional por setores expressivos da sociedade brasileira, incluídos trabalhadores do Audiovisual e integrantes de ambas as gerações⁶⁸⁷. Após receber críticas por ter feito parte da equipe do documentário *O Jardim das Aflições*, centrado no jornalista conservador Olavo de Carvalho (importante nome da chamada “nova direita” que despontou nesse contexto), Daniel Aragão passou a morar nos Estados Unidos, declarando-se asilado. Na ocasião, ele acusou os cineastas de Pernambuco de “patrulhamento ideológico” e afirmou: “foi criado um ambiente de coletividade em prol do bem comum ao ponto de eu me sentir, por vezes, completamente insatisfeito com minha própria realização”⁶⁸⁸.

⁶⁸⁶ Um exemplo disso foi o episódio em que Cláudio Assis e Lírío Ferreira foram proibidos de frequentar a Fundação Joaquim Nabuco por um ano devido ao comportamento deles durante um debate com a cineasta Anna Muylaert sobre o filme *Que horas ela volta?* no dia 29 de agosto de 2015. Os diretores foram acusados de machismo por, segundo relatos, não terem permitido a cineasta falar no evento, além de gordofobia e lgbtfobia por conta de comentários pejorativos. Após a retaliação, houve um pedido de desculpas e consequente debate público com Anna Muylaert, roteirista do próximo filme de Cláudio Assis (*Piedade*, ainda inédito), que assumiu uma postura, a um só tempo, convicta e conciliatória em relação ao episódio. Como desdobramento disso, um pouco depois, em setembro de 2015, ao subir no palco do 48º Festival de Brasília para apresentar seu longa *Big Jato* (2016), Cláudio Assis foi vaiado e impedido de falar pelo público presente. Ver: Da redação. ‘Que horas ela volta?’: Cláudio Assis polemiza sobre filme de Regina Casé. *G1* (01/09/2015); GIANNINI, Alessandro. Diretor pernambucano é vaiado e chamado de ‘machista’ no Festival de Brasília. *O Globo* (20/09/2015).

⁶⁸⁷ Destaque para o movimento Cinema Brasileiro pela Democracia a que se filiaram inúmeros diretores e profissionais do campo, a partir do qual se organizaram diversas atividades e manifestações em várias capitais, a exemplo de um ato em Recife, no dia 24 de março de 2016, em frete ao cinema São Luiz.

⁶⁸⁸ ALBUQUERQUE, Gabriel. Em ‘asilo’ nos EUA, Daniel Aragão ataca cineastas de Pernambuco. *Jornal do Commercio* (07/05/2016).

Essa complexificação da cena apresenta traços de coincidência com diversos elementos próprios ao que Pierre Bourdieu conceituou como campo⁶⁸⁹: além de uma relativa autonomia e constituição de um “mercado” local, o surgimento de lutas internas entre ortodoxos e heterodoxos demonstra o caráter disputa pela legitimação dos bens simbólicos produzidos. Por mais que essa classificação seja ainda precipitada, considerando a escala e as especificidades objetivas da produção de Pernambuco, talvez seja possível sugerir que há indícios genealógicos de um campo de cinema em Pernambuco.

Outra hipótese possível de ser mencionada diz respeito à influência recíproca das duas gerações abordadas. Considerando que apesar dos dois grupos terem sido constituídos por situações de geração distintas e apresentarem *estruturas de sentimento*, lógicas de associação e um regime de independência singulares (apesar das semelhanças), eles passaram a vivenciar a partir dos anos 2000 o mesmo processo histórico, compartilhando das experiências ligadas tanto à cena local como ao campo do cinema nacional. É interessante perceber, pelo que supomos, que essa convivência mútua também se traduz esteticamente em influências recíprocas, por mais que se mantenha a espinha dorsal que demarca a *estrutura de sentimento* de ambas. Mesmo que não seja possível justificar esse apontamento com uma análise dos filmes, acreditamos que *Era uma vez eu*, *Verônica*, de Marcelo Gomes, e *Boi Neon*, de Gabriel Mascaro, são dois exemplos emblemáticos que parecem endossar esse argumento.

Por fim, não se pode deixar de notar como ambas as gerações estão preocupadas com questões levantadas no famoso manifesto mangue “caranguejos com cérebro”, sobre em que ponto exatamente está a fecundidade de Recife e a quem pertence a sua alma. Algo que reverbera, ainda que de perspectivas distintas, na produção cinematográfica dos diretores estudados. Se o primeiro grupo construiu uma ponte que sai do mangue para o mundo, o segundo buscou, sobretudo, questionar aspectos homogeneizantes por meio dos signos regionais (uma ponte do ‘mundo’ para o local). Em comum, pode-se dizer que a produção cinematográfica dos 20 anos que separam o lançamento de *Baile Perfumado* e *Aquarius* apresenta um *leitmotiv* de revolta contra o estabelecido e o instituído tanto no que se refere ao campo propriamente dito do cinema nacional como aos fatores sociais mais amplos.

⁶⁸⁹ BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades dos campos. In: __. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983, p. 89-94.

No entanto, quando vistos em conjunto, os filmes das duas gerações parecem apontar para uma diferença fundamental nas formas de sintetizar e responder a esse *leitmotiv*, traduzido ficcionalmente por uma postura centralmente de denúncia na primeira (prioritariamente por via das consequências) e de negação pela segunda (especialmente por via das causas). Se no grupo da retomada a solidariedade perplexa e que mantém a apreensão da distância se equilibra a um tom de inescapabilidade; no caso dos mais jovens, o reconhecimento do mal filtrado por uma solidariedade reflexiva aponta para uma contenção da possibilidade de ação do outro, que se torna ela mesma reflexa. Isso nos leva a refletir como essas estruturas de sentimento resultam da tradição ao mesmo tempo em que incidem tanto na cultura como em nosso pensamento social hoje.

Nesse mesmo sentido da reflexão, não se pode deixar de ressaltar outro aspecto que consideramos relevante. Acreditamos que a caracterização do Manguembeat como uma expressão cultural antibovarista, feita por Maria Rita Kehl, talvez possa ser estendida ao cinema de Pernambuco. De acordo com ela, o bovarismo ou o conceber a si mesmo diferente do que se é, como um efeito possível do projeto tipicamente moderno de “tornar-se autor do próprio destino”, encontra correspondência na forma predominante do bovarismo brasileiro que consiste em nos tomarmos sempre por não brasileiros (portugueses no século XVIII, ingleses ou franceses no XIX, norte-americanos no XX)⁶⁹⁰.

Isso corresponde ao mecanismo histórico nacional de se criar efeitos secundários de modernização, à maneira das nações europeias e republicanas, mantendo, no entanto, as estruturas arcaicas e hierárquicas. Podemos dizer que as *estruturas de sentimento* de ambas as gerações, cada uma à sua maneira, também buscam escapar a essa forma de autoengano que constitui o bovarismo “como uma das figuras mais expressivas da impossibilidade de se realizar plenamente a forma *indivíduo*, característica da subjetividade moderna”⁶⁹¹. Considerando a potencialidade que o cinema possui não só como um meio de *compreensão*, mas também de *construção*; não só de *impressão* sensível, mas também de *criação*, em uma dinâmica social ambivalente como a nossa, essa é, sem dúvida, uma potência simbólica presente nos filmes de Pernambuco que não pode ser ignorada.

⁶⁹⁰ KEHL, Maria Rita, 2018, op. cit., p.31.

⁶⁹¹ Ibidem, p.30.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALMEIDA, Alberto Carlos. O Brasil no final do século XX: um caso de sucesso. *Dados*, Rio de Janeiro, v.41, n.4, p.785-830, 1998.
- ALMEIDA, J.; ARAÚJO, J. Um modelo exaurido: a experiência da Sudene. Passo Fundo: *Teor. e Evid. Econ.*, v.12, n.23, nov. 2004.
- ALVES, Elder P. Maia. A expansão do mercado de conteúdos audiovisuais brasileiros: a centralidade dos agentes estatais de mercado – o FSA, a Ancine e o BNDES. *Caderno CRH*, Salvador, v.29, n.78, set-dez., 2016.
- AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2000.
- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *A crônica de cinema no Recife dos anos 50*. Recife: FUNDARPE, 1997.
- _____. O campo e a cidade no cinema silencioso pernambucano. In: MOURÃO, Maria Dora Genis; et al. (Org.). *XVII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Anais de Textos completos*. São Paulo: Socine, 2014.
- _____. O cinema silencioso segundo as revistas. In: CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton; FABRIS, Mariarosaria (org). *Estudos Socine de cinema - Ano VI*. São Paulo: Nojosa Edições, 2005.
- _____. Retrospecto em fragmentos. In: CAETANO, Daniel (org.). *Cinema brasileiro 1995-2005 – revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no Meio Século XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- _____. Modernismo e regionalismo no Brasil – Entre inovação e tradição. *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v.23, n.2, nov. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702011000200008>. Acessado em: 28. Out. 2016.
- AUTRAN, Arthur. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. *ALCEU*, vol. 10, n.20, Jan/Jun, 2010a.

_____. O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje. In: MELEIRO, Alessandra. (org.). *Cinema e mercado*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010b.

AVELLAR, José Carlos. Cláudio Assis: um olhar faca que cega. *Cinemais – O tempo do olhar*, n.35, Jul/Set., 2003.

AZULAY, Jom Tob. Por uma política cinematográfica brasileira para o século XXI. In: MELEIRO, Alessandra. *Cinema no mundo – indústria, política e mercado*. Vol. 2. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *ALCEU*, v.8, n.15, jul./dez, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. 3ed. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1994.

_____. Os jovens paulistas. In:____; PEREIRA, Miguel; XAVIER, Ismail. *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

BERNARDET, Lucila. *O Cinema Pernambucano de 1922 à 1931:primeira abordagem*. São Paulo, 1970.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

_____. Algumas propriedades dos campos. In:____. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Espaço social e gênese das <<classes>>. In: *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1983.

BOLLE, Willi. O sertão como forma de pensamento. In: *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

BRAGA, Ruy. *A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista*. São Paulo: Boitempo: USP, 2012.

BRITO, Antônio de Pádua de Lima. *Ariano Suassuna e o Movimento Armorial: cultura brasileira no regime militar, 1969-1981*. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2005.

BUNDT, Roger Luiz da Cunha. *Cinema, mercado e política cultural: os casos do Brasil e México numa visão histórico estrutural*. Tese. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – Faculdade dos Meios de Comunicação Social, PUCRS. Porto Alegre, 2011.

CANDIDO, Antonio. A Nova Narrativa. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

_____. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

CHAGURI, Mariana Miggiolaro. *Do Recife nos anos 1920 ao Rio de Janeiro nos anos 1930: José Lins do Rego, Regionalismo e Tradicionalismo*. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2007.

COELHO, Germano. Paulo Freire e o Movimento de Cultura Popular. In: ROSAS, Paulo (org.). *Paulo Freire – Educação e Transformação Social*. Recife: UFPE, 2002. Disponível em: <<http://www.paulofreire.ufpb.br/paulofreire/Files/seminarios/mesa16-c.pdf>>. Acessado em: 28 out. 2016.

COSTA, Mannuela Ramos da. *Cinema brasileiro independente no contexto contemporâneo: entre a ficção e a realidade*. Tese (Doutorado). Universidade federal do Rio de Janeiro. Escola da Comunicação, 2017.

CUNHA FILHO, Paulo Carneiro. *A utopia provinciana: Recife, Cinema, Melancolia*. Editora Universitária, UFPE: Recife, 2010.

DAHL, Gustavo. Mercado é Cultura. In: *Cultura, Brasília*, v. VI, n. 24, pp. 125-127, jan. mar.1977.

DAMATTA, Roberto. O Brasil como morada. Prefácio. In: FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global, 2013.

DOURADO, Rodrigo Carvalho Marques. *Vivencial Diversiones: por uma cena transgressora*. TCC (Graduação em Jornalismo) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2003.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

FARACHE, Ana. *Vivencial: imagens do afeto em tempos de ousadia*. Recife: Editora Massangana, 2016.

FELDHUES, Paulo Raphael. *O triunfo da moral burguesa no Recife*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, editora Massangana, 2013.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Fundação de Cultura Cida de do Recife, 2000.

_____. *O cinema Super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural*. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo. ECA – Escola de Comunicação e Artes. São Paulo, 1990.

_____. O mangubeat cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas. *VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom*, 2006. Disponível em:

<<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/55235900046085500136345127971620371741.pdf>>. Acesso em: 30 de maio de 2014.

FORNAZARI, Fabio Korbol. Instituições do Estado e políticas de regulação e incentivo ao cinema no Brasil: o caso Ancine e Ancinav. *RAP*. Rio de Janeiro, Jul./Ago., 2006.

FREYRE, Gilberto. Tempo de aprendiz, vol. I- 332, 1979, apud REZENDE, Antonio Paulo de Moraes, op.cit., 1992.

