



Leonardo Seabra Puglia

O Cinema em Pernambuco

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Luiz Jorge Werneck Vianna

Rio de Janeiro
Setembro de 2015



Leonardo Seabra Puglia

O Cinema em Pernambuco

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Departamento de Ciências Sociais do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Luiz Jorge Werneck Vianna

Orientador

Departamento de Ciências Sociais – PUC-Rio

Prof. Fabio Mario Iorio

Faculdade de Comunicação Social – UERJ

Profa. Maria Alice Rezende de Carvalho

Departamento de Ciências Sociais – PUC-Rio

Profa. Mônica Herz

Coordenadora Setorial do Centro
de Ciências Sociais – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 04 de setembro de 2015

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Leonardo Seabra Puglia

Graduou-se em Comunicação Social - habilitação em Jornalismo - em 2009 na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e, em 2012, concluiu Pós-Graduação em Gestão de Negócios e Inteligência Competitiva pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-RJ). Como jornalista, trabalhou com rádio, TV, impresso, ONG, web e crítica de cinema, além de ter atuado, durante seis anos, como analista de marketing da Rede Telecine. Atualmente é professor no curso de Comunicação Social da Faculdade Salesiana Maria Auxiliadora (FSMA), em Macaé-RJ.

Ficha Catalográfica

Puglia, Leonardo Seabra

O cinema em Pernambuco / Leonardo Seabra Puglia ; orientador: Luiz Jorge Werneck Vianna. – 2015.
165 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais, 2015.
Inclui bibliografia

1. Ciências Sociais – Teses. 2. Cinema pernambucano. 3. Cinema. 4. Cinema brasileiro. 5. Pernambuco. 6. Ciclos regionais. I. Vianna, Luiz Jorge Werneck. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Ciências Sociais. III. Título.

CDD: 300

Agradecimentos

À minha família e aos meus amigos – se é que existe algum sentido nesta distinção –, pelo amor incondicional.

Ao professor Fabio Iorio e à professora Maria Alice, pela solicitude e pelas ricas contribuições.

À professora Simone Dubeux, pelo interesse e pela ajuda.

Aos colegas de turma e à equipe da secretaria, por terem tornado a experiência tão prazerosa.

Ao acaso, por ter me proporcionado a oportunidade de aprender com Luiz Werneck Vianna.

Aos colegas do Telecine, pelo apoio.

À minha prima Andreia, pela ajuda com a burocracia italiana.

A Nahman, mestre e amigo.

Aos companheiros de Jiu-Jitsu, discípulos do mestre Ari Galo, que me ajudaram a encontrar, no tatame da Figueiredo de Magalhães, o equilíbrio necessário ao longo da caminhada.

E a todos os pernambucanos apaixonados por cinema, especialmente a Alexandre Figueirôa e Isabela Cribari, pela generosidade.

Resumo

Puglia, Leonardo Seabra; Vianna, Luiz Jorge Werneck. **O Cinema em Pernambuco**. Rio de Janeiro, 2015, 165p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Pernambuco desponta, hoje, como um dos principais polos cinematográficos do país em termos quantitativos, destacando-se ainda pela qualidade da produção, reconhecida internacionalmente em festivais e pela imprensa especializada. Tal preponderância, contudo, surpreende diante da posição periférica ocupada pelo estado no cenário nacional. O objetivo desse trabalho é justamente buscar elementos para a compreensão do fenômeno na análise histórica, identificando os agentes e as dinâmicas que contribuíram no longo processo de estruturação do campo cinematográfico em Pernambuco e deram origem a uma sólida tradição fílmica.

Palavras-chave

Cinema Pernambucano; Cinema; Cinema Brasileiro; Pernambuco; Ciclos Regionais; Super 8; Indústria Cinematográfica; Filmes; Campo cinematográfico.

Abstract

Puglia, Leonardo Seabra; Vianna, Luiz Jorge Werneck (Advisor). **The Cinema in Pernambuco**. Rio de Janeiro, 2015, 165p. MSc. Dissertation - Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The Pernambuco state is one of the main cinema producers in Brazil, standing also for the high quality of its movies, internationally recognized by film critics and festivals. This status, however, surprises when one take into account the state's minor position within the Brazilian Federation. The main goal of this research is to understand the phenomenon through the historical analysis of film production in Pernambuco, pointing the agents and the dynamics responsible for the state's cinema field building.

Keywords

Brazilian Cinema; Cinema; Latin American Cinema; Pernambuco; Brazilian Movies; World Cinema; Film Industry; Independent Film; Cinema Field.

Sumário

1. Introdução	10
2. Ciclo do Recife: pioneirismo e tradição	16
2.1. Os naturais chegam a Pernambuco	21
2.2. O Ciclo do Recife	24
2.3. Legado	39
2.4. Depois do Ciclo do Recife: jornalismo e cineclubismo	44
3. Estado, super 8 e mobilização	51
3.1. Tentativas de industrialização e mobilização em âmbito nacional	51
3.2. Enquanto isso, em Pernambuco... Cinema como registro antropológico e Movimento de Cultura Popular	55
3.3. Política cinematográfica dos militares e tentativas de profissionalização em Pernambuco	57
3.4. Período de ouro da Embrafilme	60
3.5. O Ciclo Super 8	63
4. Profissionalização e democratização da produção: a via pernambucana	83
4.1. A luta continua na década de 1980	83
4.2. Fim da Embrafilme e a nova política estatal	90
4.3. Baile de retomada ao som do Mangubeat	96
4.4. Uma nova geração entra em cena	113
4.5. Funcultura e sucesso da produção impulsionam estruturação do campo cinematográfico em Pernambuco	116
4.6. Renovação temática e estética de um cinema em movimento	122
4.7. Filmografia marcada pela presença do tempo	130

4.8. Brodagem na forma dos coletivos audiovisuais	137
5. Conclusão	144
6. Referências Bibliográficas	151

*Todos nós sabemos que a cultura é cumulativa,
todas as experiências que se vão fazendo,
vão influenciando e se somando*

Germano Coelho

1

Introdução

Quando, em fevereiro de 2013, Kleber Mendonça Filho declarou que se seu vizinho fizesse um vídeo de churrasco e lançasse no esquema de Globo Filmes, faria 200 mil espectadores no primeiro final de semana, provocou a fúria do diretor-executivo da empresa.

Carlos Eduardo Rodrigues respondeu desafiando o cineasta pernambucano a produzir e dirigir um filme com todo o apoio da Globo Filmes: “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” (Folha de São Paulo, 2013).

A tréplica veio na forma de uma carta aberta, na qual Mendonça Filho não apenas questionou a visão de que o valor de um filme ou de um artista deveria “residir única e exclusivamente nos números”, como reiterou uma posição sempre colocada publicamente, fez questão de ressaltar, “não apenas em mesas de bar”.

“O sistema Globo Filmes faz mal à ideia de cultura no Brasil, atrofia o conceito de diversidade no cinema brasileiro e adentra um público cada vez mais dopado para reagir a um cinema institucional e morto”, disparou o cineasta, antes de responder o desafio com outro, incitando a Globo Filmes a usar toda sua competência e poder de comunicação para investir 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”.

Nenhum dos desafios chegou a ser aceito, mas a polêmica reacendeu a velha divisão entre duas concepções de cinema - enquanto arte ou produto comercial - que marcara as disputas dentro do campo cinematográfico nacional desde suas origens, mas havia perdido força durante a crise da Embrafilme e a retomada dos anos 1990.

Quando provocou a Globo Filmes, Kleber Mendonça Filho se escorava na ampla repercussão positiva de *O Som ao Redor*, lançado pouco antes e que, em

setembro, seria escolhido pelo Ministério da Cultura como representante do Brasil no Oscar de 2014, acumulando, ao final, mais de 30 prêmios em festivais de todo o mundo. Apesar do sucesso, o filme era apenas o primeiro longa-metragem da carreira do cineasta. Por isso não deixou de causar certa surpresa quando a demissão de Carlos Eduardo Rodrigues foi anunciada menos de dois meses depois do episódio, sendo substituído por Edson Pimentel no cargo de diretor-executivo.

A polêmica havia causado a queda do homem que há dez anos comandava a braço cinematográfico do maior conglomerado de comunicação do país e um dos mais poderosos do mundo. Não por acaso, no mesmo ano em que Pernambuco ultrapassou Minas Gerais e o Rio Grande do Sul como terceiro maior produtor de cinema do país. O estado respondeu por 6,2% dos filmes lançados em 2013, ficando atrás apenas do Rio de Janeiro (36,4%) e São Paulo (35,7%), segundo dados da Ancine.

Desde a estreia de *Baile Perfumado*, em 1997, os filmes produzidos em Pernambuco vinham se destacando pela qualidade e continuaram a acumular prêmios mesmo com o surgimento de novas gerações de realizadores, com diferentes propostas estéticas e temáticas. O que não deixa de sugerir a existência de algum diferencial no estado que vá além do talento individual de um ou outro diretor, ou mesmo de uma safra especialmente fértil.

Se tomarmos como referência o período que vai de 2011 a 2014, somando os prêmios recebidos apenas pelo principal longa-metragem produzido no estado em cada um dos anos, chegaremos a um total de 83. *A Febre do Rato* (2011) foi laureado 23 vezes; número superado no ano seguinte por *O Som ao Redor* (2012), que acumulou 31 prêmios; enquanto *Tatuagem* (2013) recebeu outros 19 e *A História da Eternidade* (2014), mais uma dezena. Cada filme dirigido por um cineasta diferente – Cláudio Assis, Kleber Mendonça Filho, Hilton Lacerda e Camilo Cavalcante, respectivamente -, mas todos estrelados pelo mesmo Irandhir Santos, ator que acabou se tornando a cara do cinema pernambucano contemporâneo, despontando como a escolha número um de diretores e produtores das mais variadas gerações.

Mas o que explica esse destaque de Pernambuco dentro da indústria cinematográfica nacional se o estado tem apenas o décimo maior Produto Interno Bruto da Federação (IBGE, 2011)? Ainda por cima em um cenário extremamente desfavorável do ponto de vista político-econômico, com os grandes estúdios

norte-americanos – Fox, Warner, Sony, Paramount, Universal e Disney – controlando 68% das bilheterias brasileiras, principalmente através do oligopólio na distribuição, setor-chave da cadeia (Ancine, 2014).

Dos 10 filmes mais assistidos no país em 2014, nove são produções hollywoodianas. E, além de reduzida (fechou ano em 12,24%), a fatia de mercado conquistada pela produção nacional nas duas últimas décadas - graças, sobretudo, ao incremento progressivo das políticas de Estado a partir da aprovação da Lei Rouanet, em 1991 - é dominada pela Globo Filmes. Simplesmente todas as 20 maiores bilheterias do cinema nacional desde 2000 estão ligadas à empresa dos irmãos Marinho. Daí a crítica de Kleber Mendonça Filho, que não deixa de chamar atenção também para a padronização estética e temática provocado por tal quadro de hegemonia.

Fica claro, portanto, que as disparidades regionais e a brutal assimetria das relações de poder dentro do campo cinematográfico nacional ainda não foram solucionadas. Todavia, não deixa de chamar atenção a posição conquistada por Pernambuco, enquanto polo de destaque do ponto de vista produtivo, e ponto renovador, capaz, inclusive, de adotar postura de confronto ao centro hegemônico.

O estado dispõe hoje de um sofisticado complexo audiovisual, composto por instituições que cobrem áreas que vão desde a capacitação profissional – valendo citar o Canne e a UFPE – até organizações de classe como a ABD/APECI e o STIC-PE, passando por um sólido sistema de financiamento do governo estadual, o Funcultura, que, em 2014, transformou o edital audiovisual anual em lei. Sem falar da Fundação Joaquim Nabuco, dos cineclubes, das salas de exibição alternativas e dos projetos educacionais, tão importantes na formação de público.

Essa configuração, contudo, é relativamente recente, emergindo mais como efeito do que como causa da aparente vocação cinematográfica pernambucana. Na verdade, é o resultado de um longo e sinuoso processo de estruturação do campo cinematográfico local, iniciado ainda no início do Século XX, que através da acumulação espasmódica, mas contínua no longo prazo, de elementos, deu origem ao cenário atual, fomentando o surgimento e o fortalecimento dos atores que compõem a arquitetura institucional.

Entender o cinema em Pernambuco hoje exige, portanto, a reconstituição dessa trajetória tortuosa, marcada por momentos de interrupção, aceleração e retardamento, enquanto esforço para identificar os agentes que, em pontos

diferentes da história, contribuíram de alguma forma para a estruturação do campo do cinema. Buscando estabelecer, ao longo deste esforço de análise, relações, conexões, padrões e pontos de convergência capazes de iluminar de alguma maneira o que o objeto tem de único. Pois como afirma Pierre Bourdieu,

“compreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo da linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram é explicar, tornar necessário, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não motivado os atos dos produtores e as obras por eles produzidas e não, como geralmente se julga, reduzir ou destruir” (1989, p. 69)

Ao se assumir o conceito de campo de Bourdieu como chave útil para delimitar espacial e cronologicamente o objeto, a opção pela narrativa histórica surge como natural diante da ambição do trabalho de compreender as especificidades da produção cinematográfica de Pernambuco. Já que o campo é um espaço de relações tão real quanto o geográfico, onde “as mudanças de lugar se pagam em trabalho, em esforços e sobretudo em tempo” e “também as distâncias se medem em tempo”, segundo ressalta o pensador francês (1989, p. 136).

Portanto, a narrativa cronológica se torna válida não somente como forma de compreender o longo processo de estruturação do campo cinematográfico pernambucano, mas também para estabelecer suas relações com outros campos dentro do próprio estado, espaço de interseção onde encontraremos elementos fundamentais para compreender a originalidade da produção fílmica em questão.

Nesta sociologia em que a realidade é a relação entre os agentes, “por meio do jogo das oposições e das distinções” (Bourdieu, 1989), e a natureza relacional também se estende às divisões entre diferentes campos, a transformação se torna a única constante. Por isso a reconfiguração das regras, princípios e relações de poder internas acabam tendo como resultado o deslocamento do campo pernambucano dentro do quadro mais amplo do campo cinematográfico brasileiro. Movimento que poderia assumir outra direção – vale ressaltar -, mas que, no caso, tem se aproximado de uma posição de confronto ao centro hegemônico. É o que sugere o embate público entre Kleber Mendonça Filho e o ex-diretor-executivo da Globo Filmes, lembrando que o “discurso” é a principal ferramenta usada nas

disputas que tentam modificar ou preservar (dependendo da posição dos agentes) hierarquias e estruturas que constituem um campo.

Trata-se, portanto, de um processo multidimensional, marcado por diversas variáveis. Com especial destaque para as forças de natureza político-econômica, sobretudo no âmbito do governo federal, absolutamente cruciais para uma forma de produção cultural especialmente custosa e complexa, praticada pelos agentes hegemônicos norte-americanos em escala industrial, com rigorosa divisão do trabalho. Sendo que o próprio Bourdieu ressalta a subordinação dos campos “quanto ao seu funcionamento e às suas transformações, de modo mais ou menos firme e mais ou menos direto, ao campo de produção econômica” (1989, p. 136).

O desafio é submeter ao escopo desse trabalho a tarefa relativamente ambiciosa, mas relevante do ponto de vista metodológico, de compreender “o espaço em cujo interior se isolou o objeto estudado”. Mesmo diante das dificuldades, o esforço de trazer à tona “a realidade de que se abstraiu um fragmento ” se faz necessário para, ao menos, “desenhar as grandes linhas de força do espaço cuja pressão se exerce sobre o ponto considerado”. Sendo esse esboço importante, entre outras coisas, para evitar o risco “de procurar (e de ‘encontrar’) no fragmento estudado mecanismos ou princípios que, de fato, lhe são exteriores, nas suas relações com outros objetos” (Bourdieu, 1989, p.31).

Ao longo dos três capítulos que reconstituem a trajetória do cinema em Pernambuco desde a introdução da atividade no país, no início do Século XX, até os dias de hoje, busca-se articular transformações políticas, econômicas, sociais e tecnológicas, iluminando a interconexão entre estas diferentes esferas, separadas mais por razões pedagógicas do que pelo funcionamento da realidade.

Essa abordagem, contudo, foi facilitada pela disponibilidade crescente de dados oficiais – com destaque para o Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, da Ancine, especialmente útil no quarto capítulo, que cobre o período que vai do início dos anos 1980 até o momento atual -, e pela razoável diversidade da bibliografia relacionada ao tema do cinema em Pernambuco.

Ao se situar este trabalho ao lado das principais tentativas de cobrir a história de forma completa - *Cinema: Uma Panorâmica*, escrito por Celso Marconi em 1986, e *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*, livro de Alexandre Figuerôa lançado em 2000 -, fica evidente a vantagem não apenas de

poder abordar tudo o que veio depois das duas publicações, mas, sobretudo, de contar com o suporte de uma bibliografia mais madura, plural nos pontos de vista e, por isso mesmo, mais apta a embasar uma abordagem que se pretende multidimensional.

São trabalhos sobre estética, linguagem, análise de discurso, imprensa especializada, memória, mercado e políticas públicas - só para mencionar alguns enfoques. Sem falar dos diversos esforços de reconstituição histórica, que diferente dos livros de Marconi e Figueirôa acima citados – ficam restritos a períodos específicos.

Sendo essa justamente uma das principais preocupações desta dissertação: ir além da tradição, hegemônica nas obras sobre cinema nacional de uma forma geral e não somente sobre Pernambuco, de analisar a história de maneira compartimentada, dando atenção especial aos ciclos produtivos e negligenciando os períodos intermediários, onde são encontrados elementos decisivos para a compreensão do fenômeno cinematográfico em um sentido mais amplo.

O recorte temporal também separa esta pesquisa de outras abordagens de caráter sociológico, como a dissertação de mestrado *Cinematógrafo Pernambucano: a jornada da transgressão, do sonho e da sedução*, defendida por Roberval da Silva Santiago em 1994, na UFPE, e o livro de Paulo Cunha Filho *A Utopia Provinciana: Recife, Cinema, Melancolia*, publicado em 2010. Ambos se debruçam sobre as relações entre o cinema e sociedade, mas limitando-se a analisar um período específico: as três primeiras décadas do século XX.

Através da opção por reconstituir a trajetória do cinema em Pernambuco de forma integral, busca-se entender o longo processo que levou o estado periférico à atual posição de destaque mesmo diante das pressões exercidas pelas diversas forças desfavoráveis que caracterizam historicamente o campo cinematográfico nacional, marcado até hoje por profundas desigualdades regionais. Basta lembrar que os estados do Rio de Janeiro e de São Paulo produziram, sozinhos, 79% dos filmes lançados em 2014.

Trazer à luz a maneira como os agentes mais relevantes atuaram e se relacionaram, ao longo de mais de noventa anos, para contribuir não somente para a lenta estruturação do campo cinematográfico pernambucano, mas também para construir uma sólida tradição fílmica, reconhecida, hoje, internacionalmente.

Talvez seja essa uma forma de estimular a reflexão dos agentes dispostos, hoje, a dar continuidade à velha luta pela democratização da cultura.

2

Ciclo do Recife: pioneirismo e tradição

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico

Walter Benjamin

Globalização sob hegemonia do capital financeiro. Aumento das desigualdades. Perda de referências. Fragmentação. Inovações tecnológicas que transformam a percepção de tempo e espaço e alteram as dinâmicas econômicas. São traços citados de forma recorrente na literatura sobre a chamada “pós-modernidade”, mas que, aqui, caracterizam um momento histórico relativamente distante no tempo, mas conectado aos dias de hoje através destas dinâmicas em comum.

Para entender a produção cinematográfica pernambucana em sua amplitude histórica é preciso retornar ao início, reconstruindo os passos dos pioneiros. A análise do passado, contudo, só se torna ferramenta útil à interpretação do presente se os fatos não forem reconstituídos de forma solta, mas apresentados dentro de seu contexto econômico, social e político.

A necessidade de contextualização se afirma durante o próprio trabalho de reconstituição, quando nos deparamos com um panorama complexo, dentro do qual o esforço para compreender uma realidade local passa inevitavelmente pela inserção do objeto em um quadro de análise mais amplo. Pois é justamente no cenário descrito nas linhas acima, mais próximo dos dias de hoje do que tendemos a crer, que surge uma inovação tecnológica cujo “efeito sobre a cultura humana não será menor do que aquele causado pela invenção da imprensa”, profetiza, já em 1923, o húngaro Béla Belázs, um dos seus primeiros teóricos do cinema (2008, p. 77).

Impacto que se não foi mais intenso do que o causado por Gutemberg, ao menos foi mais acelerado. Num mundo em intenso processo de globalização e transformação tecnológica, a invenção dos irmãos Lumière não demoraria a se

espalhar por outros países, chegando ao Brasil agrário logo no ano seguinte, em 1896, quando o belga Henri Paillie promoveu, no Rio de Janeiro, a primeira exibição cinematográfica. Outro europeu, o imigrante italiano Affonso Segretto, se tornaria, dois anos depois, diretor do primeiro filme rodado no país, “*Vista da Baía da Guanabara*”, um compilado de cenas do porto da então Capital Federal.

Neste período inicial, tanto as dinâmicas de mercado quanto as formas de produção - incluindo aí tecnologias, processos e a própria linguagem cinematográfica - ainda estão se formando, cristalizando-se empiricamente através das tentativas e dos erros dos primeiros aventureiros neste novo mundo. Um momento de plasticidade única, que possibilitou não apenas uma produção razoavelmente diversificada em certas regiões periféricas, como também uma integração da incipiente cadeia cinematográfica (produção, distribuição e exibição) que não mais se repetiria em nosso país, mas que, ainda hoje, é apontada como ponto nevrálgico no debate sobre a viabilidade da produção nacional.

A partir de 1907, começam a se estruturar, nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, circuitos de exibição com salas fixas e programação regular. Os próprios distribuidores e exibidores não se contentam em apenas importar e passam a financiar produções com apelo de público. Desde sátiras teatrais até apresentações de cantores populares dublados ao vivo, passando pelas encenações dos crimes que estão na boca do povo e por filmagens de inundações e ressacas na Baía de Guanabara. Ou seja, filmes próximos ao cotidiano das populações locais. E esse traço de imediatismo vai dar a possibilidade aos pioneiros brasileiros de suprir uma demanda que não poderia ser atendida da mesma maneira por produtoras localizadas fora do país.

Surgem então os chamados “naturais” e os cinejornais, inaugurando a produção documental que vai sustentar economicamente o cinema nacional principalmente depois de 1911, quando as distribuidoras norte-americanas, precocemente estruturadas, aproveitam a inauguração da uma grande usina hidrelétrica no Sudeste e a consequente melhora na distribuição de energia no Rio de Janeiro e em São Paulo para investir nesses dois mercados, sobretudo na Capital Federal, então mais populosa e moderna.

As empresas, em sua maioria ainda baseadas na Costa Leste Americana, onde o inventor Thomas Edison liderava o cartel cinematográfico Motion Picture Patents Company (Hollywood apenas começava a ser ocupada), passaram a se

associar diretamente ao exibidor brasileiro, introduzindo táticas de marketing agressivas e estabelecendo modelos de exclusividade, como a chamada “linha de exibição”, estratégia na qual o filme é lançado inicialmente em uma única sala, com ingresso mais caro, e, após um longo período de exclusividade, passa às mais baratas. Primeiro, chegava aos outros cinemas de propriedade do exibidor, depois às salas dos “agregados”, “numa sequência estabelecida por quem pagava mais. Ser ‘agregado’ significava que, além de pagar os valores referentes à locação do filme, tinha-se que pagar um ‘pedágio’ ao circuito exibidor líder” (Luca, 2010, p. 54).

Estrangulado na distribuição e na exibição pela aliança entre a nascente burguesia nacional e o capital norte-americano, o produtor de ficção brasileiro foi perdendo cada vez mais espaço para as “fitas” (como se falava naquele tempo) estrangeiras que já dominavam os cinemas, vindas de países como França, Itália, Alemanha, Suécia e Dinamarca. A ficção norte-americana só derrotaria a cinematografia europeia no mercado internacional – e de forma definitiva – após a destruição causada no Velho Continente pela Primeira Guerra Mundial.

Pouco mais de 15 anos haviam se passado desde a primeira projeção dos Lumière em La Ciotat. Tempo suficiente, contudo, para que a distância no grau de desenvolvimento entre as economias industrializadas e os países agrários ganhasse forma na tela de cinema. A diferença entre a qualidade do produto de ficção nacional e o estrangeiro era evidente e não poderia ser de outra forma. Uma vez que o desconhecimento técnico, o atraso econômico e as limitações de mercado em um país pouco urbanizado - entre outros fatores - colocavam o realizador brasileiro na difícil situação de ter sempre que copiar “de forma artesanal um modelo industrial” (Bernadet, 1979, p. 79).

Pois o processo de fragmentação e liberalização do mercado iniciado pela migração dos produtores norte-americanos da Costa Leste à Oeste não duraria muito tempo. O movimento pode ter significado inicialmente a fuga do implacável sistema de patentes montado por Thomas Edison sob a Motion Picture Patents Company, empresa conhecida pelo apelido sugestivo de “The Trust”, mas não demoraria para que estes pequenos agentes econômicos começassem a se fundir em corporações cada vez maiores, ainda na década de 1910, mostrando sintonia com a tendência de concentração desordenada de capital que, sob a hegemonia intelectual da teoria econômica ortodoxa, levaria o mundo à crise de

1929. Mais importante do que o caráter oligopolista, contudo, é a face racionalizadora destes empreendedores, que vão transformar os jovens estúdios em verdadeiras fábricas de filmes, operando em linhas de produção com rigorosa divisão do trabalho.

Como competir com os homens de vanguarda do capitalismo mundial? São, portanto, os “naturais”, os pequenos filmes documentais, que vão sustentar economicamente a produção nacional a partir da década de 1910, assegurando um mínimo de regularidade ao trabalho dos produtores e permitindo, dessa forma, a manutenção e renovação de certo equipamento e laboratórios, muitos deles improvisados.

O filme documental atendia a uma parcela do mercado que por sua própria natureza exigia produção local, enquanto a ficção nacional, essencialmente artesanal, deveria enfrentar um produto que não era apenas de qualidade superior, mas que ainda passava a controlar progressivamente a exibição, ramo final da cadeia. Já seria o bastante para justificar a maior rentabilidade em relação aos “filmes de enredo” (como eram chamados os filmes de ficção), mas havia ainda outro fator. Os “naturais” e cinejornais atendiam não apenas à demanda dos que queriam ver cinema, mas também daqueles que queriam ser vistos na tela.

É o financiador e não o consumidor final - ou melhor, o espectador - a base de sustentação da produção documental, e conseqüentemente de toda a produção cinematográfica nacional das primeiras décadas do século XX. Filmes de propaganda de produtos e serviços vão marcar presença, como manifestação do processo de urbanização e do avanço, ainda que tímido, do capitalismo periférico, mas não serão tão frequentes quanto o registro da vida social das elites, em suas variadas expressões, com especial destaque para a propaganda política.

Mas propaganda política em um sentido diferente do atual. Pois a motivação principal não era eleitoral, uma vez que apenas uma parcela diminuta da população votava. Em torno de 1,4% na eleição que levou Afonso Pena à Presidência, em 1906 (Fausto, 2008, p. 262). Sem falar nas diversas formas de fraude e de coação – o voto não era secreto - que garantiam a estabilidade das oligarquias no poder.

Um dos objetivos é divulgar as realizações administrativas entre o reduzido grupo de formadores de opinião. Não mais importante, contudo, do que o desejo de mostrar que a classe dirigente brasileira estava em dia com as grandes

inovações produzidas pela metrópole. Mais do que isso: nossa elite, como acontece normalmente nas regiões periféricas, enxergava-se como “prolongamento das burguesias europeias (e principalmente francesa em termos de cultura)”, buscando nutrir essa fantasia “através de uma operação quase mágica, pois pelo viés do consumo e não da produção cultural” (Bernadet, 1979, p. 16).

O resultado é uma produção cinematográfica mundana, muito próxima do que conhecemos hoje como “colunismo social”. Em sua grande parte, os naturais e os cinejornais vão documentar, sob encomenda, a vida da alta sociedade, registrando bailes, festas, inaugurações, atos políticos, além de cerimônias militares e eclesiásticas. Certamente os grandes acontecimentos políticos, como a Revolta Paulista de 1924, não vão escapar às lentes do cinema, mas serão sempre apresentados do ponto de vista do poder. E isso não apenas devido à necessidade de financiamento. A censura também operava de maneira determinante, uma vez que as elites dirigentes nacionais e regionais – lembrando a grande autonomia dos estados durante a Primeira República - poderiam simplesmente não autorizar a exibição.

Essa dependência em relação ao poder não passava despercebida, alimentando a fama negativa que os produtores de naturais não demoraram a conquistar. Eram chamados de “cavadores”, expressão pejorativa para denominar bajuladores capazes de qualquer trambique para ganhar dinheiro. É certo que a atuação de diversos cinegrafistas contribuiu para alimentar a reputação negativa. A qualidade do material filmado muitas vezes deixava a desejar e, em alguns casos, nem existia. Simplesmente sumia-se com o dinheiro sem rodar um único rolo. No entanto, são justamente esses profissionais estigmatizados que, mesmo com todas as dificuldades, vão sustentar e dar continuidade à produção cinematográfica brasileira.

Todos queriam fazer ficção, dirigir filmes como os de D. W. Griffith e Mack Sennett. A realidade do cinema brasileiro, no entanto, era outra, bem distante: a “cavação” tão criticada. Até 1935, cerca de 51 cinejornais diferentes vão surgir nas telas dos cinemas só da cidade de São Paulo. Alguns de vida curta, é verdade; outros, como o *Rossi Atualidades*, vão ser produzidos de forma quase ininterrupta entre 1921 e 1931 (Bernadet, 1979, p. 24). Se era esse o cenário nas

duas maiores cidades do país, natural que o cinema chegasse ao decadente e periférico estado de Pernambuco também através da produção documental.

2.1

Os naturais chegam a Pernambuco

Lucila Corrêa de Araújo vai mencionar *Procissão dos Passos em Recife*, natural que teria sido produzido pela empresa pernambucana Martins & C. e exibido no Cine Pathé ainda em 1915, cerca de 6 anos após a inauguração da primeira sala de exibição da cidade (2014, p. 12). No entanto, quem entraria definitivamente para a história do cinema do estado seria um europeu. Um fato que não chega surpreender. Ao contrário, segue a lógica da disseminação de novas tecnologias do centro capitalista em direção a estratos cada vez mais distantes da periferia. Afinal, não fora um belga o primeiro a projetar em solo brasileiro, em 1896, e um italiano, Affonso Segretto, o primeiro a filmar no país?

E vai ser justamente um conterrâneo de Segretto, Italo Majero, quem vai provocar furor na sociedade recifense sob o nome artístico de “O Grande Leopoldis”. De família circense, o artista napolitano decidiu seguir os passos do seu grande ídolo, o transformista Fregoli, que após trabalhar para o lendário cineasta francês George Méliès no clássico *L’Homme Protée*, de 1899, comprou uma câmera e foi rodar os próprios filmes.

A cidade do Recife amanheceu agitada quando a edição do dia 6 de junho de 1917 de A Província convocou os leitores para a exibição do *Penambuco-Jornal n.2* no Theatro Moderno. No texto, o jornal explicava que o público havia se aglomerado 25 dias antes não tanto para assistir à partida de futebol, uma vez que a vitória do time do América sobre o Torre era dada como certa, mas principalmente “para se ver nos filmes do Sr. Leopoldis”, que havia exibido o número anterior do cinejornal poucos dias antes, na mesma sala, com boa repercussão apesar dos defeitos apresentados durante a projeção de imagens de uma parada militar e de uma missa, entre outras cenas do cotidiano local.

Além da partida de futebol (na época, um esporte de elite), o *Penambuco-Jornal n.2* trouxe também imagens da vida e da obra de Virgílio Maurício, pintor

acadêmico de formação europeia e grande prestígio na alta sociedade. Mas para dar um sabor regional ao filme era preciso acrescentar elementos vistos como pitorescos não apenas pelo cinegrafista italiano, como pela própria aristocracia local, que se sentia mais próxima de Paris do que do sertão. Foram incluídas, portanto, uma visita à Casa de Detenção, com direito a “apresentação de vários criminosos em suas celas”, além de cenas da procissão do Mês de Maria, na Matriz da Boa Vista, e de imagens exclusivas do “Terror do Sertão”, Antonio Silvino, inaugurando a tradição do cangaço que atravessaria a cinematografia nacional ao longo de sua história (Cunha Filho, 2010, p. 41).

A iniciativa de Leopoldis surge em um momento oportuno para a elite recifense, justamente quando a qualidade dos serviços públicos, controlados largamente por empresas britânicas - transporte, fornecimento de água, saneamento e comunicações –começa a se deteriorar intensamente graças à imobilização de capitais na Europa durante a Primeira Guerra Mundial e também ao próprio processo de decadência econômica da Inglaterra, que se iniciara antes do conflito.

A redução drástica no fluxo de investimento estrangeiro vai se somar ao quadro de decadência secular da economia açucareira e à crescente inflação causada, em grande parte, pela política de proteção do café do governo federal, que transferia ao conjunto da população, em especial às camadas médias urbanas, o peso das oscilações do mercado (Furtado, 2008). As emissões de papel-moeda serviam para cobrir o déficit público e para compensar a queda de preço do principal item de exportação brasileiro, através da desvalorização cambial. Tal política econômica, contudo, tinha como resultado imediato fortes pressões inflacionárias, principalmente nos centros urbanos, uma vez que estimulava a demanda, ao mesmo tempo que elevava os preços das importações. Sendo que o peso destas na cesta de consumo não se restringia aos produtos industrializados, atingindo também artigos agrícolas de primeira necessidade, como o trigo.

Ainda que a desvalorização cambial tenha possibilitado, na década de 1920, uma leve expansão do pequeno parque industrial do Recife, com destaque para os investimentos nas tecelagens dos Lundgren, em Paulista, e dos Bezerra de Melo, na Zona Norte; o movimento modernizador se mostraria insignificante diante da magnitude do processo de deterioração da qualidade de vida na cidade, provocada não apenas pelas causas acima mencionadas – inflação e redução das

inversões britânicas nos serviços públicos – como também pelo crescimento urbano desordenado, em um período em que trabalhadores vão deixar as plantações de cana e as caldeiras em fogo morto da Zona da Mata para se espalhar pelos alagados da “Veneza Brasileira”, equilibrando mocambos pestilentos sobre frágeis palafitas.

A lente de Leopoldis surge nesse momento de contradições como o reluzente tapume de modernidade por trás do qual seria ocultada a realidade de atraso. Ao se ver na tela de cinema, projetada pela mais nova maravilha tecnológica do primeiro mundo, a elite recifense alimentava a fantasia de sintonia com a elite europeia, ao mesmo tempo que, “embrulhada em negro”, como dizia Epstein, esquecia-se da dura realidade do lado de fora da sala de projeção (Morin, 2008, p. 155).

Enquanto a miséria se espalhava pela cidade, a Belle Époque recifense acontecia nas poltronas do Cine Pathé e nas cadeiras do elegante Café Continental, entre a Av. Guararapes e a Rua Imperial, onde os intelectuais do Cenáculo Lafayette dividiam espaço com elegantes cavalheiros e distintas damas, enquanto escreviam os textos publicados na Revista do Norte por José Maria de Albuquerque e Mello.

Assumia-se a modernização como necessidade. Era preciso resgatar a vocação cosmopolita recifense, sintonizando a cidade portuária que fizera parte do Império Holandês com os tempos modernos. A renovação, entretanto, deveria acontecer sem que fossem tocadas as bases da sociedade. Afinal, a primeira greve geral da história de Recife, liderada em 1919 pelo estivador José Elias, havia acendido a luz vermelha para o perigo do “radicalismo” e das “ideologias subversivas”.

O cinema pega carona nesse ímpeto de modernização conservadora principalmente a partir de 1922, quando Sérgio Loreto assume o governo do estado. Alguns naturais chegam a ser filmados pela produtora Comelli & Ciacchi Films no período, só que de forma precária. É justamente com a ascensão do político de origem modesta que o cinema vai encontrar a primeira iniciativa significativa de investimento, e os grandes beneficiados serão novamente dois italianos: J. Cambière e Ugo Falangola, um jornalista que se casara e fixara residência na cidade após atuar, em São Paulo, no periódico de imigrantes *Settimana del Fanfulla*.

A dupla funda a Pernambuco-Film e recebe de Loreto encomenda para registrar as obras de infraestrutura promovidas logo no primeiro ano de mandato do governador – então chamado de “presidente” - como parte das comemorações do centenário da Independência Nacional. Com especial destaque para a modernização do porto, recém-assumido pelo estado e que até abril daquele ano estivera sob o comando da empresa francesa Societé de Construcion du Port de Pernambuco (Cunha Filho, 2010, p. 44). O resultado foi *Veneza Americana*, natural que ao ser restaurado pela Cinemateca Brasileira em 2007 revelaria à posteridade o retrato vivo de uma cidade transformada em personagem.

Ainda a serviço do governador, Falangola e Cambière lançariam, em 1924, *Recife no Centenário da Confederação do Equador* e, no ano seguinte, *Pernambuco e sua Exposição de 1924*. O primeiro trazendo os preparativos para as comemorações do aniversário da revolta republicana, e o segundo registrando a realização do evento.

Curiosamente, o fim do mandato de Loretto, em 1926, não representaria o infanticídio do cinema pernambucano. Pois a redução do investimento público em filmes de propaganda havia sido compensada rapidamente por um intenso surto de inversões privadas nos filmes “posados”, ou melhor, nos filmes de ficção. O período que entraria para a história como Ciclo do Recife encontra suas origens na iniciativa ousada de dois jovens apaixonados pela imagem em movimento.

2.2 O Ciclo do Recife

O potiguar Gentil Roiz chegou ao Recife ainda criança, começando a trabalhar na adolescência como ourives e mais tarde como gravador em uma casa de penhor. Sua verdadeira paixão, no entanto, era o cinema, por isso não deixou passar a oportunidade de comprar um velho projetor, transformando-o na câmera improvisada com a qual começaria a filmar os letreiros dos lançamentos do Cinema Olinda. Passara a ganhar algum dinheiro com cinema, mas o bico era pouco diante das suas ambições.

Não demorou a comprar uma câmera inglesa, de lente objetiva 6.3, em prestações que somavam 600 mil réis - uma pequena fortuna para seu salário de

artesão. Só que notícias correm rápido em uma cidade de 500 mil habitantes, e essa chegou logo aos ouvidos de outro ourives, Edson Chagas, que tinha acabado de retornar ao Recife após acumular experiência de filmagem e laboratório trabalhando na produtora carioca Benedetti-Filme. Decidira voltar à cidade natal, pois as oportunidades de produção vinham se fechando no Rio de Janeiro e em São Paulo durante a década de 1910 devido, principalmente, à penetração dos estúdios norte-americanos em associação com exibidores locais.

Chagas procurou, então, Roiz com a proposta, rapidamente aceita, de criar uma produtora de filmes de ficção em Recife. Uma ideia que certamente seria considerada ousada demais por muitos, mas não por aqueles dois jovens de vinte e poucos anos. Compartilhavam não apenas a paixão pelo cinema americano, mas também o desejo de superar qualquer obstáculo para produzir. E estes não seriam poucos nesta parte decadente da periferia do capitalismo.