GALVÃO, M. R.; BERNARDET, J. C. *O nacional e o popular na cultura brasileira - Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GATTI, André Piero. *Cinema brasileiro em ritmo de indústria*. Equipe técnica de Cinema – Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. São Paulo, 1999.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONÇALVES, Hugo Feitosa. *A questão regional no Nordeste: uma análise da trajetória socioeconômica do Nordeste brasileiro entre a década de 1950 e o final dos anos 2000*. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual da Paraíba. Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional. 2016.

HISSA-TEIXEIRA, Keuler. Uma análise da estrutura espacial dos indicadores socioeconômicos do nordeste brasileiro (2000-2010). *EURE – Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales*, v.44, n.131, jan. Chile, 2018.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

IKEDA, Marcelo. O impacto da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual no processo de “Retomada” do cinema brasileiro. *II Encontro Internacional de Direitos Culturais*, Fortaleza, Ceará, 9-12 outubro, 2013.

_____. *O modelo das leis de incentivo fiscal e as políticas públicas cinematográficas a partir da década de noventa*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2011.

ISAZA, Laura Rodríguez. *Branding Latin America: film festivals and the international circulation of latin american films*. University of Leeds, School of Modern Languages and Cultures. Leeds, 2012.

JAMESON, Fredric. A lógica cultural do capitalismo tardio. In: _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.

_____. Reificação e utopia na cultura de massa. *Crítica Marxista*, São Paulo, Brasiliense, n. 1, 1994.

JOHNSON, Randal. Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990. *Revista USP*, São Paulo, n.19, set.out.nov, 1993.

KEHL, Maria Rita. *O bovarismo brasileiro: ensaios*. São Paulo: Boitempo, 2018.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACHADO, Lucia. *A Modernidade no Teatro, Ali e Aqui, Reflexos Estilhaçados*. Recife: Prefeitura do Recife, 2009.

MACIEL, Louise Claudino. Dos sobrados às casas da Aurora: moradia e distinção social na Região Metropolitana do Recife. *41º Encontro Anual da Anpocs*, Caxambu, Minas Gerais, 2017.

MAGNABOSCO, Maria Madalena. O testemunho narrativo em Grande sertão: veredas. In DUARTE, Lélia Parreira ET. AL. *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: Puc Minas, CESPUC, 2000.

MANNHEIM, Karl. O problema sociológico das gerações. Tradução de Cláudio Marcondes. In: FORACCHI, Marialice M. (org). *Karl Mannheim: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1982.

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

MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema do mundo: historia, politica, mercado*, v.2. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

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

MELO FILHO, Djalma Agripino de. Mangue, homens e caranguejos em Josué de Castro: significados e ressonâncias. *Hist. cienc. saude-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, ag., 2003.

MELO, Patricia Bandeira de (org.). *O financiamento do cinema: os níveis de intervenção estatal na produção mundial*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2014.

MENDES, Adilson (org.). *Ismail Xavier - Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

MENDONÇA, Fernando; ALMEIDA, Rodrigo. O cinema Pernambucano entre gerações. *Filmologia*, ag. 2012. Disponível em: <http://www.filmologia.com.br/?page_id=5774>. Acessado em: 07. Nov. 2016.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. *Do mangue para o mundo: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira*. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas. Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. 2004.

MICELI, Sergio. Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45). In: *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. In: ____ (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: DIFEL, 1984.

MORETTI, Franco. Planet Hollywood. *New Left Review*, v. 9, may-june. 2001. Disponível em: <<https://newleftreview.org/II/9/franco-moretti-planet-hollywood>>. Acessado em 13. dez. 2018.

MOURA, Roberto. A Bela Época (Primórdios-1912). In: Ramos, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987b.

NAGIB, Lucia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. Imagens do mar: visões do paraíso no cinema brasileiro atual. *INTERCOM – XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação*. Campo Grande/MS, setembro, 2001.

_____. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. O cinema da retomada. In: Vilaron, André Botelho et alii (orgs.). *Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Brasília: Athalaia Gráfica: Ministério das Relações Exteriores, 2005.

NAKATANI, Tony Shigueki. *A geração Retomada: cineastas, contexto social e a imagem de sociedade nos filmes Carlota Joaquina, princesa do Brasil e Cidade de Deus*. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo. FFLCH. Sociologia, 2017.

NICOLAU NETTO, Michel. *Discursos identitários em torno da música popular brasileira*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2007.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *A brodagem no cinema pernambucano*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC – Departamento de Comunicação. Recife, 2014.

_____.; CUNHA F., Paulo Carneiro da (org.). *A aventura do Baile Perfumado: 20 anos depois*. Recife: CEPE, 2016.

_____. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2009.

OLIVEIRA, Francisco de. Hegemonia às avessas. In:____; BRAGA, Ruy; RIZEK, Cibele (org.). *Hegemonia às avessas: economia, política e cultura na era da servidão financeira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. *“Novíssimo” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo. FFLCH - Departamento de Sociologia. São Paulo, 2014.

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

_____. *Classes em choque*. In:____. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

OTTONE, Giovanni. O renascimento do cinema brasileiro nos anos 1990. *ALCEU*, v.8, n.15, jul./dez, 2007.

PAIVA, Samuel. Do curta ao longa: relações estéticas no cinema contemporâneo de Pernambuco. In: HAMBURGER, Esther et al. (org.). *Estudos de Cinema – SOCINE*, ano IX. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. Novo Cinema Brasileiro. *Comunicação & Educação*. São Paulo, v.5, n.14, jan./abr. 1999. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewArticle/4419>>. Acessado em: 6. Fev. 2017.

PERRUCCI, Gadiel. Um projeto oligárquico-liberal de universidade (Notas para uma história da UFPE). Recife: *Cad. Est. Soc.*, v.2, n.2, jul/dez, 1986.

PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRYSTHON, Ângela Freire. Paisagens em desapareção. Cinema de Pernambuco e a relação com o espaço. *E-Compós* - Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, v. 20, n.1. Brasília, jan./abr., 2017.

QUEIROZ, Maria Isaura pereira de (org.). *Roger Bastide: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973): A representação em seu limite*. São Paulo: editora brasiliense, 1987a.

RAMOS, Sennor (org.). *Miró até agora*. 2 ed. Recife: Cepe, 2016.

REZENDE, Antonio Paulo de Moraes. *(Des) encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. Tese (doutorado). Universidade de São Paulo. FFLCH - Departamento de Historia. São Paulo, 1992.

_____. *O Recife: histórias de uma cidade*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2002.

RIBEIRO, Getúlio. *Do tédio ao caos, do caos à lama: os primeiros capítulos da cena musical Mangue – Recife – 1984/1991*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. 2007.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. Caleidoscópio da cultura brasileira (1964-2000). In: MICELI, Sérgio; PONTES, Heloisa (org.). *Cultura e Sociedade: Brasil e Argentina*. São Paulo: Edusp, 2014.

_____. Mudanças culturais e simbólicas que abalam o Brasil. *Plural* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, v.25.1. São Paulo, 2018.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

SAMPAIO JUNIOR, Nelson. *Ary: um bandeirante do cinema brasileiro*. Recife: Bagaço, 2013.

SANTOS, M.V.M. *O salto do cinema brasileiro contemporâneo no céu do sertão: uma análise dos filmes O Céu de Suely e Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos. Departamento de Sociologia. São Carlos, 2014.

SAPIRO, Gisèle. Modelos de intervenção política dos intelectuais: o caso francês. *R. Pós Ci.Soc.*, vol. 9, n.17, jan/jun. 2012.

_____. Os processos literários e a construção da imagem do intelectual engajado. *RBCS*, vol. 28, n° 83. São Paulo, outubro, 2013.

SARAIVA, Leandro. Da estética da fome à estética do lixo, da alegoria da esperança à do desengano. *Retrato do Brasil*. N° 67. Belo Horizonte, MG: Editora manifesto, fev. de 2013.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

_____. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

SIMIS, Anita. A Globo entra no cinema. In: BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (orgs.). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005a.

_____. Cinema e política cultural durante a ditadura e a democracia. V *ENLEPICC* Encontro Latino de Economia Política da informação, Comunicação e Cultura. Salvador, Faculdade Social da Bahia, 9-11 de nov., 2005b.

_____. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume: Fapesp: Itaú Cultural, 2008.

SINGER, André; LOUREIRO, Isabel (org.). *As contradições do lulismo: a que ponto chegamos?* São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

SOUZA, Fábio Silva de. *O Movimento de Cultura Popular do Recife (1959-1964)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de São Paulo, 2014.

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. In: *Public*, n. 22/23, 2002. Disponível em: <<https://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/public/issue/view/1750>>. Acessado em: 08. Jun. 2018.

TEIXEIRA NETO, Wanderley de Mattos. Kleber Mendonça Filho, O Som ao Redor e a construção de uma ideia sobre o cinema pernambucano. *Aniki - Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, vl. 5, n. 2, 2018. Disponível em: <<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/398/pdf>>. Acessado em: 26. Fev. 2019.

TELLES, Vera da Silva. *Pobreza e Cidadania*. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia: Ed. 34, 2001.

WILLIAMS, Raymond. A fração Bloomsbury. *Revista Plural*; Sociologia. USP, São Paulo, 1 sem., n.6: p139-168, 1999.

_____. Estrutura de sentimento. In: _____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. Os romances industriais. In: _____. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 2011, p.111-133.

_____. Os usos da teoria da cultura. In: FREIRE, Alípio et al. *Margem Esquerda*, n.9, 2007.

XAVIER, Ismail. Campo de migrações: Fabiano, Manuel, Ranulfo e os anônimos do sertão. *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, v. 33, n. 26, 2006.

_____. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. *Novos estud. - CEBRAP*, São Paulo, n. 75, p. 139-155, jul., 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000200010&lng=en&nrm=iso>. Acessado em: 29. Maio. 2018.

_____. *O Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____; SARAIVA, Leandro. Um novo ciclo (Cultura/Cinema). *Retrato do Brasil*, 2 ed. rev. Belo Horizonte, MG: Editora manifesto, 2007.

_____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

YUTA, Edmar Tetsuo. *Glauber Rocha e a formação do Cinema Novo*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

Matérias de Jornais

A DIFÍCIL TAREFA de manter a mente sã e o corpo são. *Cinema pernambucano*. (21/03/2010). Disponível em: <<https://cinemapernambucano.wordpress.com/2010/03/21/mente-sa-e-corpo-sao/>>). Acessado em: 21. Jan. 2019.

ALBUQUERQUE, Gabriel. Em ‘asilo’ nos EUA, Daniel Aragão ataca cineastas de Pernambuco. *Jornal do Commercio*. (07/05/2016).

ALMEIDA, Carol. Aquarius, de Kleber Mendonça Filho. *Fora de quadro*. (20/08/2016).

ALMEIDA, Carol. “Todo cineasta é um crítico frustrado”. Ou: Provocar é preciso. *Terra Magazine*. (13/10/2011).

“AMARELO MANGA”: chegou a vez do público. *Estado de S. Paulo*. (15/08/2003).

ARANTES, Silvana. Contrariamente iguais. *Folha de S. Paulo*. (19/11/2002).

ARAÚJO, Beatriz Braga Mateus. Crítica de Kléber Mendonça Filho incomoda executivo da gigante Globo Filmes. *Jornal do Commercio*. (22/02/2013).

“ÁRIDO MOVIE”, de Lírío Ferreira, leva a seca à cidade inundada. *Gazeta do Povo*. (30/08/2005).

BARROS, Ernesto. Cinema Pernambucano: do Sonho Impossível ao Sucesso. *Jornal do Commercio*. (20/09/16).

BUTCHER, Pedro. Brasileiros tem boa repercussão durante o Festival de Berlim. *Folha de S. Paulo*. (10/02/2015).

BUTCHER, Pedro. Depois de vaia a Cláudio Assis, ‘Big Jato’ vence o Festival de Brasília. *Folha de S. Paulo*. (23/09/2015).

CARNEIRO, Gabriel. Funcines: mecanismo de investimento do futuro. *Revista de Cinema*. (12/07/2011). Disponível em: <<http://revistadecinema.com.br/2011/07/funcines-mecanismo-de-financiamento-do-futuro/>>. Acessado em: 22. Jan. 2019.

CARNEIRO, Gabriel. O ser do sertão. *Revista de Cinema* (27/02/2015).

CARNEIRO, Gabriel. O sufoco dos independentes. *Revista de cinema*. (19/06/2013).

CARNEIRO, Gabriel. Vaqueiro sensível. *Revista de Cinema* (13/01/2016).

CASTRO, Daniel. Netflix ultrapassa gigantes Net e Sky e já é a maior TV por assinatura do país. *UOL*. (01/08/2018). Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/mercado/netflix-ultrapassa-gigantes-net-e-sky-ja-e-maior-tv-por-assinatura-no-brasil-21659>>. Acessado em: 25. Jan. 2019.

‘CINEMA BRASILEIRO tem vergonha do corpo, diz diretor de filme sobre amor gay’. *Paraíba.com.br*. (14/08/2013).

COSTA, Fabiano. Brasil indica ‘O som ao redor’ para tentar vaga no Oscar 2014. *GI*. (20/09/2013).

EDUARDO, Cléber. Entrevista com o cineasta brasileiro Marcelo Gomes. *Revista Época*. São Paulo. 2005. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT965868-1655,00.html>>. Acessado em: 04. Fev. 2017.

FERNANDES, Eduarda. Ministério Público abre inquérito contra cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho. *Diário de Pernambuco* (20/02/2017)

FIORATTI, Gustavo. Muito barulho por algo. *Folha de S. Paulo*. (01/01/2013).

FONSECA, Rodrigo. Superprodução de 12 milhões, Gonzaga – de pai pra filho narra um delicado processo de aproximação. *O Globo*. (22/09/2012).

FRANÇA, Pedro Henrique. Pernambuco exporta novos talentos do cinema. *O Globo*. (24/02/2017)

GENESTRETI, Guilherme. Comissão brasileira do Oscar nega partidarização em escolha de indicação. *Folha de S. Paulo*. (19/08/2016).

GENESTRETI, Guilherme. ‘Dez Mandamentos’ tem 3º ‘maior público’ do cinema brasileiro. *Folha de S. Paulo*. (06/03/2016).

GENESTRETI, Guilherme. Governo exclui cineastas e inclui grupos estrangeiros em Conselho de Cinema. *Folha de S. Paulo*. (5/12/2018).

GHETTI, Bruno. Cinema Pernambucano vive sua era de ouro. *Valor Econômico*. (13/08/2012).

GLOBO FILMES faz mal à cultura e "adestra público", diz diretor. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*. (22/02/2013).

H.D. Mabuse. Rios, pontes e redes de significados. *Álbum Itaú Cultural*. Disponível em: <<http://albumitaucultural.org.br/secoes/teste2/>>. Acessado em: 02. Fev. 2017.

HERMSDORFF, Renato. Aquarius: “Eu não tenho o menor interesse em fazer filmes ‘de arte’”, diz diretor. *Adoro Cinema*. (02/09/2016).

IMPÉRIO, Fernando. Camilo Cavalcante: “Meu processo de criação não segue uma metodologia. É puro instinto e poesia”. *Salada de Cinema*. (31/01/2015).

JANSEN, Roberta. ‘Houve retaliação a Aquarius’, diz Kleber Mendonça Filho sobre Oscar. *GI*. (20/09/2016).

JENKINS, David. Kleber Mendonça Filho: ‘John Carpenter is always a reference point for me’. *Little White Lies – Truth & Movies*. (21/03/2017).

KLEBER MENDONÇA FILHO: ‘É uma honra estar na comissão do Oscar’. *JC Online*. (28/06/2017).

KLINGER, Karina. Cineasta premiado em Cannes enfrenta saga para estrear no Brasil. *Folha de S. Paulo*. (08/07/2005).

LOUVAÇÃO ao cinema pernambucano é questionada por cineastas. *Diário de Pernambuco*. (22/03/2015).

MACHADO, Livia. ‘Cinema brasileiro é feito por babacas’, diz cineasta Cláudio Assis. *GI- Cinema*. (21/06/2012).

MALTA, Renata. Paterno (filmagens). Em construção: o terceiro longa-metragem de Marcelo Lordello. *Cinema escrito*. (16/09/2017).

MEDEIROS, Jotabê. Cinema modesto, Filme milionário. *Estado de S. Paulo*. (30/01/2013).

MENA, Fernanda. No quintal de Kleber Mendonça Filho. *Folha de S. Paulo*. (17/02/2013).

MIRANDA, André. Dez anos após causar impacto com seu primeiro longa, Cláudio Assis segue sacudindo as telas. *O Globo* (20/06/2012).

MIRANDA, Débora. 'O filme é forte, não violento', diz Cláudio Assis sobre 'Baixio das Bestas'. *GI*. (10/05/2007).

MONTEIRO, Karla. Cinema mineiro floresce em festivais, mas não chega a circuito comercial. *Folha de S. Paulo*. (26/01/2015).

MENDONÇA, Fernando; ALMEIDA, Rodrigo. O cinema pernambucano entre gerações. *Catálogo da Mostra Cinema de Garagem - Caixa Cultural*, agosto, 2012. Disponível em: < http://www.filmologia.com.br/?page_id=5774>. Acessado em: 06. Fev. 2019.

MENDONÇA FILHO, Kleber. Estômago. *Cinemascópio*. (21/09/2008). Disponível em:<<http://cinemascopio.blog.uol.com.br/>>. Acessado em: 13. Out. 2018.

MERTEN, Luiz Carlos. Diretor decifra o segredo das águas em 'Ventos de Agosto'. *Estado de S. Paulo*. (14/11/2014).

MIRANDA, André. Dez anos após causar impacto com seu primeiro longa, Cláudio Assis segue sacudindo as telas. *O Globo*. (20/06/2012).

MIRANDA, Mario. Cláudio Assis continua indomável. *Revista de Cinema*. (15/12/2011).

MONTEIRO, Karla. Edital mineiro é ainda três vezes menor que pernambucano. *Folha de S. Paulo*. (26/01/2015).

MOVIMENTO *Ocupe Cine Olinda divulga Manifesto*. *Diário de Pernambuco*. (20/10/2016).

NAGIB, Lucia. Morte sem drama. Ilustríssima. *Folha de S. Paulo*. (17/02/2013).

NOGUEIRA, Amanda; PESSOA, Gabriela Sá. Em nova polêmica, 'Aquarius' recebe classificação indicativa 18 anos. *Folha de S. Paulo* (23/08/2016).

OLIVEIRA, Daniel. Pernambuco no comando. *O Tempo*. (31/07/16).

ORICCHIO, Luiz Zanin. Pernambuco falando para o mundo no cinema. *Estado de S. Paulo*. (21/06/15).

ORICCHIO, Luiz Zanin. Pernambucanos inventam o Árido Movie. *O Estado de S. Paulo*. (01/04/1997).

OROSCO, Dolores. Filme sobre balada gay da 3ª idade se destaca entre curtas do Cine PE. *GI*. (28/04/2010).

PINHEIRO, Amilton. Kleber Mendonça Filho faz um balanço de 'Aquarius', fala de 'Bacurau' e da curadoria do IMS. *O Estado de S. Paulo*. (27/04/2017).

PINTO, Ivonete. Cinema irrelevante: uma análise do cinema nacional a partir das percepções de Jean-Claude Bernardet. *Teorema* (dezembro/2012). Disponível em: <<https://abrace.org/2013/06/18/cinema-irrelevante-uma-analise-do-cinema-nacional-a-partir-das-percepcoes-de-jean-claude-bernardet/>>. Acessado em: 30. Jan. 2019.

‘QUE HORAS ELA VOLTA?’: Cláudio Assis polemiza sobre filme de Regina Casé. *GI* (01/09/2015); GIANNINI, Alessandro. Diretor pernambucano é vaiado e chamado de ‘machista’ no Festival de Brasília. *O Globo*. (20/09/2015).

RISTOW, Fabiano. Classificação indicativa de ‘Aquarius’ cai para 16 anos. *O Globo*. (01/09/2016)

SALEM, Rodrigo. Cinema brasileiro tem vergonha do corpo, diz diretor de filme sobre amor gay. *Folha de S. Paulo*. (13/08/2013).

SANTOS, Gracie. Pernambucano Cláudio Assis, diretor de A Febre do rato, é convidado do projeto curta circuito. *UAI*. (24/09/2012)

TELES, José. Otto relembra Chico Science e os primórdios do Manguem. *Jornal do Commercio*. (05/02/2016). Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cidades/jc-na-fofia/noticia/2016/02/05/otto-relembra-chico-science-e-os-primordios-do-manguem-220057.php>>. Acessado em: 04. Fev. 2017.

VIVARELLI, Nick. ‘Elle,’ ‘Toni Erdmann’ Producer Michel Merkt Back in Cannes With More Eclectic Titles. *Variety*. (18/05/2017).

Sites

ANCINE. Consulta de projetos audiovisuais. Disponível em: <<http://sif.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/>>. Acessado em: 07. Nov. 2016.

CASELLI, Christian. *Tribuna da imprensa*. Rio de Janeiro. (18/06/2003). Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/a-casa/sobre-casa>>. Acessado em: 07. Nov. 2016.

CINEMATECA PERNAMBUCANA. Disponível em: <<http://cinematecapernambucana.com.br/>>. Acessado em: 25. Jan. 2019.

FSA. Disponível em: <<https://fsa.ancine.gov.br/>>. Acessado em: 15. Dez. 2018.

HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO. Disponível em: <<http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/>>. Acessado em: 6. Jul. 2016.

MENDONÇA FILHO, K. [Carta] 05 out. 2016, Recife [para] CAVALCANTI, Luiz Otávio; SILVA, Valéria Costa e; JOAQUIM, Luiz, Recife. Solicita desligamento da Coordenadoria do Cinema da Fundação. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2016/10/06/veja-a-carta->

[em-que-kleber-mendonca-filho-pede-exoneracao-da-fundaj-255808.php](#)>. Acessado em: 5. Jan. 2019.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Disponível em: < <http://cultura.gov.br/fundo-setorial-do-audiovisual-ja-investiu-r-3-421-bilhoes-na-cadeia-produtiva-do-setor/>>. Acessado em: 15. Dez. 2018.

MPA-Brasil. Disponível em:<<http://www.mpaamericalatina.org/sobre-nos-brasil/>>. Acessado em: 14. Jun. 2018.

PEREIRA, Germana; CRIBARI, Isabela (org.). *Cinema Pernambucano*. Disponível em: <<http://www.cinemapernambucano.com.br/index.php/component/k2/item/4577-eles-voltam>>. Acessado em: 14. Set. 2017.

PROJETO TORRES GÊMEAS. Disponível em: <<http://projetotorresgemeas.wordpress.com/>>. Acessado em 20. Jul. 2017.

TEIA. Disponível em: <<http://www.teia.art.br/br/teia/apresentacao>>. Acessado em: 08. Jun. 2018.

THEATRICAL MARKET STATISTICS GLOBAL (2016). Disponível em: <<https://www.mpaa.org/wp-content/uploads/2017/03/2016-Theatrical-Market-Statistics-Report-2.pdf>>. Acessado em: 15. Dez. 2018.

ANEXOS

Anexo A. Lista dos títulos principais da primeira geração (até 2016)

LÍRIO FERREIRA		PAULO CALDAS		ADELINA PONTUAL	
Curtas	Longas-metragem	Curtas	Longas-metragem	Curtas	Longas-metragem
O CRIME DA IMAGEM (Ficção, 1992)	BAILE PERFUMADO (Paulo Caldas e Lício Ferreira, 1997)	FRUSTRAÇÕES (ficção, 1981)	BAILE PERFUMADO (Paulo Caldas e Lício Ferreira, 1997)	EL MONSTRUO (Ficção, 1991)	RIO DOCE/CDU (Doc., 2013)
THAT'S A LERO-LERO (Ficção, Lício e Amin Stepple, 1995)	ÁRIDO MOVIE (Ficção, 2006)	MORTE NO CAPIBARIBE (ficção, 1983)	O RAP DO PEQUENO PRÍNCIPE CONTRA AS ALMAS SEBOSAS (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000)	SAMYDARSH: OS ARTISTAS DA RUA (Doc, Cláudio Assis; Adelina Pontual; Marcelo Gomes, 1993)	
A CASA DA RUA SÃO JOÃO (Ficção, 2001)	CARTOLA (Doc; Lício ferreira e Hilton Lacerda, 2006)	NEM TUDO SÃO FLORES (ficção, 1985)	DESERTTO FELIZ (2007)	PUNK ROCK HARD CORE - ALTO JOSÉ DO PINHO - É DO CARALHO! (Doc, Cláudio Assis, Adelina Pontual, Marcelo Gomes, 1995)	
	O HOMEM QUE ENGARRAFAVA NUVENS (Documentário sobre Humberto Teixeira, 2009)	O BANDIDO DA SÉTIMA LUZ (Ficção, 1986)	O PAÍS DO DESEJO (2012)	CACHAÇA (Ficção, 1995)	
	SANGUE AZUL (Ficção, 2014)	CHÁ (Ficção, 1987)		O PEDIDO (Ficção, 1999)	
		ÓPERA CÓLERA (Doc, Paulo Caldas e Marcelo Luna, 1992)		O OUTRO LOBISOMEM (Ficção, 2001)	
				VÉIO (Doc, 2005)	
				RETRATO (Ficção, 2012)	