Da união do conhecimento de fotografia de Chagas e do talento para escrever roteiros de Roiz, nasce, em maio de 1922 - segundo registro de Jota Soares - a Aurora Filme, primeira e maior produtora do Ciclo do Recife (2006, p. 94). O estudante de engenharia Ari Severo se uniria à dupla pouco mais tarde, como o terceiro sócio da empresa que passa a operar com sede própria no bairro de São José em 1925, quando são compradas as instalações de Falangola e Cambiére.

As filmagens do primeiro longa da Aurora começam em 1923 a partir de argumento escrito tempos antes por Roiz, que também assume a direção e financia a maior parte da produção com suas próprias economias, enquanto a fotografia fica a cargo de Chagas. *Retribuição* é uma espécie de decalque dos filmes de aventura americanos, tão estranhos à realidade brasileira. A história traz Barreto Júnior e Almerly Steves – que se tornaria a grande estrela do Ciclo – como um casal que sai em busca de um tesouro enterrado e acaba perseguido por bandidos antes do “felizes para sempre”.

Serão dois anos de gravações em diversos pontos da região, como as minas de giz, em Olinda, as ruínas do Lazareto, no Pina, além do Horto de Dois Irmãos. Com direito, inclusive, a cena de trem em movimento, uma espécie de lugar-comum no cinema das primeiras décadas, refletindo, aparentemente, não apenas o entusiasmo pela velocidade das tecnologias da modernidade, como também a influência ainda

presente do pioneiro *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895), dos irmãos Lumière.

O lançamento aconteceu em 1925 no Cine Royal, que se não era um dos mais modernos – haviam surgido o Polytheama, o Parque e o Moderno - ao menos era um dos mais tradicionais da cidade, operando desde 1909. A escolha revelou-se acertada, todavia, graças ao entusiasmo do proprietário, o português Joaquim Matos, que transformou a *première* no grande evento que passaria a fazer parte da vida social da cidade durante o Ciclo, com direito a banda de música, ornamentos na fachada e folhas de canela espalhadas pelo chão.

Retribuição (1925) ficou em cartaz durante oito dias consecutivos, com sessões contínuas do meio-dia à meia-noite e filas nas bilheterias (Figueirôa, 2000, p.12). Um sucesso surpreendente, que não apenas renovou o ânimo dos sócios da Aurora, como ainda chamou atenção de entusiastas e investidores, mostrando que, sim, era possível fazer cinema de ficção no Nordeste.

Um dos interessados foi o Sr. Maciel, farmacêutico com tino para negócios que decidiu encomendar filme de propaganda para um de seus remédios mais populares: a Garrafada do Sertão. O resultado foi *Um Ato de Humanidade* (1925), fita de 20 minutos de duração escrita por Roiz e filmada por Edson Chagas. O curta-metragem marcou a estreia de um dos personagens mais importantes do Ciclo, não apenas durante a produção dos filmes, como também na preservação da memória do período. Aos 19 anos de idade, Jota Soares assumiu o papel de protagonista, um sifilítico indigente que, após tomar a Garrafada do Sertão, recupera a saúde e se casa com uma bondosa normalista.

Além do dinheiro do farmacêutico, que interpretou a si mesmo durante as filmagens, o filme foi exibido em diversos cinemas e arrecadou quantia suficiente para dar início à produção do segundo longa-metragem da Aurora.

Roiz e Chagas continuaram nas posições de roteirista e diretor de fotografia, respectivamente, ficando a novidade por conta da direção, assumida por Ari Severo. *Jurando Vingar* (1925) contava a história de um plantador de cana (Roiz) tentando libertar a namorada (Rilda Fernandes) das garras do mesmo vilão que matou sua irmã. Um dramalhão sem nuances e filmado sob condições precárias, que não seria tão bem recebido pela crítica quanto fora *Retribuição*. Os colonistas dos jornais passaram a se incomodar com a simples reprodução de formatos americanos, exortando os produtores a explorar a rica temática local.

A sugestão seria atendida no longa seguinte, mas é preciso relativizar as críticas, uma vez que o mimetismo se mostrara praticamente inevitável diante das circunstâncias. Não havia curso de capacitação e a pouca bibliografia sobre cinema era cara, estritamente técnica e raramente chegava à cidade. Portanto, o trio da Aurora era forçado a aprender cinema assistindo aos filmes - no caso, americanos -, já que não restavam muitas alternativas. As produções de Hollywood haviam tomado conta dos cinemas brasileiros com o aprofundamento da estratégia de associação entre os grandes estúdios e os exibidores locais. O Cine Capitólio, por exemplo, foi inaugurado no Rio de Janeiro, em 1925, com o nome do estúdio Paramount escrito em letras garrafais no letreiro.

Somando-se a isso a indiscutível qualidade dos longas produzidos industrialmente e o investimento crescente em publicidade. O Star System hollywoodiano passava a tomar conta do imaginário periférico. Um exemplo são os próprios pioneiros do Ciclo do Recife, que apontam os atores e não os diretores como suas maiores referências. Em suas recordações, Jota Soares vai citar o ator e diretor francês René Clair para justificar a influência do cinema americano sobre a produção pernambucana: “imitar o que é perfeito é dar provas de inteligência e bom gosto” (2006, p. 61).

Se as acusações de mimetismo não chegam a ofender esses admiradores confessos de Hollywood, ao menos vão impulsioná-los em busca de novas possibilidades. A iniciativa partiu justamente do último sócio a entrar na empresa, Ari Severo, que sugeriu a Roiz um filme sobre jangadeiros. Ainda em 1925, alugaram duas casas na praia da Piedade, onde a equipe dirigida por Roiz levou 18 dias para rodar todas as cenas externas. Valendo destacar as dificuldades de Chagas para contrabalançar o excesso de luz mesmo com a precariedade da famosa câmera alemã Ernemann, comprada pela Aurora à importadora John Jurgens & Cia., na Rua do Bom Jesus, que garantiu, praticamente sozinha, toda a existência do Ciclo.

Durante as filmagens, Severo ficou noivo da outra protagonista, Almyr Steves. Os dois interpretavam Aitaré e Cora, um jovem casal que, antes de viver seu grande amor, é forçado a enfrentar a resistência da mãe da moça e as armações de Traíra, pescador rival interpretado por Jota Soares.

Em respostas às críticas de estrangeirismo, o filme dividido em oito partes – algumas acabariam se perdendo, sendo refilmadas em 1928 – foi lançado com

grande estardalhaço, anunciado na imprensa como “um poema de costumes de heróis jangadeiros”. Ainda que a caracterização dos personagens pecasse no quesito realismo, a beleza das paisagens locais, fotografadas pelo habilidoso Chagas, impressionou o público, e *Aitaré da Praia* (1925) acabou sendo exibido comercialmente em outras cidades. Segundo o cineasta Fernando Spencer, um dos grandes preservadores do acervo do Ciclo, o filme “é a mais bem-acabada produção da Aurora Filme” (Figuerôa, 2000, p. 15).

O sucesso do primeiro filme de “temática regional” despertou o interesse de outros investidores e novas produtoras surgiram em 1925, mesmo ano em que a Olinda Filme e a Veneza Filme rodaram, respectivamente, os naturais *Grandezas de Pernambuco* – patrocinado pelo governador Sérgio Loreto - e *Pega do Boi*, sobre vaquejadas no sertão.

Foi um verdadeiro surto cinematográfico, que Lucila Bernadet, primeira a estudar o Ciclo no âmbito acadêmico, em 1970, vai definir como “uma espécie de febre de fazer cinema de enredo, uma cineastite aguda e contagiosa” (Cunha Filho, 2010, p. 40).

Um dos contaminados pela “cineastite” foi Tancredo Seabra, que fundou a produtora Planeta Filme para dirigir, estrelar e assinar o roteiro de *Filho Sem Mãe* (1925), deixando a fotografia a cargo do amigo Alcebíades Araújo. O longa conta a história de um jovem da elite que salva uma moça de afogamento em um elegante balneário de veranistas. Os dois se apaixonam, mas o amor é perturbado por uma disputa entre políticos e fazendeiros.

Além de introduzir a inovação narrativa do flashback na apresentação dos personagens, *Filho Sem Mãe* chama atenção como expressão de desconforto da burguesia recifense em relação ao atraso político e social representado pela velha elite agrária. Será um dos primeiros exemplos de uma cinematografia que, à sua maneira, vai expressar às tensões inerentes ao processo de modernização conservadora. Com suas aspirações de modernidade, exemplificada pelo entusiasmo em relação à própria tecnologia cinematográfica, a jovem burguesia nordestina se mostra desconfortável em sua aliança com o atraso, sintetizado no poder político dos coronéis.

Essa tensão vai ganhar forma em outros filmes do Ciclo, como veremos mais adiante. O que não quer dizer que o cinema tenha sido usado apenas pela parte mais progressista da elite local. Tome-se como exemplo o último

lançamento de 1925, *História de uma Alma*. O projeto ambicioso do professor Eustórgio Vanderley de adaptar os manuscritos autobiográficos de Santa Teresa de Lisieux para o cinema contou com o apoio da Igreja Católica e das mais tradicionais famílias recifenses, resultando em um verdadeiro épico religioso composto por dezesseis rolos de trezentos metros de filme, exibidos em duas partes, segundo recorda Jota Soares (2006, p. 37).

A mobilização em torno do filme religioso não encontraria paralelo no período, incluindo ainda trilha sonora inédita encomendada ao respeitado compositor Nelson Ferreira e a Valdemar Oliveira, fundador do Teatro de Amadores de Pernambuco.

A essa altura, a produção do Recife já começava a chamar atenção do meio cinematográfico carioca como o mais produtivo entre os ciclos regionais que pipocavam pelo país. Entre eles, os de Campinas, Pelotas e Cataguases, que revelaria o famoso diretor Humberto Mauro. Passaram a ser publicadas na revista especializada Cinearte, do Rio de Janeiro, uma série de críticas e artigos elogiando as fitas pernambucanas, ainda que fosse pouco provável que elas tenham sido realmente assistidas pelos jornalistas.

Em 1926, a euforia produtiva pernambucana receberia os primeiros golpes da realidade econômica, em um momento em que vozes do Sudeste, como a do crítico carioca Pedro Lima, já começavam a falar em proteção do Estado para o cinema nacional. Algumas empresas recifenses foram à falência após rodarem o primeiro filme e teve produtor que desapareceu da cidade para escapar da perseguição dos credores. Investidores e exibidores começaram a perder confiança na viabilidade do negócio, situação que se agravou quando a pioneira Aurora Filme entrou em uma grave crise financeira e só não fechou as portas graças ao comerciante João Pedrosa da Fonseca.

O empresário comprou o espólio e injetou capital, mas manteve os sócios originais no comando da produtora, com exceção de Gentil Roiz, que se mudou para o Rio de Janeiro para se casar com a atriz Rilda Fernandes, não sem deixar de aproveitar a oportunidade para tentar vender o elogiado *Aitaré da Praia* aos exibidores cariocas. O esforço foi em vão, contudo: a cópia que ele mandara buscar se perdeu no longo caminho entre Recife e a Capital Federal.

Revigorada com o investimento e o prestígio social de Pedrosa, a Aurora logo voltou a filmar, dessa vez deixando a questão regional de lado para apostar

em um formato que garantisse o retorno comercial. Resolveram escancarar a influência americana, copiando sem pudor as comédias do diretor Mark Sennet. Foi então que Ari Severo escreveu e dirigiu *Herói do Século XX* (1926), filme estrelado por Pedro Neves, um imitador do comediante mundialmente popular Buster Keaton. Entusiasmados com a resposta positiva do público, os produtores decidiram aceitar a proposta de um viajante para exibir a comédia na Bahia, mas ele desapareceu com as fitas, que nunca mais foram encontradas. Era esse o grau do amadorismo da distribuição pernambucana, enquanto as multinacionais norte-americanas operavam dentro de uma estrutura complexa, altamente profissionalizada.

O único registro de *Herói do Século XX* que sobrou foi uma fotografia das filmagens preservada por Jota Soares, que havia trabalhado no elenco, interpretando dois personagens: um falso cego e um judeu rabugento. Ele parece ter aprendido a lição, por isso vai guardar as latas do filme seguinte dentro de casa, com grande ciúme, durante décadas, mesmo correndo risco de incêndio.

Graças aos esforços de Jota, *A Filha do Advogado* (1926) foi o único longa do Ciclo do Recife preservado na íntegra. A tenacidade na conservação das fitas, entretanto, não foi seu único feito. Com apenas 20 anos de idade, ele assumiu a direção do longa ainda no começo das filmagens, quando o diretor e roteirista Ari Severo abandonou o projeto, após brigar com Edson Chagas. O estreante mostrou segurança na direção e ainda brilhou no papel do vilão Helvécio, um playboy inconsequente que fica obcecado por uma jovem inocente sem saber que se trata, na verdade, de sua irmã. Seu pai, o famoso advogado do título, havia trazido a filha bastarda do interior antes de sair em viagem de negócios. Quando Helvécio invade o quarto da mocinha, após subornar um criado, Heloísa (Guiomar Teixeira) segue as instruções do pai para defender sua honra e atira no irmão. Acaba presa, mas é absolvida no julgamento graças à atuação de um advogado misterioso que, ao final, revela ser seu próprio pai, escondido por trás de uma grotesca barba postiça.

O capital de Pedrosa havia recuperado boa parte do prestígio da Aurora junto a burguesia local, por isso Jota não teve grandes dificuldades para conseguir emprestado desde figurinos, em alfaiatarias, a locações de luxo. “A sociedade fazia questão de cooperar com o nosso cinema, oferecendo seus ricos patrimônios para a filmagem das cenas, tornando-as mais suntuosas e valorizando o nosso

esforço”, relataria o diretor décadas depois em suas colunas de memórias publicadas no *Jornal do Commercio* (Marconi, 1986, p. 17).

Dirigido com eficiência a partir de um roteiro marcado por reviravoltas, *A Filha do Advogado* se tornou o maior sucesso do Ciclo do Recife, chegando, inclusive, a ser exibido comercialmente em 31 salas do Rio de Janeiro. Também foi recebido com festa pela Cinearte. A história rodada no belo palacete da família Bandeira, uma das mais ricas de Recife, agradara os editores da revista carioca, sempre preocupados com a presença, em filmes nacionais, de negros, pobres e animais. Ou melhor, com tudo aquilo que pudesse passar uma imagem de atraso ao observador estrangeiro (Figueirôa, 2000, p. 19). Aliás, o único negro que aparece no filme é Gerônimo, um criado ganancioso e místico que vai entregar a patroa ao estuprador por dinheiro, arrependendo-se somente após ter visões fantasmagóricas. Um personagem construído de acordo com os preconceitos do tempo.

O proprietário do cinema Politeama, de Goiana, ficou especialmente entusiasmado com o trabalho de Jota Soares em *A Filha do Advogado* (1926) e resolveu convidá-lo a rodar um filme de ficção na cidade do interior pernambucano, localizada a 62 km do Recife. Leonel Correia Filho garantiu ainda que financiaria todos os custos.

A proposta souu irrecusável ao jovem diretor, que prontamente aceitou o desafio, trabalhando no projeto da recém-criada produtora Goiana Filme em ritmo febril. Em pouco mais de cinco dias, escreveu o roteiro, escolheu o elenco e começou a filmar, acumulando as funções de diretor e operador de câmera, após o afastamento do fotógrafo original devido a um problema de saúde. Assim que terminava de rodar um rolo, enviava-o ao laboratório da Aurora, no Recife, onde era revelado e copiado por Edson Chagas. Conclui os trabalhos em Goiana em apenas 22 dias, retornando à capital para a fase de edição e finalização.

Jota assumiria posteriormente a influência americana sobre *Sangue de Irmão* (1926), classificando o filme como um “mustang”, uma espécie de gênero policial repleto de “aventuras, lutas, trens, autos disparados e peripécias” (Marconi, 1986, p.19). O que chama atenção na história, no entanto, é uma visão da elite agrária do interior que, de tão negativa, beira o caricato. A própria escolha de um proprietário de terra da região açucareira como vilão já denota certa hostilidade das populações urbanas em relação ao campo, cenário de violência e

injustiça – nas palavras do diretor - um “lugar onde nem sempre o ar podia ser respirado, tal a brutalidade e o despotismo reinantes” (2006, p. 55).

Não há limites para a crueldade do fazendeiro criado por Soares. Por causa de uma pequena dívida, Bento Balão não vai hesitar em espancar um morador de suas terras, mesmo se tratando de um velho paralítico. E ainda por cima vai raptar sua filhinha de apenas 9 anos. O imaginário cinematográfico melodramático dos diretores do Ciclo não poderia conceber um desfecho positivo para o vilão de qualquer história, mas a solução encontrada pelo roteiro se torna especialmente significativa.

Aos olhos do jovem Jota Soares, tão entusiástico em relação às inovações tecnológicas e admirador confesso da nascente burguesia urbana que o financiava, as velhas elites agrárias representavam o atraso e, portanto, deveriam ser varridas pelo novo. Seu cinema pode ter se mostrado conservador em termos de linguagem, mas propõe algum avanço político, ao menos dentro do contexto nordestino. Pois em sua exaltação dos valores burgueses não há espaço para conciliação.

O andamento do processo de revolução passiva que marcava a história brasileira se mostrava lento demais para aqueles jovens urbanos dos anos 1920, entusiastas das inovações tecnológicas que aceleravam o tempo e encurtavam o espaço. Sendo o principal símbolo destes anos vertiginosos os carros que tomavam as ruas no lugar das carruagens. Daí o desfecho de *Sangue de Irmão*: após anos de abusos e crimes dos mais variados, as pobres finalmente se revoltam, perseguindo o fazendeiro até encontrá-lo escondido dentro de um trem da sua usina, carregado de cana. Ele então é amarrado a um cajueiro – árvore-símbolo da cultura nordestina – onde é espancado até a morte, “passando a servir de pasto aos abutres, estes fieis à finalidade de eliminar da face da terra os réprobos da estirpe do proprietário de Pedro da Onça”. Palavras do próprio diretor (Soares, 2006, p. 73).

Mais do que uma explosão de vingança, a violência surgia na cinematografia do Ciclo com ares de necessidade histórica. Era preciso cortá-lo pela raiz, pois o mal se reproduzia através das gerações. O despotismo e a barbárie passavam de pai para filho, como fica explícito no próximo longa a ser rodado em Recife, desta vez a partir da iniciativa de outra produtora, a Olinda Filme.

Em *Reveses* (1927), a crueldade do próspero fazendeiro Jacinto foi herdada por seu filho, que decide conquistar a jovem Célia, mesmo sabendo que ela está apaixonada pelo filho de um vaqueiro. O jovem tirano simplesmente mata o rapaz, seguro da impunidade de seus atos e munido de um ancestral desprezo pelos trabalhadores do campo. Inconsolável, a heroína corre até a sepultura do amado, onde permanece até morrer. O desfecho do dramalhão é similar ao de *Sangue de Irmão* (1926). Só que dessa vez, o povo não se contenta em matar ao fazendeiro, destruindo toda a propriedade. Todo um mundo precisava vir abaixo para que outro fosse construído em seu lugar.

Devia-se levar a modernidade das cidades ao brutal e injusto mundo rural, símbolo do atraso na visão dos jovens cineastas. É na permanência do velho, do arcaico que impregna não apenas as relações político-econômicas como a própria cultura, que os jovens pioneiros vão apontar o principal obstáculo ao seu ímpeto empreendedor.

Apesar do sucesso de *A Filha do Advogado* (1926), a Aurora Filme vai à falência novamente, em 1927, mas dessa vez não será salva por nenhum investidor. Após tantos prejuízos, a burguesia recifense passara a duvidar da possibilidade de retorno financeiro da produção local, que perdia, inclusive, o apoio dos exibidores. A maioria preferia os acordos de exclusividade com os estúdios americanos, cada vez mais fortes. Grande parte dos filmes só chegou ao público graças a um único empresário: o português Joaquim Matos, dono do Cine Royal, apontado por Celso Marconi como “o grande herói do cinema da época” (1986, p. 22).

Os investidores desapareciam, os exibidores fechavam as portas, enquanto a vida na cidade do Recife se tornava cada vez mais difícil, graças à decadência da economia açucareira e, principalmente, à inflação alimentada pela política de desvalorização cambial do governo federal. O Brasil tinha, no final da década de 1920, a maior dívida externa da América Latina, equivalente a 44,2% do total da região (Fausto, 2008, p. 293). Um cenário para espantar qualquer aventureiro. Aliás, vários haviam desistido do negócio, mas Edson Chagas e Ari Severo persistiam.

Mal a Aurora havia fechado as portas, e a dupla fundou uma nova produtora, a Liberdade Filme, em sociedade com Luiz Maranhão, recém-chegado ao Recife. Começaram a rodar *Dança, Amor e Ventura* ainda em 1927, apostando

suas últimas economias na reedição do par romântico do sucesso *Aitaré da Praia* (1925). Além de contracenar novamente com a esposa, Alмеры Steves, Ari Severo assumiu o roteiro e a direção, deixando a câmera novamente nas mãos de quem mais entendia do assunto: seu sócio Edson Chagas.

O longa dividido em sete partes narra a história de uma moça raptada por um grupo de ciganos, que só é encontrada, por acaso, depois que seus pais reconhecem o retrato da filha em uma exposição de pinturas – os trabalhos do pintor acadêmico Mário Nunes foram usados durante as filmagens. A estreia aconteceu no mesmo Cine Royal, do fiel Joaquim Matos, mas sem o clima de entusiasmo de outros tempos. A Liberdade Filme ainda rodou dois naturais naquele ano, *Chegada do Jaú a Recife* e *O Progresso da Ciência Médica*, mas o Ciclo do Recife já agonizava diante da realidade.

Partes de *Aitaré da Praia* que haviam desaparecido no ano anterior foram refilmadas por Ari Severo e Luiz Maranhão em 1928, enquanto uma notícia vinda dos Estados Unidos incendiava as discussões no meio cinematográfico brasileiro. O primeiro filme falado da história, *O Cantor de Jazz*, do diretor Alan Crosland, estreara com enorme sucesso, prometendo revolucionar o cinema, e a novidade não demoraria a chegar aos países periféricos. Alguns mais otimistas - como o fundador da Cinédia, Adhemar Gonzaga - acreditavam estar diante de uma grande oportunidade para o cinema nacional, uma vez que o público brasileiro não seria capaz de acompanhar as legendas. Estavam enganados. A nova tecnologia acabaria sepultando de vez os já exaustos ciclos regionais, incluindo o mais produtivo de todos, o recifense.

Quando, em 1930, o cearense Severiano Ribeiro trouxe o cinema falado para o Recife, sua empresa já praticamente controlava o mercado de exibição no Rio de Janeiro e no Nordeste, enquanto as salas da região sul de São Paulo estavam nas mãos de Francisco Serrador. O duopólio que caracterizaria a exibição no Brasil até a década de 1950 fora arranjado, dois anos antes, quando Serrador, obcecado pela ideia da “Times Square brasileira”, quebrou, concluindo apenas algumas salas da Cinelândia, no centro carioca. Para continuar no mercado, teve que vender parte de suas ações ao concorrente nordestino (Luca, 2010, p. 54).

Os novos equipamentos sonoros encareciam drasticamente os custos de exibição e somente empresas capitalizadas em grande escala poderiam arcar com a inovação. O resultado foi a falência de boa parte dos cinemas do interior e

mesmo da periferia das grandes cidades, acentuando ainda mais o processo de concentração da cadeia exibidora. O setor virou a década controlado, em associação aos grandes estúdios americanos, por basicamente dois grandes grupos empresariais nacionais.

Se alterava a configuração do mercado exibidor, no âmbito da produção, a nova tecnologia se mostrava inviável, aos menos para os diretores dos ciclos regionais, que mal conseguiam financiar seus filmes mudos. Quando o som chega aos cinemas de Recife, em 1930, Ari Severo está lutando desde o ano anterior para terminar de rodar *Destino das Rosas*, adaptação da peça teatral *As Rosas de Nossa Senhora*, de Luiz Maranhão, dividindo a fotografia com Pedro Neves e Raul Valença. Produzida pela Sociedade Pernambucana de Indústrias Artísticas, a história vai ser a primeira e única do Ciclo sem final feliz, anunciando o clima de melancolia que tomava conta dos pioneiros nesse último suspiro produtivo.

Uma jovem inocente se apaixona justamente pelo vilão favorito dos cineastas pernambucanos – o sempre inescrupuloso filho de um fazendeiro – e paga pelo erro com a própria vida. Adoece e morre quando descobre as reais intenções do rapaz, que acaba assassinado por outro pretendente, aleijado. A tragédia de Severo chega às telas no mesmo ano em que o governador da Paraíba, João Pessoa, é assassinado por João Dantas em uma confeitaria do Recife, dando início à série de acontecimentos políticos que vai culminar na Revolução de 1930, com participação ativa da população da cidade. Instigados por Juarez Távora, recifenses ocuparam prédios federais e depósitos de armas, com direito a greve dos ferroviários da Great Western (Fausto, 2008, p. 324).

Em meio ao turbilhão político, começavam as filmagens de *No Cenário da Vida*, último filme do Ciclo do Recife. Jota Soares encabeça o projeto pela Liberdade Filme, dividindo a direção com Luiz Maranhão e assinando o roteiro em parceria com Mário Mendonça, correspondente na cidade da revista carioca Cinearte.

O resultado do trabalho em equipe é um melodrama burguês com toques de filme policial, espécie de evocação do sucesso *A Filha do Advogado*. Só que dessa vez, um rapaz e não uma moça é o personagem acusado injustamente de assassinato. Após ser preso, o mocinho é levado ao presídio de Fernando de Noronha, de onde consegue escapar, para se vingar dos seus acusadores e se casar

com seu grande amor, a doce filha de um industrial. Novamente a burguesia é retratada através de uma ótica positiva, como vítima de um ambiente hostil.

Os espectadores que foram assistir a *No Cenário da Vida*, em 1931, devem ter se surpreendido com um espetáculo inusitado. De dentro da sala de projeção, Jota Soares lutava para sincronizar, com uma vitrola, as imagens da tela com sons gravados em um punhado de discos de vinil. Assim fez em todas as 14 sessões em que o filme foi exibido no Cine Moderno. Esforço quixotesco, é verdade, mas acima de tudo comovente. Um gesto heroico, de forte teor simbólico, capaz de sintetizar o sentimento de um grupo de jovens dispostos a lutar até o último instante pelo sonho de produzir cinema na periferia, mesmo que fosse preciso enfrentar a própria realidade. O Ciclo do Recife chegava ao fim, mas o mito dos pioneiros ecoaria na história, inspirando gerações futuras de pernambucanos a encarar o desafio de filmar em um campo repleto de forças contrárias.

Esse esforço final, no entanto, acabara exaurindo as forças aparentemente inesgotáveis de Jota Soares, que decidiu finalmente desistir de fazer cinema. Assim como Edson Chagas, de mudança para o Rio de Janeiro. A perda de Chagas selava o fim definitivo do Ciclo, pois não havia no Recife operador de câmera capaz de substituir o homem responsável pela fotografia de quase todos os filmes do período.

Restava um último inconformado, Fred Júnior, figurante em alguns longas – entre eles, *A Filha do Advogado* (1926) – que decidiu apostar suas economias na criação da produtora Iate Filme. Isso em um momento em que o cinema falado já era sucesso consolidado junto ao público e ainda por cima com dois projetos simultâneos. Nenhum seria finalizado, entretanto. O dinheiro acabou não muito depois do início das filmagens dos longas *Odisseia de uma Vida* e *Audácia do Ciúme*.

Com o cinema mudo, todas as etapas de produção podiam ser realizadas nas pequenas e médias cidades, ainda que de maneira improvisada. Da filmagem à copiagem, passando pela revelação e pela montagem. Por isso a explosão de ciclos regionais foi possível em diversos cantos do país, o que não quer dizer que fosse um negócio viável do ponto de vista comercial, ao menos em relação às fitas ficcionais. Praticamente todos os 13 longas-metragens produzidos em Recife no período que vai de 1923 a 1931 – o mais produtivo dos ciclos – deram prejuízo aos investidores, incluindo os dois maiores sucessos, *Aitaré da Praia* (1925) e *A*

Filha do Advogado (1926). Os pioneiros entraram o primeiro Governo Vargas endividados. Edson Chagas voltou ao Rio de Janeiro, por exemplo, para fugir dos credores que não paravam de bater a sua porta.

A nova tecnologia surge como o golpe de misericórdia que vai sepultar uma produção já agonizante. Pois o cinema sonoro exigia altos investimentos em equipamentos e laboratórios, absolutamente impensáveis diante da situação em que se encontravam, naquele momento, os poucos que haviam acumulado experiência na prática cinematográfica.

No entanto, o advento do som não foi o único responsável pelo fim do Ciclo do Recife, como denunciaria Jota Soares em suas memórias publicadas no *Jornal do Commercio* em 59 artigos, entre 1962 e 1964:

“A ausência de cadeia exibidora, no Brasil, era, àquele tempo, um terrível inimigo de quem fazia cinema: os filmes eram quase sempre recolhidos às prateleiras, ninguém acreditava na ousadia de quem se aventurasse a rodar uma máquina para levar figuras às telas. Os exibidores batiam o pé e recusavam tudo que se relacionasse com o cinema brasileiro” (Marconi, 1986, p. 23).

Quando o último filme do Ciclo, *No Cenário da Vida*, foi lançado, em 1931, a concentração da cadeia exibidora nacional em associação com os estúdios norte-americano já havia evoluído até o regime de duopólio, formado pelas salas de Francisco Serrador, em São Paulo, e pelo Grupo Severiano Ribeiro, que controlava grande parte do mercado nordestino e carioca. Não fosse Joaquim Matos, muitos dos filmes pernambucanos não teriam chegado ao público, devendo o apelo da produção local junto à sociedade recifense, em grande parte, ao entusiasmo do empresário português, sempre disposto a transformar as sessões do Cine Royal em uma grande festa, com direito a música, flores e folhas de canela espalhadas pelo chão.

Fossem os capitalistas brasileiros um pouco mais como o lusitano, os pioneiros pernambucanos teriam tido outra sorte. É a conclusão de Jota Soares após décadas de reflexão. Pois não faltava talento ou ímpeto empreendedor, mas, sim, quem acreditasse na produção local, tanto entre os empresários, quanto no poder público.

“E afirmamos que, se houvesse interesse dos poderes públicos e dos capitalistas de nossa terra pela luta inimitável dos pioneiros do cinema maurício, talvez

tivéssemos atualmente grandes escolas dramáticas, como estaríamos no sétimo céu no cenário cinematográfico da América do Sul, possuindo poderosas organizações e realizando o que poderia parecer impossível aos desprovidos de patriotismo e audácia”(2006, p. 58).

Exageros à parte, o cineasta toca no ponto que vai marcar as discussões sobre as possibilidades de produção cinematográfica na periferia a partir da década de 1930. Com ascensão de Vargas e o crescente debate sobre o papel do Estado no processo de industrialização por substituição de importações, a classe cinematográfica começa a se organizar e pressionar o poder público por uma política de proteção ao cinema local, culminando na primeira lei federal de cota na tela, em 1934.

Jota vai criticar o poder público na década de 1960, quando o cinema já era uma questão de Estado, mas não vamos encontrar na história do Ciclo do Recife nenhuma iniciativa de organização e mobilização de classe, ou mesmo qualquer forma de discurso político articulado. A falta de consciência não era exclusividade, todavia. Era compartilhada pelos pernambucanos com produtores de outros estados. Seria difícil esperar algo diferente de jovens que se aventuravam em uma atividade nova, sem nenhum apoio e sem nenhuma experiência.

Quando publica, em 1925, artigo clamando por “algum tipo de legislação que garantisse ao filme brasileiro um lugar nos cinemas de forma compulsória”, o crítico Pedro Lima ainda é um pregador no deserto, mas, aos poucos, o discurso protecionista vai ganhando adeptos diante dos sucessivos fracassos da produção nacional em um mercado cada vez mais controlado por grandes estúdios norte-americanos (Autran, 2010, p. 21).

Vargas institui a cota de um filme educativo por sessão em 1934 graças, principalmente, à pressão da classe cinematográfica, sem com que os recifenses, distantes, tivessem participado do processo. Jota não toca no assunto, voltando o dedo indicador apenas aos exibidores, ao poder público e à tecnologia sonora. Todavia, a falta de união entre os produtores será apontada por especialistas como uma das causas do fim do Ciclo do Recife.

A concentração dos esforços individuais traria ganhos de escala, sinergias e centralização dos recursos, além de possibilitar um maior poder de negociação com exibidores. Em seus traços fundamentais, haviam sido esses os primeiros

passos das empresas norte-americanas. No entanto, intrigas, fofocas e a vaidade pessoal fizeram com que os realizadores recifenses se pulverizassem em uma série de pequenas produtoras – nove, em determinado momento - inviáveis do ponto de vista econômico diante da realidade do mercado nacional e, principalmente, regional (Marconi, 1986, p. 22). Edson Chagas, por exemplo, será lembrado não apenas pelo talento como diretor de fotografia, mas também pelos desentendimentos causados por seu temperamento explosivo.

Além de apoio público e privado, faltou visão empresarial àqueles jovens que aprendiam a fazer cinema na prática, tentando replicar através de tentativas e erros o que assistiam nas salas escuras da cidade. Foram capazes de criar empresas produtoras, atrair investimentos e lotar algumas sessões, mas nunca perderam a essência romântica. Foram amadores na forma de produzir e na forma de conceber o cinema.

Ao invés de se capitalizarem com a produção de naturais e cinejornais – como fizeram as produtoras brasileiras que lograram sobreviver no período – decidiram apostar todas as fichas no cinema de ficção, economicamente inviável. Queriam ser mais do que simples “cavadores”. Também se recusaram a unir forças, pois o importante era levar o próprio sonho adiante. Fizeram amigos, brigaram e reataram, compartilharam experiências e alguns chegaram a se casar, como Ari Severo e Almetry Steves. Foram incapazes, contudo, de pensar enquanto categoria, de encontrar uma solução coletiva para os desafios. No fundo, moviam-se pelo sonho burguês da iniciativa individual. Admiravam não apenas o estilo cinematográfico, mas a própria cultura norte-americana. Seriam esmagados pela realidade ao final, não sem antes deixar obra que se converteria em mito e exemplo para as gerações futuras.

Analisar os erros e os acertos dos pioneiros dentro da conjuntura de seu tempo é fundamental para entender o posterior desenvolvimento do cinema em Pernambuco. Sendo esta uma das principais propostas deste trabalho. No entanto, é igualmente necessário colocar as críticas em perspectiva, pois seria, no mínimo, improvável esperar uma visão empresarial cristalizada de produtores inexperientes, trabalhando sob condições precárias em um negócio novo – não havia nem mesmos mestres de quem aprender. Edson Chagas, Ari Severo, Gentil Roiz e Jota Soares eram os únicos a viver exclusivamente do cinema. Os demais envolvidos trabalhavam nos mais variados ofícios - jornalismo, comércio e

serviço público são alguns exemplos -, por isso as gravações aconteciam quase sempre nos finais de semana e sob condições as mais adversas.

Diante da falta de refletores, era preciso, muitas vezes, tirar os telhados das casas para rodar as cenas internas, filmadas quase sempre com a lendária Ernemann. Não sem antes improvisar um peso sobre o tripé, para conter as terríveis trepidações da câmera alemã. Todo cuidado era pouco, pois refazer as cenas seria um luxo inconcebível. Os negativos importados eram caros demais, por isso, revelados com todo cuidado em banheiras improvisadas.

Chegava-se às locações muitas vezes de bonde, e quase todos contribuíam com os custos. A vida era ainda mais dura para os profissionais, os sonhadores que tentavam viver exclusivamente do cinema. Edson Chagas, por exemplo, chegou a morar na sede da Aurora Filme durante um tempo, para economizar dinheiro.

Enquanto os grandes estúdios hollywoodianos produziam suas fitas em série, com sofisticada divisão do trabalho e sob comando centralizado, os filmes do Ciclo do Recife eram fruto do trabalho de um grupo de cerca de 30 jovens atuando de forma desorganizada e improvisada, quase lúdica. Para viabilizar os longas mesmo diante das incontáveis dificuldades, ajudavam-se mutuamente, dividindo custos, compartilhando equipamentos e trabalhando de graça nos filmes uns dos outros. Deram início, assim, à tradição das práticas colaborativas que se tornaria marca fundamental do cinema pernambucano ao longo da história, mas foram incapazes de construir uma visão unitária da categoria. Era cedo demais para se organizar, para pensar a produção local politicamente. Afirmação que vale não só para o Recife, mas também para os outros ciclos regionais. Pereceram todos simultaneamente.

O trabalho de análise impõe o questionamento das causas do fim do Ciclo do Recife, mas qualquer erro que possa ser creditado aos pioneiros acaba ficando em segundo plano diante da magnitude dos desafios que foram postos à frente daqueles jovens. Para eles, o importante era filmar, produzir sem grandes ambições autorais, e nesse sentido, o legado é inegável. Entre documentais e obras de ficção, foram produzidos 28 filmes somente entre os anos de 1923 e 1931. Graças principalmente a obstinação de Jota Soares e ao trabalho de preservação da Fundação Joaquim Nabuco, chegaram até os dias de hoje *A Filha do Advogado* (1926) e uma versão quase integral de *Aitaré da Praia* (1925), além de fragmentos

de *Dança, Amor e Ventura* (1927) e *Reveses* (1927), *Retribuição* (1925) e *Jurando Vingar* (1925). Pode-se questionar o valor artístico destas obras, é verdade, mas não sua mensagem para as gerações futuras: é possível fazer cinema em Pernambuco apesar de todas as dificuldades.

2.3

Legado

Quando as câmeras pararam de rodar, a semente já estava plantada no terreno alagadiço do Recife, ainda que levasse décadas para germinar. A partir daí cada amante do cinema, cada garoto que cultivasse o sonho de ser cineasta, tinha uma tradição a recorrer. Esse foi o grande legado do Ciclo do Recife para o cinema pernambucano: embasar, servir de alicerce, de referência, ou melhor, oferecer “raízes cinematográficas” às gerações futuras. Mesmo papel desempenhado por Humberto Mauro, diretor de *Ganga Bruta* (1933) e *O Descobrimento do Brasil* (1937), em relação ao Cinema Novo, segundo afirma Jean-Claude Bernadet (1979, p. 69).

Poderia faltar dinheiro, estrutura, equipamento, mas não exemplos de como superar essas dificuldades para filmar. Os pioneiros e sua obra vão permanecer vivos no imaginário, sendo homenageados por sucessivas gerações de realizadores e cinéfilos – passando pelo Ciclo Super 8, na década de 1970, até a retomada dos anos 1990. Vão dar nome a cineclubes, salas de projeção e até concursos de roteiro, sem deixar de mencionar as inúmeras citações em filmes. Esse vínculo entre as gerações, entretanto, não fica preso ao campo da memória, do simbólico.

Agora alçados ao posto de veteranos, os pioneiros vão transmitir seus conhecimentos e compartilhar suas experiências com os jovens, animando ainda as outras atividades que mantêm o pensamento sobre o cinema vivo em Pernambuco, mesmo em períodos de produção quase nula. Destacando-se nesse sentido o cineclubismo e o jornalismo especializado. Essa continuidade, esse vínculo entre as sucessivas gerações, revelar-se-á fator determinante para a retomada e a consolidação da produção na virada do Século XX para o XXI,

encarada com surpresa por observadores desatentos à tradição audiovisual do estado.