HILTON LACERDA		MARCELO GOMES		CLÁUDIO ASSIS	
Curtas	Longas-metragem	Curtas	Longas-metragem	Curtas	Longas-metragem
SIMIÃO MARTINIANO – O CAMELÔ DO CINEMA (Doc, Hilton Lacerda e Clara Angélica, 1998)	CARTOLA (Doc; Lício Ferreira e Hilton Lacerda, 2006)	MARACATU, MARACATUS (Ficção, 1995)	CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS (2005)	PADRE HENRIQUE, UM ASSASSINATO POLÍTICO? (Doc, 1986)	AMARELO MANGA (2003)
A VISITA (Ficção, 2001)	TATUAGEM (Ficção, 2013)	CLANDESTINA FELICIDADE (Ficção; Beto Normal e Marcelo Gomes, 1998)	VIAJO PORQUE PRECISO VOLTO PORQUE TE AMO (Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, 2009)	SONETO DO DESMANTELO BLUE (Ficção, 1993)	BAIXIO DAS BESTAS (2006)
			ERA UMA VEZ EU VERÔNICA (2012)	SAMYDARSH: OS ARTISTAS DA RUA (Doc, Cláudio Assis; Adelina Pontual; Marcelo Gomes, 1993)	FEBRE DO RATO (2012)
			O HOMEM DAS MULTIDÕES (Marcelo Gomes e Cao Guimarães, 2006)	PUNK ROCK HARD CORE - ALTO JOSÉ DO PINHO - É DO CARALHO! (Doc, Cláudio Assis, Adelina Pontual, Marcelo Gomes, 1995)	BIG JATO (2016)
				VIVA O CINEMA (Doc, 1996)	
				TEXAS HOTEL (ficção, 1997)	

Anexo B. Lista dos títulos principais da segunda geração (até 2016)

Daniel Bandeira		Kleber Mendonça		Marcelo Pedroso		Gabriel Mascaro	
Curtas	Longas-metragem	Curtas	Longas-metragem	Curtas	Longas-metragem	Curtas	Longas-metragem
O LOBO DO HOMEM (Ficção, 2001)	AMIGOS DE RISCO (2007)	HOMEM DE PROJEÇÃO (Doc, 1992)	CRÍTICO (Doc, 2008)	SEMENTES DO BRASIL (Doc, Marcelo Pedroso e Gabriel Mascaro, 2004)	KFZ-1348 (Doc, Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso, 2008)	SOB A MESA (Ficção; Leonardo Lacca, Gabriel Mascaro e Marcelo Lordello, 2003)	KFZ-1348 (Doc, Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso, 2008)
A MENINA DO ALGODÃO (Ficção; Daniel Bandeira e Kleber Mendonça, 2002)		CASA DE IMAGEM (Doc, 1992)	O SOM AO REDOR (Ficção, 2012)	15 CENTAVOS (Doc, 2005)	PACIFIC (Doc, 2009)	SEMENTES DO BRASIL (Doc, Marcelo Pedroso e Gabriel Mascaro, 2004)	UM LUGAR AO SOL (Doc, 2009)
		PAZ A ESTA CASA (Doc, 1994)					
CONTRATEMPO (Ficção, 2004)		ENJAULADO (Ficção, 1997)	AQUARIUS (Ficção, 2016)	RETOQUE FINAL (Marcelo Pedroso e Marcos Toledo, 2005)	BRASIL S/A (Ficção, 2014)	O RASTRO E A COR (Ficção, 2004)	AVENIDA BRASÍLIA FORMOSA (Doc, 2010)
BIODIVERSIDADE (Animação; Juliano Dornelles e Daniel Bandeira, 2004)		A MENINA DO ALGODÃO (Ficção, Daniel Bandeira e Kleber Mendonça Filho, 2002)		BALSA (Doc, 2009)		GAIOLA (Experimental, 2005)	DOMÉSTICA (Doc, 2012)
				O LIXÃO SAI, A GENTE FICA (Doc, 2010)			
				AEROPORTO (Doc, 2010)			
A TERCEIRA SOMBRA (Ficção, 2006)		ELETRODOMÉSTICA (Ficção, 2005)		CORPO PRESENTE (Ficção, 2011)		RETÓRICA (Experimental; Gabriel Mascaro e Juliano Dornelles, 2006)	VENTOS DE AGOSTO (Ficção, 2014)
TCHAU E BENÇÃO (ADEUS, ADEUS) (Ficção, 2009)		NOITE DE SEXTA, MANHÃ DE SÁBADO (Ficção, 2007)		CÂMARA ESCURA (Doc, 2012)		MORRO (Experimental, 2007)	BOI NEON (Ficção, 2015)
SOB A PELE (Ficção, 2013)		LUZ INDUSTRIAL MÁGICA (Doc, 2009)		EM TRANSITO (Ficção, 2013)		AS AVENTURAS DE PAULO BRUSCKY (Híbrido, 2010)	
		RECIFE FRIO (Ficção, 2009)		À MARGEM DOS TRILHOS (Doc; Marcelo Pedroso e Pedro Severien, 2014)		A ONDA TRAZ E O VENTO LEVA (Híbrido, 2012)	

Marcelo Lordello		Leonardo Lacca		Tião		Camilo Cavalcante		Juliano Dornelles	
Curtas	Longas-metragem	Curtas	Longas-metragem	Curtas	Longas-metragem	Curtas	Longas-metragem	Curtas	Longas-metragem
SOB A MESA (Ficção; Leonardo Lacca, Gabriel Mascaro e Marcelo Lordello, 2003)	VIGIAS (Doc, 2010)	SOB A MESA (Ficção; Leonardo Lacca, Gabriel Mascaro e Marcelo Lordello, 2003)	PERMANÊNCIA (Ficção, 2015)	EINSEISTEIN (Ficção; Leonardo Lacca, Raul Luna, Tião, 2006)	ANIMAL POLÍTICO (Ficção, 2016)	HAMBRE HOMBRE (Ficção, 1996)	A HISTÓRIA DA ETERNIDADE (Ficção, 2014)	A SIMPLICIDADE DA VIDA (Ficção, 2001)	
						OS DOIS VELHINHOS (Ficção, 1996)			
						ALMA CEGA (Ficção, 1997)			
GAROTAS DE PONTO DE VENDA (Doc, 2007)	ELES VOLTAM (Ficção, 2012)	VENTILADOR (Ficção, 2004)		MURO (Ficção, 2008)		OCASO (Ficção, 1997)		BIODIVERSIDADE (Animação, 2004)	
						AMORTE (Ficção, 1999)			
						MATARÁS (Ficção, 1999)			
						LEVIATÃ (Ficção, 1999)			
FIZ ZUM ZUM E PRONTO (Ficção, 2008)		INTERFERÊNCIA (Ficção, 2004)		SEM CORAÇÃO (Ficção; Tião e Nara Normande, 2014)		O VELHO, O MAR E O LAGO (Ficção, 2000)		RETÓRICA (Experimental, 2006)	
						AVE MARIA OU MÃE DOS OPRIMIDOS (Ficção, 2003)			
Nº 27 (Doc, 2008)		EINSEISTEIN (Ficção; Leonardo Lacca, Raul Luna, Tião, 2006)				A HISTÓRIA DA ETERNIDADE (Ficção, 2003)		MENS SANA IN CORPORE SANO (Ficção, 2011)	
						RAPSÓDIA PARA UM HOMEM COMUM (Ficção, 2005)			
		DÉCIMO SEGUNDO (Ficção, 2007)				O PRESIDENTE DOS ESTADOS UNIDOS (Ficção, 2007)			
		ELA MORAVA NA FRENTE DO CINEMA (Ficção, 2011)				AVE MARIA OU MÃE DOS SERTANEJOS (Doc, 2009)			
						MY WAY (Ficção, 2010)			

	Filmes lançados por UF da produtora (1996-2016)*														
	Rio Grande do Sul					Minas Gerais					Pernambuco				
	Filme	Direção	Produção	Distribuição	Gênero	Filme	Direção	Produção	Distribuição	Gênero	Filme	Direção	Produção	Distribuição	Gênero
1996	A Felicidade É...; Jorge Furtado, José Pedro Goulart, Cecílio Neto e José Roberto Torero. Zeppelin Produções de Cinema e Televisão. Rio Filme; ficção.														
1997	Lua de Outubro; Henrique de Freitas Lima. Empresa Cinematográfica Pampeana. Paris; ficção.										Baile Perfumado; Paulo Caldas, Lírio Ferreira. Saci Filmes. Rio Filme; ficção.				
	Anahy de Las Misiones ; Sergio Silva. M. Schmiedt Produções Ltda. S. Ribeiro, ficção.														
1998						Amor e Cia; Helvécio Ratton. Quimera Filmes. S. Ribeiro/ RioFilme, ficção.									
2000	Tolerância; Carlos Gerbase. Casa de Cinema de Porto Alegre. Columbia; ficção.														
2001	Netto Perde Sua Alma; Beto Souza. Piedra sala filmes. Rio Filme; ficção.														
2002	Houve uma Vez Dois Verões; Jorge Furtado. Casa de Cinema de Porto Alegre. Columbia; ficção.					Uma Onda no Ar; Helvécio Ratton. Quimera filmes. Mais filmes; ficção.									
2003	O Homem que Copiava; Jorge Furtado. Casa de Cinema de Porto Alegre. Columbia; ficção.										Amarelo Manga; Cláudio Assis. Olhos de Cão Produções Cinematográficas. Rio Filme; ficção.				
2004	Noite de São João; Sergio Silva. N.G.M. Produções & Promoções. NGM; ficção.														
	Meu Tio Matou um Cara (Jorge Furtado), Casa de Cinema de Porto Alegre. Fox; ficção.														
	Concerto Campestre; Henrique de Freitas Lima. Empresa Cinematográfica Pampeana. Imagem; ficção.														
2005	Sal de Prata; Carlos Gerbase. Casa de Cinema de Porto Alegre. Columbia; ficção.					Garrincha, Estrela Solitária; Milton Alencar. FAM Produções. Polifilme; ficção.					Cinema, Aspirina e Urubus; Marcelo Gomes. Rec Produtores Associados Ltda. Imovision; ficção.				
	O Cárcere e a Rua; Lilian Stulbach. Zeppelin Produções de Cinema e Televisão. Pandora; documentário.					Confronto Final (Alonso Gonçalves), Karina Filmes Produções Cinematográficas, Polifilmes, fic.									
	Extremo Sul; Monica Schmiedt e Sylvestre Campe. M. Schmiedt Produções Ltda. Europa/ MAM; documentário.														
	Diário de um Novo Mundo; Paulo Nascimento. Luiz Alberto Rodrigues. Casablanca, ficção.														
2006	Wood & Stock Sexo Orégano e Rock 'N Roll; Otto Guerra. Otto Desenhos Animados. Downtown; animação.					Vinho de Rosas; Elza Cataldo. Persona Filmes. Persona, ficção.					Baixo das Bestas; Cláudio Assis. Reserva Cultural de Cinema. Imovision; ficção.				
	Cerro do Jarau; Beto Souza. Piedra Sola Filmes. Europa/MAM, ficção.					Acredite! Um espírito baixou em mim; Jorge Moreno. Cangaral / FAM Filmes. Fam Filmes; ficção.									
	A Festa de Margarette; Renato Falcão. Accorde Filmes. Accorde Audiovisuais; ficção.														
2007	Saneamento Básico, o Filme; Jorge Furtado. Casa de Cinema de Porto Alegre. Sony; ficção.					Batismo de Sangue; Helvécio Ratton. Quimera filmes. Downtown; ficção.									

	Porto Alegre – Meu Canto no Mundo; Cícero Aragon e Jaime Lerner. Cicero Araujo Aragon Dos Santos. Panda Filmes, documentário.	Aobo (Marília Rocha), Anavilhana Filmes Ltda., Iaiá Filmes, doc.	Cartola – Música para os Olhos; Lírio Ferreira e Hilton Lacerda. Raccord Produções Artísticas e Cinematográficas. RioFilme, documentário.
	Inacreditável - a Batalha dos Aflitos; Beto Souza. Turning Point Produções. G7 Cinema; documentário.	A História das Três Marias (Silvana Soares Zackia), ZS Três Marias Audio Visuais, ZS Três Marias Audiovisuais, fic.	
	3 Efes; Carlos Gerbase. Casa de Cinema de Porto Alegre. Casa de Cinema de Porto Alegre; ficção.		
2008	Valsa para Bruno Stein; Paulo Nascimento. Accorde Filme. Panda Filmes; ficção.	Pequenas Histórias; Helvécio Ratton. Quimera Filmes. Filmes do Estação; ficção.	Deserto Feliz; Paulo Caldas. Camará Filmes. Filmes do Estação; ficção.
	A Dança da Vida; Juan Zapata. Estação Elétrica Produção de Cinema e Vídeo. Zapata Filmes; documentário.	Andarilho; Cao Guimarães. Cinco em Ponto. Usina Digital; documentário.	
	Ainda Orangotangos; Gustavo Spolidoro. Cinematográfica Clube Silêncio. Pandora; ficção.	5 Frações de uma Quase História; Armando Mendz, Cristiano Abud, Cris Azzi, Guilherme Fiúza, Lucas Gontijo e Thales Bahia. Camisa Listrada. Usina Digital, ficção.	
		Fronteira (Rafael Conde)Filmegraph, Usina Digital, ficção.	
2009	Manhã Transfigurada; Sérgio de Assis Brasil. Milímetros Produções Audiovisuais. Pandora, ficção.		Kfz-1348; Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso. Rec Produtores Associados Ltda. REC Produtores; documentário.
	1983 - o Ano Azul; Carlos Gerbase e Augusto Mallmann. Invídeo Produções Cinematográficas. Prana Filmes, documentário.		
2010	Netto e o Domador de Cavalos; Tabajara Ruas. Walper Ruas Produções Ltda. Walper Ruas; ficção.	Amor por Acaso; Marcio Garcia. MGP Entretenimento Ltda. Playarte; ficção.	Viajo porque Preciso, Volto porque te Amo; Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Rec Produtores Associados Ltda. Espaço Filmes; ficção.
	Em teu Nome; Paulo Nascimento. Accorde Filmes. Accorde Audiovisuais; ficção.	Acácio; Marília Rocha. Anavilhana Filmes Ltda. Teia Filmes (Anavilhana); documentário.	Um Lugar ao Sol; Gabriel Mascaro. Símio Filmes Ltda. Símio Filmes; documentário.
	Doce Brasil Holandês; Monica Schmiedt. M. Schmiedt Produções Ltda. M. Schmiedt Produções; documentário.	A Falta que me Faz; Marília Rocha. Anavilhana Filmes Ltda. Teia Filmes (Anavilhana); documentário.	
	Antes que o Mundo Acabe; Ana Luiza Azevedo. Casa de Cinema de Porto Alegre. Imagem; ficção.	A Alma do Osso; Cao Guimarães. Cinco em Ponto. Filmes do Rio de Janeiro; documentário.	
	A Casa Verde; Paulo Nascimento. Accorde Filmes. Accorde Audiovisuais; ficção.		
2011	Walachai; Rejane Zilles. Okna Produções Culturais Ltda. Okna Produções; documentário.	Os Residentes; Thiago Mata Machado. Filmes do Cerrado Produções Cinematográficas Ltda. Vitrine Filmes; Ficção.	Porta a Porta – a Política em Dois Tempos; Marcelo Brennand. Sopro de Zéfiro Produções Culturais e Artística S/S Ltda. Zéfiro Produções; Documentário.
	A Última Estrada da Praia; Fabiano de Souza. Okna Produções Culturais Ltda. Okna Produções; Ficção.	O Mineiro e o Queijo; Helvécio Ratton. Quimera Filmes. Espaço Filmes; Documentário.	Pacific; Marcelo Pedroso. Símio Filmes Ltda. Vitrine Filmes; Documentário.
			Crítico; Kleber Mendonça Filho. Cinemascope Producoes Cinematograficas e Artisticas. Vitrine Filmes; Documentário.
			Corumbiara; Vincent Robert Carelli. Vídeo nas Aldeias. Panda Filmes; Documentário.
2012	Morro do Céu; Gustavo Spolidoro. Gustavo Spolidoro. Vitrine Filmes; Documentário.	O Céu Sobre os Ombros; Sérgio Borges. Orobó Filmes Ltda. Vitrine Filmes; Ficção.	Avenida Brasília Formosa; Gabriel Mascaro. Plano 9 Produções Audiovisuais Ltda. Vitrine Filmes; Documentário.
	O Liberdade; Cíntia Langie. Moviola Filmes. Moviola Filmes; Documentário.	Ponto Org; Patrícia Moran. Anderson Faria Produções Cinematográficas Ltda. Usina Digital; Ficção.	Era uma vez eu, Verônica; Marcelo Gomes. Rec Produtores Associados Ltda. Imovision; Ficção.
	Espia Só; Saturnino Antonio da Rocha. Guarujá Produções Ltda. Guarujá	Mulher à Tarde; Affonso Uchôa Alonso Rodrigues. 88 Produções	

	Produções; Documentário.	Artísticas. 88 Produções; Ficção.	Febre do Rato; Cláudio De Assis Ferreira. Belavista Rio/ Polo De Imagem. Imovision; Ficção.
	Menos Que Nada; Carlos Gerbase. Invideo Produções Cinematográficas. Prana Filmes; Ficção.	Girimunho; Helvécio Neves Marins Jr. Anavilhana Filmes Ltda. Vitrine Filmes; Ficção.	
	Contos Gauchescos; Henrique de Freitas Lima. Empresa Cinematográfica Pampeana. Empresa Cinematográfica Pampeana; Ficção.	Ibitipoca, droba pra lá; Felipe Scaldini. F B Scaldini Produção De Filmes. Lume; Documentário.	
	Argus Montenegro e a Instabilidade do Tempo Forte; Pedro Lucas Artéria Filmes. Okna Produções; Documentário.		
2013	Xico stockinger; Frederico Mendina. Mendina De Moraes Santos Produções Ltda. Daniela Golveia Menegoto; Documentário.	Angie; Marcio Garcia Machado. Mgp Entretenimento Ltda. H2O Films/RioFilme; Ficção.	Tatuagem; Hilton Lacerda. Rec Produtores Associados Ltda. Imovision (Tag Cultural/Reserva Nacional); Ficção.
	Simone; Juan Zapata. Zapata Filmes Ltda. Tucumán; Ficção.		O Som ao Redor; Kleber de Mendonça Vasconcellos Filho. Cinemascópio Produções Cinematográficas e Artísticas. Vitrine Filmes; Ficção.
	Mais uma Canção; Rene Goya Filho e Alexandre Derlam. Estação Elétrica Produção de Cinema e Vídeo. Estação Elétrica Produções; Documentário.		Na quadrada das águas perdidas; Wagner Miranda Lima e Marcos Carvalho Antonio. M. G. de Carvalho Produções Artísticas e Cinematográficas. Polifilmes; Ficção.
	Reus; Eduardo Piñero, Pablo Fernández e Alejandro Pi Panda Filmes Ltda. Panda; Ficção.		Francisco Brennand; Mariana Brennand Fortes. Mariola Filmes e Produções Ltda. Videofilmes; Documentário.
	Quase um tango; Sérgio Roberto Silva NGM Produções & Promoções Ltda. NGM Produções; Ficção.		Filme Jardim Atlântico; William Cubits Capela. William Cubits Capela. William Cubits Capela; Ficção.
	O Carteiro; Reginaldo Faria. Turning Point Produções. TGD Filmes; Ficção.		Doméstica; Gabriel Mascaro. Desvia Produções Artísticas E Audiovisuais Ltda. Vitrine Filmes; Documentário.
2014	Sobre Sete Ondas Verdes Espumantes; Bruno Polidoro, Carlos Nazário. Besouro Filmes Ltda. Boulevard Filmes; Documentário.	Sopro; Marcos Pimentel. Tempero Filmes Ltda. Lume; Documentário.	Ventos de Agosto; Gabriel Mascaro. Desvia Produções Artísticas e Audiovisuais Ltda. Vitrine Filmes; Ficção.
	O Mercado de Notícias; Jorge Furtado. Casa de Cinema de Porto Alegre. Espaço Filmes; Documentário.	O Segredo dos Diamantes; Helvécio Ratton. Quimera Filmes. Espaço Filmes; Ficção.	Uma Passagem para Mário; Eric Loiola. Laurence Produções Audiovisuais. Laurence Produções Audiovisuais; Documentário.
	Insônia; Beto Souza. Panda Filmes. Espaço Filmes; Ficção.	O Menino no Espelho; Guilherme Fiúza. Camisa Listrada / Guilherme Fiuza Zenha ME. Downtown/Paris; Ficção.	
	Castanha; Davi Pretto. Tokyo Filmes Ltda. Vitrine Filmes; Ficção.	O Homem das Multidões; Cao Guimarães e Marcelo Gomes. Cinco em ponto Ltda ME. Espaço Filmes; Ficção.	Eles Voltam; Marcelo Lordello. Marcelo Costa Lordêllo / Plano 9 Produções Audiovisuais Ltda. Vitrine Filmes; Ficção.
	Até que a Sbórnia nos Separe; Otto Guerra, Ennio Torresan Jr. Otto Desenhos Animados Ltda. Lotado Filmes; Animação.	O Candidato Honesto; Roberto Santucci. Camisa Listrada / Panorama Filmes. Downtown/Paris; Ficção.	
	As Aventuras do Avião Vermelho; Frederico Pinto, José Maia. Camila Gonzatto & Frederico Pinto Ltda – ME. Imagem; Animação.		O Homem das Multidões; Cao Guimarães e Marcelo Gomes. Cinco em ponto Ltda ME. Espaço Filmes; Ficção.
	A Casa Elétrica; Gustavo Fogaça. Panda Filmes. Panda; Ficção.		
	A Oeste do Fim do Mundo; Paulo Nascimento. Accorde Filmes. Espaço Filmes; Ficção.		

2015	Real Beleza; Jorge Furtado. Casa de Cinema de Porto Alegre. Elo Company; Ficção.	O Dia do Galo; Luiz Felipe Fernandes de Oliveira Filho / Cristiano Torres Azzi. Alicate Conteúdo Audiovisual. Delícia Filmes; Documentário.	Sangue Azul; Lírio Ferreira. Lírio da Silva Ferreira / Drama Filmes. Imovision; Ficção.
	Filme sobre um bom fim; Boca Migotto. Epifania Filmes Prestação de Serviços e Produção Audiovisual. Boulevard Filmes; Documentário.		Permanência; Leonardo Lacca. Cinemascópio Produções Cinematográficas e Artísticas. Vitrine Filmes; Ficção.
	Dromedário no Asfalto; Gilson Vargas. Cinematográfica Pata Negra. Lança Filmes; Ficção.		Onde Borges Tudo Vê; Taciano Valério Alves da Silva. Taciano Valerio Alves Da Silva. Lume; Ficção.
	#Garotas; Alessandro Tulio Medeiros. Accorde Filmes. Downtown/Paris; Ficção.	Campo de Jogo; Eryck Rocha. Filmegraph / Aruac Produções. Tucumán; Documentário.	Amor, Plástico e Barulho; Renata Pinheiro. Aroma Filmes. Boulevard Filmes; Ficção.
	Beira-mar; Filipe Matzembacher/ Marcio Reolon. Avante Filmes Ltda. Vitrine Filmes; Ficção.		A História da Eternidade; Camilo Cavalcante. AC Cavalcante Serviços Ltda. ArtHouse; Ficção.
	O Último Poema; Mirela Kruel. Besouro Filmes. Lança Filmes; Documentário.		
2016	Prova de Coragem; Roberto Gervitz. M. Schmiedt Produções. Europa/Vinny filmes; Ficção.	No Vermelho; Marcelo Reis. Blest. Marcelo Reis Moraes; Documentário.	O Mestre e o Divino; Tiago Campos. Vídeo nas Aldeias. Livres Distribuidora; Documentário.
	Ponto Zero; José Pedro Goulart. Mínima. Pandora; Ficção.	Ela volta na quinta; André Novais Oliveira. Filmes de Plástico. Vitrine Filmes; Ficção.	O Gigantesco Imã; Petrônio Freire de Lorena e Tiago Scorza. Mont Serrat Filmes. Inquieta Cultura e Comunicação; Documentário.
	Os Senhores da Guerra; Tabajara Ruas. Walper Ruas Produções. Walper Ruas; Ficção.	Dentro da Caixa; Guilherme Reis. Postura Digital. Cineart Filmes; Ficção.	Brasil S/A; Marcelo Pedroso. Símio Filmes. Inquieta Cultura e Comunicação; Ficção.
	Nós duas descendo a escada; Fabiano de Souza. Rainer Cine. Lança Filmes; Ficção.	A Vizinhança do Tigre; Affonso Uchôa. Affonso Uchôa. Affonso Uchôa; Ficção.	Boi neon; Gabriel Mascaro. Desvia. Imovision; Ficção.
	Epidemia de Cores; Mário Eugênio Saretta. Mário Eugênio Saretta. Lança Filmes; Documentário.		Big Jato; Claudio Assis. Perdas Ilusões. ArtHouse, Ficção.
	Arminda Lopes — A Estética Além da Dor; Luzimar Batista Stricher. Stricher Comunicações. Lança Filmes; Documentário.		Aquarius; Kleber Mendonça Filho. CinemaScópio. Vitrine Filmes; Ficção.
	Glauco do Brasil; Zeca Brito Boulevard Filmes. Anti Filmes. Boulevard Filmes; Documentário.		

	Produtora do Rio de Janeiro
	Produtora de São Paulo
	Produtora de Minas Gerais

Fonte: Tabela elaborada pela autora com base nos dados da Ancine que considera os filmes lançados por UF da produtora. Apesar de esse critério apresentar falhas, para avaliar a totalidade da produção e perceber de forma mais detalhada as características do cinema no Rio Grande do Sul, em Minas Gerais e em Pernambuco - os três estados que apresentam o maior volume de produção depois de Rio de Janeiro e São Paulo - acredita-se que ele é válido. Nota-se que em vários casos diretores desses estados recorreram a produtoras do Rio ou de São Paulo para realizar seus filmes (sendo que o contrário também aconteceu, embora com menor frequência), algo que pode ser explicado pela falta ou escassez de produtoras locais, pelas dificuldades técnicas encontradas e/ou por escolha do cineasta que envolve outros fatores, tais como lugar de residência. Para conseguir uma descrição mais precisa de Pernambuco, além dos filmes descritos pela UF das produtoras do estado, contabilizamos também aqueles que foram realizados pelos cineastas estudados com produtoras de outros estados. Essa readequação dos dados foi possível devido ao conhecimento acerca da cena de Pernambuco, trabalho que não é possível realizar nos casos do Rio Grande do Sul e Minas Gerais, já que isso demandaria um estudo específico desses estados. Por isso, nesses dois casos, consideramos o critério da Ancine.