Do ponto de vista da linguagem cinematográfica, contudo, a herança do Ciclo do Recife será limitada. Não havia nos pioneiros a pretensão autoral, a vontade de experimentar as possibilidades de expressão do novo meio. Também não fizeram referência à produção de vanguarda daquele tempo, como o expressionismo alemão de Robert Weine e F. W. Murnau ou a montagem intelectual de Sergei Eisenstein.

Tenham chegado ou não esses filmes ao Recife, pouca diferença faria, pois para homens como Jota Soares “perfeito” era o cinema americano que dominava as salas de exibição da cidade. Bastava copiá-lo. Na maior parte das vezes, o resultado foi a transposição mecânica de gêneros americanos para cenários pernambucanos, transformando, por exemplo, o cowboy em vaqueiro.

Essa “salada de signos” (Gomes, 1994, p. 63) gerou críticas do público e da imprensa já naquele tempo, empurrando os diretores em direção a um cinema “autenticamente” regional. Gentil Roiz, Ari Severo e Edson Chagas vão responder rodando *Aitaré da Praia* em 1925, um ano antes de Gilberto Freyre ler, durante o Congresso Regionalista do Recife, um manifesto pela valorização e pela unidade da cultura nordestina em moldes modernistas.

A imprensa se mostrou receptiva à resposta rápida às suas cobranças, mas as soluções estéticas encontradas no filme estariam muito aquém dos movimentos renovadores que marcavam a literatura, as artes plásticas, a música e o pensamento social brasileiro nas décadas de 1920 e 1930. O Ciclo do Recife vai ficar de fora das disputas que caracterizaram um período de transição no campo cultural pernambucano, quando a hegemonia discursiva dos parnasianos do Cenáculo de Lafayette foi fortemente abalada pela ascensão do movimento modernista. Se, como afirma Bourdieu, “a censura mais radical é a ausência”, é significativo o fato dos pioneiros do cinema terem sido ignorados pela intelectualidade da época até mesmo em suas crônicas memorialistas (1989, p. 55).

Apesar do uso eficiente do recurso narrativo do flash-back, *Aitaré da Praia* vai pecar pela artificialidade das caracterizações. Tanto no plano narrativo, quanto na própria construção cênica. Não há peixes, nem redes na história de pescadores do interior pernambucano. Todos brancos, trajando figurinos mais

próximos dos bailes de carnaval da burguesia recifense do que da realidade das camadas baixas do litoral.

Mas como esperar inovações se os jovens autodidatas ainda nem dominavam plenamente as convenções narrativas dos melodramas norte-americanos que lhes serviam de modelo? Pecavam, por exemplo, pelo uso excessivo dos letreiros, carregando uma expressão essencialmente visual com o peso da literatura. Ainda por cima com uma linguagem rebuscada, de forte traço parnasiano, a mesma que vinha sendo demolida pela vanguarda literária da época.

Foram desprezados pelo modernismo, mas também não receberam boa acolhida dos agentes que monopolizam a autoridade dentro do campo cultural pernambucano até então. As tentativas de citações eruditas não bastavam para melhorar a imagem daquela inovação tecnológica, tão popular entre as massas, diante dos elegantes e, sobretudo, conservadores intelectuais que povoavam os cafés da cidade.

Até porque essa linguagem se mostrava especialmente artificial quando colocada, por exemplo, na boca de simples pescadores, comprometendo a verossimilhança narrativa. Os letreiros de *Aitaré da Praia* trazem desde frases de Victor Hugo a uma poesia de Medeiros de Albuquerque, passando por uma letra de música e até um elogio ao diretor de fotografia Edson Chagas (Gomes, 1994, p. 63).

Quando as gerações futuras se vinculam à tradição do Ciclo do Recife, fazem referência ao ímpeto produtivo e encontram o caráter inovador no próprio ato de introduzir, na periferia, uma tecnologia cosmopolita, uma nova possibilidade de expressão. Deixam, assim, o conservadorismo estético dos pioneiros em segundo plano. No entanto, esse convencionalismo não seria exclusividade dos recifenses, mas traço comum aos outros ciclos regionais e até mesmo à toda produção ficcional brasileira do período, com exceção das experimentações de Humberto Mauro, em Cataguases, e principalmente do longa *Limite*, dirigido pelo paulista Mário Peixoto em 1931.

Entre as principais distinções que o separam de outros ciclos regionais, destaca-se a adesão diferenciada da burguesia local, fator decisivo para tornar os realizadores recifenses os mais produtivos fora do Rio de Janeiro e de São Paulo. Por um breve momento, a elite da cidade abraçou o sonho de fazer cinema na periferia, financiando os projetos, abrindo seus palacetes para filmagens,

emprestando automóveis, ou mesmo participando das produções como meros figurantes, deixando os papéis principais com os trabalhadores – ourives e gráficos, entre outros – que conduziam o processo.

São nomes como o de Antônio Albuquerque Campos, principal investidor de *Retribuição* (1925), e do farmacêutico Maciel, que encomendou *Um Ato de Humanidade* (1925) para divulgar a Garrafada do Sertão. Sem falar do apoio do proprietário do Jornal do Recife, Luís de Farias, na divulgação das sessões e na captação de recursos, e da ousadia do comerciante João Pedrosa da Fonseca, que, em 1926, salvou a Aurora Filme da falência. Apenas alguns exemplos de uma mobilização de capital que não encontra paralelo entre os ciclos regionais.

Não faz parte do escopo desse trabalho investigar as peculiaridades da elite recifense, mas as origens de tamanho entusiasmo podem ser buscadas nas pretensões cosmopolitas de uma cidade portuária que fora burgo holandês, além de uma das capitais mais “afrancesadas” e “anglicizadas” do país, como lembra um profundo entendedor da alma local: Gilberto Freyre (Cunha Filho, 2010, p. 220).

Através do cinema, a elite recifense poderia alimentar a ilusão de ser um prolongamento da burguesia europeia, ainda que a realidade econômica e política mostrasse algo diferente. Não conseguiam reverter o centenário processo de decadência do estado, causado principalmente pelo declínio da indústria açucareira. Os cineastas vão desempenhar, então, função relevante na construção de uma representação parcial desta realidade contraditória, mostrando apenas o que fosse conveniente. Em sua maioria, os filmes do Ciclo são melodramas urbanos, e mesmo quando as câmeras ousam se deslocar para o interior, o mundo rural surge como local da violência, da tirania e do atraso.

A adesão à moral burguesa, exemplificada pelo entusiasmo pela cultura norte-americana, é tão intensa, que descarta conciliações com o passado. Por isso, a câmera do realizador vai se voltar contra o gradualismo da “revolução passiva” brasileira, segundo Werneck Vianna a modalidade mais recessiva entre a ampla galeria de casos nacionais (p. 46, 1997) e ainda mais lenta em sua forma pernambucana. Seria preciso varrer a figura do coronel, ou sua versão atualizada, o usineiro, que ainda tiranizava o interior do estado, formando as “nações de coronéis” - citadas por Boris Fausto - “com suas forças militares próprias” (2008,

p. 264). É o que acontece no final de filmes como *Sangue de Irmão* (1926), de Jota Soares, e *Reveses* (1927), dirigido por Chagas Ribeiro.

A modernidade exige que o campo se curve diante da cidade, pois é esta a portadora do novo, da transformação. Não podem faltar imagens de bondes, de automóveis e da fiação elétrica. Por isso o trecho que vai da Rua Nova à ponte de ferro da Boa Vista, a zona mais moderna e movimentada da cidade, será filmado tantas vezes, sendo usado, inclusive, no longo plano de abertura de *A Filha do Advogado*, história urbana, cheia de carros, animados bailes e elegantes palacetes.

Esse é o Recife que a burguesia quer ver no cinema, e não o Recife dos negros e dos pobres, praticamente inexistentes nos filmes. E mesmo quando surgem na tela, é para envenenar o mocinho, como em *Jurando Vingança* (1925), ou para vender a inocente mocinha burguesa a um estuprador, caso de *A Filha do Advogado* (1926). A vontade de esconder a face indesejada da realidade – propagada também no Rio de Janeiro pelos críticos da revista *Cinearte* – é a mesma dentro e fora da tela, em um momento em que a elite pernambucana se mobiliza para criar a Liga Social contra o Mocambo (Cunha Filho, 2010, p. 65).

Ainda que limitado do ponto de vista social, o ímpeto modernizador da reduzida burguesia urbana recifense conquistaria avanços sobre o patriarcalismo da sociedade nordestina, ao menos no plano dos costumes. E, nesse processo, os cineastas desempenham papel de agentes ativos, pois não seria fácil para as mulheres recifenses daquele tempo arriscar a reputação nas telas do cinema. Para atuar, jovens como Rilda Fernandes e Almerly Steves tiveram que enfrentar os preconceitos da sociedade e das próprias famílias. Foram “condenas pelas religiões, pelas beatas, e pela hipocrisia”, mas contaram, até o final, com o apoio de cineastas como Jota Soares, que décadas depois, ainda sentia a necessidade de ressaltar a “qualidade de excelentes mães de família” e o “passado sem máculas” das colegas (2006, p. 45).

A “unidade intelectual e moral” esboçada nas linhas acima expressam a hegemonia exercida pela burguesia recifense sobre os cineastas do Ciclo, muitos deles artesãos, como os próprios fundadores, os ourives Edson Chagas e Gentil Roiz. Combinada à condenação radical das velhas elites agrárias, a exaltação do mundo urbano revelada pela análise discursiva dos filmes traz à tona um quadro onde o desenvolvimento e a expansão do mundo burguês urbano “são concebidos

e apresentados como a força motriz de uma expansão universal, de um desenvolvimento de todas as energias ‘nacionais’ (Gramsci, 2012, p.42).

Essa unidade ideológica, essa fé na coincidência de interesses entre dirigentes e dirigidos, contudo, está sujeita aos interesses econômicos imediatos. Por isso, os investimentos começam a cessar quando os sucessivos prejuízos revelam a inviabilidade econômica do negócio, ao menos dentro do cenário brasileiro e pernambucano da década de 1930. O jogo se torna pesado demais para a pequena burguesia recifense e para os demais agentes dos Ciclos Regionais num momento em que o Rio de Janeiro toma a dianteira do movimento de profissionalização do cinema nacional, assumindo como modelo de produção o norte-americano.

2.4

Depois do Ciclo do Recife: jornalismo e cineclubismo

Apostando que o público pouco letrado iria preferir assistir a filmes falados em português ao invés de ler legendas, o jornalista Adhemar Gonzaga decide fundar, em 1930, a Cinédia, primeiro estúdio cinematográfico nacional (a tentativa de A. Fagundes, da Visual Filmes, nos anos 1920 havia fracassado). Constrói as instalações no bairro carioca de São Cristóvão e aposta inicialmente em filmes autorais, como o clássico *Ganga Bruta* (1933), de Humberto Mauro, recém-chegado de Cataguases.

No ano seguinte, contudo, o empresário começa a investir no modelo que se tornaria marca da Cinédia, contratando estrelas do rádio - o meio de comunicação mais popular daquele tempo - para protagonizar comédias musicais, espécie de precursoras da chanchada. Entre elas, Carmen Miranda, protagonista de *Alô, Alô, Brasil*, rodado ainda em 1934.

Contrariando as previsões de Gongaza, não demorou para que o público brasileiro se acostumassem com as legendas. Os filmes americanos continuaram largamente hegemônicos nas salas de projeção, mas as comédias musicais começaram a conquistar seu espaço na esteira do rádio e da indústria fonográfica.

Coisas Nossas, por exemplo, filme dirigido por Wallace Downey em 1931, foi financiado por uma empresa de discos associada à gigante americana Columbia.

A Cinédia representava um avanço para a indústria cinematográfica nacional não apenas por introduzir o modelo industrial, com sua produção em série e divisão do trabalho. É certo que o grandioso formato hollywoodiano, centrado em estúdios próprios, logo se revelaria inadequado às limitações da realidade econômica e cultural brasileira. No entanto, Gonzaga será capaz de se adaptar às circunstâncias, revelando visão empresarial. Primeiro, em sua aposta acertada nas estrelas do rádio, depois na decisão surpreendente de investir nos naturais e cinejornais que ele tanto havia criticado. Chegou, inclusive, a chamar os “cavadores” publicamente de “piratas, imbecis, ignorantes de cinema e até ladrões” (Bernadet, 1979, p. 85).

O Cinédia Jornal e os pequenos filmes documentais serão decisivos para manter a saúde financeira da empresa ao longo dos anos, principalmente a partir de 1934, quando Getúlio Vargas introduz no país o sistema de “cota na tela”, tornando obrigatória a exibição de um curta educativo em cada sessão de cinema.

Certamente o movimento do governo federal se insere num contexto em que as consequências da crise 1929 chacoalhavam o tabuleiro político global, colocando em xeque a teoria ortodoxa hegemônica até então. Keynes revolucionaria as ciências econômicas pouco depois, em 1936, com a publicação de *Teoria Geral do Emprego, do Juro e da Moeda*, no entanto, a provação da lei deve ser creditada, principalmente, à pressão da classe cinematográfica que vinha se mobilizando e se organizando politicamente.

Em 1932, foi fundada a Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, primeira entidade de classe da categoria, que logo no primeiro ano encaminhou uma série de propostas ao Ministério da Educação. Algumas, como a de Armando de Moura Carijó, chegam a apontar a estatização da produção como solução: “O Governo subscreverá 50% das ações das sociedades anônimas que se organizarem com capital entre o mínimo de dois mil contos e o máximo de cinco mil contos, para o fim exclusivo de produção de filmes cinematográficos” (Bernadet, 1979, p. 43).

Entre os mais moderados da ACPB estava o fundador da Cinédia, Adhemar de Barros, que, na proposta N. 16, posiciona-se contra a fixação de cotas para a importação de filmes estrangeiros, “em virtude da insuficiência da

produção nacional”, sugerindo a “fixação, na programação dos cinemas das principais cidades, da quota de filmes nacionais que devem ser obrigatoriamente incluídos em seus programas, mediante rigorosa estatística das necessidades do nosso mercado” (Bernadet, 1979, p. 37).

Ao falar da necessidade de cota para o filme nacional e não para a produção estrangeira, a proposta - que não encontra oposição nos registros da Associação - assume como natural a hegemonia do produto importado no mercado nacional. Até porque uma política diferente provavelmente acarretaria sanções comerciais por parte do governo americano.

Vargas atende à reivindicação em 1934 com uma lei limitada, mas não sem impacto na produção, e dois anos depois institui uma política para o setor, ao aprovar a fundação do Instituto Nacional de Cinema Educativo dentro do Ministério da Educação, durante a gestão de Gustavo Capanema. Roquette-Pinto assume o cargo de diretor e, seguindo a tendência varguista de incorporar intelectuais no governo, convida Humberto Mauro para atuar na entidade que tem como objetivo principal apoiar a produção de documentários e curtas-metragens com valor pedagógico. Em 1939, a legislação foi ampliada e passou a exigir a exibição de um longa-metragem por ano em cada sala de exibição.

Pernambuco fica de fora desse processo de institucionalização do setor cinematográfico, concentrado em São Paulo e, principalmente, na Capital Federal, onde a categoria estava organizada em torno da ACBP. A essa altura, os endividados diretores de ficção do Recife já tinham se dispersado, mas a lei de 1934 ajudou a manter uma pequena produção documental na cidade, com especial destaque para o cinejornal *Folha da Manhã*, da Meridional Filmes.

No entanto, o fato mais relevante para a cinematografia nordestina na década de 1930 foram as filmagens de Lampião e seu bando feitas em 1936, no interior do sertão, pelo imigrante libanês Benjamin Abrahão e censuradas no ano seguinte pelo Estado Novo. As imagens da intimidade dos lendários cangaceiros entrariam para sempre no imaginário popular, e a história das filmagens ainda daria origem ao filme *Baile Perfumado*, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, marco da retomada da produção pernambucana, em 1997.

Com o fim do Ciclo do Recife, em 1931, o cinema local fica limitado aos cinejornais da Meridional, até que um dos produtores da empresa, Firmo Neto, decide encarar o desafio de rodar o primeiro longa-metragem sonoro do estado.

Passou então o chapéu entre amigos e fez de tudo durante os nove meses de produção. Dirigiu, revelou, montou, sincronizou. O resultado foi *O Coelho Sai*, lançado em novembro de 1942 no melhor cinema da cidade, o Art Palácio.

A repercussão não foi das maiores, todavia. O próprio diretor declarou não ter grandes pretensões. A única cópia existente acabou se perdendo em um incêndio, e o pouco que se sabe do filme é que se tratava de um dramalhão ao estilo do teatro de revista, intercalando imagens da cidade com números musicais.

De qualquer forma, foi um esforço isolado de Firmo Neto. Não renderia frutos. O mercado de exibição estava nas mãos do duopólio Serrador-Severiano Ribeiro e dos estúdios norte-americanos que se tornam ainda mais poderosos durante a Segunda Guerra Mundial. Ainda que a produção nacional cresça, a expansão se revela limitada demais. Dos 460 longas lançados no Brasil em 1941, apenas 4 são nacionais.

E, mesmo dentro da reduzida parcela de filmes produzidos no país, não havia condições de uma produtora de cinejornais pernambucana competir com a estrutura da Cinédia no Rio de Janeiro, com seus estúdios e seu “star system” de estrelas do rádio. Sem falar que outros agentes estavam entrando no mercado com estratégias ainda mais adaptadas à realidade nacional. Caso da Atlântida, fundada em 1941 com uma estrutura enxuta e custo fixo mínimo, alugando estúdios apenas durante as filmagens. No entanto, o principal diferencial da empresa que faria sucesso com as chanchadas foi a articulação direta entre produção e distribuição, já que o acionista majoritário era Luiz Severiano Ribeiro.

Diante das circunstâncias, Pernambuco vai parar de produzir filmes de ficção durante um longo período, mas sem deixar de pensar o cinema. O debate continuará intensamente através da imprensa e do cineclubismo, sem distinção muito clara entre as duas atividades.

Uma primeira geração de críticos surge ainda nos anos 1920, participando ativamente do Ciclo, principalmente, através das matérias publicadas no *Jornal do Commercio*. Chegam a influenciar diretamente o conteúdo das produções, ao cobrar, por exemplo, a presença dos temas regionais nas telas. Um dos resultados desse diálogo entre produtores e a imprensa seria o lançamento de *Aitaré da Praia*, em 1925. O jornalismo especializado é, portanto, uma atividade consolidada - com destaque para os nomes de Nehemias Gueiros e Evaldo

Coutinho - no momento em que os cineclubes começam a ser fundados no Recife, no início da década de 1940

A primeira iniciativa é despreziosa, surge quando Pedro Salgado Filho decide promover, na própria casa, sessões de filmes nacionais e estrangeiros para amigos cinéfilos. O Cine Siri, como fora apelidado pelo grupo, ganharia contornos mais sérios com a entrada de Jota Soares, que logo sugere a troca do nome para algo pudesse agradar as autoridades.

Em 1943, o recém-batizado Museu-Cinema promove exibição de gala de *A Filha do Advogado*, 17 anos depois das filmagens, com direito a presença do governador Agamenon Magalhães, de escritores, “jornalistas, professores, romancistas, artistas, teatrólogos e estudiosos da Sétima Arte” (Soares, 2006, p. 83). Após ter ficado de fora das disputas que marcaram a década de 1920, o cinema começa a ter seu espaço reconhecido dentro do campo cultural pernambucano, ainda que de forma tardia, mas com direito a reverência das autoridades oficiais, a essa altura cientes do prestígio conquistado pela atividade, especialmente no Sudeste.

O Museu-Cinema não resistiria à morte de seu idealizador, Pedro Salgado, em outubro de 1947. Todavia, outro cineclubes surgiria dois anos depois, desta vez voltado para a produção. Cinegrafistas amadores da cidade se reúnem para fundar o Foto Cine Clube do Recife. Entre as iniciativas do grupo, destacam-se encontros, concursos, além da publicação mensal - a partir de novembro de 1951 - do Cine-Filme, órgão oficial da entidade. É o começo da organização da categoria na cidade.

Mas antes do lançamento do periódico, Jota Soares une forças com Firmo Neto, diretor de *O Coelho Sai* (1942), e com o escritor Hermilo Borba Filho para fundar o Cineclubes do Recife, em reunião realizada no Edifício dos Bancários, em março, com presença de diversos intelectuais, entre eles o autor teatral Ariano Suassuna, figura que, em menos de duas décadas, escalaria posição preponderante dentro do campo cultural pernambucano. Novamente, a tradição do Ciclo do Recife é evocada para legitimar a iniciativa, daí a exibição de *Aitaré da Praia* (1925), de Gentil Roiz, e *Jurando Vingança* (1925), de Ari Severo, na sessão inaugural do cineclubes, no Teatro do Derby.

Diante do estancamento da produção, a paixão cinematográfica parece encontrar vazão nos cineclubes, que não param de florescer pela cidade,

encontrando terreno fértil também dentro das instituições. Entre os exemplos estão as projeções promovidas pelo filósofo e jornalista Evaldo Coutinho na Faculdade de Arquitetura do Recife e, sobretudo, o cineclube Vilanti Cura, fundado dentro do Serviço de Cinema da Liga Operária Católica, com participação ativa de Jomard Muniz de Britto, um dos principais diretores do surto de cinema Super 8 que marcaria a retomada da produção no estado na década de 1970.

São personagens de gerações diferentes que se conectam ao longo da história através de diversas atividades, dando continuidade à tradição cinematográfica local mesmo em momentos de interrupção da produção. É através dos debates e das sessões de cineclubes como o Vigilante Cura que jornalistas e futuros cineastas vão forjar sua formação estética, como confessa, por exemplo, Celso Marconi (Nogueira, 2014, p.74).

Outro futuro cineasta que participa ativamente dos eventos, ajudando inclusive na programação de filmes, é o repórter do Diário de Pernambuco Fernando Spencer, que em 1962 vai convidar Jota Soares a publicar suas memórias do Ciclo no jornal. Jornalistas chegariam, inclusive, a fundar um cineclube, o Projeção, dentro do próprio prédio da Associação de Imprensa de Pernambuco, no centro. Mais um indicador da importância da categoria no esforço para manter a cidade pensando o fazer cinematográfico.

Um dos poucos filmes produzidos no período é *Bumba-meu-boi*, documentário de caráter etnográfico dirigido pelo francês Romain Lesaje com o patrocínio do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, em 1952. Mesmo ano em que a comunidade cinematográfica é agitada pela passagem de Alberto Cavalcanti pela cidade para rodar *O Canto do Mar*, filme com ares de superprodução sobre um filho de pescador que sonha se mudar para o Sul. O cineasta carioca trouxe técnicos do Sudeste – alguns estrangeiros contratados pela companhia Vera Cruz, fundada poucos anos antes –, mas não deixou de envolver atores e intelectuais locais na produção rodada nas ruas do Recife, no Cais do Porto e na praia do Janga.

Foi o caso de Hermilo Borba Filho, encarregado de dar veracidade aos diálogos e do crítico de cinema José de Souza Alencar, que ao assumir o posto de assistente de direção, acabou trazendo as rixas que marcavam a imprensa recifense para dentro da produção. Sem nem ter visto o filme, seu rival

Alexandrino Rocha já havia escrito uma crítica arrasadora para publicar no jornal Folha da Manhã no dia seguinte à *première*, que lotou o teatro São Luiz em outubro de 1953.

Colegas de Alexandrino, como Duarte Neto, continuaram a detonar o filme na imprensa. Era o grupo dos defensores de Hollywood, rivais dos entusiastas do cinema europeu, liderados por José de Souza Alencar. A intensidade da disputa mereceu um comentário sarcástico de Cavalcanti, que disse nunca ter visto em parte alguma do mundo “uma terra tão profícua em entendidos do cinema como o Recife” (Araújo, 2014, p. 16).

A polêmica já era praticamente uma tradição, marcando a atividade crítica na cidade desde a visita do cineasta americano Orson Welles, em 1942, quando instigado pelo então crítico de cinema carioca Vinicius de Moraes, Otávio de Freitas levantou a questão no Jornal do Commercio: cinema mudo ou cinema falado? Foi a senha para que a intelectualidade local se dividisse ao meio, com nomes como o Aderbal Jurema, Paulo do Couto Malta e Vicente do Rego Monteiro tomando partido de um lado ou de outro. Sendo a própria divisão uma mostra do peso crescente do cinema dentro do campo cultural pernambucano, mesmo em um momento de hiato produtivo.

Diante da grande repercussão dos debates, a atividade não demora a se consolidar, e, quando começam as filmagens de *O Canto do Mar*, cada um dos seis jornais diários do Recife já mantém um jornalista especializado em cinema na sua folha de pagamento (Nogueira, 2014, p. 69). A vinda de Cavalcanti, contudo, seria um marco, pois ao envolver a comunidade local nas filmagens, trouxe a energia canalizada no cineclubismo e na imprensa de volta para a produção, e agora com um grau de profissionalismo desconhecido na cidade. Ainda que não tenha tido continuidade – poucos filmes surgem até os anos 1970 - o evento atualiza o provinciano meio cinematográfico recifense, aproximando-o do movimento renovador que continua a avançar no Sudeste, centro político e econômico do país.

3

Estado, super 8 e mobilização

3.1

Tentativas de industrialização e mobilização em âmbito nacional

A deposição de Getúlio Vargas e a eleição de Eurico Gaspar Dutra para a Presidência da República, em 1945, atenuou em um primeiro momento – principalmente com a nomeação do liberal Pedro Luís Correia e Castro para o Ministério da Fazenda –, mas não foi capaz de eliminar o peso do ideário desenvolvimentista no cenário político brasileiro. No campo cinematográfico, tanto o Estado quanto o capital nacional ampliavam progressivamente sua participação no mercado. Em 1946, o Governo Federal estendeu a cota de exibição de um para três longas-metragens por ano em cada sala de projeção, e três anos depois foi fundada, na cidade de São Bernardo do Campo, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, o mais ambicioso projeto da história do cinema brasileiro.

Partindo do princípio de que a produção nacional só seria bem-sucedida se replicasse o modelo norte-americano, a burguesia paulista - capitaneada pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho - não vai poupar investimento, construindo gigantescos estúdios de mais de 100.000 m², importando equipamento de primeira linha, contratando técnicos estrangeiros e mantendo um elenco fixo de atores sob contrato de exclusividade.

O formato, contudo, rapidamente se revelaria grandioso demais para a realidade do mercado nacional. Logo após finalizar o primeiro longa, *Caiçara* (1950), dirigido pelo italiano Adolfo Celi, a empresa teve que recorrer a empréstimos do Banco do Estado de São Paulo. Todo o capital inicial havia sido gasto na montagem da estrutura, cujo elevadíssimo custo de manutenção não poderia ser coberto pela receita. Além de deficitária, a estrutura era irracional em vários pontos. Se não havia concorrência para roubar os astros, por exemplo, o que justifica os caríssimos contratos de exclusividades? O resultado desse mimetismo mecânico, dessa mentalidade colonizada, foi uma violenta inflação dos fatores de produção no mercado cinematográfico nacional, não sem antes

arrastar outros investidores para um modelo de produção economicamente inviável. É nesse contexto que surgem estúdios menores como os da Maristela e da Multifilmes.

Diante das dificuldades, os executivos da Vera Cruz são forçados a entregar os filmes às empresas norte-americanas que controlam a distribuição, incluindo seu maior sucesso, *O Cangaceiro* (1953), vendido à Columbia Pictures. A burguesia paulista demonstrara falta de compreensão da natureza do negócio cinematográfico ao apostar todas as suas fichas na estrutura de produção, negligenciando a distribuição, setor vital da cadeia. Essa articulação direta entre produção e comercialização que faltou à Vera Cruz foi o grande diferencial da empresa mais bem-sucedida do setor, a Atlântida Cinematográfica. Além de operar com custo fixo mínimo (sem estúdios próprios), a companhia carioca ainda tinha como acionista principal Luiz Severiano Ribeiro, empresário que controlava grande parte da exibição no país, ao lado do concorrente Francisco Serrador.

Ao invés de reajustar a estrutura à realidade, optou-se pela estratégia suicida de cobrir os sucessivos déficits com empréstimos do Banco do Estado de São Paulo, cada vez mais volumosos e com prazos de pagamento cada vez mais curtos. Até que a Vera Cruz finalmente faliu em 1954, cinco anos e duas dezenas de filmes depois da sua fundação.

Foi um fracasso do tamanho da ambição do projeto e um divisor de águas na história do cinema nacional. A burguesia mais moderna, organizada e capitalizada do país havia apostado alto, ainda por cima com apoio maciço da imprensa e do poder público, através do Banesp e da Comissão Municipal de Cinema. E se os agentes de vanguarda do capitalismo nacional haviam fracassado tão fragorosamente, como pensar o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira a partir de então?

O sucesso da Atlântida, com sua estrutura reduzida, sua despreensão artística e sua associação direta com o setor de exibição apontava possíveis direções. Os empreendimentos mais modestos pareciam melhor adaptados à realidade nacional, até porque são as irreverentes chanchadas da companhia carioca e não “o padrão de qualidade internacional” buscado pela Vera Cruz que vão realmente dar dinheiro aos produtores. As ambições miméticas e universalistas da burguesia paulista revelam mais um desejo de equiparação às

elites dominantes do que uma verdadeira compreensão da realidade cinematográfica nacional.

Equivocado em sua concepção, o projeto da Vera Cruz nunca vai atingir seus objetivos iniciais. Apenas um dos seus longas, *O Cangaceiro* (1953), apresentou lucro. Por isso a falência, cinco anos depois da fundação, não vai causar grande impacto no fluxo de produção nacional, que vinha crescendo, ainda que de forma limitada, com os sucessivos avanços da política estatal. O critério da cota na tela havia sido alterado e substancialmente ampliado em 1951, passando-se a exigir a exibição de um filme nacional a cada oito estrangeiros.

Quando os estúdios paulistas fecham as portas, a produção nacional, puxada principalmente pela Atlântida, chega a 21 filmes por ano - contra 490 estrangeiros -, estabilizando-se em uma média de 30 longas anuais ao longo da década seguinte (Matta, 2010, p. 14).

O país vivia o segundo Governo Vargas, um momento histórico no qual o debate em torno das possibilidades de superação do subdesenvolvimento através de políticas estatais de substituição de importações toma conta do país, estimulado pelas ideias do economista Celso Furtado, instalado no recém-criado Cepal, e principalmente pela intensa luta política em torno da criação da Petrobrás. Uma onda que vai alimentar o movimento de mobilização e politização da classe cinematográfica iniciado em 1932, com a fundação da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros.

Exatamente duas décadas depois, acontecia no Rio de Janeiro o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, no qual foram debatidas propostas sobre os mais variados aspectos da indústria, desde a importação de película virgem até a capacitação de mão de obra, passando pela sindicalização de técnicos e diretores. A diversidade dos tópicos revela um amadurecimento da categoria, que passava a compreender a importância da questão da distribuição para a sobrevivência da produção nacional. O crítico Alex Vianny, inclusive, chegou a sugerir a criação de uma “distribuidora única para os filmes brasileiros” financiada por produtores e fiscalizada pelo Estado, que também marcou presença no evento através das discussões em torno do anteprojeto, encomendado pelo Governo Vargas, de criação do Instituto Nacional de Cinema.

Na segunda edição do Congresso, realizada já em 1953 na cidade de São Paulo, Alex Vianny seria ainda mais ousado, propondo a “Limitação de

Importação e Taxação do Filme Estrangeiro por Metro Linear”. Através da implantação de uma “Lei do Contingente”, a tese propõe uma inversão total na política pública para o setor, ao regular, pela primeira vez, a importação, e não o produto nacional, estipulando uma quantidade máxima de 700 filmes estrangeiros por ano nas telas brasileiras. Segundo cálculos do crítico, haviam sido importados 900 filmes e produzidos apenas 30 no país em 1952 (Autran, 2010, p.22).

A proposta seria considerada ousada demais pelas autoridades, até porque implicaria, fatalmente, sanções comerciais dos Estados Unidos, mas foi acatada pelos participantes do evento em suas resoluções finais, revelando uma radicalização da categoria que logo ganharia forma nas telas com o Cinema Novo. *Rio, 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, estrearia dois anos depois.

De qualquer forma, o II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro não vai ser ignorado pelo poder público, encontrando sua resposta mais imediata em São Paulo, onde a prefeitura começa a repassar, em 1955, um percentual sobre a renda da exibição nas salas da cidade ao produtor, estimulando, assim, os filmes de melhor desempenho. Esse sistema de prêmio adicional, pioneiro no país, seria adotado posteriormente pelo governo federal (Bernadet, 1979, p. 40).

Cada vez mais organizada, a categoria concentrava todas suas forças nas pressões sobre o poder público pelo aprofundamento das políticas protecionistas, e deixava passar a oportunidade de associar a produção cinematográfica à indústria televisiva que começava a se fortalecer no país. O debate ignorou a possibilidade de integração da cadeia audiovisual, mas o equívoco só seria percebido anos depois, quando o cinema não apenas passou a perder espaço, como deixou de faturar com um meio de comunicação que se tornara amplamente hegemônico no território nacional.

Presos à visão do cinema como arte e aos preconceitos em relação à TV, as autoridades e a classe cinematográfica nacional foram incapazes de enxergar os caminhos que já haviam sido apontados pela própria vanguarda mundial da indústria. Pois já nos anos 1940 as políticas governamentais norte-americanas passaram a enfrentar a perda de audiência do cinema para a televisão com “instrumentos legais que integrassem a produção cinematográfica à exibição televisiva, ou direcionassem a participação das redes de televisão na produção cinematográfica” (Matta, 2010, p. 45). Enquanto o novo veículo era ignorado pelos realizadores brasileiros, cada vez mais politizados, os estúdios de

Hollywood já vendiam, na década de 1950, filmes que haviam estreado no cinema ou mesmo produziam filmes diretamente para a TV.

Através da mobilização de classe e da ação do Estado, o Brasil se esforçava para modificar sua posição na divisão mundial do trabalho cinematográfico, mas continuava um passo atrás da vanguarda norte-americana, que, nesse movimento visionário de integração da cadeia audiovisual, dava mais uma mostra da sua capacidade de renovação. Cravado em uma região periférica e decadente do Brasil, Pernambuco se encontra em uma posição ainda mais defasada dentro do cenário global.

3.2

Enquanto isso, em Pernambuco... Cinema como registro antropológico e Movimento de Cultura Popular

Se não fosse a ação do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, o cinema do estado ficaria restrito, durante os anos 1950, às atividades dos cineclubes e da imprensa. A entidade fundada por Gilberto Freyre em 1949, como parte das comemorações do centenário do líder abolicionista, logo passa a pensar o cinema como instrumento de registro antropológico, patrocinando os documentários dos franceses Romain Lesaje, sobre o *Bumba-meu-boi* (1952), e de Armando Laroche, cujo trabalho mais marcante é *O mundo do mestre Vitalino* (1953), curta em 16 mm sobre a obra do lendário artista plástico de Caruaru. Laroche rodaria ainda *Marzão de meu Deus*, *O Jangadeiro*, *Joãozinho de Goiana*, *A Caajara* e *Reminiscências do Rio Paraguassu*.

Com a eleição de Juscelino Kubitschek para a Presidência, Mauro Mota assume o comando do instituto vinculado ao Ministério da Educação em 1956, intensificando o investimento em filmes – alguns deles rodados em outros estados – que marcariam a história da produção documental brasileira. Entre as obras financiadas pelo IJNPS, pode-se destacar *Aruanda* (1960) e *O Cajueiro Nordestino* (1962), de Linduarte Noronha; *A Cabra na Região Semi-Árida* (1966), de Rucker Vieira; e *Os Homens do Caranguejo* (1968), de Ipojuca Pontes.

A região passa a receber mais atenção do governo federal com a criação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) em 1959, ainda durante o mandato de Kubitschek e sob liderança do então presidente do BNDE,

Celso Furtado. A cidade do Recife se torna sede administrativa da entidade e, no ano seguinte, é tomada por uma onda de mobilização política renovadora com a eleição de Miguel Arraes para prefeito. Já no meio do primeiro ano de mandato, o político do PSD institui o Movimento de Cultura Popular, inspirado na associação *Peuple et Culture*, surgida na França no final da Segunda Guerra Mundial.

Localizada no Sítio da Trindade, no bairro de Casa Amarela, a entidade apartidária e sem fins lucrativos foi capaz de mobilizar estudantes, artistas e intelectuais em um projeto inovador justamente por abandonar a visão paternalista da questão social. Em seu *Plano de Ação para 1963*, o MCP declara que os problemas sociais só podem ser corrigidos através da “supressão de suas causas radicais nas estruturas sociais vigentes”, mas faz questão de ressaltar como princípio fundamental que “só o povo pode resolver os problemas populares” (Memorial do MCP, 1986, p. 52). A essa altura já estão sendo impactados cerca de 20 mil alunos, distribuídos em pouco mais de 600 turmas e 200 escolas ou grupos escolares.

O objetivo era empoderar o oprimido com uma metodologia pedagógica experimental e dialética, que valorizasse a sua própria produção cultural. Um movimento de mão dupla, portanto, pois o aluno era, ao mesmo tempo, professor. Segundo seu presidente, Germano Coelho, somente o contato com o povo seria capaz de libertar os intelectuais e a juventude universitária de modelos de pensamento estranhos à realidade brasileira.

O rápido sucesso do MCP atraiu atenção do movimento estudantil de outros estados e ainda em 1960 foi organizado, em Recife, o Congresso Nacional de Estudantes. Impressionados, muitos dos participantes decidiram replicar a iniciativa em seus estados de origem, criando o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE) no Rio de Janeiro, em São Paulo, na Bahia e no Rio Grande do Norte.

Como diretor da divisão de pesquisa, Paulo Freire foi uma das figuras centrais do movimento, que contou ainda com a participação ativa de setores da Igreja Católica, estimulados, principalmente, pelas encíclicas progressistas do Papa João XXIII: *Mater et Magistra* (1961) e *Pacem in Terris* (1963).

A cidade fervia com atividades das mais variadas e, em 1962, Arraes foi eleito governador de Pernambuco pelo PST, mostrando a força da onda progressista. Ainda adolescente, o futuro astro de cinema José Wilker começava a

se destacar no grupo de Teatro de Cultura Popular, do MCP, enquanto o meio cinematográfico local era envolvido pelo movimento de mobilização cultural. Um dos líderes do movimento superoitista que eclodiria uma década depois, Jomard Muniz de Britto, trabalha nesse momento ativamente ao lado de Paulo Freire na área de educação de um projeto que tinha entre seus principais objetivos “desenvolver nas comunidades disposições para apreciar crítica e adequadamente a leitura, o cinema, o rádio, a televisão e demais meios de comunicação” (Rosas, 1986, p. 27).

O MCP ainda viabilizou a vinda ao estado do cineasta carioca Eduardo Coutinho para rodar *Cabra Marcado Para Morrer* na Zona da Mata. No entanto, as filmagens da história do assassinato do líder camponês Joaquim Pedro Teixeira foram interrompidas – seriam retomadas e concluídas nos anos 1980 – pelo Golpe Militar de 1964.

O governador Miguel Arraes foi cassado, preso e liberado somente um ano depois, quando partiu para o exílio na Argélia. O Movimento de Cultura Popular também foi extinto, não sem antes deixar frutos institucionais, pois a prefeitura empossada pelo novo regime manteve várias das escolas em funcionamento, agora sob a jurisdição da Fundação Guararapes, oficializando, assim, a educação municipal no Recife.

A brutal repressão esvaziou o quadro de mobilização cultural, mas, paradoxalmente, os militares implantariam, em seguida, a mais arrojada política cinematográfica da história do país, não apenas adotando diversas reivindicações da categoria, como ainda incorporando cineastas no aparelho de Estado.

3.3 Política cinematográfica dos militares e tentativas de profissionalização em Pernambuco

Em 1966, é criado o Instituto Nacional de Cinema, resgatando o plano elaborado pelo cineasta Alberto Cavalcanti sob encomenda do Governo Vargas durante o II Congresso Brasileiro de Cinema, em 1953. A autarquia federal subordinada ao Ministério da Educação surge com o objetivo de centralizar a gestão do cinema, acumulando poderes para editar normas e gerar recursos para o

desenvolvimento da atividade. Entre as ações mais significativas do INC, vale citar a instituição de “uma contribuição para o desenvolvimento da indústria calculada sobre a metragem dos filmes impressos importados”, além de prêmios, ações de incentivo à coprodução com empresas estrangeiras e a alteração na Lei de Remessa de Lucros, “tornando obrigatório o recolhimento de parte do desconto do IR sobre a exploração de filmes estrangeiros destinada à produção nacional” (Matta, 2010, p. 43). Uma lei de 1962 já dava possibilidade às distribuidoras estrangeiras de investir 40% do imposto sobre remessa de lucro em coproduções nacionais, mas os resultados haviam sido pouco expressivos.

Muitas das demandas históricas da categoria estavam sendo implementadas por um regime execrado pela grande maioria dos cineastas, colocando-os em uma difícil posição. Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha estão entre os poucos a se opor abertamente à criação do Instituto Nacional de Cinema, enquanto outros realizadores, ainda que constrangidos, justificam posição favorável argumentando que o idolatrado neorrealismo italiano havia surgido de uma entidade estatal criada durante o governo Mussolini (Bernadet, 1979, p. 44).

Em 1969, um passo importante foi dado com a criação da Empresa Brasileira de Filmes S/A pela junta militar que sucedeu Costa e Silva. A Embrafilme surge como mero apêndice do INC, com o objetivo inicial de distribuir e promover o cinema nacional no exterior, mas seu campo de ação será progressivamente ampliado, tornando a entidade o principal instrumento de uma política que elevaria a participação do produto nacional no mercado, treze anos depois, ao recorde histórico de 35%. A cota de exibição de filmes brasileiros também foi ampliada em 1969 para 53 dias por ano em cada sala de projeção.

Pernambuco, contudo, permanece distante desse processo de institucionalização. Apenas esforços de produção isolados, como o de Valença Filho, que lutou quixotesicamente para produzir *Terra Sem Deus*, mas morreu em um acidente automobilístico antes da estreia, em 1963, do longa dirigido José Carlos Burle.

Irradiado do Sudeste, o movimento de industrialização do setor atingiria finalmente o estado no final da década, através da visão de Plínio Machado. O diretor da Sociedade Teatral de Fazenda Nova lançou o projeto ambicioso de transformar o cenário do espetáculo anual da Paixão de Cristo num polo

cinematográfico para a realização de obras comerciais com temas populares, tendo como sócios Marcos Farias, Eduardo Coutinho e Leon Hirszman, três dos mais promissores cineastas brasileiros, que encontravam dificuldades políticas para trabalhar no Rio de Janeiro. O trio fundou a Saga Filmes, chegou a rodar dois longas em Fazenda Nova, mas nem *A Vingança dos Doze* (1970), de Marcos Farias, nem *Faustão* (1971), de Eduardo Coutinho, conseguiram recuperar o investimento inicial, e o projeto foi encerrado. Os cenários de Nova Jerusalém ainda seriam utilizados nas filmagens de dois documentários em 35 mm da BBC, de Londres, e nas gravações de *A Noite do Espantalho* (1973), longa musical do diretor Sérgio Ricardo inspirado na literatura de cordel e estrelado pelo cantor e compositor pernambucano Alceu Valença.

O campo cinematográfico do estado também seria agitado no final da década de 1960 pela adaptação para o cinema da peça teatral *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, que fez questão de manter controle criativo sobre a produção, escalando o húngaro George Jonas como diretor. A escolha foi criticada nas páginas do *Jornal do Comercio* por Celso Marconi, e na sessão de estreia do longa, em 1969, o jornalista acabou sendo agredido fisicamente pelo escritor.

O filme foi recebido de forma fria pela crítica, mas não deixou de envolver o meio cinematográfico local durante as filmagens, fazendo a burguesia pernambucana considerar novamente a possibilidade da produção no estado. Principalmente graças ao envolvimento de um diretor estrangeiro e à presença de estrelas da TV Globo no elenco. Armando Bogus e Antonio Fagundes interpretaram João Grilo e Chicó, respectivamente, enquanto Regina Duarte deu vida à *Compadecida*.

Nesse contexto, Carlos Garcia, Francisco Bandeira de Mello e Cristina Tavares fundam o grupo Cinema-1 com o objetivo de transformá-lo em uma produtora profissional. Chegam a rodar o curta *O Chofer é a Beleza do Mundo*, mas diante do prejuízo, mudam de estratégia, buscando arrecadar dinheiro para obras de ficção através da produção de vídeos institucionais. Os quatro curtas produzidos sob encomenda, contudo, não conseguem garantir a continuidade do negócio, e a pequena produtora acaba se unindo ao sonho da “Hollywood brasileira” de Plínio Machado entre as tentativas fracassadas do período (Figueirôa, 2000, p.33). Independentemente do tamanho da ambição, a visão

comercial do cinema não parece suficiente para viabilizar, nesse momento, uma produção sustentável em Pernambuco.

A única exceção é Fernando Monteiro, que ao fundar a produtora RotaG Comunicação consegue tirar proveito das iniciativas da Embrafilme em favor da produção nacional, especialmente a lei que tornava obrigatória a exibição de um curta-metragem brasileiro por sessão. Logo em seu trabalho de estreia, o cineasta - então com apenas 22 anos de idade - chama atenção da crítica especializada, e *Visão apocalíptica do radinho de pilha* (1972) é escolhido como representante do país em festivais de cinema no México e na Itália. Monteiro soube aproveitar o sucesso do curta para viabilizar seus projetos seguintes, fechando acordos de distribuição não apenas com a Embrafilme, como também diretamente com o Grupo Severiano Ribeiro, através de seu gerente regional, José Ronaldo Ribeiro. Ao longo da década, o cineasta produziu filmes como *Simetria terrível ou mecânica de João Câmara* (1974) e *Filme de percussão mercado adentro*, representante do Brasil na edição de 1977 do Festival Internacional de Cinema de Cracóvia, na Polônia.

A atenção dada ao setor da distribuição se revela fator determinante para a continuidade da produção de Monteiro, enquanto iniciativas como as do grupo de Cinema-1 e do polo de Fazenda Nova fracassam. Ambos projetos chamaram atenção por resgatar o discurso profissional em Pernambuco, mas, assim como ocorrera com a Vera Cruz na década de 1950, apostaram suas fichas na produção, negligenciando a etapa final da cadeia cinematográfica. Já o diretor de *Visão apocalíptica do radinho de pilha* (1972) soube se valer das novas políticas de incentivo do governo *federal* e ainda se aproximou da maior empresa de exibição do país, em um momento que o mercado se desconcentrava.

Ainda na década de 1950, a hegemonia de Severiano Ribeiro e Francisco Serrador sofreu forte abalo com a concorrência do empresário Lívio Bruni, que, em parceria com a Columbia Pictures, abriu uma série de salas de exibição modernas no Rio de Janeiro, em São Paulo e em algumas capitais do Norte e do Nordeste. A competição se acirrou a tal ponto, que tanto Bruni quanto Severiano Ribeiro foram à concordata durante a crise financeira que atingiu o país nos anos que seguiram o Golpe de 1964 (Luca, 2010, p. 55).

O primeiro faliu, enquanto o segundo conseguiu se recuperar graças ao forte lastro imobiliário dos seus investimentos, permanecendo hegemônico na

região Nordeste, onde encontrava no grupo ArtFilms o único concorrente relevante. De qualquer forma, as disputas dos anos anteriores fizeram com que o mercado exibidor assumisse uma configuração mais fragmentada. A expansão e o barateamento da oferta gerados pela maior concorrência acabaram contribuindo para alimentar ainda mais o crescimento das bilheterias que seria impulsionado nos anos seguintes pela política de fortalecimento crescente da Embrafilme.

3.4

Período de ouro da Embrafilme

Em 1970, a empresa recebeu a responsabilidade – a cargo até então do INC – de financiar produções nacionais através de empréstimos que deveriam ser pagos dentro de um prazo máximo de três anos e com juros de 4% ao ano. Esse sistema viabilizou a produção de 83 longas-metragens até 1973, ano em que o ministro da educação, Jarbas Passarinho, decidiu dar continuidade às discussões iniciadas, poucos meses antes, no I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira, promovido pelo regime militar no Rio de Janeiro, criando uma comissão formada pelo presidente do INC, pelo diretor geral da Embrafilme e por altos funcionários do Ministério da Educação com o objetivo de “promover a reformulação administrativa do cinema brasileiro, a criação do Conselho Nacional de Cinema (Concine) e a fusão do INC e da Embrafilme” (Ramos e Miranda, 2012, p. 265).

Ainda em setembro do mesmo ano, a Embrafilme recebeu autorização para atuar como distribuidora em todo o território nacional, e o primeiro filme comercializado pela empresa foi *São Bernardo* (1972), adaptação do clássico de Graciliano Ramos dirigida por Leon Hirszman. Paralelamente, foram instituídas medidas que oneraram as produções estrangeiras, como a obrigatoriedade da copiagem em laboratórios brasileiros para todas as fitas comercializadas no país (Bernadet, 1979, p. 40), e o ministro Passarinho ainda decidiu reformular o prêmio Embrafilme, que passou a incentivar financeiramente projetos de adaptação de obras literárias.

Com a ascensão de Ernesto Geisel à Presidência da República em março de 1974, começa o processo de abertura “lenta, gradual e segura” que, dentro do campo cinematográfico, significaria o aprofundamento da aproximação entre governo e realizadores iniciada, dois anos antes, durante o I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira. É nesse sentido que se deve compreender a nomeação, em agosto, para o cargo de diretor geral da Embrafilme, de Roberto Farias, um dos signatários do documento final do evento, intitulado *Projeto Brasileiro do Cinema*.

O cineasta promoveu uma ampla reforma administrativa cujo ponto alto foi a aprovação, em dezembro de 1975, da Lei nº 6.281, que extinguiu o Instituto Nacional de Cinema, incorporando as atividades da entidade à Embrafilme, e estipulou, entre outras coisas, a criação do Concine, órgão normatizador e regulador da atividade cinematográfica. As novas regras fizeram o capital da empresa saltar para 80 milhões de cruzeiros. Dinheiro recolhido das fontes mais variadas, como dotações da União, empréstimos, subvenções, vendas de ingressos e borderôs padronizados, juros, taxas de financiamento, taxas sobre exibição e parte do imposto de renda devido pelas empresas estrangeiras (Ramos e Miranda, 2012, p. 265).

Capitalizada, a Embrafilme se tornou uma produtora de fato, investindo diretamente nos filmes e acumulando, conseqüentemente, lucros ou prejuízos de acordo com os resultados das bilheterias. “Cinema é risco” passa a ser o slogan de Farias. E o resultado dessa atuação agressiva e diversificada será o “período de ouro” do cinema nacional.

A participação dos filmes brasileiros nas bilheterias foi crescendo gradativamente, partindo de 15% em 1974 até atingir o recorde histórico de 35% em 1982. A empresa chegou, inclusive, a assumir a liderança do mercado de distribuição durante três anos (1978, 1979 e 1981). Foi a primeira e única vez na história do cinema brasileiro que as majors norte-americanas foram superadas por uma concorrente nacional (Matta, 2012, p. 43).

No entanto, os investimentos ficaram concentrados na região Sudeste e, principalmente, no Rio de Janeiro, onde foi instalada a sede da Embrafilme e onde residia grande parte dos cineastas mais influentes, como os representantes do Cinema Novo. Distante do centro do poder e desarticulada, a classe cinematográfica pernambucana não foi capaz de aproveitar o cenário favorável

para retomar a produção de forma profissional, com exceções pontuais e de caráter amador. Apesar da concentração espacial dos investimentos, o avanço do Estado no campo cinematográfico, especialmente no setor da distribuição, havia aberto algum espaço de atuação a realizadores regionais, ainda que pouco preparados.

Um exemplo é Cleto Mergulhão, que escreveu e dirigiu, em 1975, *O palavrão, uma ação moralista*, comédia em 35mm sobre uma trupe de teatro itinerante que, em apresentação numa cidadezinha do interior, enfrenta a resistência de um homem moralista, acompanhado de um grupo de policiais (Cinemateca Brasileira, 2015). Apesar de precário e improvisado, o longa foi distribuído pela Embrafilme e estreou no teatro Art-Palácio, de Recife, após o diretor simular um protesto da Igreja Católica nas ruas da cidade como forma de chamar atenção para o filme.

Outro longa comercializado pela recém-criada distribuidora estatal foi *Luciana, a Comerciária* (1976), de Mozart Cintra, uma produção ainda mais amadora do que o longa de Cleto Mergulhão. Segundo o crítico e cineasta Celso Marconi, o filme em preto e branco sobre o velho clichê da jovem inocente do interior que se muda para a cidade grande em busca de trabalho, mas acaba se prostituindo “revelava o desconhecimento total do realizador quanto ao domínio da arte cinematográfica” (Figueirôa, 2001, p. 36).

Poucos anos antes do avanço da Embrafilme no setor da distribuição, o irmão de Cleto, Carlos Mergulhão, escreveu e dirigiu, em 1971, longa-metragem em 35mm sobre um grupo de cangaceiros perseguido até a morte pela Polícia estadual no interior de Pernambuco. Ainda sem poder contar com o apoio que seria dado pela gestão de Farias, o diretor decide apostar na velha prática colaborativa, marca do cinema pernambucano desde os tempos do Ciclo do Recife, recorrendo, inclusive, à experiência de um dos grandes pioneiros dos anos 1920, Ari Severo, que assumiu o posto de gerente de produção de *O Último Cangaceiro*. Ao seu lado, atuando como assistente, estava Fernando Spencer, jovem jornalista conhecido como apresentador dos programas de rádio *Falando de Cinema*, da TV Rádio Clube, e *Filmelândia*, da Rádio Clube de Pernambuco, e que, em 1969, conseguira finalmente finalizar seu primeiro curta, *A Busca*, após uma série de tentativas frustradas em 16mm.

Apesar de raro nos sets de filmagem, o intercâmbio entre as diferentes gerações foi fundamental para fomentar as atividades que deram vazão ao ímpeto cinematográfico pernambucano em um período no qual os canais de produção estavam praticamente vedados ao realizador nordestino, salvo raras exceções.

No entanto, o quadro seria transformado drasticamente por uma inovação tecnológica capaz de fazer a energia em estado de latência eclodir em um novo surto produtivo, que ficaria marcado como o segundo ciclo da história do cinema pernambucano. Bem mais produtivo e inovador do ponto de vista estético do que o Ciclo do Recife, é certo. Mas uma produção de caráter essencialmente amador, e isso num momento em que a profissionalização do cinema brasileiro, através do fortalecimento da Embrafilme, atingiria seu ápice histórico. Passado e o futuro se encontraram no set de filmagens de *O Último Cangaceiro* (1971) personificados nas figuras do lendário pioneiro dos anos 1920, Ari Severo, e de Fernando Spencer, que se tornaria um dos principais diretores do chamado Ciclo Super 8.

3.5

O Ciclo Super 8

Em 1965, a empresa norte-americana Kodak lançou uma versão aperfeiçoada do antigo formato em 8mm, mantendo a largura do filme, mas aumentando o espaço de exposição da película, o que resultou numa melhora significativa na qualidade da imagem. As câmeras também evoluíram para um formato compacto e os filmes passaram a ser vendidos em cartuchos de plástico à prova de luz com autonomia de 2,5 minutos se rodados na velocidade padrão de 24 quadros por segundo.

Prática e acessível do ponto de vista econômico, a nova tecnologia provocaria uma verdadeira revolução ao democratizar a produção cinematográfica ao redor do mundo. A partir da segunda metade da década de 1960, famílias de classe média dos países industrializados e as elites das nações periféricas passaram a ter a possibilidade de registrar seus momentos de lazer, enquanto aspirantes encontraram finalmente um meio viável de exercitar a linguagem cinematográfica.

O primeiro registro em Pernambuco data de 1969, quando os irmãos Frederico e Ulisses Pernambuco de Mello usaram, durante pesquisa sobre banditismo no Sertão, uma câmera Super 8 adquirida na Inglaterra para filmar o pistoleiro Floro Gomes. Não demoraria, contudo, para que as possibilidades do novo formato chamassem atenção de veteranos como Firmo Neto.

Fazia tempo que o diretor do primeiro filme falado da história de Pernambuco, *O Coelho Sai* (1942), vinha utilizando uma câmera em 16mm para filmar casamentos e outros eventos, quando assistiu na TV, por volta de 1970, a uma reportagem sobre o Super 8 e percebeu que a tecnologia logo iria desbancar o 16mm, que tanto limitava seu trabalho, uma vez que poucas pessoas dispunham de projetores no formato. Passou, então, a adquirir equipamentos à medida que estes foram surgindo nas lojas de Recife, montando o mais completo laboratório da cidade.

Firmo Neto se antecipara ao que estava por vir e, quando o Super 8 explodiu na cidade em 1973 – mesmo ano em que a Kodak lançou a versão sonora da câmera -, já havia se tornando um especialista na nova tecnologia, sendo contratado como cinegrafista de boa parte das produções que passaram a se multiplicar após publicação, em março, do regulamento da II Jornada Nordestina de Curta-Metragem de Salvador na coluna de Fernando Spencer no Diário de Pernambuco.

A partir da edição de 1973, o evento passaria a aceitar filmes rodados com a bitola Super 8 na mostra competitiva, que incluía pagamento de aluguel de exibição, além de prêmio em dinheiro ou em material cinematográfico para os vencedores. Em seus textos, o jornalista chamava atenção para a possibilidade de retorno financeiro e o baixo custo da produção, tentando despertar cineastas adormecidos e estimular novos aventureiros.

Seria difícil duvidar da sinceridade dos seus argumentos, já que Spencer não se limitou a redigir manifestos em sua máquina de escrever, produzindo ele mesmo dois curtas para a Jornada de Salvador. O mais conhecido foi *Labirinto* (1973), adaptação de conto do escritor argentino Julio Cortázar estrelada Jota Soares.

A escolha do lendário cineasta do Ciclo do Recife como protagonista de um dos primeiros filmes do novo surto produtivo revela, é certo, o desejo de aproveitar a experiência de um realizador veterano, mas não deixa de ser, também,

uma homenagem aos fundadores da tradição de produção imagética a qual os jovens cineastas buscavam se vincular.

Spencer tinha visão clara do potencial do Super 8 e lutava, nas páginas do Diário de Pernambuco, para despertá-lo. Estava alerta, todavia, para a desconfiança que o caráter amador da nova tecnologia iria despertar. Daí a necessidade de legitimação. Um desafio que não seria dos mais problemáticos, já que havia, em Pernambuco, uma respeitável tradição a recorrer. E mais do que isso: uma tradição viva, pois os pioneiros dos anos 1920 continuavam ativos, ansiosos por qualquer oportunidade de voltar a produzir.

Parte dos superoitistas tomaria, com o passar do tempo, um caminho cada vez mais transgressor do ponto de vista estético e temático. No entanto, é importante ressaltar a importância da conexão com gerações anteriores, principalmente nesse momento inicial de esforço pela retomada da produção.

Um exemplo é a presença de Firmo Neto como diretor de fotografia de diversos projetos, assumindo o veterano o papel do grande especialista técnico da cidade que fora de Edson Chagas durante o Ciclo do Recife. Aos 57 anos, o diretor da chanchada *Coelho Sai* (1942) seria contratado por jovens cabeludos para filmar curtas iconoclastas em um momento no qual o campo cultural pernambucano começava a ser renovado por uma onda de tropicalismo tardio materializada na mistura de rock progressivo e ritmos regionais da banda Ave Sangria e nos espetáculos provocadores do grupo teatral Vivencial Diversiones.

Um dos primeiros cabeludos a contratar os serviços de Firmo foi Geneton Moraes Neto, que assumira, ao lado do colega de profissão Fernando Spencer, a missão de incentivar e promover o Super 8 nas páginas dos jornais, sendo ainda mais contundente em suas provocações. “Arranje uma câmera, reúna a turma, vá para a rua. A transa é filmar”, bradava em sua coluna no Diário de Pernambuco.

O resultado da parceria entre o velho e o jovem “Neto” foi o curta *Mudez Mutante*, finalizado a tempo de ser inscrito no evento, que contaria ainda com outros dois filmes fotografados por Firmo. *O Manicômio*, dos estudantes Paulo Cunha e Ricardo Almeida, adolescentes na casa dos 17 anos, e *A Casa Maldita*, filme de terror de 20 minutos dirigido por José Onofre, com direito a carruagens e vampiros.

Ao total, 11 curtas pernambucanos foram inscritos na II Jornada Nordestina de Curta-metragem de Salvador, realizada em setembro de 1973,

incluindo três rodados por Kátia Mesel, sendo que dois, durante viagem pela África e Europa. A delegação do estado foi a segunda maior, e, destes 11 filmes, sete foram selecionados para participar da mostra competitiva.

O evento representou um verdadeiro marco, não somente por desencadear um novo surto cinematográfico. Além da chance de produzir, os jovens realizadores tiveram ainda a oportunidade de trocar ideias e experiências com colegas de outros estados, concordando em um ponto fundamental: a necessidade de organização da categoria.

Os anos mais duros da ditadura começavam a ficar para trás, deixando espaço para a fundação, durante as discussões da jornada, da Associação Brasileira de Documentaristas. Através de seu escritório regional no Recife, a sociedade sem fins lucrativos se tornaria, principalmente a partir da fusão com a Associação Pernambucana de Cineastas, em 1980, o ponto de partida de um processo contínuo de mobilização da categoria que se revelaria decisivo para a sobrevivência do cinema em Pernambuco durante a crise que levou ao fim da Embrafilme e para que o estado saltasse na frente de outros quando os investimentos começaram a ser retomados no país ainda no início dos anos 1990 .

A presença do professor Jomard Muniz de Britto no júri da Jornada e o prêmio de segundo lugar na categoria Super 8 dado ao curta *Missa do Vaqueiro*, de Hugo Caldas, repercutiram bastante na imprensa recifense, fazendo os filhos da elite local vislumbrarem o que seria, aos seus olhos, a retomada de uma antiga tradição imagética. O resultado foi uma verdadeira explosão produtiva. De caráter amador - vale ressaltar -, mas, graças ao baixo custo da nova tecnologia, significativamente superior ao surto dos anos 1920 do ponto de vista quantitativo.

Ainda em novembro de 1973, os filmes pernambucanos projetados em Salvador foram exibidos pela primeira vez ao público do Recife em mostra realizada pela Universidade Católica de Pernambuco. Poucas semanas depois, o crescente investimento do governo federal se faria sentir na cidade com a inauguração do Cinema Educativo do Recife, no Teatro do Parque, em convênio entre o Instituto Nacional de Cinema e a Prefeitura Municipal. Mesmo período em que o diretor Hugo Caldas, entusiasmado com o sucesso do seu filme na Bahia, construiu na sua casa, no bairro de Boa Viagem, um auditório de 30 lugares especialmente para projetar filmes e reunir entusiastas do Super 8 (Figueirôa, 2000, p. 41).

Foi um ano marcado por movimentações na estrutura do campo cinematográfico, tanto em âmbito nacional, com a ampliação da atuação da Embrafilme e a criação do Festival de Gramado, como estadual. Também durante 1973, foram fundadas, em Recife, a Aquarius Cinematográfica, empresa privada responsável pela distribuição de filmes comerciais no Norte e Nordeste, e a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, órgão executivo da política cultural estadual ligado à Secretaria de Cultura. Com o passar das décadas, a Fundarpe ampliaria seu arco de atuação até assumir papel estratégico na elaboração da política cinematográfica, principalmente a partir da criação, em 2003, do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura).

Quando, em janeiro de 1974, o cineasta paranaense Silvio Black chega a Recife para promover o I Festival Brasileiro de Filme Super 8 se depara com um campo cinematográfico em ebulição e não enfrenta maiores dificuldades para encontrar jovens dispostos a viajar a Curitiba, onde o evento seria realizado quatro meses depois. Ao todo, foram inscritos 64 filmes de cinco estados, com larga liderança de São Paulo, que respondia, sozinho, por 25 títulos. Pernambuco inscreveu nove participantes, dos quais quatro foram selecionados para competição: *A Górgona Doméstica e Vaquejada*, de Athos e Godoy; *Bajado, um Artista de Olinda*, de Fernando Spencer e Celso Marconi e *Caboclinhos do Recife*, também de Spencer, que acabou terminando entre os premiados (Figueirôa, 2000, p. 42).

O diretor que ainda participou com outro filme, só que na mostra informativa (*Vendo/ ouvindo*, rodado em parceria com Lula Gonzaga), começava a despontar como principal superoitista pernambucano quando o professor Jomard Muniz de Britto, jurado na II Jornada de Salvador, resolveu se arriscar com a câmera na mão, rodando três curtas no primeiro semestre de 1974.

Foram trabalhos criticados do ponto de vista técnico, mas que já apontavam a ousadia temática e o impulso estético renovador que tornaria o cineasta “l’enfant terrible” do Super 8. Em *Inferno lento*, por exemplo, rodou fragmentos da peça teatral *Prometeu Acorrentado*, dirigida por José Francisco, no pátio de entrada da igreja do Parque da Jaqueira. Seria ainda mais ousado em *Ensaio de Androginia*, ao narrar a história de amor homossexual entre dois jovens músicos, retomando o tema – tabu na sociedade patriarcal nordestina, principalmente durante a ditadura militar –, no bem-humorado *Babalorixá Mário*

Miranda, Maria Aparecida no Carnaval, curta documental sobre um conhecido pai de santo que, todo ano, desfilava vestido de mulher no bloco Amante das Flores.

Enquanto isso, Spencer finalizava *Valente é o Galo* em parceria com o produtor José Ronaldo Gomes, que também era gerente local do grupo Severiano Ribeiro. Uma contundente denúncia contra a violência das rinhas de galo, que apesar de proibidas, continuavam bastante populares no interior. O documentário foi bem recebido na III Jornada de Curta-Metragem de Salvador realizada em setembro de 1974, agora com participantes de todo o país, recebendo o prêmio Fundação Cultural do Estado da Bahia de Melhor Filme Super 8 e o prêmio TV Universitária de Recife de melhor filme pernambucano. *Valente é o Galo* ainda seria selecionado, em maio do ano seguinte, para participar da Mostra Especial do Festival de Oberhausen, na Alemanha.

O esforço produtivo estimulava um intenso debate no campo cinematográfico e, em novembro, foram realizadas duas conferências durante o I Simpósio do Filme Documental Brasileiro, promovido pelo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais: *Importância do Super 8 para o Filme de Documentação Antropológica*, com Celso Marconi, e *Super 8 Brasileiro – Reflexões*, ministrada pelo paranaense Silvio Back. Discussões que ganharam um novo sentido quando o filme *36 Poses e Nenhum Gesto*, do jornalista Talvani Guedes, foi retido pela censura a caminho de São Paulo, onde participaria, em dezembro, do Festival Nacional do Super 8. Alguns buscaram enxergar um lado positivo, interpretando a proibição como sinal da relevância cultural do Super 8.

O episódio, contudo, não foi capaz de conter o ímpeto iconoclasta de Jomard Muniz de Britto, que finalizou quatro trabalhos antes do fim do ano: *Uma Experiência Didática: O Corpo Humano, Mito e Contramito da Família Pernambucana*, *Lixo ou Lixo Cultural* e *Vivencial I*, filme não narrativo que antecipava em décadas a discussão em torno da heteronormatividade tão presente nos dias de hoje. Como denuncia o título, o curta foi estrelado pelo Vivencial Diversiones, grupo teatral – não faltavam travestis entre os membros - que agitava o underground com espetáculos irreverentes encenados num teatro de madeira montado próximo a uma favela de palafitas. Essa tensão entre a riqueza da cena cultural recifense e o quadro de repressão política do regime militar seria

reconstruída pelo cineasta Hilton Lacerda no filme *Tatuagem*, de 2013, com direito a um personagem inspirado em Jomard.

A crítica mais frequente em relação ao Super 8 recaía sobre seu caráter amador, mas talvez tenha sido justamente essa a força do movimento. Pois, ao se libertar dos padrões comerciais, o realizador encontrava caminho aberto para experimentar do ponto de vista estético e temático, servindo o formato como instrumento de expressão natural a um grupo geracional que, movido por ecos tardios do tropicalismo, buscava romper diversas amarras, sobretudo comportamentais.

Foi através da tecnologia que diversos jovens aprenderam, na prática, a fazer cinema, e o mais importante: sem tanto medo ou cerimônia quanto as gerações anteriores. O Super 8 intimidava os iniciantes muito menos do que os caros e complicados equipamentos em 16 e 35mm. Errar não seria mais um pecado mortal. Experimentar, também não. E essa liberdade deixaria marca na história do cinema em Pernambuco, não tanto enquanto cinematografia de referência para posteridade – os questionamentos técnicos continuam válidos –, mas principalmente enquanto prática geracional, reverberando nos cineastas que retomariam a produção de forma definitiva nos anos 1990.

Se, como afirma Gramsci, até mesmo os grandes gênios precisam ser cercados de um número significativo de indivíduos capazes de compreendê-los e de pôr em prática “seus ensinamentos e princípios”, a expressão meramente quantitativa da produção cultural – ainda que medíocre, em sua maior parte - não deixa de ser fundamental para “formar uma série contínua ou sistemática”, difundindo e perpetuando o saber dos indivíduos excepcionais, que, sem esses agentes menores, tendem a se tornar “pontos luminosos” isolados na história (Rapone, 2014, p.153).

Quando o ano de 1974 começou, Pernambuco já era reconhecido como maior polo superoitista do Nordeste, repetindo a proeminência conquistada pelo estado entre os ciclos regionais dos anos 1920. Os filmes, todavia, circulavam dentro de um grupo restrito de pessoas que girava em torno dos realizadores. O público comum só teve acesso às produções em fevereiro, quando a Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura do Recife promoveu a I Mostra Recifense do Filme Super 8 no Cinema Educativo do Teatro do Parque, inaugurado no ano anterior em parceria com o Instituto Nacional de Cinema, do governo federal.

O evento foi um sucesso. Cerca de mil pessoas lotaram, diariamente, as sessões para assistir aos 32 filmes inscritos, e cada um dos cineastas recebeu créditos do INC e da prefeitura para comprar cartuchos de filme virgem, revelar e sonorizar trabalhos futuros (Figueirôa, 2000, p. 46). Incentivos que atraíram novos interessados e foram fruto, não somente de um reconhecimento do Super 8 enquanto produto cultural relevante, mas também de ligações pessoais entre funcionários públicos e realizadores, natural dentro de um campo cultural de reduzidas proporções, apesar de toda tensão relativa ao momento político.

Um exemplo é Enéas Alvarez, que além de acumular as funções de inspetor do INC e secretário do Cinema Educativo, atuava paralelamente no Teatro de Amadores de Pernambuco. Uniu, então, trabalho e lazer, convidando um dos diretores do grupo, Reinaldo de Oliveira, a fundar uma produtora de Super 8. O primeiro trabalho da Amacine foi *A Banda do Serafim*, curta inspirado na canção *Tem Gato na Tuba*, do compositor carioca Braguinha. O filme participou, ao lado de outros nove representantes de Pernambuco, do II Festival Brasileiro do Filme Super 8, em Curitiba, e ainda recebeu, em agosto, o prêmio de Melhor Comunicação com o público no III Festival Nacional de Cinema Amador de Sergipe. Também foram laureados no evento organizado pela Universidade Federal do Sergipe *PIX-PGE 1*, de Walderes Soares, que levou a melhor na categoria de Fotografia, e *Atrás da Porta, Dentro da Valise*, também dirigido por Soares só que em parceria com Fernando Spencer, escolhido como Melhor Roteiro.

Os prêmios em categorias técnicas expressam, sobretudo, a evolução da produção pernambucana justamente em um momento em que o fenômeno superoitista, que havia se expandido progressivamente até então, começava a encontrar seus primeiros obstáculos.

Diante do grande volume de títulos, os organizadores da Jornada Brasileira de Salvador decidiram não apenas cortar o pagamento de aluguel aos participantes, como ainda limitaram as inscrições na categoria a concorrentes que não tivessem participado de outros festivais de âmbito nacional. Resultado: diante da presença constante dos pernambucanos nos eventos do gênero, somente *Olha a Estrada*, de Talvani Guedes, encontrava-se apto a concorrer. O curta acabou sendo o único representante do estado. A Jornada de 1975 ainda sofreu com a ação da Censura Federal, que apreendeu quatro dos filmes inscritos.

O ritmo da produção já começava a diminuir, mas o movimento era compensado, em parte, pela ampliação do acesso ao público, graças aos festivais que continuavam a surgir. Aliás, esses eventos foram, na prática, a principal forma de distribuição do Super 8, já que a exibição comercial do formato era proibida pelo INC, e continuou praticamente nula mesmo após a liberação em 1975 (Ramos e Miranda, 2012, p. 681). Sendo a única alternativa aos festivais as iniciativas individuais de cineastas, que, com o projetor debaixo do braço, aproveitavam qualquer oportunidade para exibir seus trabalhos nos lugares mais variados. O mais comum deles era a universidade, onde Jomard Muniz de Britto usava seu projeto itinerante, intitulado Cinevivendo, para instigar estudantes ao debate.

Em outubro, foi organizada uma mostra em Caruaru, no interior do estado, e, no mês seguinte, diversos realizadores pernambucanos viajaram ao Rio de Janeiro para participar do seminário *Super 8 em Questão*, organizado pelo Cineclube Glauber Rocha em parceria com a cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) e a Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro. Uma oportunidade não somente de exibir curtas ao resto do país - o antiimperialista *Isso é que é*, de Geneton Moraes Neto, seria um dos destaques -, mas também de discutir questões referentes à produção independente com homens de ponta do pensamento cinematográfico nacional, como o professor Jean-Claude Bernadet.

O estado ainda participou com sucesso do II Festival de Super 8 de Fortaleza, embora não tivesse inscrito nenhum representante na edição de 1976 da Jornada de Salvador, a mais importante da região Nordeste. Seria o momento, então, de promover em Pernambuco um evento nos moldes da jornada baiana, mas para isso os superoitistas deveriam se organizar. Ideia que vinha amadurecendo a cada debate com colegas de outras regiões, enquanto a abertura gradual do regime e o envolvimento direto de cineastas na estrutura da Embrafilme abriam espaço para a repolitização da categoria.

Foi nesse contexto que Fernando Spencer e Celso Marconi lideraram a fundação do Grupo de Cinema Super 8 de Pernambuco em novembro de 1976, mesmo mês em que a Secretaria de Educação e Cultura promoveu, no Teatro do Parque, o II Encontro de Filmes Super 8 do Recife, com a exibição, durante três dias, de 21 produções locais.

O estatuto do Grupo 8 - como ficaria conhecido - foi fixado em janeiro do ano seguinte, e a primeira iniciativa foi a promoção, no colégio Marista, do I Curso de Cinema. Foram 46 inscritos, superando a previsão inicial de 30 vagas. O sucesso motivou a entidade a sair em busca do velho sonho de promover um festival para rivalizar com a Jornada de Curta-Metragem de Salvador, que, na edição de 1977, voltara a contar com participação pernambucana, valendo destacar *Deus é Quem Sabe*, de Flávio Rodrigues e Enéas Alvarez e *A Eleição do Diabo e a Posse de Lampião no Inferno*, de Fernando Spencer.

No dia 16 de novembro de 1977, começavam simultaneamente o I Festival de Super 8 e o II Simpósio sobre o Filme Documental Brasileiro, ambos promovidos pelo Grupo 8 com o apoio do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais e do governo do estado. Diferentes pontos da cidade foram movimentados durante quatro dias, com exhibições de filmes em 16 e 35mm no cinema Veneza e reuniões no Auditório Roquete Pinto, durante o dia, além de projeções da mostra competitiva, à noite, no Centro Interescolar Luiz Delgado.

Mesmo com a cobrança de ingresso, o público compareceu em peso para aplaudir *O Palhaço Degolado*, de Jomard Muniz de Britto, vencedor do prêmio – no valor de 15 mil cruzeiros - de melhor filme ligado ao tema “O Homem do Nordeste”, oferecido pelo IJNPS. No curta, o cineasta atacava, de uma só vez, dois grandes monumentos da intelectualidade pernambucana, Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, dessacralizando a aura intocável e denunciando, como uma prisão para a cultura local, a recusa de ambos, principalmente do Movimento Armorial, em aceitar inovações estéticas e ideológicas.

O grito de libertação de Jomard encontrou ressonância imediata no público do festival, dando expressão a uma sensação de asfixia diante do oficialismo dos “feudos culturais” que continuaram pesando sobre as sucessivas gerações de pernambucanos até que eclodisse a renovação pós-moderna do Mangubeat, movimento que transformaria a música brasileira no início dos anos 1990, deixando ainda marcas profundas na retomada da produção cinematográfica no estado.

Além de *O Palhaço Degolado*, diversos outros filmes receberam prêmio em dinheiro dos patrocinadores, mas a aproximação entre o Grupo 8 – que chegou a ser classificado por lei municipal como entidade de “utilidade pública” – e os órgãos oficiais passou a ser questionada por membros como Amin Stepple como

uma aproximação com a ditadura. Muitos preferiram ficar no amadorismo, esnobando as oportunidades surgidas na nova conjuntura. Em abril de 1977, por exemplo, a Divisão de Curta-Metragem da Embrafilme passou a operar oficialmente com Super 8 e anunciou, através da coluna de Fernando Spencer no Diário de Pernambuco, que o Grupo 8 poderia servir de intermediário entre realizadores e a distribuidora estatal num negócio que incluía vendas e aluguel.

As divergências ideológicas, contudo, tiveram que ficar de lado quando a política econômica protecionista do ministro da fazenda Delfim Neto começou a impactar negativamente a produção. Visando estimular a industrialização do setor, a Carteira de Comércio Exterior do Banco do Brasil incluiu, no final de 1976, o equipamento Super 8 na lista de produtos supérfluos, o que significou, na prática, a proibição da importação. Os estoques se esgotaram em pouco tempo, sem que as lojas tivessem possibilidade repor. E, em agosto do ano seguinte, o governo resolveu atenuar a medida, permitindo a importação, mas somente mediante depósito compulsório no valor de 100% da mercadoria.

Ainda que o parque industrial nacional fosse capaz de responder conforme esperado pelo governo, seria necessário um tempo de reajuste do mercado, e esse intervalo poderia ser fatal para o Super 8. A categoria - que se mobilizara durante o XI Festival de Brasília de 1977 para enviar cartas aos diretores da Embrafilme, do Concine e da Kodak do Brasil cobrando melhores condições de produção - se viu forçada a economizar os filmes estocados, para garantir o II Festival do Recife, realizado entre os dias 22 e 26 de novembro de 1978, novamente no Centro Interescolar Luiz Delgado e com sucesso de público. Cerca de 3 mil pessoas compareceram aos cinco dias de evento.