* Descrição detalhada:

1) RIO GRANDE DO SUL: é expressiva no estado a presença da Casa de Cinema de Porto Alegre, seja na quantidade de filmes lançados (10), seja pela presença de diretores que são ou já estiveram ligados à cooperativa, por exemplo, os ex-sócios Carlos Gerbase e Monica Schmiedt. Esta última, fundadora da M. Schmiedt Produções⁶⁹², responsável por quatro títulos lançados nesse período. Além da Casa de Cinema de Porto Alegre e da M. Schmiedt Produções, nota-se que as demais produtoras que se destacaram de 1995 a 2016 (por ex., Zeppelin Produções⁶⁹³ e Accorde Filmes⁶⁹⁴) também são fortemente ligadas à televisão e publicidade, com um caráter de internacionalização. Além dos ex e atuais integrantes da Casa, pode-se destacar na lista os diretores Beto Souza e Paulo Nascimento. Paulo Nascimento tem experiência em publicidade e televisão, além de também ter feito trabalhos como diretor e roteirista da Rede Globo; e Beto Souza já declarou que defende o cinema de autor que depois de pronto tem de virar produto e atingir o maior número de pessoas⁶⁹⁵. De modo geral, a partir de um olhar detalhado dos lançamentos do estado, confirma-se a característica central de busca de equilíbrio entre projetos autorais e demandas de mercado.

2) MINAS GERAIS: ao avaliar de forma mais detalhada os títulos lançados em Minas Gerais, percebe-se que há paralelamente a uma cena independente – de filmes esteticamente mais experimentais, a qual não é proporcionalmente expressa na lista, devido à dificuldade desses filmes chegarem nos cinemas – produtoras que se aproximam da estética clássica e cujos filmes adquirem maior viabilização comercial. No segundo caso, é marcante a atuação da produtora *Quimera Filmes* e *Camisa Listrada*. Enquanto a Quimera possui um catálogo variado, cujo maior enfoque é o público infantil (de 1995 a 2016, a produtora realizou seis filmes no Estado), a Camisa Listrada, que mudou a sede para o Rio de Janeiro e cresceu em tamanho, foi se aproximando da televisão ao longo dos anos e investindo em filmes de maior público, como a comédia *O Candidato Honesto*, que alcançou mais de dois milhões de espectadores. Além delas, também merece destaque a produtora MGP Entretenimento, responsável pelos dois filmes do ator e diretor carioca Marcio Garcia lançados no período (em uma reconfiguração dos dados como o realizado em Pernambuco, acredito que seria mais adequado classificar esses filmes na UF do Rio de Janeiro). Assim, das três produtoras citadas, a *Quimera Filmes* é a que se apresenta mais vinculada ao Estado, inclusive imprimindo marcas e temas mais locais em seus filmes. Na linha de filmes “independentes”, destaca-se a produção, desde os anos 1990, do cineasta e artista plástico, Cao Guimarães - cujo trabalho é voltado para o experimental, ao investigar temas como o humano, a solidão, o isolamento, ao mesmo tempo em que investiga formatos, texturas de imagens,

⁶⁹² Criada em 1994, produz filmes de ficção e documentário, realiza parcerias com produtores e produtores no Brasil e exterior e presta serviços de produção executiva para cinema e televisão.

⁶⁹³ Desenvolve diversos trabalhos para a publicidade e tem sede em Porto Alegre e em São Paulo.

⁶⁹⁴ A Accorde Filmes produziu, além de filmes, séries para Portugal e Globo Internacional.

⁶⁹⁵ Luiz, Marcio. Diretor de ‘Insônia’, Beto Souza defende cinema como produto. G1, 15 de agosto. 2012. Disponível em: < <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2012/08/diretor-de-insomnia-beto-souza-defende-cinema-como-produto.html> >. Acessado em: 24 de jul. de 2017.

etc. - e dos filmes realizados por jovens cineastas que integram o chamado “novíssimo” cinema brasileiro em Minas Gerais. Em 2007, *Aboio*, filme da cineasta Marília Rocha, uma das integrantes da *Teia* (2002-2014), inaugura os lançamentos dessa cena que se tornou central para a produção do estado. Outros diretores que fazem parte dela, como André Novais Oliveira, Affonso Uchôa, Sérgio Borges, Thiago Mata Machado, Helvécio Neves Marins Jr., bem como das produtoras *Filmes de Plástico* e *Anavilhana Filmes* também estão entre os títulos listados.

3) PERNAMBUCO: nesse período, a *Vitrine Filmes* distribuiu o dobro de filmes de Pernambuco (8), em comparação com Minas Gerais (4). Afora alguns poucos títulos, como *Gigantesco Imã* e *Na quadrada das águas perdidas*, que resultam do projeto “Cinema no Interior” da produtora *Mont Serrat Filmes*; *Jardim Atlântico* do diretor Jura Capela, ligado ao coletivo *Telephone Colorido* e de *Porta a Porta*, dirigido por Marcelo Brennand, integrante de uma das mais tradicionais famílias do estado, predominam os títulos lançados pelos cineastas da primeira e segunda geração, ou por diretores que são ou estiveram ligados a eles, caso de Renata Pinheiro, Leonardo Sette e Daniel Aragão.

Anexo D. Carta Pública de Kleber Mendonça Filho ao Ministro da Cultura Sr. Sergio Sá Leitão.

UMA CARTA ABERTA AO MINISTRO DA CULTURA SR. SERGIO SÁ LEITÃO E À SOCIEDADE.

Recife, 29 de Maio de 2018.

Caro Ministro de Estado da Cultura, Sr. Sergio Sá Leitão

Dirijo-me ao senhor, através da presente Carta Aberta, por acreditar que essa troca tem um sentido democrático. Esse texto também está sendo compartilhado com o público, entidades de classe, a imprensa e profissionais da cultura no Brasil e no exterior. Como cidadão brasileiro, artista e trabalhador da Cultura, ainda vejo o nosso país como uma Democracia e entendo que o Ministério da Cultura tem como missão divulgar, zelar e fomentar nossa produção cultural, além de dialogar com os trabalhadores da Cultura. De forma institucional, o senhor deve nos representar, mesmo que talvez tenhamos ideias distintas sobre temas que nos são caros, como o Cinema, a Cultura e o país.

Foi como cidadão e cineasta que recebi perplexo uma comunicação do seu Ministério, e isso ocorreu por email no dia 29 de março último, durante as 14 semanas de trabalho no meu filme novo, Bacurau, co-dirigido por Juliano Dornelles. Bacurau é uma co-produção franco-brasileira. Estávamos no Sertão do Seridó, no Rio Grande do Norte, quando a comunicação do MinC nos informou que todo o dinheiro do Edital de Baixo Orçamento utilizado na realização de O Som ao Redor, meu primeiro longa metragem, realizado em 2010, teria de ser devolvido.

Desde o fim das filmagens de Bacurau, há duas semanas, e isso inclui uma pesada desprodução, que tentamos agendar uma visita com o senhor para discutir essa questão. Tentamos de várias formas, contato pessoal e marcação de uma agenda oficial, sem sucesso.

A carta por nós recebida do MinC sugere uma punição inédita no Cinema Brasileiro e que nos pareceria mais adequada a produtores que não teriam sequer apresentado um produto finalizado, e isso após algum tempo de diálogo. A carta veio, inclusive, do mesmo Ministério da Cultura que indicou O Som ao Redor para representar o Brasil no Oscar, em 2013.

É de suma importância que esse meu escrito não perca de vista a natureza dessa situação. No Brasil dos últimos tempos, a nossa capacidade de expressar indignação como cidadãos vem sendo diminuída, creio que por dormência.

E é bem aqui onde assumo resignado uma posição habitual demais no nosso país, a de um cidadão que precisa defender-se de acusações injustas. O valor exigido para devolução (com boleto já emitido) na carta do Ministério da Cultura é R\$ 2.162.052,68 – Dois Milhões Cento e Sessenta e Dois Mil e Cinquenta e Dois Reais Com Sessenta e Oito Centavos - já corrigidos.

O Som ao Redor custou R\$ 1,700,000,00 - Um milhão e setecentos mil reais - no seu processo de produção, nos anos de 2010 e 2011. Em câmbio corrigido do dia de hoje, O Som ao Redor custou 465 mil (quatrocentos e sessenta e cinco mil) dólares. O MinC deveria premiar produtores que fazem tanto e que vão tão longe com orçamento de cinema tão reconhecidamente enxuto.

Os recursos complementares foram captados no âmbito estadual, através do Edital de Audiovisual do Funcultura de 2009 no valor de R\$ 410.000,00, sendo que esse valor foi devidamente declarado e autorizado pela ANCINE, após comunicação entre as duas instituições (Ancine e Secretaria do Audiovisual). São informações públicas e declaradas, já há oito anos:

MinC/Edital: Um milhão de reais. — Petrobras: 300 mil reais. (Obs: o prêmio do edital da Petrobras era de 571 mil 805 reais, mas saiba que 271 mil 805 reais foram devolvidos para respeitar o limite definido claramente no edital para verbas federais - de um milhão e 300 mil reais). — Funcultura Pernambuco: 410 mil reais, verba estadual (não federal).

O Som ao Redor é fruto do Concurso de Apoio à Produção de Longas Metragens de Baixo Orçamento 2009. Destaco aqui o trecho do Edital:

"11. DAS VEDAÇÕES

11.1 É expressamente vedada:

(...)

C) O acúmulo do apoio previsto neste Edital com recursos captados através das leis 8.313/91 e 8.685/93,

bem como com recursos provenientes de outros programas e/ou apoios concedidos por entes públicos federais, acima do limite de R\$ 300.000,00 (trezentos mil reais)”.

Isso parecia entrar em conflito com o item 2.1d acerca da definição de obra cinematográfica de baixo orçamento:

“2.1. Para fins deste Edital, entende-se que: (...)

d) OBRA CINEMATOGRAFICA DE LONGA METRAGEM DE BAIXO ORÇAMENTO é aquela obra audiovisual cuja matriz original de captação é uma película com emulsão fotossensível ou matriz de captação digital, cuja destinação e exibição seja prioritariamente e inicialmente o mercado de salas de exibição, cuja duração seja superior a setenta minutos e cujo custo de produção e cópias não ultrapasse o valor de até R\$ 1.300.000,00 (um milhão trezentos mil reais);”

Nosso consultor jurídico à época levou à Coordenação de Editais da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura a dúvida sobre recursos não-federais. A SAV afirmou, via email oficial, que a captação de recursos não-federais (no nosso caso, o Funcultura pernambucano) NÃO VIOLARIA os limitadores dispostos no edital de Baixo Orçamento em questão. Essa resposta está documentada (“Sim, o edital só veta recursos federais acima de R\$ 300 mil.”). Nós nunca faríamos alteração de orçamento sem o acompanhamento das agências responsáveis, elas próprias regidas por regras internas duras.

Pergunto ao senhor se houve comunicação entre o MinC e a Ancine para tentar esclarecer essa questão institucional que não deveria ser transformada numa punição inadequada para os produtores de um filme exemplar.

Por que a denúncia feita por um funcionário da Ancine encontrou sentido dentro do MinC, mas não na própria Ancine, onde o processo interno não foi adiante?

O MinC também não observou a vedação acima, nem tampouco registra nossa prova de boa fé documentada de termos nos comunicado com a SAV para esclarecer essa questão. Também não observa a maneira correta com a qual tratamos o patrocínio da Petrobras, respeitando o limite claro de um milhão e trezentos mil reais às verbas federais.

A interpretação também nos parece equivocada quando analisada a praxe do processo de captação no setor; a interpretação é absurda ainda por representar verdadeiro enriquecimento injustificado da União (a devolução de todo o valor do edital e com valores corrigidos) em virtude da entrega do filme (reconhecida pela própria AGU em parecer).

Na época, outros filmes dos primeiros editais de Longas Metragens de Baixo Orçamento esclareceram da mesma forma ética a vedação destacada acima, complementando seus orçamentos com recursos estaduais ou municipais. São informações públicas disponíveis também há anos. Vale observar que o edital de Longas de Baixo Orçamento de 2011 viu o seu texto passar por alteração, finalmente vetando de fato qualquer tipo de recurso extra, municipal e/ou estadual.

Caro senhor ministro, preciso ainda registrar que a carta recebida do vosso MinC veio como uma surpresa, especialmente por não termos tido a chance de dialogar com o Ministério. Como artista, o mínimo que espero de um Ministério como o da Cultura é o diálogo, uma troca de informações numa questão importante para todas as partes.

Sou um artista brasileiro num momento extremamente difícil no nosso país, onde têm sido frequentes acusações que tentam criminalizar toda a classe artística, do teatro à literatura, do Cinema à música e às artes plásticas.