A estratégia de poupar deu certo. Os pernambucanos não apenas conseguiram inscrever 26 de um total de 46 participantes, incluindo representantes de São Paulo, Bahia, Maranhão, Paraná e Sergipe, como ainda levaram a maior parte dos prêmios, distribuídos em dinheiro ou na forma de equipamentos. O primeiro lugar ficou com *Esses Onze Aí*, curta-manifesto de Geneton Moraes e Paulo Cunha em favor do futebol, frequentemente acusado pela esquerda brasileira como fator de alienação. O filme ainda levou o troféu Fundarpe, a medalha de Melhor Direção e o prêmio Miranda Falcão, oferecido pelo jornal Diário de Pernambuco. A imprensa continuava atuando como

personagem relevante, cobrindo, promovendo e agora também patrocinando o evento, ainda que de forma modesta.

Apesar das críticas em relação à organização, o II Festival do Recife ficaria marcado pelo clima de liberdade que tomou conta dos salões do Centro Interescolar, onde os andróginos atores do grupo Vivencial Diversiones se apresentavam vestidos com os figurinos utilizados no curta de Jomard Muniz *Inventário de um Feudalismo Cultural*, terceiro colocado na competição oficial.

A agitação não diminuiu com o fim do evento, todavia. Na realidade se multiplicou quando o diretor mineiro Paulo Thiago chegou a Recife para rodar *A Batalha dos Guararapes* (1978). Com orçamento hollywoodiano, na casa de 1 bilhão de cruzeiros, e equipe numerosa, incluindo técnicos estrangeiros, o filme sobre a expulsão dos holandeses do Brasil no Século XVII era um dos projetos mais ambiciosos do cinema nacional até então. Produção moldada pelo ufanismo nacionalista do regime militar e que gerou enorme expectativa na elite local, ansiosa para ver o grande episódio de heroísmo da história oficial de Pernambuco ganhar a forma de uma superprodução cinematográfica. Por isso, não foram poupados esforços oficiais. A infraestrutura de Fazenda Nova foi disponibilizada, e a equipe ainda contou com apoio logístico integral da prefeitura de Olinda e do governo do estado, que, durante as filmagens, chegou a esboçar projeto para retomar o antigo sonho de Plínio Machado de transformar o cenário da Paixão de Cristo num polo de cinema comercial, anunciando, inclusive, a criação de uma produtora: a Beija Filmes (Marconi, 1986, p. 62).

A iniciativa deixou de fora os superoitistas, mas intensificou ainda mais o debate dentro do campo cinematográfico pernambucano, recém-saído de um Festival e envolvido de diferentes maneiras na realização de uma superprodução. A euforia, contudo, logo daria lugar à frustração. O projeto do polo cinematográfico foi rapidamente abandonado, sem maiores satisfações por parte das autoridades, e *A Batalha dos Guararapes* (1978) acabou se tornando um dos maiores fiascos da história do cinema nacional, tanto em termos de público quanto de crítica.

O ano de 1978 viu, ainda, uma empresa brasileira, a Embrafilme, assumir a liderança do ranking de distribuição, superando as majors americanas pela primeira vez na história. Esse clima de euforia, apesar do fim do milagre econômico brasileiro, parece ter feito a elite nacional e regional apagar da

memória, por um momento, o fracasso da burguesia paulista com a Vera Cruz nos anos 1950. Enquanto realizadores locais mendigavam apoio para organizar festivais e produzir curtas baratos, as autoridades preferiam gastar: dinheiro, em produções megalomânicas vindas de fora; e tempo, em projetos descolados da realidade socioeconômica nordestina.

Postura que seria denunciada por Celso Marconi como “colonialismo cultural”. O jornalista, contudo, não deixa de ressaltar a importância das filmagens de *A Batalha dos Guararapes*, como forma de capacitar, na prática, a mão de obra local. O mesmo podendo ser dito sobre *Parahyba Mulher Macho*, longa rodado no estado pela cineasta gaúcha Tizuka Yamazaki em 1983, também com apoio das autoridades (1986, p. 63).

Em janeiro de 1979, Paulino Menelau foi eleito novo diretor do Grupo 8 e organizou, já no mês seguinte, uma mostra em homenagem aos 80 anos do cinema brasileiro. Pouco depois uniu forças com o grupo paulista Ares 8 e com a Compass Film Association para promover, na Universidade de Yale, nos Estados Unidos, a mostra Brazilian Super 8 Film Festival, reunindo curtas paulistas e pernambucanos, entre os quais, o premiado *Valente é o Galo* (1974), de Fernando Spencer.

Os superoitistas sentiam-se prestigiados com a exibição de seus trabalhos em uma das mais tradicionais universidades do mundo, sentimento que só foi reforçado quando a Universidade Federal da Paraíba organizou, em maio, uma mostra especial dedicada aos filmes pernambucanos. Daí a consternação do grupo quando o Super 8 foi excluído da VIII Jornada Brasileira de Curta-Metragem de Salvador, sob o argumento de que já havia, no país, número suficiente de eventos dedicados à bitola, incluindo o Festival de Cinema Super 8 do Recife, que continuava contando com o apoio financeiro de entidades públicas como a prefeitura, o governo do estado e o Instituto Joaquim Nabuco.

Com a premiação garantida pelos patrocinadores, a terceira edição do evento começou em novembro de 1979, trazendo, entre outras atividades, palestras, curso de cinema e educação, retrospectiva do Super 8 pernambucano, além de mostra especial de longas em 35mm promovida pela Embrafilme.

Pela primeira vez, o número de filmes pernambucanos inscritos (14) foi inferior ao de São Paulo (16), e o público diminuiu consideravelmente em relação ao ano anterior, graças, sobretudo, à mudança do local do festival do centro da

cidade para o Museu do Homem do Nordeste, situado em Casa Forte, um bairro pouco servido por transporte público.

Dois curtas de Geneton Moraes Neto foram premiados. *Funeral para a década de brancas nuvens* foi escolhido na categoria de Melhor Proposta Social, patrocinada pelo IJNPS, enquanto o “anti-guia turístico” trilingue *Fabulário Tropical* recebeu, numa escolha carregada de ironia por parte do júri, a recompensa oferecida pela prefeitura para o Melhor Filme Sobre a Cidade do Recife. Mas quem chamou mais atenção foi o artista plástico Paulo Bruscky, que estreou como diretor com os experimentais *Meu Cérebro Desenha Assim e Composições no Fio – Partituras Mutantes*.

O III Festival de Cinema Super 8, no entanto, seria o último grande evento em Pernambuco dedicado exclusivamente ao formato. O Grupo 8 chegou a tentar organizar outra edição, só que a situação havia se tornado insustentável. O general João Baptista Figueiredo assumiu a Presidência prometendo retomar o crescimento e controlar a inflação, mas foi surpreendido pelo Segundo Choque do Petróleo, que abalou a economia mundial em 1979, repercutindo duramente no Brasil. A dívida externa ultrapassaria pela primeira vez a casa 100 bilhões de dólares, obrigando o país a recorrer, em 1982, a empréstimo do Fundo Monetário Internacional.

No mercado de películas, um quadro ainda mais dramático. Nem a entrada do filme Single 8 da concorrente japonesa Fujifilm foi capaz de atenuar a elevação progressiva dos preços, provocada pela alta taxação e por outras formas de barreira à importação. Inicialmente barata, a produção em Super 8 se tornava inviável.

Os cineastas tentaram reagir, então, mobilizando a categoria. Com apoio da Fundarpe, Carlos Henrique Maranhão reuniu colegas para elaborar um documento entregue ao secretário de Turismo, Cultura e Esportes, Francisco Bandeira de Mello, que respondeu criando o Núcleo de Ajuda à Indústria Cinematográfica. O órgão chegou a elaborar projeto para viabilizar a produção em diversos formatos, mas o plano acabou não saindo do papel, devido, principalmente, à falta de apoio do governo estadual. Enquanto isso, o Grupo 8 se viu forçado a devolver a sala que ocupava no Edifício Olímpia, no centro da cidade, após meses de aluguel atrasado (Figueirôa, 2000, p. 66).

No entanto, as dificuldades da entidade cinematográfica mais atuante de Pernambuco seria apenas uma consequência secundária diante das amplas transformações desencadeadas pelo delicado cenário econômico. A inflação galopante e a queda no crescimento passaram a corroer a popularidade do regime, sobretudo por impactar a classe média, principal base de sustentação dos militares desde o golpe de 1964. A crise acabou acelerando o processo de abertura política que vinha sendo empurrado pela atuação cada vez mais ampla de diferentes setores da sociedade civil.

Em agosto de 1979, Figueiredo promulgou a Lei nº 6.683 concedendo anistia aos políticos cassados com base nos Atos Institucionais e permitindo a volta dos exilados. Quatro meses depois, o governo restabeleceria o pluripartidarismo. Miguel Arraes pôde, então, retornar ao país, após 14 anos de exílio forçado na Argélia, durante o qual foi condenado à revelia pela Justiça Militar, em 1967, a 23 anos de prisão pelo crime de “subversão”. O ex-governador e um dos principais responsáveis pelo Movimento de Cultura Popular do início dos anos 1960 foi recebido em Recife por cerca de 50 mil pessoas em um comício de boas-vindas no bairro de Santo Amaro.

O cenário ampliava o espaço de ação política e estimulava a categoria a buscar alternativa para os impasses econômicos na organização de classe. Ímpeto este que não se detinha diante de baixas pontuais, encontrando vazão em iniciativas paralelas. Poucos meses antes da grave crise do atuante Grupo 8, no início de 1980, havia sido criada a Associação Pernambucana de Cineastas, que no mesmo ano fundiu-se com a divisão regional da Associação Brasileira de Documentaristas, dando origem a ABD/APECI.

Ainda que não tenha sido capaz de impedir o fim do Ciclo Super 8, a unificação ampliou a capacidade de pressão dos cineastas perante os órgãos públicos, tornando a entidade, nos anos seguintes, um agente decisivo no processo de estruturação do campo do cinema em Pernambuco. Em um primeiro momento, atuou ao lado de outras sete divisões regionais da ABD cobrando a descentralização dos recursos da Embrafilme. A ação culminaria na Carta de Olinda, redigida durante o encontro nacional da entidade, organizando pelo ABD/APECI na cidade pernambucana em 1984. Como veremos mais adiante, o documento representará um divisor de águas para a democratização geográfica da produção, ainda que tenha gerado violentas polêmicas durante sua elaboração.

Também em 1980, o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, fundado em 1949 por iniciativa do então deputado federal Gilberto Freyre, foi transformado na Fundação Joaquim Nabuco, que se tornaria outro pilar do campo cinematográfico no estado. O papel da instituição seria ampliado ao longo do tempo, mas já em seu primeiro momento com a nova configuração, a Fundaj foi fundamental para manter o movimento do meio cinematográfico em um momento de queda acentuada na produção, promovendo mostras periódicas de curtas.

Realizadores importantes como Flávio Rodrigues e o pioneiro Fernando Spencer começavam a desistir da bitola, passando a apostar em filmes profissionais em 16 e 35mm. Enquanto outros – entre eles, Amin Stepple e Geneton Moraes - haviam conseguido poupar material adquirido antes que os custos se tornassem inviáveis e continuaram a produzir, ainda que tivessem que encontrar formas alternativas de exibição, diante do desaparecimento dos festivais.

O cineasta que mais insistiu, contudo, foi justamente aquele que havia afirmado no premiado curta *O Palhaço Degolado* (1977) que “lutar com Super 8 é a luta mais vã”. Em 1981, Jomard Muniz de Britto rodou *Amanhecendo*, curta musical estrelado pelo cantor Alceu Valença, e *Noturno em Ré (cife) Maior*, com Antônio Cadengue no papel de um vampiro bissexual.

Fernando Spencer ainda filmou um curta sobre o artista plástico Corbiniano Lins, além da ficção *Punhos e Punhais*, em parceria com Cláudio Aguiar. No entanto, quando Felix Filho documentou, em 1982, as comemorações dos 50 anos de sacerdócio de Dom Hélder Câmara, para a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, o período que entraria para história como Ciclo Super 8 já havia chegado ao fim.

As políticas protecionistas do governo federal podem ter precipitaram os fatos, mas o formato estava, inevitavelmente, com os dias contados. Começara a se tornar obsoleto nos países desenvolvidos quando a empresa japonesa JVC lançou, em 1976, o Video Home System, sistema baseada no registro de sons e imagens em fitas magnéticas. Em sua versão popular, a tecnologia que já vinha sendo usada profissionalmente na produção de TV passou a permitir a reutilização das fitas, com tempo de gravação bem maior, além de dispensar o processo de revelação.

Não demorou para que o VHS tomasse o lugar do Super 8 no mercado de filmagens amadoras, principalmente com o barateamento dos aparelhos de reprodução e gravação doméstica, que revolucionariam o mercado audiovisual. Em um primeiro momento, por criar uma nova janela de exibição de filmes que acabou afastando grande parte do público das salas de projeção, dando origem às populares locadoras de vídeo. E posteriormente como forma de armazenar conteúdo da televisão, justamente em um momento em que as emissoras de TV, lideradas pela Rede Globo, consolidavam posição de hegemonia nas comunicações brasileiras, também contribuindo, desta forma, para a queda do rendimento das bilheterias de cinema.

As altas tarifas de importação e uma série de dificuldades de caráter técnico ainda retardaram a disseminação da tecnologia no Brasil, mas foram compensadas, em larga medida, pelo mercado de contrabando que cresceu rapidamente no país nos últimos anos da ditadura.

Não apenas o setor de exibição sofreu uma profunda reconfiguração no período. Inovações tecnológicas impactaram também a produção. Só que, nesse caso, as mudanças tiveram um sentido concentrador. Desde o final dos anos 1960, Hollywood passou a investir pesadamente em efeitos especiais, alterando a dinâmica do cinema, principalmente a partir do lançamento de *Tubarão* (1975) e *Guerra nas Estrelas* (1977). Surgiram, então, os chamados “high concept movies”, superproduções de narrativa simples lançadas simultaneamente em grande número de salas de exibição com investimento milionário em publicidade, dando origem ainda em uma infinidade de subprodutos licenciados (Marson, 2009, p. 28).

A indústria cinematográfica nacional não se mostrou capaz - nem nenhuma outra, vale ressaltar - de acompanhar o movimento, e a distância entre o padrão técnico norte-americano e o brasileiro, que havia sido reduzida com o fortalecimento da Embrafilme, tornou-se ainda maior. A diferença foi ficando cada vez mais evidente aos olhos do público, muitas vezes por motivos estranhos à produção. Frequentemente, o espectador atribuía a uma pretensa má qualidade do áudio das produções nacionais problemas gerados pela péssima manutenção dos equipamentos de som das salas de cinema. Fator considerado como secundário por muitos empresários preocupados apenas em exibir fitas

estrangeiras, uma vez que as legendadas, na maior parte das vezes, dispensariam a necessidade de atenção ao conteúdo das falas (Bernadet, 1979, p. 10).

Foi em 1982 que a participação da produção nacional nas bilheterias atingiu o ápice histórico de 35%, mas a partir daí a Embrafilme entrou em um acentuado processo de decadência, culminando na sua extinção em 1990, durante o Governo Collor. A empresa não foi capaz de acompanhar as transformações do campo cinematográfico, e a defasagem se tornou ainda mais acentuada diante do aprofundamento da crise econômica que marcou o país na década de 1980. O surto Super 8 chegava ao fim em um momento de transformação estrutural, não sem antes deixar marca decisiva no campo cinematográfico pernambucano.

Do ponto de vista quantitativo, foi um período excepcionalmente produtivo, superando em larga medida os 28 filmes produzidos durante o Ciclo do Recife. De 1973 até os primeiros anos da década de 1980, surgiram cerca de 250 obras em 8mm, em sua esmagadora maioria curtas-metragens que encontravam nos festivais praticamente a única alternativa de exibição e financiamento, através dos prêmios oferecidos aos vencedores.

Essa natureza amadora coloca uma diferença fundamental entre os superoitistas e os pioneiros dos anos 1920, que arriscavam elevadas somas dos investidores em empreendimentos destinados ao circuito comercial. Tal distinção não pode ser negligenciada, é certo. Tampouco deve servir de pretexto para desqualificar a produção dos anos 1970. É preciso analisar o período a partir de outro ângulo, sem deixar de levar em consideração as relações de força que caracterizavam o campo cinematográfico.

Uma vez que parte da herança do Super 8 reside justamente na sua tão criticada natureza amadora. Os baixos custos de produção e a falta de expectativa de retorno do investimento deram a oportunidade aos jovens realizadores de levar o lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, de Glauber Rocha, além dos limites do compromisso de regeneração política do Cinema Novo.

Desde o final da década de 1960, as metanarrativas dualistas e a idealização do nacional-popular foram perdendo espaço diante de uma revalorização do intercâmbio com elementos estrangeiros impulsionada pelo movimento tropicalista e pelo cinema marginal de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane.

Um período no qual questões estéticas passaram ao primeiro plano, levando o cinema a se unir ao teatro e às artes visuais em uma atitude de provocação ao espectador, incitando-o na direção de uma “ruptura com o regime de contemplação (museológica) ou de consumo (industrial) das imagens e encenações, afirmando o imperativo de participação que, nas artes visuais, significou uma ruptura com a superfície da tela” (Xavier, 2012, p. 11).

Em sua expressão pernambucana, esse movimento de derrubada de barreiras entre as diferentes formas de expressão artística encontrou no Super 8 um relevante elemento aglutinador, capaz de incorporar desde a música de Alceu Valença até as instalações do artista plástico Paulo Bruscky, passando pelas performances irreverentes do grupo teatral Vivencial Diversiones. Citando apenas alguns exemplos.

Com a tecnologia, jovens de classe média pernambucanos tiveram a chance de aprender a fazer cinema na prática, mas sem a pressão de ter que se enquadrar dentro dos padrões comerciais para garantir o retorno do investimento. Caminho livre, portanto, para a experimentação, que seria ainda mais estimulada pela efervescência do cenário cultural acima descrito

O grande mérito do Ciclo do Super 8 foi formar uma geração de cineastas mais aberta a novas possibilidades expressivas e capaz de abordar, com naturalidade, temas encarados como tabu. Sendo o exemplo mais marcante desse legado o cinema de Jomard Muniz de Britto, que usou o nu para questionar, sem rodeios, a heteronormatividade e, em o *Palhaço Degolado* (1977), gritou pela renovação livre do campo cultural pernambucano ao denunciar o peso sufocador da sacralização das figuras de Gilberto Freyre e Ariano Suassuna.

Apesar de relevante, essa concepção provocadora da expressão fílmica não caracteriza a totalidade da produção superoitista, mas, sim, um grupo específico de realizadores que se reunia frequentemente na livraria Livro Sete, no bairro de Boa Vista, ou nos corredores da Universidade Católica de Pernambuco. Entre eles, Amin Stepple, Geneton Moraes Neto e Paulo Cunha, além de Jomard, é claro.

Em oposição aos “anarquistas”, reuniam-se no “Grupo dos Conservadores” cineastas “mais velhos”, como Fernando Spencer e Osman Godoy, que tinham como meta principal a profissionalização da categoria e, para isso, defendiam padrões narrativos mais convencionais. Acreditavam no papel do

Super 8 como arma de denúncia social e como ferramenta de registro da cultura popular, com especial atenção para a vida sertaneja (Nogueira, 2014, p. 76). E ainda que não fosse premeditado, esse cinema de traço antropológico não deixava de se adequar à busca de legitimação, uma vez que era recebido pelos órgãos oficiais de apoio à indústria cinematográfica com mais entusiasmo do que o experimentalismo urbano dos anarquistas, recebendo a maior parte dos prêmios nos festivais.

Mesmo com o fim do surto superoitista, muitos desses cineastas continuarão ativos, trabalhando agora com películas em 16 e 35mm e influenciando uma nova leva de realizadores, surgida principalmente dos corredores da UFPE. Quando a geração que retomaria a profissionalização de forma definitiva nos anos 1990 começa a dar seus primeiros passos, encontra uma produção sufocada pela crise da Embrafilme, mas também um campo cinematográfico em processo de institucionalização, graças ao suporte da Fundaj e, principalmente, ao fortalecimento da organização da categoria em torno da ABD/APECI. A mobilização gerada pela ação superoitista havia sido fundamental nesse movimento de estruturação.

Compartilhando suas ideias e experiências, seja no cineclube, na mesa de bar ou nas locações, os superoitistas vão transmitir aos jovens aspirantes certas marcas, como o forte espírito de cooperação não somente entre cineastas, como também entre os diretores e profissionais de imprensa. Se é que tal distinção faz tanto sentido, uma vez que as diferentes atividades se misturavam e se complementavam, neste momento, de forma intensa.

A prática colaborativa surge ainda no Ciclo do Recife, nos anos 1920, como única forma de tornar possível o sonho de filmar em uma região periférica mesmo diante das diversas dificuldades e vai atravessar transversalmente toda a história do cinema em Pernambuco.

São obstáculos que vão desde a escassez de financiamentos à falta de equipamentos, passando pela questão da mão de obra. E quando mencionamos o problema da qualificação profissional, não estamos nos referindo apenas à equipe técnica, mas também aos próprios diretores, que são forçados a aprender a fazer cinema na prática. Ainda não há escola de cinema em Pernambuco, nem em nenhum outro estado do Nordeste. As únicas universidades brasileiras que oferecem cursos de graduação em cinema nos anos 1980 são a Universidade de

São Paulo (USP), a Universidade Federal Fluminense (UFF) e a Universidade de Brasília (UNB).

As primeiras iniciativas de capacitação surgem, na verdade, dos próprios cineastas, através dos cursos – o veterano Firmo Neto foi um dos professores - que começam a ser promovidos pelas entidades da categoria, em especial a ABD-APECI. Lembrando que não era fácil nem mesmo encontrar livros didáticos nas livrarias de Recife. Esse caráter empírico da formação dos realizadores pernambucanos se manifesta na tela na forma da metalinguagem, um traço estilístico que já se faz notar em Super 8 e permanece durante a retomada dos anos seguintes. Afinal, o cinema continuou sendo uma verdadeira aventura para aqueles que se arriscassem a aprender da única forma possível: na prática. O primeiro curso de graduação do estado só surgiria em 2008, na UFPE.

Em Pernambuco, “filmar”, “aprender” ou “pensar” o fazer cinematográfico - fosse em 8, 16 ou 35 milímetros – continuavam sendo palavras sinônimas.

4

Profissionalização e democratização da produção: a via pernambucana

4.1

A luta continua na década de 1980

Antes que o surto superoitista chegasse definitivamente ao fim, um jovem de apenas 17 anos decidiu se arriscar como diretor, enfrentando, ao mesmo tempo, a própria inexperiência e os custos cada vez mais elevados de uma tecnologia que ainda por cima se tornava obsoleta. O resultado da iniciativa improvável não poderia ter um título mais honesto: *Frustrações, Isto É um Super-8*, finalizado em 1981.

O tal desencanto da primeira vez, no entanto, não chegou a desanimar Paulo Caldas, que rodou outro curta em Super 8 dois anos depois, quando já havia sido anunciado o fim do ciclo. *Morte no Capibaribe* (1983) ainda surpreendeu pelo macabro da história, inspirada em fatos reais, de um pai desempregado que joga os quatro filhos da Ponte Velha do Recife no rio Capibaribe em plena noite de Réveillon.

Em pouco tempo, o cineasta com cara de garoto conquistou espaço dentro de um meio cinematográfico de ressaca após o fim da farra superoitista e decidiu usar sua juventude para revitalizar a combalida ABD/APECI, em parceria com o carioca radicado em Pernambuco, Cláudio Barroso, diretor do curta sobre o movimento camponês *Pedra de Fogo* (1981).

Barroso foi eleito presidente, com Paulo Caldas como vice, e os dois passaram se reunir em sala cedida pela sempre presente Fundação Joaquim Nabuco, para pensar formas de enfrentar o esvaziamento da entidade e atrair novos associados.

A grande tacada, contudo, veio em 1983, quando a dupla propôs, durante encontro nacional da Associação Brasileira de Documentaristas no Festival de Brasília, que o evento passasse a ser itinerante, sugerindo Olinda como sede do ano seguinte.

Proposta aceita, os filiados da ABD/APECI se mobilizaram para organizar o evento, conquistando apoio de órgãos públicos como a Secretaria de Esporte, Cultura e Turismo, a Fundarpe (também ligada ao governo do estado), a Fundação Joaquim Nabuco, a Embrafilme e o Centro de Preservação dos Sítios Históricos de Olinda. A imprensa também participou ativamente da divulgação, especialmente através da cobertura diária de Fernando Spencer em sua coluna no jornal Diário de Pernambuco.

Do dia 24 a 27 de maio, os cerca de 20 membros do Conselho Nacional da ABD se reuniram em Olinda, nos intervalos entre palestras, oficinas e exibições de filmes pernambucanos, para debater questões relativas ao cinema brasileiro diante de representantes da Embrafilme e do Concine.

Delegados dos estados do Ceará, Pará, Minas Gerais, Alagoas e Paraná se uniram aos anfitriões pernambucanos em torno de uma demanda: a descentralização dos recursos da Embrafilme. Segundo Cláudio Barroso, o Rio de Janeiro ficava, sozinho, com pouco mais da metade dos investimentos, enquanto São Paulo recebia cerca de 40%, sobrando algo em torno de 3% para todos os outros estados da Federação (Nogueira, 2014, p. 130).

Após três dias de negociações, foi aprovada a instituição de cotas na divisão da verba da área cultural da Embrafilme. O Rio de Janeiro receberia 33% dos recursos, mesmo percentual destinado a São Paulo, sobrando 34% para o restante do país. Alguns cineastas pernambucanos acharam pouco e quase saíram no tapa durante as discussões, chegando, inclusive, a ameaçar a diretoria da ABD/APECI. Não conseguiam enxergar que, diante das circunstâncias, a nova divisão, registrada no documento Carta de Olinda, representaria um verdadeiro marco no processo de democratização da produção cinematográfica no país. É o que explica Paulo Caldas:

“Uma luta nascida em Olinda, neste encontro das ABDs, e que gerou o cinema pernambucano contemporâneo. Porque a partir desta reserva de mercado para o resto do país, é que Claudão conseguiu fazer os primeiros curtas, Lírío conseguiu fazer os primeiros curtas, eu consegui fazer os meus primeiros curtas profissionais. Eu e Barroso éramos delegados da ABD aqui em Pernambuco e fomos ameaçados por pessoas do cinema pernambucano, julgando que a gente não estava conquistando nada. Mas na verdade era muito que a gente estava conquistando, porque as pessoas achavam que tinha que ser outras cotas, mas era impossível naquele momento, qualquer coisa até parecida com isso. Foi feito um acordo com Rio e São Paulo para permitir que isso passasse dentro do conselho. E isso gerou realmente recursos que não só Pernambuco, mas outros Estados do

Brasil também nessa mesma levada conseguiram melhorar e criar gerações de cinema, acho que a Bahia, Edgard Navarro, Araripe, são filhos desses curtas que foram beneficiados com esse edital da Embrafilme e com esse encontro, que foi conhecido como A Carta de Olinda, que foi acatada pela Embrafilme e veio gerar os filmes da década de 1980. Dessa geração da Embrafilme, vem o *Chá, Soneto do Desmantelo Blue* e *O Crime da Imagem*” (Nogueira, 2014, p. 131).

Sem conseguir acompanhar as transformações da indústria cinematográfica internacional, a Embrafilme foi lentamente arrastada pela deterioração do cenário macroeconômico na direção de uma crise definitiva, mas durante este processo, a descentralização dos investimentos iniciada com a aprovação da Carta de Olinda, em 1984, foi capaz de manter a continuidade da produção pernambucana ao longo da década. E o cinema passou a ser praticado, em sua maior parte, de forma profissional, ainda que em quantidade significativamente inferior ao período do Super 8.

De 1983 a 1988, foram produzidos, em Pernambuco, cerca de 15 filmes, entre curtas e médias, tanto em 16 quanto em 35mm. Em sua maioria, projetos aprovados nos editais de financiamento da Embrafilme e pelos júris do Conselho Nacional de Cinema, agora forçados a investir cerca de um terço da verba fora do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Também contribuiu, nesse processo, a Lei do Curta, aprovada em 1975 e regulada diversas vezes pelo Concine, que tornava obrigatória a exibição de um “filme nacional de curta-metragem, de natureza cultural, técnica, científica ou informativa” antes da projeção de um longa-metragem estrangeiro. A demanda acaba estimulando o ressurgimento de produtoras profissionais em Pernambuco. Entre os exemplos, a Center Produções, parceira frequente de Fernando Spencer, e a Arrecife Produções, fundada pela ex-superoitista Kátia Mesel em sociedade com o marido, Sany Lafon.

O primeiro projeto do casal foi um curta sobre *Bajado, um Artista de Olinda* (1985). Logo em seguida, Mesel se baseou na obra de Gilberto Freyre para rodar *Oh de Casa* (1985), recebendo, no ano seguinte, prêmio do Concine pelo registro de uma apresentação de mamulengo no filme *Olinda Só Riso*. Ainda em 1986, a diretora mostrou, no média-metragem *Sulanca*, o trabalho das mulheres no polo de confecções de Santa Cruz do Capibaribe, cidade que também serviria de cenário para seu filme seguinte, *São João em Santa Cruz* (1987).

Esse caráter documental da obra de Kátia Mesel seria compartilhado pelo pioneiro do Super 8 Fernando Spencer, a essa altura um diretor com dezenas de filmes no currículo, seja em 8, 16 ou 35mm. Décadas de atuação na imprensa haviam dado a Spencer a possibilidade de operar como agente intermediador – traço característico da atividade jornalística -, capaz de circular com desenvoltura dentro uma área de intersecção entre diferentes campos, seja de natureza cultural, institucional, científica, econômica ou política (Bourdieu, 1989, p. 55).

Conseguiu, assim, aprovar diversos projetos em editais públicos, e alguns chegaram a ser exibidos em salas comerciais de todo país, após receberem o Certificado de Reserva de Mercado do Concine: *Capiba, Ontem, Hoje e Sempre* (1984) e *Evocações Nelson Ferreira* (1987), sobre dois grandes compositores de frevo; além de uma série de filmes sobre o Ciclo do Recife: *Almeri e Ari Ciclo do Recife e da Vida* (1981); *Memorando Ciclo do Recife* (1982); *Estrelas de Celulóide* (1986).

O mesmo Fernando Spencer que, em 1962, convidou Jota Soares a escrever suas recordações no Diário de Pernambuco e que, 11 anos depois, dirigiu o veterano em um dos primeiros curtas em Super 8, continuava em seu esforço de preservação da memória cinematográfica do estado. Agora podendo contar com apoio estatal, que apesar de insuficiente tanto em termos de financiamento quanto distribuição, seria inconcebível na década de 1920.

Em um momento de transição entre o amadorismo superoitista e um modelo de profissionalização financiado pelo Estado, torna-se oportuno reforçar as raízes, associando, novamente, os realizadores do presente a uma antiga e sólida tradição. Enquanto documento, os filmes de Spencer vão sedimentar de forma definitiva o legado do Ciclo do Recife, reforçando a posição do subcampo cinematográfico dentro do campo cultural pernambucano e proporcionando ainda aos profissionais da equipe de filmagem algumas das últimas oportunidades de absorver as experiências dos lendários pioneiros, muitas vezes na intimidade de suas casas. Jota Soares, por exemplo, morreria em 1988, apenas dois anos após o lançamento de *Estrelas de Celulóide*.

Spencer é mais do que um guardião da memória. É um elo fundamental da cadeia que tece a história do cinema em Pernambuco, conectando diferentes gerações ao longo de décadas de militância nas mais variadas atividades ligadas ao fazer fílmico. Da crítica ao radialismo, passando pela direção e organização de

classe. Pois quando não está prestando reverência aos mestres do Ciclo do Recife, está trabalhando com jovens cineastas.

Em 1986, Fernando Spencer assume o papel – escrito em sua homenagem - de um cineasta com a compulsão de roubar imagens cinematográficas em *O Bandido da Sétima Luz*, curta de Paulo Caldas inspirado em *O Bandido da Luz Vermelha*. Um filme irreverente, misturando ficção delirante e linguagem radiofônica sensacionalista numa emulação paródica do clássico do Cinema Marginal dirigido por Rogério Sganzerla em 1968.

A combinação funcionou, e Caldas conseguiu financiamento da Embrafilme para filmar, no ano seguinte, a história de uma festa de chá de panela surrealista. Mesmo contando com orçamento maior e com a estrutura dos estúdios da TV Jornal, *Chá* (1987) não teve recepção tão positiva quanto *O Bandido da Sétima Luz* (1986). Ainda assim, o curta entrou para a história do cinema em Pernambuco. Não tanto pelo que se viu na tela, mas pelo que aconteceu nos bastidores.

Entre os membros da equipe de filmagem, um estudante de comunicação de 21 anos chamava atenção pela irreverência e pela vontade de aprender. Lírio Ferreira logo se tornou amigo do diretor, que apesar de já acumular experiência relevante, era apenas um ano mais velho. Desse encontro nasceu uma forte amizade, desdobrada, posteriormente, em uma das mais significativas parcerias da retomada do cinema nacional. A dupla assinaria, em 1997, a direção do filme *Baile Perfumado*, divisor de águas na cinematografia pernambucana.

A relação, no entanto, traz um aspecto tão relevante para a tessitura histórica quanto seus desdobramentos criativos. Pois foi através dessa amizade, que Paulo Caldas se aproximou dos colegas de Lírio Ferreira da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), tornando-se uma espécie de mentor de jovens como Adelina Pontual, Valéria Ferro, Cláudia Silveira, Patrícia Luna, Andréa Alves, André Machado, Samuel Paiva, Solange Rocha e Ana Conceição.

Compartilhavam o desejo de fazer cinema e já tinham redigido, em conjunto, o argumento de um curta-metragem, intitulado *Biu Degradável*, sobre um publicitário que entra em crise durante uma campanha. Só faltava o financiamento. Inscreveram o projeto diversas vezes em editais da Embrafilme, todas sem sucesso, e ainda tentaram organizar uma festa para angariar recursos,

mas fortes chuvas espantaram o público. Resultado: a receita esperada se transformou em prejuízo.

A ideia nunca chegou a sair do papel, mas um grupo havia surgido durante sua elaboração. Despretensiosamente, entre um copo de cerveja e uma tacada de sinuca no bar do Bigode, ao lado da UFPE, ou nos corredores do Centro de Artes e Comunicação (CAC), nascia o Vanretrô.

Em um primeiro momento, a iniciativa expressa - não sem certa dose de sarcasmo - a necessidade destes jovens de marcar a delimitação do seu espaço dentro do campo cultural pernambucano, caracterizado por uma estrutura hierárquica que colocava Gilberto Freyre e Ariano Suassuna no topo, em uma posição praticamente intocável.

Há uma tendência natural de conservação da configuração das relações de poder dentro de um campo, mas a autoridade da dupla era exercida de forma especialmente sufocadora, não apenas pela envergadura de suas contribuições, mas principalmente devido à atitude de recusa radical de ambos em aceitar inovações e trocas com outros campos e outras esferas de produção de conhecimento, estimulando a petrificação da cultura em Pernambuco.

Jomard Muniz de Britto é um dos primeiros a se rebelar abertamente contra a rigidez dessa hierarquia, só que com um instrumento discursivo de alcance limitado, o Super 8, consumido por um círculo restrito de cinéfilos e pessoas ligadas ao mundo acadêmico. De qualquer forma, seria um processo longo, pois, como afirma Bourdieu, as mudanças de posição dentro de um campo “se pagam em trabalho, em esforços e sobretudo em tempo” (1989, p. 136).

Se não foi capaz de provocar uma revolução, o cinema em 8mm ao menos fez surgir as primeiras rachaduras nas estruturas, fertilizando o terreno para o surgimento do Mangubeat, movimento que iria finalmente transformar o campo cultural pernambucano.

Perto do poder renovador do tambor de maracatu e das guitarras do Nação Zumbi, a “Vanguarda Retrógada” - que dá origem à contração “Vanretrô” - parece mera brincadeira de estudante. Mas em sua opção pelo paradoxo na escolha do nome o grupo antecipa Chico Science na frase de abertura do seminal álbum *Da Lama ao Caos* (1994): “Modernizar o passado é uma evolução musical”. Para os cinéfilos da UFPE, o mesmo valia para o cinema.

Era preciso rejeitar tanto a pretensão purista do Movimento Armorial de preservar o popular numa espécie de domo de cristal erudito, quanto o conservadorismo político de Gilberto Freyre, sem, contudo, descartar a riqueza das tradições de um estado como Pernambuco. A água suja deveria ser jogada fora, mas preservando o bebê dentro da bacia.

Ao valorizar a tradição, os jovens – enquanto agentes aspirantes - buscavam se legitimar dentro do campo cinematográfico, vinculando-se a uma distante linhagem de realizadores. Isso em um momento no qual Fernando Spencer rodava filmes documentais sobre o Ciclo do Recife. No entanto, a inserção exigia novos elementos, daí a necessidade de recriar o passado, transformando o campo cultural em um organismo vivo, em constante troca com exterior. O Mangubeat expressaria esse anseio da juventude pernambucana de forma brilhante com a metáfora da parabólica fincada na lama.

O Vanretrô é relevante por ter sido a semente de onde brotou a geração responsável pela chamada “retomada” do cinema em Pernambuco nos anos seguintes. Além de Paulo Caldas e seus colegas do curso de comunicação, outro que fazia parte do grupo indiretamente era o estudante de economia Claudio Assis, diretor de *Amarelo Manga* (2004), que na época namorava Solange Rocha. Foi através dele que os amigos tiveram a primeira oportunidade de trabalhar com cinema, após arquivarem definitivamente o projeto de *Biu Degradável*.

Em 1986, Assis teve um roteiro aprovado em edital da Embrafilme e convocou o grupo para atuar em variadas funções. Lírio assumiu a assistência de direção, enquanto Valéria Ferro ficou responsável pelo som e Solange Rocha, pela direção de produção. São apenas alguns exemplos. A turma não apenas trabalhou em massa na produção, como ainda apresentou *Henrique* (1987), curta sobre a história real de um padre assassinado pela ditadura militar, como trabalho de conclusão do curso de comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (Nogueira, 2014, p. 80).

No entanto, Claudio Assis teve a preocupação - ciente da inexperiência dos amigos - de entregar certas funções cruciais a profissionais tarimbados, ligados à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, convidando Adílson Ruiz e Eduardo Santos Mendes a assumir, respectivamente, o som e a fotografia, e deixando a montagem a cargo de Vânia Debs, que já havia trabalhado com Lírio Ferreira em *Bandido da Sétima Luz* (1987) e se tornaria personagem

fundamental nos anos seguintes, atuando em diversos filmes pernambucanos. Esse intercâmbio foi decisivo para a formação autodidata do grupo, atuando os paulistas como verdadeiros professores de cinema.

A essa altura, Lírio Ferreira já ministrava cursos de roteiro ao lado do veterano superoitista Amin Stepple, e foi em um deles que conheceu Hilton Lacerda, um jovem apaixonado por cinema que acabou abandonando o curso de jornalismo na Universidade Católica de Pernambuco, onde outro futuro protagonista da retomada do cinema no estado fazia reviver uma velha tradição recifense (Nogueira, 2014, p. 83).

Em 1987, Marcelo Gomes criou, junto com colegas do curso de Comunicação, o cineclubes Jurando Vingar, batizado em homenagem ao clássico dirigido por Ari Severo em 1925. Mais um exemplo de aspirante que busca na alusão aos fundadores a legitimidade para se inserir no campo cinematográfico. Esse aspirante, todavia, já compartilha uma virtude com os realizadores do Ciclo do Recife: a força de vontade.

Durante quatro anos, Gomes vai usar seu fusca 1968 para transportar latas em 35mm do terraço da casa da sua família, no bairro de Campo Grande, até o cinema da Fundação Joaquim Nabuco, onde aconteciam as sessões do cineclubes, financiado através de mensalidade cobrada aos sócios, que tinham até carteirinha de filiação.

A iniciativa do estudante surge em um momento em que passos importantes são dados na direção da estruturação do campo cinematográfico pernambucano, tanto no âmbito do trabalho quanto na esfera estatal, apesar das brigas que enfraquecem internamente um dos seus principais agentes, a ABD/APECI.

No mesmo ano de fundação do cineclubes Jurando Vingar é criado o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no estado de Pernambuco (SATED-PE), associação que passa a emitir registros profissionais, desempenhando posteriormente papel relevante na capacitação de atores e técnicos, em parceria com a escola Império.

Também em 1987, a Fundação de Cultura Cidade do Recife planta a semente da política de financiamento público regional que germinaria alguns anos depois, ao lançar um concurso de roteiro. Três projetos em película e três em vídeo são premiados, mas apenas *Trajectoria do frevo* e *O Último Bolero no*

Recife, ambos de Fernando Spencer, são concluídos, no ano seguinte, após uma série de dificuldades.

Os veteranos continuam na ativa, mas se sentem seguros em sua posição para estimular a entrada de novos agentes, até porque qualquer ajuda seria bem-vinda diante da fragilidade do campo cinematográfico pernambucano. Mais importante seria unir forças para fortalecê-lo. Daí a reunião de diversas gerações no set de filmagem de *O Crime da Imagem*, primeiro curta-metragem profissional dirigido por Lírio Ferreira.

A história inspirada na vida de Antônio Conselheiro antes de se tornar líder religioso começou a ser rodada em 1988. Lírio entregou a Direção de Produção ao seu antigo “mentor”, Paulo Caldas, e convidou o estudante que ele conhecera um ano antes, Hilton Lacerda, para ser seu assistente de direção. O projeto contava ainda com a segurança da sempre presente Vânia Debs na montagem, mas acabou sendo interrompido pelo agravamento da situação econômica da Embrafilme, que suspendeu o repasse de verbas. *O Crime da Imagem* era apenas a primeira vítima em Pernambuco de uma crise que provocaria um verdadeiro cataclismo no cinema brasileiro.

4.2

Fim da Embrafilme e a nova política estatal

Após a era de ouro em que chegou a superar as majors norte-americanas no mercado de distribuição, a Embrafilme entrou, no início da década de 1980, em um período de decadência que não seria revertido. A empresa não foi capaz de acompanhar – principalmente a partir da saída do diretor Roberto Farias, em 1978 - as transformações da indústria em âmbito internacional, tanto no setor da exibição (com a disseminação da tecnologia em vídeo e o encarecimento dos ingressos), quanto na produção, diante dos investimentos massivos de Hollywood em efeitos especiais, licenciamento e lançamentos monopolísticos dos “high concept movies”.

Internamente, a situação era agravada progressivamente pelos desdobramentos da crise econômica que marcou o fim do período militar no país.

Com cada vez menos dinheiro em caixa, a Embrafilme foi perdendo capacidade de investimento, e sua estrutura burocrática se tornou alvo de críticas constantes da imprensa, especialmente da Folha de São Paulo, que passou a orquestrar uma verdadeira campanha contra a entidade, especialmente através dos artigos de Paulo Francis e Matinas Suzuki. Ao lado de uma série de denúncias de corrupção, o bombardeio serviu para debilitar, ainda mais, a imagem do cinema diante da opinião pública. Em 1988, o jornal divulgou pesquisa na qual 49% dos entrevistados afirmavam que o Estado não deveria financiar o cinema brasileiro (Marson, 2009, p. 21).

O Governo Sarney ainda tentou salvar a Embrafilme, nomeando como diretor Augusto Calil, que convocou comissão para repensar a política cinematográfica brasileira. O resultado foi um documento intitulado Plano Nacional de Cinema.

A Lei nº 7.505, conhecida como Lei Sarney, havia sido aprovada em julho de 1986, introduzindo no país o incentivo fiscal como forma de financiamento de atividades culturais. Sem grandes resultados, contudo. Uma série de deficiências – como fragilidades na prestação de contas e a não obrigatoriedade da circulação do bem cultural – impediram seu bom funcionamento, até ser aprimorada em 1991, dando origem à Lei Rouanet.

O congelamento de preços do Plano Cruzado chegou a provocar um retorno momentâneo do público às salas de exibição, mas nenhuma das iniciativas do primeiro governo civil desde 1964 foi capaz de reverter a decadência da Embrafilme.

Quando, em abril de 1990, Fernando Collor outorgou a Lei nº 8.029, extinguido, de forma autoritária, a Empresa Brasileira de Filmes junto com outras sete entidades da administração pública federal, incluindo o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro, o presidente recém-eleito

“acabou com um modelo de produção cinematográfica que já estava desgastado e com poucas possibilidades de continuidade, e que não encontrava legitimidade no campo cinematográfico, no Estado, nem na opinião pública. Por isso, mesmo no interior do campo cinematográfico, entre aqueles cineastas que pertenciam ao grupo privilegiado pela Embrafilme (o “cinemão”), poucos foram o que levantaram a voz para criticar sua extinção” (Marson, 2009, p. 21) .

Seguindo à risca a cartilha do chamado “Consenso de Washington”, formulada um ano antes na Capital Norte-Americana por economistas de instituições financeiras como o Fundo Monetário Internacional, o Banco Mundial e o Departamento de Tesouro dos Estados Unidos, Collor deu fim a uma política estatal bastante criticada, é verdade, mas não instituiu, em seu lugar, nenhum outro projeto para o setor, entregando a produção cultural, de forma abrupta, à regulação exclusiva da lei da oferta e da procura.

No âmbito do cinema, o resultado imediato foi a paralisação da atividade. Novos projetos foram abortados, e os que estavam em andamento foram interrompidos pela suspensão do repasse de verbas. Em Recife, por exemplo, Lírio Ferreira e Cláudio Assis tiveram que recorrer a acordos de permuta com laboratórios e passar o chapéu diversas vezes na Fundarpe para manter a produção em andamento e, mesmo assim, *O Crime da Imagem* e o *Soneto do Desmantelo Blue* só seriam lançados em 1992 e 1993, respectivamente, momento em que o cinema nacional chega ao fundo do poço (Figueirôa, 2000, p. 100).

Apenas três filmes brasileiros são lançados em 1992, levando a participação do país no mercado de bilheteria ao recorde mínimo de 0,05%. A essa altura, o governo federal já havia se dado conta do erro de deixar totalmente à deriva uma produção nacional incapaz de resistir à concorrência de Hollywood. Ex-executivos da Embrafilme logo foram incorporados aos quadros de gestão dos escritórios dos grandes estúdios norte-americanos no Brasil, enquanto grande parte dos cineastas, agora desempregados, viram-se forçados a migrar para a TV e para a publicidade, ou mesmo a mudar de profissão. Ainda que a fé no livre mercado não tenha sido abandonada pelo Planalto, o cenário calamitoso tornava irrefutável a necessidade de, ao menos, um período de transição antes da abertura total.

Um caminho que já vinha sendo apontado por municípios e estados, que buscaram preencher o vazio deixado pelo governo federal desenvolvendo mecanismos legais de incentivo e proteção à produção cinematográfica, destacando-se São Paulo como exemplo mais representativo.

Ainda em 1989, o governador Orestes Quécia criou o Primeiro Projeto do Cinema Paulista, liberando três milhões de dólares para 10 produções locais,

alterando o nome da iniciativa, após o fim da Embrafilme, para Projeto SOS Cultura. Um título que dispensa explicações. A prefeitura também passou a atuar no ano seguinte financiando, através do Programa de Incentivo ao Cinema e da Lei Mendonça, filmes como *Capitalismo Selvagem* (1993), de André Klotzel, e *Alma corsária* (1993), de Carlos Reichenbach.

A primeira reação do governo federal foi a retomada provisória da cota na tela – sete dias de exibição obrigatória por ano – e, no início de 1991, Sérgio Paulo Rouanet assumiu o lugar de Ipojuca Pontes na direção da Secretaria de Cultura. O diplomata e escritor decidiu apostar em um modelo de política cultural – cujo embrião foi a Lei Sarney – que transferisse para o setor privado a gestão dos investimentos de recursos públicos.

Algumas medidas de incentivo com base na dedução de impostos foram reeditadas, mas a legislação de 1986 foi reformulada em diversos pontos, para dar fim a uma série de fraudes e irregularidades. Em agosto, é divulgado o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), que deu origem à Lei nº 8.313, aprovada pelo Congresso e pelo Senado em dezembro de 1991.

A partir da Lei Rouanet – como ficou conhecida -, tanto pessoas físicas quanto jurídicas passaram a ter a possibilidade aplicar parcelas do Imposto sobre a Renda, a título de doações ou patrocínios, no apoio direto a projetos culturais. O mecanismo, contudo, não permitia o financiamento do valor total de cada projeto, exigindo que o produtor apresentasse parte da verba. O que estimulou a multiplicação de legislações similares em âmbito municipal e estadual, como forma de complementar o financiamento.

Foi nesse contexto que o Governo de Pernambuco aprovou, em dezembro de 1993, a Lei nº 11.005, criando o Sistema de Incentivo à Cultura. Empresas privadas passaram a ter a possibilidade de investir parte dos impostos devidos ao estado em projetos culturais aprovados em editais públicos.

Apesar de suas deficiências – a legislação seria reformulada nove anos depois, dando origem ao Funcultura – o SIC foi decisivo na retomada da produção profissional em Pernambuco, atuando em paralelo ao Concurso de Roteiro Ary Severo, criado em 1995 pelo governo estadual e que, em 1998, fundiu-se com seu similar da Secretaria de Cultura da Cidade do Recife, dando origem ao Concurso de Roteiro Ary Severo e Firmo Neto. Nome que faz homenagem, ao mesmo tempo, ao pioneiro do Ciclo do Recife e ao diretor do primeiro filme falado da

história de Pernambuco. O concurso Ary Severo, por exemplo, havia sido decisivo para a produção do curta *That's a Lero-Lero*, dirigido por Lírio Ferreira e Amin Stepple e apontado pelo último como o primeiro filme do chamado “Árido Movie”.

O governo do Distrito Federal também investe, nesse momento, na construção do Polo de Cinema e Vídeo, mas a iniciativa mais relevante brota do Rio de Janeiro, onde um agente surgido dos escombros da Embrafilme se torna um dos pilares fundamentais de sustentação da produção nacional durante o período de crise e transição.

Foi em meio ao caos de 1991 que a prefeitura da cidade decidiu criar uma empresa pública de distribuição, aproveitando resquícios da estrutura da Embrafilme. A Riofilme não apenas deu emprego a antigos funcionários, como ainda preencheu parte do vazio deixado pela extinção da autarquia federal, tornando-se a distribuidora de nada menos que 50% dos 170 filmes nacionais lançados entre 1992 e 2000 (Autran, 2012, p. 20).

A autarquia municipal desempenhou papel ainda mais decisivo durante o auge da crise, entre 1992 e 1994, quando distribuiu todos os 13 longas que conseguiram chegar ao circuito comercial, ainda que esse número não tenha representado nem 1% dos ingressos vendidos no país durante o período. A Riofilme passou ainda a investir em produção e finalização e se tornou ponto de rearticulação, reunindo cineastas como Nelson Pereira dos Santos, vereadores, gestores da prefeitura e ex-funcionários da Embrafilme.

Recuperada do baque inicial, a categoria cinematográfica começava a se mobilizar ao redor do país tornando cada vez maior a pressão sobre o governo federal, apesar de divisões internas sobre ao papel que deveria ser desempenhado pelo Estado. O resultado foi a restituição oficial da cota da tela em 1992, com a aprovação da Lei 8.401. A proposta original previa auxílio público direto, mas o artigo foi vetado por Collor, que também liberou a verba destinada à Embrafilme - que continuava a ser recolhida - para o financiamento de até 80% de obras audiovisuais selecionadas por uma comissão formada por membros do Poder Executivo e da classe cinematográfica.

Esse movimento de aproximação entre governo e o campo do cinema não seria interrompido pela renúncia do presidente em dezembro de 1992. Foi, na

verdade, aprofundado por seu sucessor, Itamar Franco, que decidiu reaproveitar os artigos vetados por Collor, aprovando, em julho do ano seguinte, a Lei 8.685.

Com a Lei do Audiovisual, pessoas físicas (limite de 3%) e jurídicas (limite de 6%) poderiam usar parte do imposto de renda para adquirir cotas, garantindo participação nos lucros de projetos cinematográficos. Um excelente negócio para os investidores, que passariam a ganhar quatro vezes. Primeiro, por reduzir o volume de imposto a ser pago (Contribuição Social e Imposto de Renda), já que o aumento das despesas operacionais diminuiu as bases tributáveis. Sem falar do abatimento de 100% da quantia investida em cinema do montante do imposto de Renda e do valor intangível da divulgação da marca em um veículo de comunicação de massa. O patrocinador ainda poderia receber dividendos do faturamento. Tudo isso à custa da queda da arrecadação do Estado.

No entanto, a nova legislação só se tornou efetiva quando o Ministério da Cultura lançou, no início de 1994, o Certificado de Investimento Audiovisual, que igualou as cotas a ações da bolsa de valores. O produtor passou, então, a lançar seus papéis na Comissão de Valores Mobiliários, chegando, inclusive, a se relacionar com possíveis investidores através do intermédio de agentes financeiros

Um marco que sacramenta a visão do cinema - e da cultura em geral - como negócio e possibilita a retomada da produção no país, a partir, principalmente, do sucesso inesperado de *Carlota Joaquina* (1995) no ano seguinte, justamente durante as comemorações do centenário da invenção dos irmãos Louis e Auguste Lumière.

Apesar do orçamento reduzido, o longa de Carla Camurati levou mais de 1,2 milhão de pessoas aos cinemas, despertando investidores para as possibilidades de faturamento abertas pela Lei do Audiovisual justamente em momento em que o Ministério da Educação voltava a investir diretamente em produção, disponibilizando 5,5 milhões de dólares dos recursos residuais da Embrafilme para a produção de 13 filmes de longa-metragem (Ramos e Miranda, 2000, p. 269). Ainda em 1995, a Caixa Econômica Federal e o Banco do Brasil, já no governo de Fernando Henrique Cardoso, criaram um fundo de financiamento especial para o setor cinematográfico.

Ao estruturar variados mecanismos de incentivo ao investimento, a nova política estatal para o cinema provocou um aumento significativo no número de produções, que se transformou em euforia quando o filme *O Quatrilho*, de Fábio

Barreto, foi indicado ao Oscar de Melhor Filme em Língua Estrangeira de 1996. Passou-se a falar em “retomada” do cinema brasileiro, termo prontamente adotado tanto pela categoria, quanto pelo governo federal, que o transformou em uma marca do mandato de FHC.

É certo que os investimentos continuaram concentrados na região Sudeste, onde se reuniam os principais cineastas e empresas do país, mas o novo cenário não deixou de abrir uma série de possibilidades a agentes regionais, entre os quais, o estado de Pernambuco logo assumiu posição de destaque.

4.3

Baile de retomada ao som do Maguebeat

Um dos fatores que contribuíram para essa preponderância foi a continuidade, apesar do inevitável abalo, do processo de estruturação do campo cinematográfico pernambucano mesmo durante o período mais duro da crise provocada pela extinção da Embrafilme.

Em 1992, quando a participação nacional nas bilheterias chegou a ínfimos 0,05%, a sede do Museu da Imagem e do Som de Pernambuco, entidade de preservação do audiovisual vinculada ao governo estadual, foi transferida da Casa de Cultura de Pernambuco para um casarão do século XIX localizado na Rua Aurora. Um ano depois, surgia um agente decisivo para a retomada da produção no estado.

Foi quando os diretores Cláudio Assis, Marcelo Gomes e Adelina Pontual decidiram unir forças para fundar uma produtora sem fins lucrativos. Nascia a Parabólica Brasil, uma nova manifestação da velha tradição colaborativa que marcara a tradição cinematográfica pernambucana deste os tempos do Círculo do Recife. A ONG logo passaria a promover cursos de capacitação, servindo ainda para centralizar a realização de projetos de amigos, como o curta *Simião Martiniano – O Camelô do Cinema* (1998), primeiro trabalho de Hilton Lacerda como diretor, rodado em parceria com Clara Angélica.

Ao ser criado por Auguste e Louis Lumière, em 1895, o cinema já nasceu como “uma arte de irmãos”, como lembra Lírio Ferreira (Nogueira, 2009, p. 150),

e essa natureza fraternal da prática fílmica foi preservada e valorizada em Pernambuco ao longo da história - dos anos 1920 ao Vanretrô, passando pela farra superoitista - até ser atualizada nos anos 1990, quando a cultura local foi revolucionada pelo Movimento Mangubeat.

Sãos os “brothers” que vão completar o movimento, iniciado pela crítica de Jomard Muniz de Britto na década de 1970, de reordenamento do campo cultural pernambucano, atacando os agentes hegemônicos de forma frontal e coordenada. A resposta à idealização petrificante da cultura popular do Movimento Armorial é justamente a valorização da cultura de massa execrada por Ariano Suassuna.

No 1º primeiro Manifesto Manguê, divulgado em 1992, o líder da banda Mundo Livre S/A, Fred Zero Quatro, propõe derrubar a rígida hierarquia heráldica dominada pelas grandes armas de Gilberto Freyre e Suassuna, transformando o campo cultural pernambucano em um ambiente aberto, diversificado, constantemente fertilizado por trocas de todos os tipos, apesar da aparência suja e lamacenta.

Ambição que ganha forma na metáfora da parabólica fincada na lama, símbolo de uma nova ordem que pretende varrer a divisão entre alta cultura e cultura de massa, denunciando-a como elemento a obstruir a circulação da cultura pelas “artérias” da “Manguetown”. Tudo passa a ser objeto de interesse e sem distinção de valor: do hip-hop a Jackson do Pandeiro, passando pela série de TV americana *Os Simpsons* até os “avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência”.

Ao proclamar a pós-modernidade em Pernambuco, o Movimento Manguê pretende ainda apagar as fronteiras entre os diferentes subcampos, tornando o campo cultural pernambucano uma unidade orgânica, um ecossistema pulsante, movido pelo trabalho colaborativo enquanto fonte constante de troca, ou seja, riqueza.

As duas principais bandas do Mangubeat, Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, vão trabalhar em forma de cooperativa, formando uma ampla rede de colaboradores com jornalistas, designers e cineastas (Fonseca, 2006, p. 11). É nesse momento que a velha prática colaborativa que atravessou a história do cinema pernambucano enquanto única forma de produzir diante das dificuldades técnicas e econômicas passa a se chamar “broadagem”, um

aportuguesamento de “brother” (irmão), gíria muito comum entre os jovens pernambucanos (Mansur, 2014). E não há mais problema em usar expressões em inglês, pois o que vem de fora deixa de ser uma ameaça, tornando-se, na verdade, um fertilizante para o mangue, após ser captado pela moderna antena parabólica, metáfora também adotada pelos cineastas.

Esse processo de fusão de referências, contudo, não deixa de carregar tensões, retratadas no terceiro curta produzido pela produtora Parabólica Brasil, lançado depois de *Samydarsh, Os Artistas da Rua* (1993) e *Soneto do Desmantelo Blues* (1993), homenagem de Cláudio Assis ao poeta pernambucano Carlos Pena Filho.

Em *Maracatu, Maracatus* (1995), filme financiado por concurso de roteiro do MinC, o diretor Marcelo Gomes conta com a parceria de Assis, na produção executiva, e da paulista Vânia Debs, na montagem, para encarar o desafio de atualizar a representação de uma das manifestações culturais mais importantes de Pernambuco, afastando-se da abordagem folclórica compartilhada pelo grupo de “conservadores” do Ciclo Super 8 (Nongueira, 2014, p. 76) com o cinema antropológico dos anos 1950 e 1960, vinculado ao Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.

Gomes mostra um maracatu tensionado pelo deslocamento de seu ambiente original, os canaviais da Zona da Mata, para os morros do Recife, onde as novas gerações, imersas no cenário do punk rock, recusam-se a dar continuidade às velhas tradições, que, ainda assim, resistem.

Uma exaltação mística do arcaico se faz presente, chegando a resvalar em alguns momentos no artificial, mas não chega a se desdobrar em uma recusa do novo. A penetração da cultura estrangeira não é apenas fato consumado, como elemento renovador. Posição que seria defendida, no mesmo ano, pelo trio da Parabólica na direção conjunta de *Punk Rock Hardcore* (1995), curta sobre a cena musical da comunidade do Alto do Zé do Pinho, na periferia recifense.

Por isso os tambores e as guitarras pesadas do Nação Zumbi tomam conta do final de *Maracatu, Maracatus* (1995), quando o diretor decide intercalar imagens de jovens negros vestidos com camisetas de bandas como The Smiths e Sepultura com cenas do maracatu rural em um canavial, enquanto Chico Science decreta ao fundo: “modernizar o passado é uma evolução musical” e “o medo da origem é o mal” (1994).

O mesmo recurso seria usado por Paulo Caldas e Lírío Ferreira no encerramento do primeiro longa-metragem produzido em Pernambuco desde *O Palavrão, Uma Ação Moralista*, dirigido por Cleto Mergulhão em 1975. Só que agora com uma música composta pelo líder da Nação Zumbi especialmente para a tomada área em que o espírito de Lampião se ergue soberano sobre um cânion próximo ao Rio São Francisco.

Além de atuarem desde o início do projeto na criação da trilha sonora, os músicos marcaram presença também no elenco. No entanto, foram apenas alguns dos envolvidos por uma onda de mobilização que transbordou o campo cinematográfico, justamente no momento em que as fronteiras entre os diferentes subcampos da cultura pernambucana se diluíam.

Ninguém queria ficar de fora daquele projeto que pretendia aproveitar os pequenos espaços deixados pelas novas políticas de financiamento do governo federal para refundar o cinema em Pernambuco, tendo uma nova proposta de cultura como pedra fundamental.

Cláudio Assis assume a direção de produção, Rutfílio Oliveira a direção de elenco e o artista plástico Adão Ribeiro, a direção de Arte, enquanto Adelina Pontual e Marcelo Gomes se tornam assistentes da dupla de diretores formada por Paulo Caldas e Lírío Ferreira. Com os velhos amigos do Vanretrô, o esforço de modernização do passado do Mangubeat ganha expressão no cinema através da proposta de atualização do mito máximo da cultura nordestina. E, nessa empreitada, vão direto às origens, contando a história do libanês Benjamin Abraão (assim como eles, um aventureiro da produção imagética), que, na década de 1930, embrenhou-se pelo interior com o objetivo de filmar o bando de Lampião.

O sertão que surge em *Baile Perfumado* (1997), no entanto, não é o sertão estéril e isolado da literatura regionalista de Graciliano Ramos ou da tradição do cangaço no cinema, inaugurada pelo próprio Abraão; mas, sim, uma paisagem marcada pelo verde e aberta ao mundo, conectada diretamente às cidades do litoral. O Lampião criado também não é o bárbaro brutal, mas um homem vaidoso, o apreciador de perfumes e whisky importado que leva a mulher, Maria Bonita, para assistir ao filme *A Filha do Advogado* em um cinema da Capital Pernambucana (Nagib, 2006, p.53).

Nesse esforço de refundação do cinema no estado, não poderia faltar uma referência - tão comum ao longo da história - ao Ciclo do Recife, ainda que o

filme de Jota Soares tenha sido lançado cerca de dez anos antes do período retratado na história. O grupo de amigos decide evocar a aura dos pioneiros, diante da magnitude do desafio de superar – através de um modo de produção colaborativo, identificado posteriormente como “brodagem” - a falta de estrutura, recursos e experiência.

“*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 um filme apenas meu e do Lírio, mas o resultado desse grupo. É uma maneira de fazer cinema que eu gostaria de continuar buscando, mas não sei se ainda será possível”, declara Paulo Caldas. (Mansur, 2009, p. 42)

Segundo o diretor, os pernambucanos seriam diferentes dos realizadores de São Paulo e do Rio de Janeiro, duas cidades “onde as pessoas fazem cinema isoladas”. E mesmo com o avanço posterior do processo de profissionalização e a estruturação do campo cinematográfico, ainda haveria “coesão, uma amizade” entre os cineastas de Pernambuco: “nós não somos inimigos”, ressalta.

Essa rejeição da visão industrial e da lógica competitiva do livre mercado em favor da concepção do cinema enquanto obra coletiva permanece forte na produção pernambucana, ganhando expressão ainda mais intensa, na década seguinte, com o surgimento dos coletivos audiovisuais que analisaremos mais adiante.

Durante as filmagens de *Baile Perfumado* (1997), o set se transforma em vértice de uma cena cultural em ebulição, reunindo, entre os figurantes, não apenas amigos e familiares dos cineastas, como também jornalistas e outros personagens da boemia recifense. Roger de Renor, por exemplo, proprietário do bar onde se reuniam os músicos da cena Mangue, interpretou do cangaceiro Corisco, continuando a atuar nos anos seguintes em produções como o curta *Conceição* (2009), de Heitor Dhalia, e *Amarelo Manga* (2003), primeiro longa-metragem da carreira de Claudio Assis.

A presença dos amigos no elenco de apoio surge, em parte, como forma de reduzir custos, mas permanece mesmo com aumento crescente, nos anos seguintes, das fontes de financiamento. Um olhar atento vai identificar pessoas próximas aos cineastas nos planos de fundo de filmes que vão desde *Árido Movie*,

de 2006, até *Tatuagem*, de 2013, longa repleto de membros da equipe técnica entre os figurantes.

Os músicos do Manguebeat também marcam presença na frente das câmeras. No entanto, a contribuição mais relevante se dá no próprio processo criativo, com a atuação constante na criação de trilhas sonoras originais, mesmo após a morte de Chico Science em 1997, em um acidente de carro. Dos sete longas produzidos em Pernambuco até 2007, seis têm a parte musical entregue a personagens ligados ao Movimento Mangue. A única exceção é o longa de época *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), que chama atenção justamente pela opção do diretor Marcelo Gomes por uma edição de som exclusivamente diegética, na qual as únicas canções surgem de um aparelho de rádio.

Diante da relevância da trilha para o ritmo da narrativa, Paulo Caldas e Lírio Ferreira optaram por gravar em som dolby, realizando a mixagem nos Estados Unidos. O que encareceu a produção orçada inicialmente em 250 mil dólares. A dupla de diretores tinha consciência da importância do projeto e decidiu não arriscar, trazendo do Sudeste equipe técnica experiente e equipamentos de última geração. Afinal, somente o sucesso do primeiro longametragem produzido em mais de 20 anos poderia levantar o prestígio do cinema pernambucano, atraindo investidores privados. Uma necessidade diante de um modelo de isenção fiscal no qual a decisão de locação dos recursos públicos passava às mãos das empresas.

O apuro técnico teve como consequência natural o escalonamento dos custos de produção, e o orçamento atingiu a casa dos 750 mil dólares, superando em muito o valor captado em 1994 no concurso de roteiro do Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (Figueirôa, 2000, p. 107). A verba do Prêmio Resgate disponibilizada pelo MinC havia sido, é verdade, fundamental para colocar o projeto em movimento, mas a partir daí os produtores Marcelo Pinheiro, Aramis Trindade e Germano Coelho - filho do fundador do MCP - tiveram que montar um plano para promover o filme entre investidores interessados em fazer uso dos mecanismos de isenção do governo federal e da Lei de Incentivo à Cultura estadual, que havia sido aprovada em 1993 e passou a vigorar em 1996, ano em que *Baile Perfumado* foi concluído.

Desenhada de forma eficiente, a estratégia de captação de recursos foi capaz de tirar proveito do momento de euforia gerado pelo sucesso inesperado nas

bilheterias do longa *Carlota Joaquina* (1995) e pela indicação de *O Quatrilho* (1995) ao Oscar de Melhor Filme em Língua Estrangeira, garantido os recursos necessários à finalização. Um feito por si só. Algo a ser comemorado em face às dúvidas que cercaram o projeto desde a aprovação do roteiro no concurso do MinC, em 1994. Não faltaram os que acreditaram estar diante de apenas mais uma tentativa isolada, destinada à descontinuidade, como diversas outras que atravessaram a produção cinematográfica pernambucana. Só que agora a história seria diferente.

Pela primeira vez, as divisões e picuinhas foram deixadas de lado, e houve uma ampla mobilização do campo cinematográfico em torno do projeto. Se a experiência adquirida com a produção de curtas nos anos 1980 não dava segurança suficiente para dispensar o auxílio de profissionais de fora, ao menos os realizadores pernambucanos tinham condensado e otimizado esse conhecimento através da opção pelo trabalho coletivo, evitando a dispersão de forças que marcou o Ciclo do Recife, quando nove produtoras chegaram a operar simultaneamente.

A “brodagem” não era certamente uma novidade, mas ganhou outra dimensão dentro do contexto de produção de *Baile Perfumado* (1997). Pois essa nova tentativa de produção profissional encontra um campo cinematográfico bem mais estruturado em Pernambuco, com um número não desprezível de agentes operando em sentido favorável. Os anos de atuação política dentro da ABD/APECI, por exemplo, contribuíram certamente para amadurecer a percepção dos cineastas quanto às reais condições de produção dentro do estado e a consequente importância da solução coletiva.

Outro agente relevante é a Fundação Joaquim Nabuco, ponto de apoio fundamental, atuando das formas mais variadas, desde a preservação da memória à promoção do cinema pernambucano, passando pela capacitação profissional, formação de plateia ou mesmo suporte material. Sem deixar de mencionar a ação da prefeitura do Recife e do governo do estado, que, acompanhando - ainda que de maneira tímida - os movimentos do governo federal, passam a financiar diretamente a produção, através do Concurso de Roteiro Ary Severo e Firmo Neto e principalmente a partir da criação, em 1993, da Lei de Incentivo à Cultura, gérmen de uma política cinematográfica estadual que se tornaria cada vez mais

ampla, sobretudo após o sucesso de *Baile Perfumado* reacender a fé na produção local.

Pois logo em sua primeira exibição pública o filme, finalizado somente no segundo dia do evento, tornou-se o grande vencedor da edição de 1996 do Festival do Cinema Brasileiro de Brasília, levando na bagagem de volta ao Recife o Candango de Ouro de Melhor Filme do júri oficial, além dos prêmios de Ator Coadjuvante (Aramis Trindade), Direção de Arte (Adão Pinheiro), Melhor Pesquisa (Frederico Pernambuco de Melo) e dos 20 mil reais oferecidos pela Unesco ao Melhor Filme de Diretor Estreante.

A primeira exibição em Pernambuco aconteceu em março do ano seguinte, na sessão de abertura do I Festival Nacional de Cinema do Recife, gerando um clima de dupla euforia. O estado não apenas acabara de produzir o melhor filme do ano no país – ao menos aos olhos dos jurados de Brasília – como passaria a contar com um evento anual que se tornou, ao longo do tempo, um dos mais relevantes do calendário nacional, chegando a sua 19ª edição em 2015, rebatizado como Cine PE.

Daí a multidão que cercou o cinema Recife 3 na noite da *première* oficial e as 44 mil pessoas que assistiram ao *Baile Perfumado* (1997) durante as semanas em que ficou em cartaz, primeiro no Shopping Center Recife, depois no Veneza e finalmente no Cinema do Parque. O filme ainda teria uma carreira bem-sucedida ao redor do país, sendo exibido, a partir de agosto, nas principais cidades brasileiras, graças, principalmente, ao trabalho da Riofilme, autarquia da prefeitura do Rio de Janeiro que preencheu o vácuo deixado pelo fim da Embrafilme como principal distribuidora da produção nacional.

Assim como a câmera de Benjamin Abraão havia mexido com a autoestima de um vaidoso Lampião, o sucesso de público e crítica de *Baile Perfumado* mudou a imagem dos realizadores pernambucanos perante investidores públicos e privados. Possibilitando, inclusive, o ressurgimento de diretores experientes, como a superoitista Kátia Mesel, que, após anos dedicados à produção de vídeos e programas de TV, recebeu, através da Lei Estadual de Incentivo à Cultura, 134 mil reais em patrocínio do grupo de supermercados Bompreço para rodar *Recife de Dentro pra Fora* (1997). O curta inspirado em *Cão Sem Plumas*, poema de João Cabral de Melo Neto sobre o Rio Capibaribe, colecionou prêmios no país e no exterior, incluindo o de Melhor Fotografia, no

Festival de Gramado, e o de Melhor Filme do Público, no Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo.

Mais um sucesso de um círculo virtuoso que passou a acelerar o até então lento processo de estruturação do campo cinematográfico pernambucano. A Fundação Joaquim Nabuco foi fortalecida quando, em 1998, Kleber Mendonça Filho assumiu a curadoria da sala de cinema, intensificando e modernizando a política de formação de público da entidade. A escolha trouxe novos ares para o cenário, uma vez que o jovem crítico do *Jornal do Commercio* já havia começado a apontar para o futuro do audiovisual, enfrentando velhos preconceitos ao optar pelo formato em vídeo Betacam na hora de rodar *Enjaulado* (1997), curta, influenciado por Roman Polanski e Dario Argento, sobre o medo que aprisiona a classe média brasileira.

Após anos de decadência, o setor de exibição também começava a ser transformado de forma intensa pela nova concepção introduzida no país pelas majors norte-americanas, que voltaram a ser senhoras absolutas do mercado com o fim da Embrafilme e com a decadência dos cinemas de rua, golpeados pela TV e pelo home video. Essa concorrência, no entanto, não havia atingido apenas os pequenos competidores, abalando o mercado das salas de exibição como um todo. Por isso, a necessidade de “reinvenção” do negócio, que teria em Recife um dos seus alvos prioritários.

A cidade foi uma das primeiras do país a receber cinemas Multipliex, sendo inaugurados, somente em 1998, os complexos dos Shoppings Recife e Tacaruna. Ambos numa parceria entre o grupo Severiano Ribeiro, líder nacional do setor desde a década de 1920, e a multinacional UCI, sociedade entre dois dos principais estúdios de Hollywood: Universal Pictures e Paramount. A velha aliança entre o gigante brasileiro e as majors entrava em uma nova era, renovando sua posição hegemônica no país. Juntos, o Grupo Severiano Ribeiro, a UCI e a Cinemark - outra megaempresa americana - controlavam aproximadamente 37% das telas existentes no país em 2010, mas ficavam com 60% de todo o faturamento com bilheterias, valor ainda maior se for levado em consideração o montante arrecadado com venda de comestíveis e publicidade na tela ” (Matta, 2010, p. 68).

O conceito grandioso do Multiplex, composto de diversas salas dispostas verticalmente com poltronas confortáveis, encareceu substancialmente o preço dos

ingressos, elitizando o consumo de cinema, mas não deixou de causar forte impacto no mercado de exibição nacional e, sobretudo em Recife, onde a demanda havia sido reprimida por anos de crise econômica e pela decadência dos cinemas de rua.

Com o aquecimento do mercado de exibição e o sucesso da segunda edição do Festival Nacional de Cinema do Recife, os poderes públicos municipal e estadual decidiram unir forças e economizar custos administrativos fundindo, em 1998, o Concurso de Roteiro Ary Severo, da Secretaria de Cultura de Pernambuco, com o Concurso de Roteiro Firmo Neto, da Secretaria de Cultura da Cidade do Recife, dando origem ao “Concurso de Roteiro Ary Severo e Firmo Neto”.

Ainda no final do mandato de Miguel Arraes – o segundo desde seu retorno do exílio -, o governo do estado decidiu combater o pouco interesse do empresariado, aumentando o volume disponível para dedução de ICMS. Política mantida por seu sucessor, Jarbas Vasconcelos, apesar da conseqüente queda na arrecadação e das deficiências na fiscalização da aplicação dos recursos.

Iniciativas que se mostravam tímidas, no entanto, diante da expansão do fomento em âmbito federal. Segundo dados oficiais da Secretaria do Audiovisual, foram captados, através de mecanismos de incentivo fiscal, um total de 113 milhões de reais em 1997, e 73 milhões, no ano seguinte (Marson, 2009, p. 80), quando a jornalista Clara Angélica teve o roteiro de *Simião Martiniano, o Camelô do Cinema* selecionado, entre cerca de 400 concorrentes, como um dos vencedores do concurso do Ministério da Cultura.

Decidiu, então, convidar o amigo Hilton Lacerda, roteirista de *Baile Perfumado* (1997), para codirigir o curta sobre a surpreendente história real do vendedor ambulante que, nas horas vagas, dirige filmes de ficção em VHS. A recepção foi em festivais internacionais foi novamente calorosa, e a reputação dos realizadores pernambucanos acabou transbordando as fronteiras do país, chamando atenção de investidores estrangeiros. Sendo Marcelo Gomes o primeiro a colher os frutos.

No mesmo ano em que rodou *Clandestina Felicidade* (1998), curta em preto e branco sobre a infância da escritora Clarice Lispector no Recife, o diretor foi convidado a participar da feira CineMart, promovida junto ao Festival de Roterdã, na Holanda, onde teria a oportunidade de apresentar suas ideias a

coprodutores, bancos, fundos de investimento, agentes de vendas, distribuidores, canais de TV e outros possíveis financiadores de diferentes partes do globo.

Gomes não chegou a fechar nenhum acordo de coprodução internacional, mas conseguiu patrocínio de dois fundos estrangeiros. O holandês Hubert BalsFund financiaria o desenvolvimento do roteiro e parte da pós-produção, que contaria ainda com recursos do Global Film Initiative, dos Estados Unidos. Durante o evento, também foi assinado acordo de distribuição com a agência francesa Funny Ballons, garantido, ao filme, extensa carreira internacional, incluindo países como França, Grécia, Suíça, Bélgica, Luxemburgo, Holanda, Itália e EUA (Silva, 2010, p. 159).

É provável que o traço cosmopolita da história de um refugiado alemão que percorre o sertão nordestino, ao lado de um retirante, durante a Segunda Guerra Mundial tenha contribuído para atrair o interesse estrangeiro. De qualquer forma, as parcerias foram fundamentais não apenas para viabilizar a produção economicamente – o filme ainda receberia recursos do Funcultura, do governo do estado – , como também para fomentar o sucesso de público e crítica.

Cinema, Aspirinas e Urubus (2005) foi visto, no Brasil, por mais de 100 mil pessoas, número bastante expressivo dentro da realidade da produção independente, e recebeu mais de 30 prêmios ao redor do mundo, incluindo o oferecido pelo Sistema de Educação do Governo Francês durante o Festival de Cannes. O filme de Marcelo Gomes ainda se tornou o primeiro da história de Pernambuco a ser escolhido pelo MinC como representante do Brasil entre os concorrentes a uma indicação ao Oscar de Melhor Filme em Língua Estrangeira de 2006.

Só que enquanto o cinema pernambucano conquistava espaço no exterior, dentro do país a euforia da retomada começava a dar lugar a um clima de crescente preocupação com o futuro da produção nacional, acompanhando o movimento de deterioração dos indicadores econômicos provocado pelos reflexos internos das crises financeiras Asiática (1997) e Russa (1998) e da prorrogação da paridade monetária artificial até a reeleição de Fernando Henrique Cardoso.