Creio que podemos concordar que o resultado final dessa multa absurda para O Som ao Redor, decidida internamente e na esfera administrativa do Ministério da Cultura, irá inviabilizar, de forma grosseiramente burocrática, nosso trabalho como produtores de cinema, um trabalho exemplar sob qualquer análise feita.

Entendo que o senhor, como Ministro, tem a capacidade de compreender a questão aqui colocada, para que a mesma seja discutida administrativamente de maneira construtiva e justa no Ministério da Cultura. Continuaremos prontos para dialogar.

Como fica impactada a produção cultural brasileira atual, com sentimento de vulnerabilidade incompatível com um pensamento democrático, a partir de um incidente como este? Não trata-se de uma questão privada, mas de liberdade de expressão.

Ironicamente, O Som ao Redor é fruto de um olhar para o Brasil com algum senso crítico a partir do Recife, Pernambuco, e surgiu através do mesmo Ministério da Cultura a partir do que na época era uma maneira nova de ver o edital de cinema.

Foi uma conquista e tanto na década passada, quando critérios de cota regional passaram a vigorar, quebrando o molde de um passado onde a representação era exclusiva de produções da região sudeste. Foi assim que eu, realizador pernambucano, do Nordeste, pude fazer esse primeiro longa metragem de ficção.

Penso muito nos filmes que representam o Brasil internacionalmente, nesse ano de 2018. Benzinho, de Gustavo Pizzi, O Processo, de Maria Augusta Ramos, Azougue Nazaré, de Tiago Melo, Los Silencios, de Beatriz Seigner, Diamantino, de Gabriel Abrantes e Daniel Schmidt, Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos, de Renée Nader Messoria e João Salaviza, As Boas Maneiras, de Juliana Rojas e Marco Dutra. Uma lista diversa de filmes que simplesmente não eram feitos dez anos atrás e que hoje representam o Brasil, aqui e fora.

Senhor ministro, a luta ainda está longe de ser encerrada, enquanto mais realizadores negros, indígenas, de produções dirigidas por cineastas mulheres não encontrarem apoio e incentivo como forma de valorizar e promover nesse país a diversidade de gênero e raça de maneira radical e contínua.

Para terminar, O Som ao Redor retrata uma realidade conhecida no Brasil. Trabalhadores da cultura enfrentam as desigualdades regionais, a falta de apoio, a falta de um espaço de visibilidade para as suas obras, os entraves de uma burocracia paralisante, os (mau)humores do mercado cultural, a disputa “Davi e Golias” com produções internacionais milionárias.

São muitas as agruras para contar histórias brasileiras, para falar sobre a nossa memória, ou a falta dela, para fazer brilhar a tradição, ou a quebra dela, enfrentar dilemas de um país dividido pela desigualdade social e pela ação de políticos torpes ao longo de décadas de história. Para poder celebrar a diversidade em todas as suas expressões, é preciso ter alguma coragem, e por sorte, o Brasil tem uma comunidade artística gigantesca.

Para isso, senhor Ministro, seguiremos dignos. Foi por isso que filmei O Som ao Redor, Aquarius e agora Bacurau, com personagens que interagem com o Brasil, mas o fazem entendendo o quanto são dignos.

Grato pela atenção.

Kleber Mendonça Filho, curador de cinema, roteirista, diretor de cinema (Vinil Verde, Recife Frio, Crítico, O Som ao Redor, Aquarius - Filme).

Anexo E. Orçamento estimado dos principais longas-metragens da primeira e segunda geração.

Orçamento estimado dos principais longas-metragens							
–1ª Geração (1995-2016)			–2ª Geração (1995-2016)				
Filme	Ano	Valor (R\$)	Filme	Ano	Filmagem (R\$)	Outros valores	Total (R\$)
Baile Perfumado	1997	1 milhão	A história da Eternidade	2014	-	-	1,5 milhões
O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas		488 mil*	O som ao redor	2012	-	-	1,7 milhões
Amarelo Manga	2003	800 mil	Aquarius	2016	-	-	3,4 milhões
Cinema, aspirinas e urubus	2005	2,2 milhões	Amigos de risco	2007	42 mil	152 mil	192 mil
Baixio das bestas	2006	1,8 milhões ⁶⁹⁶	Crítico	2008	-	-	Não consta
Árido Movie	2006	1,6 milhão ⁶⁹⁷	KFZ-1348	2008	500 mil	130 mil	630 mil ⁶⁹⁸
Cartola	2006	1,5 milhão*	Um lugar ao sol	2008	-	-	Não consta
Deserto Feliz	2007	1,6 milhão*	Pacific	2009	60 mil	100 mil	160 mil ⁶⁹⁹
Viajo porque preciso, volto porque te amo	2009	200mil* ⁷⁰⁰	Avenida Brasília Formosa	2010	-	-	Não consta
O homem que engarrafava nuvens	2009	2 milhões*	Vigias	2010	27 mil	-	Não consta
Era uma vez eu, Verônica	2012	3 milhões*	Eles voltam	2012	50 mil	200 mil	400 mil ⁷⁰¹
Febre do rato	2012	2 milhões ⁷⁰²	Doméstica	2012	-	-	Não consta
O país do desejo	2012	2 milhões ⁷⁰³	Ventos de Agosto	2014	50 mil ⁷⁰⁴	-	Não consta
O homem das multidões	2013	1,9 milhões*	Brasil S/A	2014	415 mil	120 mil	535 mil ⁷⁰⁵
Rio doce/CDU	2013	130 mil ⁷⁰⁶	Boi Neon	2015	-	-	1,5 milhões ⁷⁰⁷
Tatuagem	2013	2,5 milhões ⁷⁰⁸	Permanência	2015	395 mil	-	- de 1 milhão
Sangue azul	2014	4 milhões*	Animal político	2016	400 mil ⁷⁰⁹	-	Não consta
Big Jato	2016	1,5 milhão ⁷¹⁰					

Tabela elaborada pela autora com base em fontes diversas.

*Com base nos dados fornecidos pela plataforma “Consulta de projetos audiovisuais” (ANCINE). Disponível em: <<http://sif.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/>>.

⁶⁹⁶ João Vieira Jr. Em entrevista concedida à autora. 23/03/2018.

⁶⁹⁷ In: “ÁRIDO MOVIE”, de lírio Ferreira, leva a seca à cidade inundada. *Gazeta do povo* (30/08/2005).

⁶⁹⁸ Marcelo Pedroso. Em entrevista concedida à autora, 14/03/2018.

⁶⁹⁹ Estimativa feita por Marcelo Pedroso. Idem.

⁷⁰⁰ João Vieira Jr. afirmou que o filme custou menos do que R\$300 mil, mais o valor de comercialização. Em entrevista concedida à autora. 23/03/2018.

⁷⁰¹ Mannu Costa, produtora do filme, em entrevista concedida à autora, 24/03/2018.

⁷⁰² In: SANTOS, Gracie. Pernambucano Cláudio Assis, diretor de A Febre do rato, é convidado do projeto curta circuito. *UAI*. (24/09/2012)

⁷⁰³ In: País do Desejo. Site Cinema Pernambucano. Disponível em: <<http://www.cinemapernambucano.com.br/index.php/component/k2/item/4586-pais-do-desejo>>.

⁷⁰⁴ In: MERTEN, Luiz Carlos. Diretor decifra o segredo das águas em ‘Ventos de Agosto’. *Estado de S. Paulo*. (14/11/2014).

⁷⁰⁵ Estimativa feita por Marcelo Pedroso. Em entrevista concedida à autora, 14/03/2018.

⁷⁰⁶ PONTUAL, Adelina. [Mensagem Pessoal]. Mensagem recebida por <marcia_malcher@hotmail.com> em 12. Março. 2018.

⁷⁰⁷ In: CARNEIRO, Gabriel. Vaqueiro sensível. *Revista de Cinema* (13/01/2016).

⁷⁰⁸ In: ‘CINEMA BRASILEIRO tem vergonha do corpo, diz diretor de filme sobre amor gay’. *Paraíba.com.br*. (14/08/2013).

⁷⁰⁹ GENESTRETI, Guilherme. Pernambuco chama a atenção com filme sobre vaca em crise existencial. *Folha de S. Paulo*. (01/02/2016).

⁷¹⁰ In: BUTCHER, Pedro. Depois de vaia a Cláudio Assis, ‘Big Jato’ vence o Festival de Brasília. (23/09/2015).

Anexo F. Distribuidora dos principais longas-metragens da primeira e segunda geração.

Distribuidora dos principais longas-metragens					
– 1ª Geração (1995-2016)			–2ª Geração (1995-2016)		
Filme	Ano	Valor (R\$)	Filme	Ano	Valor (R\$)
Baile Perfumado	1997	RioFilme	Amigos de risco	2007	Não consta ⁷¹¹
O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas	2000	RioFilme	Crítico	2008	Vitrine Filmes
Amarelo Manga	2003	RioFilme	KFZ-1348	2008	REC
Cinema, aspirinas e urubus	2005	Imovision	Um lugar ao sol	2008	Vitrine Filmes
Baixio das bestas	2006	Imovision	Pacific	2009	Vitrine Filmes
Árido Movie	2006	Europa/MAM	Avenida Brasília Formosa	2010	Vitrine Filmes
Cartola	2006	RioFilme	Vigias	2010	Não consta
Deserto Feliz	2007	Filmes do Estação	Eles voltam	2012	Vitrine Filmes
Viajo porque preciso, volto porque te amo	2009	Espaço Filmes	O som ao redor	2012	Vitrine Filmes
O homem que engarrafava nuvens	2009	Espaço Filmes	Domésticas	2012	Vitrine Filmes
Era uma vez eu, Verônica	2012	Imovision	A história da Eternidade	2014	ArtHouse
Febre do rato	2012	Imovision	Ventos de Agosto	2014	Vitrine Filmes
O país do desejo	2012	Califórnia Filmes	Brasil S/A	2014	Inquieta Cultura e Comunicação
O homem das multidões	2013	Espaço Filmes	Boi Neon	2015	Imovision
Rio doce/CDU	2013	Não consta ⁷¹²	Permanência	2015	Vitrine Filmes
Tatuagem	2013	Imovision	Aquarius	2016	Vitrine Filmes
Sangue azul	2014	Imovision	Animal político	2016	Vitrine Filmes
Big Jato	2016	ArtHouse			

Fonte: Tabela elaborada pela autora.

⁷¹¹ O filme não foi distribuído.

⁷¹² De acordo com Adelina Pontual: “O filme não teve distribuidora. Foi exibido em alguns festivais em sessões especiais no Recife. Além de cineclubes. Sua carreira maior foi na TV, passou pelo SESC TV e no Canal Brasil, onde teve varias exibições”. PONTUAL, Adelina. [Mensagem Pessoal]. Mensagem recebida por <marcia_malcher@hotmail.com> em 12. Março. 2018.

Principais participações em festivais – 1ª Geração					
Filme	Tipo	Diretor	Festival (Brasil)	Festival (Exterior)	Observações
Baile Perfumado (1997)	longa	Lírio Ferreira; Paulo Caldas	Festival de Brasília Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA)	Festival de Havana – Cuba	
O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas (2000)	longa	Paulo Caldas; Marcelo Luna	Festival de Brasília Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade	Festival de Cinéma Brésilien de Paris Festival de Havana – Cuba Festival Internacional de Cinema de Veneza	
Amarelo Manga (2003)	longa	Cláudio Assis	Festival de Brasília Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) Cine Ceará-Festival Iberoamericano de Cinema Festival Sesc dos Melhores Filmes	Festival Internacional de Berlim Festival de Cinema Brasileiro de Miami Festival de Cinema Latino-americano de Toulouse	Em Berlim, ganhou o prêmio de Melhor filme na mostra paralela <i>Forum</i> , concedido pela <i>Confédération Internationale des Cinémas D'Art et Essai</i> (C.I.C.A.E.)
Cinema, aspirinas e urubus (2005)		Marcelo Gomes	Festival Internacional do Rio de Janeiro Grande Prêmio do Cinema Brasileiro Mostra Internacional de São Paulo Festival Sesc dos Melhores Filmes Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA)	Festival de Cannes (<i>Un Certain Regard</i>) Festival Internacional de Guadalajara - México Festival Internacional de Mar del Plata -Argentina Internacional Film Festival Rotterdam Festival de Havana – Cuba	O filme ganhou, em Cannes, o <i>Prêmio da Educação Nacional</i> Exibido como filme convidado em Roterdã
Baixio das bestas (2006)	longa	Cláudio Assis	Festival de Brasília	Internacional Film Festival Rotterdam Festival de Locarno Festival de Cinema Brasileiro de Paris	Único filme brasileiro a ganhar o <i>Tiger Award</i> , prêmio de maior prestígio em Roterdã.
Árido Movie (2006)	longa	Lírio Ferreira	Cine PE – Festival do Audiovisual de Pernambuco Grande Prêmio do Cinema Brasileiro	Festival de Cinema Brasileiro de Miami Festival de Cinema Brasileiro de Paris Mostra Internacional de Cinema de Veneza	
Cartola (2006)	longa	Lírio Ferreira; Hilton Lacerda	Grande Prêmio do Cinema Brasileiro Festival do Rio		
Deserto Feliz (2007)	longa		Festival de Cinema de Gamado	Festival Internacional de Cine em Guadalajara Festival de Cinema Brasileiro de Paris	
Viajo porque preciso,	longa	Marcelo	Festival do Rio	Festival de Veneza	Prêmio FIPRESCI – <i>International</i>