Quando o câmbio flutuante foi finalmente adotado pelo Banco Central no início de 1999, o valor do dólar disparou, causando grande impacto na economia brasileira. No campo audiovisual, o mais abalado foi justamente o agente mais poderoso: as Organizações Globo. Pois ainda no início do primeiro mandato, a

Globopar havia captado financiamentos no exterior com o objetivo investir cerca de 1,7 bilhão de dólares na infraestrutura do nascente mercado de TV por assinatura através de projetos ambiciosos como as distribuidoras NET Serviços (a cabo) e Sky (via satélite), além da programadora Globosat.

Endividada na moeda americana, a holding que controla as empresas dos irmãos Marinho entrou em grave crise contábil com a desvalorização cambial, sendo forçada a recorrer a vultosos empréstimos dentro do país, recebendo, inclusive, injeção de capital na ordem de 156 milhões de reais do BNDES, na condição de sócio da empresa Globo Cabo.

A situação fez a Globo desistir do seu projeto inicial de criar uma empresa distribuidora, restringindo sua atuação no mercado cinematográfico à coprodução, através da Globo Filmes, fundada em 1998. A atuação em parceria era a única maneira de garantir, aos projetos, acesso à Lei do Audiovisual, que restringia o financiamento às produtoras independentes.

A entrada vacilante dos irmãos Marinho gerou dois tipos de preocupação no campo cinematográfico. Se a crise havia causado tamanho estrago no grupo de comunicação mais poderoso do país, o que esperar de seu impacto nos pequenos agentes? Sem falar no temor – o tempo mostraria justificado - de que a hegemonia exercida pela Globo em outros meios, especialmente a televisão, fosse estendida ao cinema, homogeneizando a produção e reduzindo o espaço de ação dos independentes. Sobretudo porque, ao desistir de criar empresa distribuidora própria, o grupo optou pela atuação em conjunto com as multinacionais norte-americanas. Seus dois primeiros filmes, *Simão*, *O Fantasma Trapalhão* (1998) e *Zoando na TV* (1999), foram distribuídos pela Columbia TriStar, e o projeto seguinte, *Orfeu* (1999), do diretor veterano Cacá Diegues, foi resultado de uma parceria com a Warner Brothers.

A desconfiança em relação à aliança entre a monopolística Globo e o oligopólio cinematográfico mundial se transformou em revolta quando, em 2000, o ministro da Cultura, Francisco Weffort, apresentou proposta à Comissão do Cinema de estender o acesso às leis de incentivo fiscal a emissoras de televisão e radiodifusão. A perspectiva de ter como concorrentes por recursos públicos poderosos conglomerados midiáticos somou-se às dificuldades de conseguir patrocínio causadas pela crise econômica, forçando o campo cinematográfico a uma mobilização como há décadas não se via. A reação imediata foi o III

Congresso Brasileiro de Cinema, promovido na cidade de Porto Alegre em junho de 2000, quase 50 anos após a segunda edição.

O evento foi presidido por Gustavo Dahl e contou com a presença de 70 delegados de nove estados e mais de 150 observadores sem direito a voto. Pela primeira vez, houve ampla participação de diversos setores da cadeia audiovisual, incluindo representantes das emissoras de televisão, fato que se fez notar na aprovação do Relatório Final.

Entre as 69 resoluções, encontramos propostas que vão desde novas formas de financiamento à fiscalização da cota na tela, passando pela intensificação da estruturação do campo ancorada na criação de um órgão responsável pela política cinematográfica.

Com a maior aproximação entre agentes públicos e privados, a resposta do governo federal acabou sendo rápida. Ainda no segundo semestre de 2000, a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual do Ministério da Cultura elaborou o documento *Diagnóstico Governamental da Cadeia Produtiva do Audiovisual*, adotando uma série de propostas do III CBC, mas excluindo a taxa das emissoras de TV aberta como forma de financiamento.

Um dos diretores da Globo representou o setor televisivo no Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica, criado por decreto presidencial em setembro, com o objetivo de elaborar uma ampla política cinematográfica para o país. Além da emissora carioca, participaram representantes de vários ministérios e dos três setores da cadeia cinematográfica, incluindo executivos do Grupo Severiano Ribeiro, líder do mercado de exibição, e da distribuidora americana Columbia Pictures.

Apesar das tensões internas resultantes dessa configuração heterogênea, os trabalhos da Gedic resultaram na assinatura, um ano depois, da medida provisória nº 2.228-1, que inaugurou uma nova fase no campo do cinema, ao ampliar, de forma considerável, o papel do Estado. Regulamentada em maio de 2002, a nova legislação estabeleceu os princípios gerais da Política Nacional do Cinema (PNC), instituiu o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional (PRODECINE) e o Conselho Superior de Cinema, órgão responsável por elaborar a política cinematográfica, composto por representantes do governo e do setor cinematográfico, além de ter criado a Agência Nacional de Cinema, com a tripla responsabilidade de fomentar, regular e fiscalizar a atividade audiovisual.

Ancine atendia demanda do III CBC e resgatava algumas velhas atribuições da Embrafilme e do Concine, regulando a cota na tela, centralizando o registro dos agentes (pessoas físicas ou jurídicas), emitindo Certificado de Produto Brasileiro para os filmes e padronizando a emissão de ingressos, só para citar alguns exemplos. Não por acaso, o escritório central seria fixado, em 2002, no Rio de Janeiro, mesma cidade-sede da autarquia criada pelo regime militar.

A agência regulatória também ficou responsável pelo tratamento e fornecimento de dados oficiais através do Sistema de Informações e Monitoramento da Indústria Cinematográfica e Videofonográfica e passou a recolher a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional, uma taxa cobrada em todos os setores da cadeia, incidindo, inclusive, sobre remessas de lucro ao exterior. Sendo o valor arrecadado pelo Condecine repassado pela Ancine ao Fundo Setorial do Audiovisual, destinado a fomentar o desenvolvimento da indústria em sua totalidade, fazendo uso de diferentes linhas de financiamento.

Apesar da possibilidade de aplicar o valor da taxa sobre remessas em coproduções nacionais, as distribuidoras norte-americanas se rebelaram contra a nova legislação, e, em maio de 2002, a Warner obteve liminar na Justiça Brasileira considerando a cobrança indevida. O Condecine só seria mantido em definitivo após meses de batalha judicial (Marson, 2012, p. 161).

Esse movimento de repolitização do campo cinematográfico, que não escapou ao enfrentamento com a hegemonia hollywoodiana, logo começou a se refletir na tela. Até então, a produção da retomada havia sido marcada pelo discurso da diversidade, enquanto expressão de pretensões de autoria de cada realizador e como forma de distinção em relação ao paradigma normativo e mobilizador do Cinema Novo. “Não há mais um discurso único, como na década de 1960”, declarou Lírio Ferreira na ocasião do lançamento de *Baile Perfumado* (1997) (Marson, 2012, p. 104).

O posicionamento, contudo, não surge somente como forma de legitimação dentro da cinematografia nacional, expressando ainda uma tentativa de diálogo com a produção de fora do país, também impactada pelo esvaziamento ideológico provocado pela queda do bloco soviético. Pois o desgarramento e a ausência de rumo encontrados em personagens como o libanês Benjamin Abraão, e ainda de forma mais acentuada em *Terra Estrangeira* (1996) e no premiado

Central do Brasil (1998), podem ser interpretados como respostas brasileiras a questões levantadas em escala internacional, especialmente na influência exercida pelo cineasta alemão Wim Wenders sobre a obra de Walter Salles (Nagib, 2006, p. 45).

E mesmo quando a questão social emerge, grande parte da tensão é esvaziada pelo apuro estético – dando origem à crítica de Ivana Bentes em relação à “cosmética da fome” (Nagib, 2006, p. 71) - e pela proposição da solução individual como a única possível. Abraão é um empreendedor cinematográfico solitário (expressão da autoimagem dos realizadores da retomada) e a protagonista de *Central do Brasil*, em papel que valeu a Fernando Montenegro uma indicação ao Oscar, encontra redenção através do deslocamento da coletividade caótica e cruel da metrópole, sintetizada na imagem da estação central do título, em direção ao isolamento seguro e acolhedor de um Brasil arcaico idealizado.

Como aponta a declaração de Lírío, o cinema ressurgiu em Pernambuco compartilhando com colegas de outras partes do país a pretensão de não filiação a qualquer diretriz estética, política ou social. Não se trataria de cinema brasileiro ou pernambucano, mas cinema de autor.

No mesmo ano em que *Central do Brasil* foi indicado ao Oscar, dois velhos amigos do grupo Vanretrô lançaram curtas em favor da idiossincrasia humana, ainda que em suas manifestações mais inesperadas. *O Pedido* (1999), de Adelina Pontual, chamou atenção em diversos festivais com a história de uma idosa que simula o próprio velório, enquanto Cláudio Assis usou o laboratório recifense do *Texas Hotel* (1999) para expor sua visão sórdida, porém estetizada, da natureza humana, fotografando personagens afundados em suas próprias taras através da câmera apurada do diretor de fotografia Walter Carvalho (celebrado por seus trabalhos com Walter Salles), que durante as filmagens fez uso de equipamentos especiais, como a película Kodak 800 e uma câmera Panavision.

O filme contou com trilha sonora de Jorge du Peixe e Lúcio Maia, do Nação Zumbi, e mais nomes ligados ao Manguebeat participaram ainda do elenco de outro curta lançado em 1999, ano especialmente profícuo. Foi quando Heitor Dhalia voltou a Recife para rodar uma verdadeira celebração à sua cidade natal, tendo como mestre de cerimônias Roger de Renor. Dois anos após viver o cangaceiro Corisco em *Baile Perfumado* (1997), o dono de bar imortalizado por Chico Science na canção *Macô*, do álbum *Afrociberdelia* (1996), conduz o

espectador em um passeio de táxi pelo Recife, apresentando lugares e personagens marcantes até concluir, voltado para a câmera, na última cena do curta: “Se Deus um dia resolver botar um piercing no mundo, vai ser no Recife, porque o Recife é o umbigo do mundo”.

É a brodagem e o otimismo de um momento cultural único sendo festejados no cinema marcado pela saudade de um diretor recifense radicado no Sudeste e que, anos depois, iniciaria carreira em Hollywood. Até mesmo o cineasta Claudio Assis marcou presença no elenco de *Conceição* (1999), assumindo papel de um fugitivo do presídio Anibal Bruno que, ao lado do colega interpretado por Aramis Trindade, atende ao pedido de duas prostitutas para roubar vestidos de noiva de uma loja.

A idiossincrasia celebrada em *O Pedido*, *Texas Hotel* e *Conceição* ganha contornos de solidão nas reflexões do jovem diretor Camilo Cavalcante. São curtas como *Leviatã* (1999), *Amorte* (1999) e *O Velho, o Mar e o Lago* (2000), onde o sujeito continua sendo o eixo temático, mas a angústia do isolamento ameaça despir o individualismo da retomada de seu discurso de diversidade e liberdade, expondo-o como expressão, sobretudo, da ausência de projetos abrangentes, tanto para a sociedade brasileira, quanto para o próprio cinema nacional (Marson, 2012, p. 104).

O cenário foi se modificando, entretanto, principalmente a partir da reorganização do campo cinematográfico em torno do III Congresso Brasileiro de Cinema, promovido quase 50 anos após a segunda edição. O movimento surge como resposta imediata à crise econômica e ao temor da concorrência da televisão, mas não demoraria para que a crescente politização encontrasse reflexos na produção

A questão nacional e os problemas sociais que marcaram cinematografia brasileira até a ascensão do sujeito hegemônico da retomada foram, aos poucos, reconquistando espaço, só que em nova configuração. Pois se ainda predomina o relativismo pós-moderno e nenhuma metanarrativa se mostrou capaz de preencher o espaço deixado pela queda do bloco soviético, também não é mais possível ignorar a natureza política dos desafios que se levantam na virada do milênio. E, diante do vazio ideológico, a crítica social ressurge na forma possível do niilismo implacável de *Cronicamente Inviável*, dirigido pelo paranaense Sérgio Luís

Bianchi em 2000. Antes de tudo, é preciso expor os problemas, mesmo sem propor ou acreditar em nenhuma solução.

Do outro lado do país, Pernambuco também voltava a discutir a sociedade brasileira - não de forma tão cética - com o lançamento de *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000), documentário de Paulo Caldas e Marcelo Luna sobre dois jovens moradores de Camaragibe, um dos municípios mais pobres e violentos da Região Metropolitana do Recife, que tiveram destinos bem diferentes. Enquanto Helinho foi condenado a 99 anos de prisão após atuar como justiceiro da cidade, Alexandre Garnisé se tornou líder da banda de hip-hop Faces do Subúrbio.

Não há complacência, vale ressaltar. Nenhum dos protagonistas é eximido da responsabilidade de suas escolhas. No entanto, o filme não deixa de marcar um ponto de virada, pois as forças sociais ressurgem, após anos, como elementos fundamentais, que mesmo não sendo capazes de determinar o comportamento do indivíduo, também não podem ser ignorados. São, na verdade, protagonistas da narrativa.

As instituições são transformadas nos personagens que ligam as duas histórias, narradas em paralelo. Surgem na tela na forma de figuras metonímicas, como a repórter, o delegado e o advogado criminalista, enquadrado em contrapongée dentro de um tribunal para personificar o Poder Judiciário.

Misturando diferentes tipos de sons e linguagens visuais, *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000) inaugura um novo momento do cinema pernambucano (que, até então, havia acompanhado a hegemonia do sujeito da retomada), ao apontar os limites das soluções individuais, abrindo novamente o caminho para proposições coletivas.

Os problemas são expostos de forma crua, e é dado ao espectador o direito da empatia por Helinho, sem com que o filme caia na tentação de transformá-lo num anti-herói. Afinal, “o tempo de Lampião já passou”, lembra o delegado, com seu visual anacrônico. Ninguém sozinho é capaz de ocupar o vazio deixado pelo Estado brasileiro, até porque a negligência está longe de ser uma novidade, remontando às origens do processo de colonização. Quem faz essa denúncia são os membros do grupo de rap Racionais MC's, em depoimento direto da periferia de São Paulo. Pois o problema não está apenas em Recife. Está na sociedade brasileira. Daí o retorno à questão nacional. Quem tentar fazer justiça sozinho vai

acabar como Helinho, o “Pequeno Príncipe” do título: arrependido, condenado a 99 anos de prisão e isolado dos outros presos por questões de segurança.

E mesmo que o caminho trilhado pelo músico Alexandre Garnizé seja uma escolha individual, seu discurso é sempre coletivo, movido por símbolos e utopias ditas como superadas pelo cinema pós-moderno. Mesmo sem adotar abertamente uma posição, os diretores Paulo Caldas e Marcelo Luna não deixam de assumir atitude política ao abrir espaço no final do filme para o discurso ideológico do personagem apontado como exemplo a ser seguido.

Garnizé discursa em off enquanto a câmera percorre seu corpo em longa tomada, exibindo tatuagens com imagens de Malcolm X, Martin Luther King e Che Guevara (esta executada durante a própria entrevista). O movimento e o som da agulha marcando a silhueta do revolucionário argentino em sua pele amplificam o significado das palavras do músico, quando afirma que se não fosse pelo exemplo dos três líderes, ele “não estaria defendendo os direitos do proletariado brasileiro e, principalmente, o proletariado daqui de Pernambuco, especificamente de Camaragibe”.

É certo que o processo de mobilização política do campo cinematográfico continuava avançando, e já em 2001 foi organizado, no Rio de Janeiro, o IV Congresso Brasileiro de Cinema, novamente presidido por Gustavo Dahl. A própria presença de velhos personagens, como o ex-executivo da Embrafilme, e o retorno da eterna disputa entre cinema comercial, o “cinemão” de Cacá Diegues e dos irmãos Barreto, e o cinema da arte, defendido pelos mesmos Carlos Reichenbach e Júlio Bressane, agora na companhia de jovens como Beto Brant e os pernambucanos Lírio Ferreira e Paulo Caldas, parecia fazer o campo cinematográfico voltar no tempo de alguma forma. O terreno, contudo, ainda estava sendo preparado. O solo não estava pronto para fazer brotar novas sementes utópicas.

Por isso *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000) ainda destoa. Brota tímido, sem grandes pretensões de germinar em um campo que, aos poucos, voltava a ser tomado pela vegetação nativa da temática social, ainda que com uma nova folhagem. O que predomina em filmes como *Cidade de Deus* (2002) e *Carandiru* (2003) é o desencanto. Os problemas nacionais voltam à tela numa roupagem moderna e ágil, marcada pela linguagem publicitária, mas o país é retratado como um beco sem saída. Esse cinema de ressentimento, no

entanto, vai ecoar de forma profunda no público, puxando a produção nacional para o marco de 22 milhões de espectadores em 2003, equivalente a 21,4% do mercado de exibição. O melhor resultado desde o ano de 1988.

Carandiru, filme de Hector Babenco sobre o massacre ocorrido no presídio paulista em 1992, foi visto, sozinho, por 4,7 milhões de pessoas, enquanto o público de *Cidade de Deus* chegou 3,4 milhões, impulsionado, principalmente, pela indicação a quatro estatuetas do Oscar na cerimônia de 2004.

Em sua versão pernambucana, o niilismo é, ao mesmo tempo, universalizado e estetizado, pois a miséria humana passa a ser tratada como destino inescapável. Afinal, “o ser humano é estômago e sexo”, afirma o diretor Claudio Assis no próprio cartaz de *Amarelo Manga* (2003). Os personagens podem até tentar, mas são incapazes de fugir ao jugo de seus impulsos mais primitivos.

Diante do caráter inexorável das pulsões bestiais do animal humano, a solução é aceitar a sordidez, pois sempre é possível transformá-la em arte. É o que faz o uso do CinemaScope em cenários fechados na bela fotografia de Walter Carvalho, que já havia trabalhado com Assis em *Texas Hotel* (1999), curta que traz alguns dos mesmos personagens.

Apesar do forte sotaque pernambucano, presente principalmente nos diálogos e nas imagens documentais de pessoas nas ruas, *Amarelo Manga* (2003) é, sobretudo, um filme com pretensões universalistas sobre a beleza do feio. Uma proposta similar à de *Ave Maria ou Mãe dos Oprimidos* (2003), curta no qual o diretor Camilo Cavalcante extrai lirismo de cenas deprimentes da noite recifense, transformando o movimento de câmera num adágio visual ao som da Ave Maria de Schubert.

Amarelo Manga foi acolhido com entusiasmo pela crítica e pelo meio acadêmico brasileiro, recebendo ainda mais de 20 prêmios em festivais ao redor mundo. Desde o marco de *Baile Perfumado* (1997), filmes pernambucanos vinham sendo celebrados um atrás do outro, sem gerar, contudo, acomodação das estruturas do campo cinematográfico. Por mais que os agentes responsáveis pela retomada tivessem conquistado posições preponderantes, não houve tempo de estabilização das novas relações de poder. Enquanto nomes como Cláudio Assis colhiam os frutos de anos de trabalho, uma nova geração surgiu em um lugar

familiar ao diretor: os mesmos corredores da UFBA onde, nos anos 1980, havia nascido o grupo Vanretrô. O contexto, no entanto, era bem diferente.

4.4

Uma nova geração entra em cena

A economia patinava, mas dentro de um quadro de estabilidade monetária que – apesar de momentos de oscilações – passava longe da inflação galopante dos anos 1980. Sendo que uma das estratégias do governo federal para alcançar o equilíbrio da moeda foi justamente a redução do papel do Estado na economia, política que se transformou num esvaziamento crônico quando os baixos índices de crescimento do PIB reduziram a arrecadação e, conseqüentemente, a capacidade de investimento. Um dos resultados foi a proliferação de greves do funcionalismo público no final do segundo mandato do presidente Fernando Henrique Cardoso, e foi em uma das mais longas paralisações que um grupo de estudantes da Universidade Federal de Pernambuco decidiu batizar o cineclube criado por alunos do curso de jornalismo com o título de uma obra seminal do Cinema Novo.

A projeção de *Barravento* (1962) dentro de uma universidade deserta causou grande impacto nos estudantes que se reuniam no auditório do Centro de Artes e Comunicação. Segundo recorda Marcelo Pedroso, havia no ar “um clima de politização que não se consumava”, e o primeiro longa dirigido por Glauber Rocha acendeu uma chama num grupo de jovens dispostos não somente “a fazer política” – isso os veteranos da retomada também faziam ao pressionar o Estado por mais apoio -, mas, sobretudo, a buscar utopias (Mansur, 2014, p. 123).

É representativa, portanto, a homenagem ao Cinema Novo, pois a nova geração que surge nesse momento vai marcar seu lugar no campo cinematográfico pernambucano, como veremos mais adiante, distinguindo-se dos agentes responsáveis pela retomada nos anos 1990 através de um discurso assumidamente político.

Uma característica que se encontrava na origem, já que foi entre os debates realizados no Diretório Acadêmico de Comunicação que Daniel Bandeira reuniu

os colegas Juliano Dornelles, Artur Grupilo e Marcelo Pedroso para criar a produtora Símio Filmes em 2001. Gabriel Mascaro se uniria ao grupo pouco depois.

Cerca de 15 anos após o surgimento do Vanretrô, estudantes de comunicação da UFPE voltavam a se juntar com o objetivo de fazer cinema, encontrando, dessa vez, condições de produção bem mais favoráveis. A tecnologia digital havia reduzido os custos de filmagem, facilitado o trabalho de edição, e as políticas públicas de fomento se encontravam em expansão tanto em âmbito federal quanto estadual. Um movimento em sentido oposto ao processo de agonia e morte da Embrafilme, que marcou a segunda metade da década de 1980, período no qual jovens como Lírio Ferreira, Hilton Lacerda e Adelina Pontual deram seus primeiros passos.

A Símio contou ainda em seu início com o apoio de Kleber Mendonça Filho, que Daniel Bandeira havia conhecido durante curso de edição não linear. O resultado imediato foi *A Menina do Algodão* (2003), curta de terror apresentado pela dupla como trabalho de conclusão. Entretanto, o encontro traria consequências para todo o grupo.

O jornalista logo se tornou uma espécie de mentor da turma, que passou a frequentar seus cursos de formação de olhar na Fundação Joaquim Nabuco. Nas palavras de Marcelo Pedroso, “foi a coisa mais oxigenadora” que eles viveram naquele momento (Mansur, 2014, p.96).

Além de transmitir seus conhecimentos, Mendonça Filho também usou sua posição de crítico respeitado e diretor de programação do cinema da Fundaj para legitimar a entrada dos jovens da Símio no campo cinematográfico pernambucano, divulgando seus primeiros trabalhos, exibidos no Cine-PE e no Festival de Vídeo do Recife.

Sem se vincular a um grupo específico e posicionado em um espaço geracional intermediário, Kleber se tornou uma espécie de ponte entre a geração da retomada e os novos realizadores, com quem compartilha não somente intensos laços de amizade – exemplo de Daniel Bandeira – como também afinidades de ordem estética e temática, das quais podemos destacar o estilo narrativo minimalista e a crítica mordaz à classe média.

Além das características pessoais, contribui para esse papel mediador a posição radial ocupada por Kleber Mendonça Filho no campo cinematográfico

pernambucano, acumulando as funções de diretor de cinema com a de dirigente de uma instituição como a Fundaj e a de jornalista, duas atividades que, por sua natureza, demandam a interação com diversos agentes.

Kleber foi, portanto, fundamental para a renovação do campo, dando suporte não somente a amigos como Daniel Bandeira, mas também a outros jovens aspirantes. Muitos deles matriculados – na falta de graduação em cinema – em habilitações como Jornalismo, Rádio e TV e Publicidade e Propaganda.

A Símio já acumulava alguns curtas no portfólio no momento em que outros colegas UFPE também começaram a se organizar para produzir filmes. Foi quando os amigos de infância Leonardo Lacca e Tião, nome artístico de Bruno Bezerra, que já haviam se arriscado na direção do curta *Ventilador* (2004), conheceram Marcelo Lordello no Diretório Acadêmico de Comunicação, também frequentado pela turma da Símio.

Ainda que o curso de graduação em cinema só tenha surgido quatro anos depois, os estudantes não estavam tão desamparados dentro da universidade quanto o grupo Vanretrô, nos anos 1980. Além do advento da tecnologia digital ter barateado e facilitado a produção, já havia nos corredores de Comunicação um professor como Eduardo Duarte, que, ao promover a produção de uma trilogia de curtas, foi fundamental para a formação dos alunos.

Graças a Duarte, Leonardo Lacca, Tião, Raul Luna, Maria Maia e Marcelo Lordello já tinham acumulado alguma experiência quando, em 2004, fundaram a Trincheira Filmes. E não demoraria muito para que a produtora tivesse um projeto aprovado em edital do governo estadual, que havia ampliado seu poder de financiamento com a criação do Funcultura no ano anterior.

Mais do que uma homenagem ao lendário cineasta russo, o curta *Eisenstein* estreia em 2006 como uma reflexão metalinguística sobre o processo criativo cinematográfico e sobre a aspiração comum nos jovens de transformar cinema em arte. Com verba do edital na mão, o trio de realizadores aproveitou a oportunidade para experimentar linguagens, mesclando, por exemplo, momentos de paródia ao clássico *O Encouraçado Potemkim* (1925) com referências a seriados de TV norte-americanos.

4.5

Funcultura e sucesso da produção impulsionam estruturação do campo cinematográfico em Pernambuco

Ao financiar a finalização, o governo do estado contribuiu na formação profissional do grupo, viabilizando economicamente uma etapa importante de aprendizado, sem, contudo, tolher a criação. Pois, em sua nova configuração, a legislação de fomento deu maior liberdade de ação aos realizadores, incluindo aos estreantes.

No antigo Sistema de Incentivo à Cultura, aprovado em 1993, os recursos de isenção fiscal eram geridos pelas próprias empresas, que escolhiam qual filme patrocinar de acordo com suas estratégias de marketing. O que aconteceu na prática foi que grande parte dos produtores não conseguia atrair investidores, mesmo com a aprovação do projeto em edital. Especialmente os menos experientes e os mais ousados do ponto de vista artístico.

Para corrigir o problema, foi aprovada, em dezembro de 2002, no final do primeiro mandato do governador Jarbas Vasconcelos, a Lei 12.310, substituindo o SIC pelo Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura. O Funcultura passou a recolher os valores abatidos do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) aplicando-os diretamente em projetos artísticos selecionados através de editais. Sendo a prerrogativa de escolha compartilhada por agentes do poder público com representantes da sociedade civil, na condição de membros da Comissão Deliberativa, entidade responsável pelo processo seletivo.

O primeiro edital foi lançado no ano seguinte à aprovação da lei, destinando 150 mil reais ao novo projeto de longa-metragem de Lírio de Ferreira, que ainda captaria 740 mil reais através da legislação federal. *Árido Movie* estreia em 2006 celebrando a brodagem da geração do diretor, formada nos anos 1980, principalmente através do núcleo dos personagens maconheiros, amigos do protagonista. É uma trama de natureza cômica, que apesar de pouco contribuir para a narrativa principal do filme, registra na tela o espírito de companheirismo e leveza característico do grupo responsável pela retomada do cinema no estado, além de contribuir para o esforço de atualizar a representação do sertão, sem, contudo, descartar por completo a tradição.

“Árido Movie” foi uma expressão criada e logo desconstruída pelo cineasta Amin Stepple, que havia dirigido *That’s a Lero-Lero* (1994) em parceria

com Lírio, como uma “falsificação publicitária”, uma brincadeira para pegar carona no sucesso do *Manguebeat*. Além de marcar uma geração, o título não deixa de ser uma escolha acertada para nomear um filme em que o desejo de “modernizar o passado” iniciado no cinema com *Baile Perfumado* (1997) ganha forma mais próxima da estética e do espírito de irreverência do Mangue.

A tradição é evocada logo nos créditos iniciais com referência à sequência de abertura de *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, tanto através dos planos aéreos do mar, quanto na música de fundo, cantada por Otto: “o sertão virou mar e o mar virou sertão”. Também não faltam referências a João Cabral de Melo Neto e a Graciliano Ramos. O cânone ressurgiu, contudo, dessacralizado, despido de aura. Na fala do personagem entorpecido de Selton Mello, a obra-prima de Graciliano Ramos se transforma em “bocas secas”, piadinha sem graça de um jovem que penetra o interior apenas com o desejo de fumar maconha e beber.

O “patrimônio humano” é empenhado por um “centésimo do seu valor” para receber em “troca a moeda miúda do ‘atual’”, diria Walter Benjamin (2012, p. 128). Mas diferente do pensador alemão, Lírio não lamenta. Ao contrário, brinda com “um copo na mão e uma ideia na cabeça” (Mansur, 2009, p. 149). Frase sua que ficou celebre e que, apesar da brincadeira, expressa bem o espírito do grupo, ainda que um “baseado” de maconha pudesse ser acrescentado.

A trilha aberta por *Baile Perfumado* é levada adiante, e o sertão que começou a se abrir em 1997 chega finalmente ao mundo pós-moderno. As marcas do atraso continuam presentes, só que agora a exploração religiosa da seca, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), e o velho patriarcalismo brutal são forçados a dividir terreno com a cannabis e as novas tecnologias de comunicação, escancarando um espaço até então fechado para trocas com o exterior. Abertura que dá ao protagonista margem para recusar o arcaico, ao negar o desejo da avó de vingar a morte de um pai que mal chegou a conhecer.

Apesar de ter nascido na cidade de Rocha, Jonas saiu de lá muito novo e não se reconhece como parte desse mundo, movimentando-se com a mesma sensação de estranhamento do libanês Abraão, de *Baile Perfumado* (1997), e do alemão Johan, de *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005). A narrativa pelo olhar do estrangeiro, tão forte na produção pernambucana do período, também marca presença em outros trabalhos relevantes da retomada nacional, como *Terra*

Estrangeira (1996) e *Carlota Joaquina* (1995), expressando – segundo Nagib - a consciência conflituosa dos realizadores, cindidos entre sensações de “consciência superior” e de “compaixão e solidariedade reais para com o nativo pobre” (2006, p. 71).

No caso específico de Pernambuco, a recorrência da figura do estrangeiro também não deixa de expressar as incertezas de realizadores autodidatas, fazendo cinema na periferia da periferia diante das condições mais adversas. A questão é levantada pelo próprio Lírío Ferreira:

“Obviamente que essa pergunta do estrangeiro é recorrente, eu desenvolvi uma teoria que faz certo sentido, essa coisa do estrangeiro talvez também seja o sentimento da gente de navegar por mares por conta dessa insegurança mesmo, pelo cinema pernambucano não ser um cinema didático, de não ter nascido numa escola, de ser completamente diferente do cinema feito na argentina, que é essencialmente vindo das universidades. Buenos Aires tem 53 universidades de cinema, só em Buenos Aires (...) A gente mesmo, que fazia cinema naquela época, se sentia estrangeiro em uma nova função, em uma nova coisa que a gente muitas vezes nem conhecia direito, que ia conhecer fazendo” (Nogueira, 2009, p. 154)

Assistido por cerca de 20 mil pessoas, o sertão pós-moderno de *Árido Movie* (2006) não conseguiu repetir o sucesso de público e crítica da representação mais convencional de *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), que levou 100 mil espectadores às salas de exibição no ano anterior e foi escolhido como representante do país no Oscar.

A essa altura, contudo, o processo de consolidação do campo cinematográfico em Pernambuco passa a ser reconhecido de forma mais aberta pelo Sudeste. Não sem razão. Além do sucesso recorrente dos filmes nos festivais, o setor de produção vinha se expandindo em ritmo superior ao resto do país. A quantidade de empresas ligadas à atividade dobrou entre 2000 e 2005, e o número de pessoas empregadas subiu 76%, superando a média nacional para o período: 12% (Mariz, 2011, p. 26).

Lírío Ferreira e Hilton Lacerda foram convidados, então, a rodar, no Rio de Janeiro, *Cartola – Música para os Olhos* (2007), documentário cercado de expectativa. Não somente pelo fato da vida de um dos símbolos da cultura carioca ser narrada por dois cineastas pernambucanos, mas também pelo valor captado pelo projeto em editais federais, na casa do 1,3 milhão de reais.

Ao mesmo tempo em que o reconhecimento conquistado atenuava a histórica desigualdade na distribuição dos recursos entre as diferentes regiões, a nova legislação estadual fortalecia progressivamente o financiamento dentro de Pernambuco. Ainda que não garantisse o patrocínio integral em grande parte dos casos, o Funcultura poderia, ao menos, dar o impulso inicial dentro de um fluxo de arrecadação dividido por etapas.

É o caso, por exemplo, de *Baixio das Bestas*, que arrecadou 149 mil reais dentro do estado e outros 200 mil através do artigo 18 da Lei Rouanet. O filme recebeu o prêmio máximo na edição de 2007 no Festival de Rotterdam, na Holanda, e marcou uma inflexão política no trabalho do diretor Claudio Assis.

A bestialidade que surge como manifestação idiossincrática da natureza humana no mundo urbano de *Amarelo Manga* (2004), transportada para os canaviais da Zona da Mata, ganha a forma de uma ancestral opressão social. Assis retoma o velho tema da revolução passiva nordestina, presente na cinematografia pernambucana desde *Sangue de Irmão* (1926), e *Reveses* (1927), mas adequando a abordagem ao mundo contemporâneo, ao apontar a mulher como a principal vítima de um patriarcalismo que continua a dominar a paisagem, apesar de sua nova roupagem. A diferença está apenas na aparência. Pois apesar das Picapes 4x4, da música pop e das roupas modernas, a brutalidade dos jovens não difere, em sua essência, das relações de poder denunciadas por Jota Soares e Chagas Filho nos tempos do Ciclo do Recife. No entanto, o ritmo lento e as imagens de usinas em fogo morto denunciam o estado agonizante de um arcaico que insiste em permanecer.

E o patriarcalismo não fica restrito à decadente região açucareira, nem é expressão exclusiva das diferenças de classe, marcando presença também no sertão. Assim como a protagonista de *Baixio das Bestas* (2007), a menina Jessica, de *Deserto Feliz* (2007), é vítima de violência sexual dentro da própria casa, dessa vez estuprada pelo padrasto. Não há outra saída a não ser cair no mundo. Só que, nesse processo, a garota vai internalizar a esterilidade da paisagem, vagando em busca de um sentimento de pertencimento perdido e juntando-se, dessa forma, a Abraão, Jonas e Johan no rol dos personagens “estrangeiros” que marcam o cinema pernambucano da retomada.

Deserto Feliz, de Paulo Caldas, também chegou aos cinemas em 2007, após arrecadar 369 mil reais em três diferentes etapas do Funcultura e 1,4 milhão

através da legislação federal. O filme foi uma coprodução entre a produtora pernambucana Camará Filmes e a alemã NoirFilms e teve première mundial na edição do Festival de Berlim do mesmo ano.

As novas gerações também conseguiam tirar proveito dos mecanismos de financiamento para viabilizar seus primeiros trabalhos e, em 2007, Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso arrecadaram 131 mil reais do fundo estadual para rodar *KFZ-1348*. O documentário que reconstrói 40 anos na vida útil de um fusca - da fábrica ao ferro velho - seria lançado no ano seguinte, mas antes disso a turma da Símio surpreenderia ao rodar seu primeiro longa-metragem com apenas 50 mil reais. O dinheiro havia sido disponibilizado diretamente pela Companhia Hidroelétrica do São Francisco (CHESF) para as filmagens de um curta. No entanto, os jovens decidiram usar a verba para rodar um longa-metragem.

Amigos de Risco (2007) só se tornou possível porque a nova geração havia abraçado a tecnologia digital, bem mais barata em todas as etapas da produção, e optado por uma linguagem crua, que não cruzou a tênue fronteira do amadorismo, graças, entre outras coisas, ao apoio do pessoal da Trincheira e do crítico de cinema e curador da Fundaj, Kleber Mendonça Filho, que a essa altura já era reconhecido como diretor pelos curtas *Vinil Verde* (2004) e *Eletrodoméstica* (2005), ambos premiados no Cine PE.

A brodagem tão importante para a geração da retomada, especialmente durante a produção do marco *Baile Perfumado* (1997), ganha forma radical diante do esquema de guerrilha posto em prática para viabilizar um longa-metragem diante de verba tão diminuta. Projeto de uma improbabilidade digna dos feitos dos Ciclos do Recife, mas que, diferente dos pioneiros, encontrou o campo cinematográfico estruturado o bastante para possibilitar a continuidade da produção. Em primeiro lugar, porque as diferenças entre os grupos e as picuinhas individuais foram postas de lado, uma vez que essa nova geração, formada nos diretórios acadêmicos, já encarava o cinema como uma prática coletiva.

Tanto a Símio quanto a Trincheira rejeitaram o paradigma do sistema de produção hierarquizado e da divisão do trabalho (ao qual a geração da retomada se mostrava mais vinculada), para assumir uma concepção horizontal e igualitária da criação, da qual um dos exemplos é o constante revezamento das funções e os debates nas tomadas de decisão. Posição essa que, diante do sucesso improvável de iniciativas como *Amigos de Risco* (2007), influenciaria novos aspirantes a levar

a brodagem a limites ainda mais ousados através da criação dos coletivos audiovisuais, sendo o primeiro a surgir o Asterisco, em 2006.

Pois, apesar de todas as dificuldades, o longa - assinado pelo diretor Daniel Bandeira, mas fruto de um impressionante esforço coletivo - surpreendeu os próprios realizadores ao ser selecionado para participar da edição de 2008 do Festival de Brasília. Um cinema acima de tudo verdadeiro, no qual o processo de produção se mistura ao que é mostrado na tela. Filme sobre amigos feito por amigos, sendo difícil separar os perigos enfrentando pelos três protagonistas na noite de Recife dos riscos encarados pela equipe de produção durante as próprias filmagens.

O acolhimento do filme em um dos mais tradicionais festivais do país serviu como estímulo não somente para os envolvidos no projeto, como para outros entusiastas. Pouco mais de 80 anos depois, jovens recifenses voltavam a desafiar a realidade para fazer cinema, arrastando, dessa vez, novos aspirantes para um terreno bem mais fértil do que a mata virgem da década de 1920.

O longo processo de estruturação do campo cinematográfico, iniciado pelos pioneiros do Ciclo do Recife, mas que ao longo de oito décadas contou com a participação de diversos personagens, atinge uma nova etapa. Atendendo à pressão de uma classe cinematográfica cada vez mais proeminente dentro do campo cultural pernambucano, graças, em parte, ao sucesso dos filmes e ao espaço deixado pelo declínio do subcampo musical após a morte de Chico Science em 1997, o governador recém-eleito Eduardo Campos decide lançar, em 2007, um edital do Funcultura exclusivo para a produção audiovisual.

No ano seguinte, seria atacada outra deficiência estrutural histórica da produção no estado: a formação de mão de obra. Foi quando a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Educação finalmente atendeu à velha demanda da categoria e implementou o Centro Audiovisual Norte-Nordeste (Canne) dentro da produtora Massangana, da Fundação Joaquim Nabuco.

Pernambuco passou a contar com um espaço de excelência na formação profissional e apoio à produção independente, fornecendo, ainda, a realizadores do Nordeste suporte técnico e equipamentos. E isso no mesmo ano em que a UFPE aprovou a criação do primeiro curso de bacharel em Cinema e Audiovisual do estado.

Até mesmo o velho cineclubismo, que na falta de centros de ensino servira historicamente como alternativa na formação dos cineastas, fortaleceu-se em 2008 com a realização do I Encontro de Cineclubes de Pernambuco e com a criação da Federação Pernambucana de Cineclubes, reunindo 12 entidades.