volto porque te amo (2009)		Gomes; Karim Aïnouz	Festival de Triunfo	Festival Santa Maria da Feira- Portugal	<i>Federation of Film Critics</i> (Havana)
			Festival Sesc dos Melhores Filmes	Festival de Cinema Brasileiro de Paris	
				Festival de Havana – Cuba	
				Festival de Toulouse	
Era uma vez eu, Verônica (2012)	longa	Marcelo Gomes	Festival de Brasília do Cinema Brasileiro	Festival de Cinema de San Sebastian	Menção honrosa no Festival de San Sebastian
			Mostra Internacional de Cinema em São Paulo		
Febre do rato (2012)	longa	Cláudio Assis	Festival de Paulínia	Festival de Cinema de Havana de Nova York	Roteiro foi apoiado pelo <i>Fundo Hubert Bals</i> - Festival de Roterdã
			Prêmio do Cinema Brasileiro	Internacional Film Festival Rotterdam (Mostra <i>Spectrum</i>)	
			Festival Sesc dos Melhores Filmes		
O homem das multidões (2013)	longa	Marcelo Gomes; Cao Guimarães	Festival do Rio	Festival de Toulouse	
			Mostra Tiradentes de Cinema	Festival Internacional de Guadalajara -	
				Festival de Berlin (sessão <i>Panorama</i>)	
				Festival de Locarno	
Rio doce/CDU (2013)	longa	Adelina Pontual	Cine PE – Festival do Audiovisual		
Tatuagem (2013)	longa	Hilton Lacerda	Festival de Gramado		Filme apoiado pelo <i>Hubert Bals Fund</i> , do Festival de Roterdã.
			Festival de Cinema do Rio		
			Festival Sesc dos Melhores Filmes		
Sangue azul (2014)	longa	Lírio Ferreira	Festival de Paulínia		Abriu a mostra <i>Panorama</i> , a segunda de maior visibilidade do Festival de Berlim.
			Festival do Rio		
Big Jato (2016)	longa	Cláudio Assis	Festival de Brasília do Cinema Brasileiro	Festival de Cinema Itinerante de Língua Portuguesa (Portugal)	

Fonte: Tabela desenvolvida pela autora, com base em fontes diversas (festivais, matérias de jornais, teses, etc.)

Nota: Dentre os festivais nos quais os filmes foram premiados, constam na tabela apenas os de maior prestígio/visibilidade nacional e internacionalmente, sem discriminação de categorias (por ex., melhor filme, melhor ator, trilha sonora, etc.), ou seja, consideraram-se os prêmios de toda natureza e menções honrosas, sendo que em muitos casos, os filmes acumularam mais de uma premiação. Em laranja, os festivais em que não houve premiações, mas em que os filmes fizeram parte da seleção oficial e foram exibidos, o que também é um critério de distinção, especialmente quando se trata dos festivais internacionais.

Principais participações em festivais – 2ª Geração					
Filme	Tipo	Diretor	Festival (Brasil)	Festival (Exterior)	Observações
Vinil Verde (2004)	curta	Kleber Mendonça Filho	Festival de Brasília	Festival de Cannes (Quinzena dos realizadores)	
			Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo		
Eletrodoméstica (2005)	curta	Kleber Mendonça Filho	Festival Internacional de Curtas de São Paulo	Festival Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira - Portugal	
			Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro	Internacional Film Festival Rotterdam -Holanda	
			Mostra de Tiradentes	Festival de Clermont-Ferrand - França	
Amigos de risco (2007)	longa	Daniel Bandeira	Cine PE Festival Audiovisual (Mostra Pernambuco)		
			Mostra Internacional de São Paulo		
			Festival de Brasília		
KFZ-1348 (2008)	longa	Gabriel Mascaro; Marcelo Pedroso	Mostra Internacional de São Paulo		
			Cine PE Festival Audiovisual		
			Janela Internacional de Cinema do Recife		
			Mostra Tiradentes de Cinema		
Muro (2008)	curta	Tião	Cine PE Festival Audiovisual	Festival de Cannes (Quinzena dos realizadores)	Prêmio <i>Regard Neuf</i> , em Cannes.
			Mostra Londrina de Cinema	Festival Internacional de Curta-Metragem de Clermont-Ferrand - França	
			Cine Esquema Novo	Festival Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira - Portugal	
				Festival Internacional de Curtas de Vila do Conde - Portugal	
Um lugar ao sol (2008)	longa	Gabriel Mascaro	Semana dos Realizadores do Rio de Janeiro	Buenos Aires Independent Film Festival	
			Janela Internacional do Cinema do Recife	Festival Internacional de Documentales de Santiago - Chile	
			Mostra Internacional de Cinema em São Paulo	Havana Film Festival - Cuba	
			Mostra de Cinema de Tiradentes	Los Angeles Film Festival - USA	
Pacific (2009)	longa	Marcelo Pedroso	Mostra do Filme Livre		
			Cine Esquema Novo		
			Mostra Tiradentes de Cinema		
Recife Frio (2009)	curta	Kleber Mendonça Filho	Festival de Brasília do Cinema Brasileiro	Internacional Film Festival Rotterdam - Holanda (<i>Spectrum short</i>)	

			Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro	Festival Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira - Portugal	
			Mostra de Cinema de Tiradentes	Indie Lisboa - Portugal	
			Cine PE Festival Audiovisual	Havana Film Festival - Cuba	
				Festival de Cinema de Toulouse - França	
Vigias (2010)	longa	Marcelo Lordello	Mostra do Filme Livre		
			Cine Esquema Novo		
Avenida Brasília Formosa (2010)	longa	Gabriel Mascaro	Semana dos Realizadores	Internacional Film Festival Rotterdam (<i>Bright future</i>)	
			Janela Internacional de Cinema	Festival Cine Las Américas - EUA	
			Festival de Tiradentes		
Mens sans in corpore sano(2011)	curta	Juliano Dornelles		Festival de Locarno (<i>Pardi di domani</i>)	
A onda traz, o vento leva (2012)	curta	Gabriel Mascaro	Janela Internacional de Cinema do Recife		
			Festival de Brasília do Cinema Brasileiro		
			Mostra de Cinema de Tiradentes		
			Mostra do Filme Livre		
Doméstica (2012)	longa	Gabriel Mascaro	Festival de Brasília	International Documentary Film Festival Amsterdam - Holanda	
			Semana dos Realizadores	Festival UNASUR Cine - Argentina	
			Festival Sesc dos Melhores Filmes		
			Mostra de Cinema de Tiradentes		
			Mostra do Filme Livre, Mostra Competitiva		
O som ao redor (2012)	longa	Kleber Mendonça Filho	Mostra Internacional de Cinema de São Paulo	Internacional Film Festival Rotterdam - Holanda (<i>Tiger Awards Competition</i>)	Prêmio FIPRESCI - Roterdã
			Festival do Rio	Copenhagen International Film Festival	Prêmio FIPRESCI - Polônia
			Festival de Gramado	Festival de Cinema de Londres	Filme apoiado pelo <i>Hubert Bals Fund</i> , do Festival de Roterdã.
			Festival Sesc dos Melhores Filmes	Festival de Cinema de Londres	Indicação brasileira ao Oscar (2014)
				Festival de Cinema da Polônia	Fez parte da lista do crítico A. O. Scott, do jornal <i>The New York Times</i> , como um dos 10 melhores
				Festival Internacional de Cinema Independente de Istambul – Turquia	

					filmes do mundo em 2012.
Eles voltam (2012)	longa	Marcelo Lordello	Festival de Brasília	Internacional Film Festival Rotterdam - Holanda (<i>Tiger Awards</i>)	Em Brasília, dividiu o Prêmio de Melhor Filme com <i>Era uma vez eu, Verônica</i> , de Marcelo Gomes.
			Mostra Internacional de São Paulo		
			Janela Internacional de Cinema do Recife	San Francisco International Film Festival	
			Mostra de Cinema de Tiradentes	Festival IndieLisboa - Portugal	
Sem coração (2014)	curta	Nara Normande; Tião	Mostra Curta Cinema	Festival de Cannes	Prêmio de melhor curta na <i>Quinzena dos realizadores</i> , em Cannes.
				Internacional Film Festival Rotterdam - Holanda (<i>As Long as It Takes</i>)	
				Festival Internacional de Curta-Metragem de Clermont-Ferrand (França)	
Brasil S/A (2014)	longa	Marcelo Pedroso		Festival de Berlim (Mostra Forum)	
A história da Eternidade (2014)	longa	Camilo Cavalcante	Festival de Paulínia	Internacional Film Festival Rotterdam - Holanda (<i>Bright future</i>)	
			Grande Prêmio do Cinema Brasileiro	Festival de Cinema Itinerante de Língua Portuguesa - Portugal	
			Festival Sesc dos Melhores Filmes		
Ventos de Agosto (2014)	longa	Gabriel Mascaro	Festival de Brasília	Festival de Locarno	
			Janela Internacional de Cinema do Recife	Festival Internacional du Film d'Amiens - França	
			Mostra Internacional de Cinema em São Paulo	Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira - Portugal	
			Semana dos Realizadores	IndieLisboa - Portugal	
			Cine Esquema Novo	Mar del Plata Film Festival- Argentina	
				Starz Denver Film Festival - USA	
				Istanbul International Independent Film Festival- Turquia	
				International Film Festival Rotterdam (<i>Spectrum</i>)	
Boi Neon (2015)	longa	Gabriel Mascaro	Panorama Internacional Coisa de Cinema	Festival de Veneza (<i>Mostra Horizontes</i>)	Filme apoiado pelo <i>Hubert Bals Fund</i> , do Festival de Roterdã.
			Festival do Rio	Festival de cinema de Hamburgo	
			Festival Sesc dos Melhores Filmes	Festival Internacional de Cinema de Toronto	
			Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA)	Prêmio Ibero-Americano de Cinema Fênix-México	
				Festival de Cinema de Londres	
				Festival dos 3 continentes de Nantes - França	
				Festival de Havana – Cuba	
				Adelaide International Film Festival - Austrália	
				Marrakech Film Festival - Marrocos	

				Festival Internacional de Cine de Cartagena de Índias - Colômbia	
				Festival Internacional de Cine en Guadalajara - México	
				Festival de Cine de Lima - Peru	
				Warsaw International Film Festival - Polônia	
				Transilvania International Film Festival - Romênia	
A Copa do Mundo no Recife (2015)	curta	Kleber Mendonça Filho		Internacional Film Festival Rotterdam (<i>As Long as It Takes</i>)	
Permanência (2015)	longa	Leonardo Lacca	Cine PE Festival Audiovisual	Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira, em Portugal,	
			Festival Internacional de Cinema da Fronteira		
			Janela Internacional de Cinema de Recife	Havana Film Festival – Cuba	
Aquarius (2016)	longa	Kleber Mendonça Filho	Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA)	Festival de Cannes (<i>Competitiva - Palme d'or</i>)	International Cinephile Society - ICS Cannes Awards concedeu o prêmio de melhor atriz para Sônia Braga.
			Prêmio ABC de Cinematografia	Prêmio César (França - indicado)	
			Festival Sesc dos Melhores Filmes	Festival World Cinema Amsterdam - Holanda	
				Festival de Sydney - Austrália	
				Festival de Transatlantyk - Polônia	
				Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata - Argentina	
				Festival de Havana – Cuba	
				Prêmio Ibero-Americano de Cinema Fênix -Mexico	
				San Diego Film Critics Society - Califórnia	
				Syndicat français de la critique de cinema -França	
				Festival de Cartagena das Índias - Colômbia	
				Dublin Film Critics Circle Awards - Irlanda	
				Festival de Cinema do Panamá	
				Festival de Lima - Peru	
Animal político (2016)	longa	Tião	Mostra de Cinema de Tiradentes	Festival Internacional du Film Indépendent de Bordeaux - França	
			Janela Internacional de Cinema do Recife	Prêmio revelação no festival luso-brasileiro de Santa Maria da Feira - Portugal	
				Internacional Film Festival Rotterdam - Holanda (<i>Bright future</i>)	

Fonte: Tabela desenvolvida pela autora, com base em fontes diversas (sites de festivais, matérias de jornais, teses, etc.)

Nota: Dentre os festivais nos quais os filmes foram premiados, constam na tabela apenas os de maior prestígio/visibilidade nacional e internacionalmente, sem discriminação de categorias (por ex., melhor filme, melhor ator, trilha sonora, etc.), ou seja, consideraram-se os prêmios de toda natureza e menções honrosas, sendo que em muitos casos, os filmes acumularam mais de uma premiação. Em laranja, os festivais em que não houve premiações, mas em que os filmes fizeram parte da seleção oficial e foram exibidos, o que também é um critério de distinção, especialmente quando se trata dos festivais internacionais.