O crescimento da atividade em paralelo à institucionalização do ensino se explica pelo papel importante desempenhado pelos cineclubes do Recife nesse momento como alternativa de exibição para o cinema independente diante da expansão da hegemonia norte-americana no setor, intensificada pelo investimento crescente em megalançamentos e pelo avanço avassalador do sistema multiplex sobre os cinemas de rua. Em resposta à brutal concentração - as majors controlavam, em 2010, 78,28% do público das salas de exibição do país (Mariz, 2011, p. 23) - o número de cineclubes em Pernambuco saltaria para 60 em 2012.

4.6

Renovação temática e estética de um cinema em movimento

Também é um momento de renovação do ponto de vista produtivo, sendo os lançamentos de 2008 dominados pela nova geração. Da turma da Símio, estreia *KFZ-1348*, de Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso, enquanto a Trincheira lança três curtas: *Nº 27*, de Marcelo Lordello; *Décimo Segundo*, que o diretor Leonardo Lacca transformaria, oito anos depois, no longa *Permanência* (2015); e *Muro*, filme experimental que valeu ao diretor Tião o prêmio Un Regard Neuf no Festival de Cannes. Outro destaque é *Crítico*, documentário no qual Kleber Mendonça Filho usa sua experiência nos dois diferentes papéis para transformar o debate entre críticos e diretores numa reflexão, que transborda os limites do cinema, sobre a natureza dialógica do processo de criação.

A “nova geração do cinema contemporâneo” tem a consciência de caminhar sobre uma trilha aberta, em grande parte, pelo esforço da geração da “retomada do cinema em Pernambuco” – para adotar a classificação de Nogueira (2014, p.16) –, não questionando a posição de proeminência dos veteranos no campo cinematográfico. A relação entre os “peixinhos” (como são chamados pelos veteranos) e os tubarões da “old school” (expressão usada pela nova

geração) é, sobretudo, de amizade e afeto. Um exemplo é Gabriel Mascaro, que, no início da carreira, foi assistente de direção de Marcelo Gomes.

No entanto, a proximidade não impediu que a “nova geração” buscasse um caminho próprio, encontrando legitimidade dentro do campo do cinema de Pernambuco ao se colocar em uma posição claramente definida. Primeiramente pela opção por um cinema abertamente político. Mas, sobretudo, porque o resgate deste repertório clássico do documentário brasileiro se faz dentro de uma proposta de inovação estética capaz de levar velhos temas como classe, desigualdade e vigilância aos novos tempos do digital.

É um cinema que se distingue da produção dos anos 1990 (mais presa às convenções) também pela tentativa deliberada e, principalmente bem-sucedida, de romper os limites tanto da narrativa tradicional, quanto da própria noção de autoria.

É o que faz, por exemplo, Marcelo Pedroso quando coleta o material filmado por tripulantes para uso pessoal durante uma viagem de cruzeiro até a ilha de Fernando de Noronha, edita e transforma no documentário *Pacific*, lançado em 2009. Quem é o verdadeiro autor: Pedroso ou os tripulantes? Além de radicalizar a tese da natureza coletiva da produção cinematográfica, o filme ainda ataca os velhos preconceitos em relação a formatos, sintetizados na hierarquização anacrônica entre película e digital, que Kleber Mendonça Filho classifica como “uma forma peculiar de racismo aplicada ao cinema” (Aguar, 2014, p. 49).

Pedroso seria ainda mais ousado em *Balsa* (2009). Ao fixar, sem roteiro estabelecido, a câmera dentro da embarcação do título, o diretor transforma a narrativa numa experiência sinestésica. O que importa aqui não é a ação, mas as imagens e sensações provocadas pelo movimento lento e pela rotina de personagens fortuitos.

Uma proposta ousada que contou com o apoio de Kleber Mendonça Filho, que lançava, no mesmo ano, seu lamento de amor pelo Recife, um curta paródico e cheio de ironia. *Recife Frio* (2009) mistura linguagem documental e ficção científica para contar os efeitos do fenômeno climático fictício que transformou a Capital Pernambucana numa cidade cinza e gelada. Uma proposição inesperada que, executada de forma aguda, mas leve, conquistou a crítica internacional, colecionando uma série de prêmios.

A ousadia da produção pernambucana nesse momento ganha outro significado diante do impacto causado no campo cinematográfico brasileiro pelo avanço da Globo Filmes, responsável pelos cinco primeiros colocados no ranking de bilheteria dos filmes nacionais de 2009. Além da evidente concentração de mercado, chama atenção ainda a padronização dos filmes: um infantil e quatro comédias de situação.

A preferência do público nacional pelo humor não chega a ser nenhuma novidade, encontrando origem nas velhas chanchadas. Entretanto, o poder monopolístico das Organizações Globo no setor de comunicação, em sua aliança com as distribuidoras norte-americanas, levou a uma nova escala a tendência de uniformização da produção fílmica. Até porque a aproximação com o modelo hollywoodiano não se restringiu aos acordos de distribuição, à adoção das formas industriais de produção e à submissão das escolhas artísticas às diretrizes de marketing, chegando, muitas vezes, à reprodução pura e simples do “jargão”, criticada por Adorno e Horkheimer por seu caráter conservador (1985, p. 107).

Com 6,1 milhões de espectadores, *Se Eu Fosse Você 2* não apenas liderou o ranking de produções nacionais de 2009, como se tornou ainda uma das maiores bilheterias da história do cinema brasileiro. Um número impressionante não pelo caráter comercial da obra – evidente quanto o quesito em questão é o retorno financeiro – mas pelo fato do filme dirigido por Daniel Filho ser a continuação de uma tentativa de transposição para o país de um dos clichês mais rasos e desgastados do cinema americano: a troca acidental de corpos entre os protagonistas.

Apesar de ter assistido à mesma história dezenas de vezes, 6,1 milhões de brasileiros pagaram para conferir à versão contada em português e estrelada pelos populares astros de telenovelas Tony Ramos e Glória Pires. O filme respondeu, sozinho, por 48% do montante arrecadado por produções nacionais nas bilheterias em 2009, que, por sua vez, respondeu por 14% do total do mercado, ficando praticamente todo o resto com filmes de Hollywood.

As inovações estéticas e temáticas dos novos realizadores pernambucanos, portanto, não podem ser interpretadas fora desse contexto, até porque não demorariam a ganhar a forma de um discurso político confrontador.

Simplesmente todas as 20 maiores bilheterias do cinema nacional desde 2000 estão ligadas à Globo Filmes. Um quadro de concentração de poder

econômico que, somado à tendência de padronização, levou Kleber Mendonça Filho a declarar publicamente que a empresa carioca “faz mal à ideia de cultura no Brasil, atrofia o conceito de diversidade no cinema brasileiro e adentra um público cada vez mais dopado para reagir a um cinema institucional e morto” (Folha de São Paulo, 2013).

O diretor havia afirmado que se seu vizinho lançasse um vídeo de churrasco no esquema da Globo Filmes faria 200 mil espectadores no primeiro final de semana de exibição. Declaração que provocou a fúria do diretor-executivo do braço cinematográfico das organizações Globo.

“Desafio o cineasta Kleber Mendonça Filho a produzir e dirigir um filme e a fazer 200 mil espectadores com todo o apoio da Globo Filmes! 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” (Folha de São Paulo, 2013), respondeu Cadu Rodrigues mesmo com a repercussão positiva de *O Som ao Redor*, filme que seria apontado como representante do Brasil no Oscar de 2014.

Em sua tréplica, Kleber não baixou o tom. Disse que o valor de um filme ou artista não deveria ser julgado exclusivamente por critérios financeiros e desafiou Rodrigues de volta a usar “todo o poder e alcance da empresa” para investir

“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” (Folha de São Paulo, 2013).

Nenhum dos dois desafios foi aceito, e a polêmica acabou levando à demissão de Carlos Eduardo Rodrigues, sendo substituído por Edson Pimental após uma década no comando da Globo Filmes. De uma maneira ou de outra, o episódio representou um marco. Com a queda do diretor-executivo do braço cinematográfico do principal conglomerado de comunicação do país, o cinema pernambucano não apenas mostrou sua força dentro do campo nacional de cinema, como aproximou o estado de uma posição de questionamento aos agentes hegemônicos.

A geração da retomada havia conseguido se destacar dentro da produção do período, assumindo, em determinados momentos, posições políticas, especialmente no âmbito das disputas por verbas públicas entre “cinemão” e “cineminha”. No entanto, nunca chegaram a romper com a configuração de poder, nem se posicionaram tão abertamente como Kleber. Lírio Ferreira e Hílton Lacerda, inclusive, rodaram *Cartola – Música para os Olhos* (2007) em coprodução com a Globo filmes, e Marcelo Gomes contou com o apoio da empresa na divulgação de *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005).

A declaração de guerra de Kleber ao principal agente hegemônico acabou deslocando Pernambuco dentro do campo do cinema brasileiro para uma posição mais próxima da confrontação, principalmente porque o trabalho do cineasta, sobretudo após o sucesso de *O Som ao Redor* (2012), e dos amigos da Símio e da Trincheira já havia alterado significativamente as relações de poder dentro do próprio subcampo pernambucano, transformando-o, à medida que foram conquistando legitimidade, ao ampliar o espaço para a política e para a inovação nas formas.

Analisada dentro da evolução artística desse grupo, a ruptura com a Globo Filmes surge como desdobramento natural de um cinema inquieto em suas origens e que nunca rejeitou o caráter político da imagem, produzindo um ataque duplo ao pós-moderno, tanto em relação ao esvaziamento ideológico, quanto do ponto de vista estético, expondo, através de uma opção radical pelo minimalismo, o caráter conservador da acumulação acrítica de referências.

Menos é mais para a nova geração. Praticamente não há música em filmes como *Avenida Brasil Formosa*, de Gabriel Mascaro, e *Vigias*, de Marcelo Lordello, ambos lançados em 2010, que mesmo sem serem normativos, recusam-se a esconder seu caráter político. Após ser dado como superado, o tema das classes sociais ressurgiu, mas adaptado ao novo momento histórico. Pois ainda que os objetivos essenciais do Cinema Novo sejam resgatados, a direção da estratégia de ação do diretor é invertida. A tentativa de construção de metanarrativas dá lugar ao cinema possível da desconstrução “das matrizes discursivas monolíticas que categorizam o que é o possível dentro de uma normatividade”, para usar palavras de Marcelo Pedroso (Aguiar, 2014, p. 71). Seu colega e xará Marcelo Lordello vai mais adiante na explicação:

“Ao mesmo tempo, tem uma busca de uma inadequação nesse momento histórico, do fim da política, do fim da ideologia, da pós-utopia. Porra, velho, pra mim tem uma vontade do caralho de dizer: meu irmão, que porra nenhuma, meu irmão! A gente tem que levantar bandeira, a hora é essa. Eu fico pensando em como a repressão, hoje, é uma instância autointrojetada. A repressão está na gente, mesmo. A gente está tão normatizado, tão absorvido, pelas novas configurações do capitalismo, que já traz na gente a própria dimensão de repressão que antes seria cabível ao Estado, à polícia” (Aguiar, 2014, p. 72).

E se a coerção penetrou dessa forma na consciência do homem contemporâneo, a tentativa de ruptura não pode prescindir da força transformadora da linguagem. Daí o retorno de recusa em separar forma e conteúdo. Uma velha tradição da arte engajada, remontando às teorizações de Bakhtin, que retorna no novo cinema de Pernambuco renovada pelas novas possibilidades da tecnologia digital.

São experimentações narrativas que buscam, sobretudo, tirar o espectador da letargia, levando-o a participar da construção de significado da obra. Antes de ganhar a forma de discurso (o grande instrumento de luta dentro de um campo), a oposição latejava em duas concepções de cinema opostas, e, na opinião dos jovens realizadores pernambucanos, inconciliáveis. Pois a opção pelo desconforto deseja justamente confrontar a hegemonia do cinema de “diversão” praticado pela Globo Filmes, que para não deixar de ser prazer “não deve mais exigir esforço e, por isso, tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais”, eximindo o espectador da necessidade do pensamento próprio (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 113).

Em sua reação à supremacia do relativismo pós-moderno, assumem uma atitude que se aproxima em diversos pontos da crítica cultural frankfurtiana, dada como superada por muitos. Um exemplo é a postura de Kleber Mendonça Filho, que ao afirmar que projetos da Globo Filmes somem do radar da cultura após três ou quatro meses “cumprindo a meta de extrair alguns milhões de espectadores que não sabem nem exatamente o porque terem ido ver aquilo”, enquadra Carlos Eduardo Rodrigues entre os executivos - descritos por Adorno e Horkheimer - que nada produzem ou deixam passar que “não corresponda a suas tabelas, à ideia que fazem dos consumidores e, sobretudo, que não se assemelha a eles próprios” (1985, p. 101).

A reação do diretor-executivo e a repercussão da polêmica, contudo, não chegar ser uma novidade na história do cinema nacional, sendo apenas mais um

capítulo da velha disputa entre a concepção do cinema enquanto arte ou como produto comercial, cujas raízes se encontram nas origens da própria prática cinematográfica. Tal divisão é reducionista e, possivelmente, insolúvel, principalmente diante da natureza complexa de uma forma de produção que é, “ao mesmo tempo, indústria que requer alto investimento e retorno a longo prazo, e fenômeno estético, cultural e artístico, impregnado de força simbólica no que tange à construção e à defesa da identidade nacional” (Guerra, 2011, p. 84). No entanto, a polêmica não deixa de ser relevante para delinear a configuração do campo cinematográfico no país, ao iluminar a posição dos diferentes agentes.

Quando chamou a Globo Filmes para a briga, Kleber se escorava no reconhecimento internacional de *O Som ao Redor* (2012), mas não é possível afirmar que seu prestígio, sozinho, fosse o bastante para derrubar o diretor-executivo da empresa, como de fato ocorreu. É mais fácil acreditar no desenrolar dos fatos como consequência da representatividade alcançada pela produção cinematográfica de Pernambuco ao longo de 90 anos. O cineasta enfrentou o gigante das comunicações apoiado numa densa e, sobretudo, crescente tradição imagética, que chegava, naquele momento, a um ápice histórico, não somente do ponto de vista de reconhecimento de crítica, mas também econômico. Pernambuco se tornara o terceiro maior polo de produção cinematográfica do país em termos quantitativos, atrás apenas do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Entre 2006 e 2010, a quantidade de pessoas empregadas no audiovisual no estado cresceu 23%, enquanto o número de empresas subiu 125% (Mariz, 2011, p.28). Comparados à média de crescimento nacional para o período - respectivamente 101% e 92,9% - os dados podem não impressionar tanto, justamente por ignorar um indicador fundamental: a produtividade do setor em Pernambuco.

No ano da polêmica entre Kleber e a Globo Filmes, o estado ultrapassou Minas Gerais e Rio Grande do Sul, produzindo 6,2% dos filmes lançados em 2013. Ficou em terceiro lugar, superado apenas por Rio de Janeiro (36,4%) e São Paulo (35,7%) (Ancine). Isso sem falar do aspecto qualitativo da produção, que poderia ser medido pelo número exponencial de prêmios. *O Som ao Redor*, sozinho, recebeu mais de 30, sendo indicado em outras 15 ocasiões.

Atribuir a produtividade exclusivamente ao aumento do financiamento e à expansão da capacitação profissional, destacando-se a implementação, em 2008,

do Canne e do curso de cinema da UFPE, seria esvaziar o sentido desse mesmo trabalho diante da complexidade das variáveis envolvidas. No entanto, os dois fatores não deixam de ser determinantes.

Desde a criação do edital especial em 2007 até 2013, o Funcultura contemplou 436 projetos audiovisuais, distribuindo um total de 43,1 milhões de reais em financiamento, 11,5 milhões somente no último ano.

Ainda que grande parte dos recursos seja destinada à produção cinematográfica, são contemplados projetos dos mais variados. O que não deixa de ser uma forma de reconhecimento por parte do poder público e da classe cinematográfica da importância exercida por outras atividades ao longo da história do cinema em Pernambuco.

Dos 8 milhões de reais disponibilizados pelo Funcultura Audiovisual no biênio 2010/ 2011, por exemplo, 3,5 milhões foram distribuídos entre 19 projetos de longa-metragem, e outro 1,5 milhão destinado a 22 curtas-metragens. O restante financiou projetos de cineclubes (8), televisão (11) e difusão, pesquisa e formação de público (22) (Mariz, 2011, p. 44).

O montante disponível não apenas seria ampliado para 11,5 milhões de reais no ano seguinte, como acabaria se tornando obrigatório com a aprovação, em junho de 2014, da Lei 15.307, que também instituiu a criação do Conselho Consultivo do Audiovisual de Pernambuco, composto por integrantes do poder público e representantes da sociedade civil.

Uma dupla vitória da classe cinematográfica pernambucana, que, ao mesmo tempo que ganhou maior poder de decisão dentro do governo, blindou a política cinematográfica estadual das variações eleitorais. Ainda que Eduardo Campos tenha se mostrado aberto ao diálogo, foi uma conquista, sobretudo, do poder de pressão dos agentes do setor de produção, que souberam deixar as divergências de lado em benefício de um objetivo comum: o fortalecimento institucional do campo do cinema em Pernambuco.

Foi no clima descontraído e informal da “brodagem” que três gerações de realizadores se reuniram, pouco menos de um ano antes da aprovação da lei, na casa do então governador para debater os problemas do audiovisual no estado, discutindo, entre um brinde e outro, sobre políticas de financiamento e formação profissional e sobre a situação do Cine São Luiz e do Museu da Imagem e do Som.

A todos os 16 cineastas e produtores presentes ao jantar interessava transformar em lei uma forma de financiamento que, ao tirar das empresas o poder de gestão sobre os recursos abatidos do ICSM, compartilhando a decisão do investimento entre governo e representantes da sociedade civil, deu maior liberdade de criação aos realizadores, antes submetidos aos departamentos de marketing das empresas.

Cada vez mais sólida, a política estadual de financiamento serve como sustentação para um campo cinematográfico caracterizado por uma integração incomum entre os agentes e por um ímpeto inovador aparentemente recorrente na cultura pernambucana, manifestando-se, ao longo do tempo, nas formas mais variadas: desde o Movimento de Cultura Popular à revolução musical do Manguebeat dos anos 1990, passando pela iconoclastia superoitista da década de 1970.

Talvez essa inquietude de Pernambuco, estudada nesse trabalho no âmbito do cinema, encontre origens ainda mais distantes, ligadas a uma possível natureza orgulhosa e rebelde – defendida, enquanto representação, pela historiografia nativista de Evaldo Cabral de Mello (2008) - do estado que foi palco de três das cinco grandes revoltas republicanas do Brasil no século XIX.

De uma forma ou de outra, o que acontece é que o Funcultura acaba, independente das críticas, cumprindo sua missão de fomentar e difundir uma cultura cuja riqueza é difícil de explicar. E como lembra Marcelo Gomes, os cineastas pernambucanos não são “inimigos”, não trabalham isolados como no Rio de Janeiro e em São Paulo (Mariz, 2011, p. 31). Por isso, ao se estruturar - ao longo dos mais de noventa anos narrados nesse trabalho - sobre um terreno cultural especialmente fértil, o campo cinematográfico pernambucano ganhou a forma um ecossistema rico, marcado por uma troca profícua e intensa entre diferentes agentes, lembrando, de alguma maneira, o mangue cantado por Chico Science.

4.7

Filmografia marcada pela presença do tempo

O que fazem Karim Aïnouz e Marcelo Gomes em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* (2010) senão tirar o espectador da passividade? Trata-se de um road movie lírico, onde o deslocamento espacial pelo sertão se confunde com a própria trajetória emocional do protagonista, que em nenhum momento aparece na tela. Somos entregues à unidade expressionista criada pela junção da narração em off com as imagens de uma paisagem transformada em estado de espírito.

Ao se movimentar dentro de um cenário aparentemente estático, o personagem de Irandhir Santos se revela e (ou) se transforma. É difícil afirmar ao certo. Arco dramático em direção contrária ao da protagonista de *Ela Morava na Frente do Cinema* (2011), que parece impassível diante das mudanças ao seu redor. O curta foi dirigido por Leonardo Lacca no ano seguinte.

Ainda que em sentido oposto, a simetria temática dentro de uma mesma opção pela narrativa intimista e minimalista releva, sobretudo, um diálogo entre as diferentes gerações de realizadores. Expressão não somente da brodagem, mas da concepção compartilhada da criação cinematográfica enquanto prática essencialmente coletiva e dialógica. Tese ampliada por Kleber Mendonça Filho no documentário *Crítico* (2008) para incluir público e crítica no processo criativo.

E, nessa retroalimentação, torna-se difícil atribuir a origem de determinada tendência a um ou outro agente. Sendo tal pretensão, na verdade, reflexo de uma visão de autoria distante da realidade da prática criativa. Um exemplo é a narrativa minimalista, que, antes de ser radicalizada pela geração da Símio e da Trincheira, já se fazia presente no cinema de silêncio de *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005).

Marcelo Gomes, entretanto, não se contentou com o sucesso do filme escolhido como representante do país no Oscar e decidiu levar sua proposta mais adiante, quatro anos depois, com o experimental *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* (2010).

Comparado ao filme dirigido em parceria com Karim Aïnouz, *Era Uma Vez Eu, Verônica* (2012) pode parecer conservador do ponto de vista da linguagem narrativa, mas o respeito e a sutileza no tratamento do personagem continuam como marca do cinema de Gomes.

Como fizera em seus trabalhos anteriores, o diretor não tenta, em nenhum momento, explicar seu personagem, o que, segundo Walter Benjamin, já é metade da arte narrativa (2012, p. 219). Limita-se a aproximar a câmera ao máximo da jovem médica, para tentar transmitir as nuances e ambiguidades da atuação da Ermila Guedes, deixando o trabalho de decodificação a cargo do espectador.

Um cuidado muito próximo da abordagem de Marcelo Lordello, que em *Eles Voltam* (2012) alcança um equilíbrio sutil, para impedir que a tendência de identificação com a garota de 12 anos perdida na estrada interfira na trajetória de descoberta da protagonista.

Além da distância entre diretor e personagem, os dois longas se tocam no âmbito temático ao expor as dores do processo de amadurecimento das protagonistas, cada uma em fase diferente da vida. Talvez seja esse o ponto onde se manifesta de forma mais clara de diferença de 18 anos entre os diretores. Pois se tomarmos os lançamentos do ano de 2012 como parâmetro, o cinema de Gomes parece mais próximo de Lordello do que de um colega de geração.

País do Desejo (2012) chegou ao cinema cercado de expectativas. Afinal, era o primeiro filme lançado por Paulo Caldas desde *Deserto Feliz*, de 2007. No entanto, os que tinham em mente trabalhos como *Baile Perfumado* (1997) e *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (2000) se decepcionaram com a história de amor entre uma pianista em estado terminal e um padre em conflito com a Igreja. Um argumento como esse dificilmente deixaria de cair no melodrama, mas muitos esperavam algum tipo de surpresa do mentor da turma do Vanretrô e codiretor do filme-marco da retomada do cinema em Pernambuco.

É possível que a consciência dessa expectativa tenha prejudicado ainda mais o resultado do longa. Caldas não conseguiu evitar que *País do Desejo* se transformasse num melodrama banal, tampouco assumiu o filme como tal, e esse desejo, ou preocupação de corresponder à expectativa de transgredir, acabou tomando formas artificiais e sem sentido. Sendo o exemplo mais evidente a personagem da enfermeira japonesa, sem nenhuma relevância para a trama, que comete a heresia infantil de comer hóstias com ketchup.

Apesar de decepcionante, o filme de Caldas representou apenas uma inflexão pontual dentro da trajetória da produção cinematográfica em Pernambuco. Não pôde ser apontado como sinal de decadência da geração da

retomada, pois, no ano anterior, um velho amigo dos anos 1980 havia se mostrado no auge do vigor criativo.

Febre do Rato (2011) é a trabalho mais consistente da carreira de Claudio Assis, ponto culminante onde o projeto de extrair beleza do feio, que em *Texas Hotel* (1999) e *Amarelo Manga* (2003) se apresentara cheio de tensão, encontra síntese no seu mais sólido personagem: o poeta anarquista Zizo. A consistência do protagonista deve-se, em grande parte, à atuação brilhante do onipresente Irandir Santos - a essa altura transformado no rosto do Cinema de Pernambuco -, mas também ao seu caráter autobiográfico.

Zizo é uma espécie de alter ego de Assis, voz autorizada a levar adiante a guinada política do seu cinema, já anunciada na crítica à revolução passiva de *Baixio das Bestas* (2006). Enquanto panfleto libertário, *Febre do Rato* não deixa de se alinhar ao projeto de desconstrução da “repressão autointrojetada” proclamado por Lordello (Aguiar, 2014, p. 72), diferenciando-se, contudo, da nova geração por seu aspecto normativo.

A libertação deixa de ser um processo de caráter apenas negativo, mas a proposição de construção se faz coerente com a trajetória da obra do diretor. Pois a rebelião colocada pela primeira vez como projeto deve brotar necessariamente do mundo marginal tratado nos filmes anteriores. A diferença é que, agora, os personagens se erguem do isolamento de suas misérias pessoais para construir um novo mundo coletivamente, sem com que as idiossincrasias se anulem ou que as individualidades se apaguem.

Interpretada à luz de Benjamin, a guinada surge como momento decisivo no qual o homem pós-moderno individualista se liberta de si mesmo, “a mais terrível de todas as drogas”, e “as energias da embriaguez” são mobilizadas pelo protagonista para a “revolução”. *Febre do Rato* é “política poética”, nas palavras do pensador alemão (2012, p. 33).

O filme certamente tem a cara da Claudio Assis, mas o diretor não é o único em Pernambuco a propor a libertação como construção coletiva impulsionada, a partir da margem, pela força da arte. Nem o único, muito menos o primeiro, encontrando o projeto origens distantes no tempo.

Por isso quando o tema retorna às telas em 2013 o faz na forma de filme de época. Um filme de época, contudo, que subverte as expectativas, uma vez que o tempo construído parece mais avançado do que o tempo do espectador. Ao menos

dentro do mundo do Chão de Estrelas, grupo teatral inspirado no Vivencial Diversiones, que, atuando com o diretor Jomard Muniz de Britto, produziu o cinema mais ousado dos anos 1970.

Hilton Lacerda faz um filme cheio de afeto, exaltação de um momento único não apenas para o cinema, como para o campo cultural pernambucano de uma forma geral. Momento em que Jomard lançava seus primeiros ataques a Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, e conceitos como “música”, “teatro”, “cinema” e “política” pareciam limitados demais para expressar o que acontecia no Recife.

Sem função na trama, o personagem do professor Joubert – homenagem ao mais ousado superoitoista - interrompe a narrativa apenas como forma de evocação, mas em nenhum momento Lacerda deixa que o afeto comprometa seu programa. Tampouco o nega, e talvez esteja aí uma das chaves do sucesso de *Tatuagem* (2013), longa que recebeu cerca de 20 prêmios. Afinal, a brodagem na frente e atrás das câmeras, na essência, é a mesma.

A visão da arte enquanto construção coletiva marcada pelo afeto faz o diretor colocá-la no centro do seu projeto de libertação. E assim como em *Febre do Rato* (2011) essa semente só pode germinar no terreno lamacento da marginalidade, onde o peso esterilizante da ordem opressora ainda não suprimiu a diversidade humana (a metáfora do mangue continua presente). Marginalidade que vinha sendo abordada pelo cinema pernambucano desde a retomada, principalmente nos primeiros trabalhos de Assis, e que só agora se tornava matéria prima para um possível mundo novo.

Em sua “práxis do improvável junto à epifania da desordem”, nas palavras do líder do grupo de artistas, Clécio Wanderley, vivido novamente por Irandhir Santos, *Tatuagem* se aproxima também da geração da Símio e da Trincheira, ao tentar construir algo novo através da desconstrução. E a proposta encontra sua síntese na crítica à heteronormatividade, antecipada por Jomard e pelo Vivencial quatro décadas antes, mas que, em 2013, tornou-se uma das pautas mais controversas e debatidas pela sociedade brasileira.

Por isso, a classificação “filme de época” soa tão estranha. Não é o “passado em si” o que encontramos no longa de Hilton Lacerda, mas, sim, a “presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no

passado, ou seja, uma semelhança profunda, mas forte do que o tempo que passa e que se esvai sem que possamos segurá-lo” (Benjamin, 2012, p. 15).

Essa percepção transversal do tempo atribuída por Benjamin a Proust ganha forma mais contida, porém não menos contundente, em *O Som ao Redor*, primeiro longa-metragem de Kleber Mendonça Filho, lançado também em 2013. A opção do diretor por começar a narrativa apresentando velhas fotografias desgastadas do Brasil rural ao som de fundo de *Cadavres En Serie* (Cadáveres em Série), canção etérea e primal do músico francês Serge Gainsbourg, prenuncia uma fantasmagoria a assombrar aquela história urbana, passada nos bairros de classe média recifenses, com seus muros altos, modernos edifícios e seguranças particulares.

O velho tema da revolução passiva presente na cinematografia pernambucana desde *Sangue de Irmão* (1926) e *Reveses* (1927) se atualiza, ganhando força na mesma proporção em que a narrativa perde em eloquência. Pois é nos pequenos detalhes, nos pequenos choques entres as diferentes histórias que compõem um quadro urbano aparentemente esterilizado por um modelo de cidade isolador, que a força do passado ameaça emergir, mantendo o espectador num constante estado de tensão até a história eclodir num desfecho impactante, porém coerente.

Essa sensação de tensão difusa, aparentemente não explicada, que a classe média brasileira experimenta em suas metrópoles cada vez mais padronizadas vinha sendo exercitada por Kleber desde *Enjaulado* (1997) e *Eletrodoméstica* (2005), atingindo em *O Som ao Redor* (2012), ao incorporar elementos destes curtas abertamente, síntese expressiva junto a maturidade temática.

O modelo urbanístico segregador e monótono que isola cada indivíduo em suas próprias paranoias surge como patologia social, latência de um passado nunca resolvido, apenas recalçado, que dá origem a um estado de neurose coletiva. Vizinhos que se agridem, a mulher que dá sonífero para o cachorro da casa ao lado, o guardador que arranha o carro da madame arrogante, o jovem de elite que arromba carros por diversão... São os pequenos sons que brotam do aparente silêncio ao redor.

Como no método psicanalítico, o tratamento possível consiste na tentativa de trazer as contradições sociais não resolvidas pelo processo de modernização conservadora brasileiro ao plano da consciência coletiva, rompendo a resistência

de uma classe média reprimida pelo isolamento provocado por uma estrutura social desigual que insiste em resistir ao tempo.

E se, na Capital Pernambucana, a persistência do passado ganha os contornos particulares do resultado de um processo histórico, no sertão de Camilo Cavalcante, o tempo é esgarçado além dos limites das explicações sociológicas, atribuindo ao arcaico um valor transcendental, expresso no próprio título do filme lançado em 2014.

O eterno de *A História da Eternidade* é a mesmice, a “sujeição à rotina” que força os personagens a “sacrificar suas idiossincrasias, abrir mão da capacidade de se enojar” (Benjamin, 2012, p. 78). Os que se recusam a fundir seu eu com a paisagem estéril e insistem em sonhar, como o artista vivido por Irandhir Santos, são sacrificados, pois a inquietude transformadora ameaça o equilíbrio do totalitarismo do mesmo.

Permanecem o incesto, a violência e a miséria, ordenados sob um patriarcalismo ancestral, que continua a fazer das mulheres suas principais vítimas. Um tema recorrente no cinema pernambucano contemporâneo, presente em filmes como *Baixio das Bestas* (2007), de Claudio Assis, e *Deserto Feliz* (2007), de Paulo Caldas.

No entanto, são elas, com seu poder - também eterno - de gerar vida e resistir, o grande elemento de vitalidade daquele mundo estagnado. Após o fim trágico dos homens, são as três gerações de personagens femininas que, com seus olhares de cumplicidade, resistem no final do primeiro longa de Camilo Cavalcante.

Também é uma mulher que em *Sangue Azul*, filme lançado por Lírio Ferreira em 2015, tenta romper o julgo do arcaico, entregando seu filho ao circo ainda muito jovem. Ao enviar o garoto para fora daquele mundo de estagnação e isolamento – aqui o sertão dá lugar à paradisíaca ilha de Fernanda de Noronha – a personagem de Sandra Corveloni tenta evitar a iminente relação incestuosa entre o personagem de Daniel de Oliveira e sua irmã. No entanto, o passado é novamente apenas recalcado.

Quando o circo volta à ilha anos depois, sentimentos que pareciam suprimidos retornam com força avassaladora, com consequências para todos os personagens daqueles dois mundos tão distintos. É a caixa de pandora aberta pelo

encontro entre o cinema, na sua forma primeva do circo, e o mundo ancestral representado pelo mar de Noronha e do azul do título.

Seria essa uma das marcas mais fortes da cinematografia pernambucana, reflexo de uma produção surgida dentro de um campo cultural onde as tensões entre atraso e moderno, características do processo histórico brasileiro, ganharam expressões das mais fortes e criativas. Desde a sociologia conciliatória de Gilberto Freyre até a rebelião pós-moderna do Manguêbeat, passando pelo purismo armorial de Ariano Suassuna.

Com a renovação provocada pela geração da Símio e da Trincheira, a dialética passado/presente chega aos pequenos objetos cotidianos. Ao sair do mundo rural de *A História da Eternidade* (2014), passando pelas ruas vazias e tensas da metrópole de *O Som ao Redor* (2012) até chegar à intimidade do interior dos apartamentos, a câmera troca a grande angular do cinema metafísico de Camilo Cavalcanti e a lente de médio alcance da crítica sociológica de Kleber pelo olhar microscópico do diretor Leonardo Lacca.

Na microfísica de *Permanência*, lançado em 2015, a lei gravitacional permanece, mas agora o peso dos acontecimentos pretéritos incide não sobre o gênero humano, ou sobre a sociedade, mais sobre dois ex-namorados, que, mesmo com o passar dos anos, não conseguem se libertar de sentimentos, instintos e reminiscências. Essas manifestações sutis do passado, contudo, só se tornam perceptíveis dentro de uma proposta narrativa repleta de espaços vazios, que força o espectador a redobrar a atenção para as nuances das atuações dos protagonistas Irandhir Santos e Rita Carelli.

Mesmo minimalismo que faz o espectador se surpreender quando descobre que o protagonista do *A Onda Traz o Vento Leva* (2009), além de pobre, surdo e mudo, também é portador de HIV. Pois o diretor Gabriel Mascaro, contemporâneo de Lacca e ex-membro da Símio, dá todo o espaço para o protagonista envolver o espectador com sua leveza antes de revelar sua condição de soropositivo.

Ao ser transportado para o litoral de Alagoas, esse naturalismo na montagem e nas atuações ganha o reforço de um apuro fotográfico quase inevitável diante da beleza do cenário, para construir uma obra cheia de espaços abertos, por onde os *Ventos de Agosto* (2014) do título, possam circular, incitando reflexões sobre a relação do homem com a morte e a natureza. Com sua narrativa lenta, seus enquadramentos em tableau, e sua trilha sonora exclusivamente

diegética, Mascaro atenua o peso da ambição temática, evitando escorregões grandiloquentes ou sentimentalistas.

Após mais de noventa anos de tortuosa caminhada, a cinematografia de Pernambuco chega a um momento de maturidade. A recorrência da metalinguagem enquanto expressão de uma produção autodidata, a instabilidade identitária típica da pós-modernidade e a presença marcante da música, sobretudo nos filmes da retomada, dão lugar a uma variedade temática característica de um campo cultural que se consolida. Não que tenham desaparecido do arco de visão dos realizadores. Porém, passaram a dividir espaço com outros focos de reflexão. E mesmo questões antes esvaziadas pelo subjetivismo pós-moderno tiveram seu conteúdo político resgatado.

O exemplo mais evidente é a cidade, que, após ser transformada em agrupamento singular de subjetividades em filmes como *Conceição* (1999) e *Amarelo Manga* (2004), volta a ser problematizada em *Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (2000), tornando-se objeto de crítica constante no cinema da Símio e da Trincheira e na obra de Kleber Mendonça Filho, com seu foco especial na classe média.

O movimento criativo dos cineastas pernambucanos teve o mérito de captar a iminente implosão de um modelo urbanístico irracional, compartilhado pelas grandes metrópoles nacionais, centrado na especulação imobiliária, na privatização do espaço público, na segregação social e no transporte individual. Um modelo de modernização criticado das mais variadas formas, podendo citar – além dos mencionados acima – longas como o intimista *Boa Sorte, Meu Amor* (2012), de Daniel Aragão, o multicolorido retrato da cultura brega *Amor, Plástico e Barulho* (2013), de Renata Pinheiro, além do ousado *Brasil S/A* (2014), distopia futurista na qual Marcelo Pedrosa dispensa diálogos para denunciar, de forma ácida, bem-humorada e grandiosa, o caráter desumano do capitalismo à brasileira.

4.8 Brodagem na forma dos coletivos audiovisuais

Quando, em 2012, o terreno do Cais José Estelita, na região portuária de Recife, foi ocupado por um grupo heterogêneo de pessoas dispostas a impedir que um consórcio de grandes empreiteiras transformasse o espaço equivalente a 14 campos de futebol, localizando em uma das áreas mais valorizadas da cidade, num megacondomínio de luxo composto por 13 gigantes torres de até 38 andares, o movimento Ocupe Estelita encontrou apoio em uma classe cinematográfica sensível à questão urbana.

O prestígio de profissionais renomados seria decisivo para dar visibilidade e legitimidade à causa, mas a opção por combater a submissão da cidade à lógica do capital através da união da população pela retomada do espaço público teria nos coletivos de audiovisual sua forma de expressão mais natural. Tratava-se, na verdade, de um movimento mais amplo, uma tentativa de desconstruir a ideologia individualista, resgatando a natureza coletiva do homem.

Em Pernambuco, mesmo diante da hegemonia temática do subjetivismo durante a retomada, o ímpeto da união se fazia presente na produção, através da prática da brodagem, que não deixava de se expressar na tela através das referências constantes aos amigos.

Unidos, os realizadores foram capazes de pressionar o poder público, desempenhando papel ativo no processo lento e progressivo de estruturação do campo cinematográfico em Pernambuco. Foram decisivos, por exemplo, na aprovação da Carta de Olinda, em 1984, que ajudou a desconcentrar os recursos da Embrafilme, e nas diversas etapas de aprofundamento da política de fomento do governo estadual, desde a instituição do Funcultura, em 2003, até a criação do edital audiovisual, em 2007, e sua transformação na Lei 15.307, sete anos depois.

Após mais de nove décadas de lutas, tentativas, acertos e fracassos, envolvendo diversas gerações, Recife dispõe, hoje, de um sofisticado complexo audiovisual. Os jovens aspirantes que antes tinham que aprender na prática, hoje contam com curso de bacharelado em Cinema e Audiovisual na UFPE e com o Centro Audiovisual do Norte/Nordeste (Canne), locado dentro de uma Fundação Joaquim Nabuco cada vez mais atuante na formação de público, destacando-se, ao

lado do reformado São Luiz, como espaço de exibição alternativo à programação comercial.

Os recifenses dispostos a fugir dos blockbusters americanos também podem recorrer ao Museu da Imagem e do Som de Pernambuco, vinculado a Fundarpe, e a uma ampla e ativa rede cineclubista reunida na Federação Pernambucana de Cineclubes, sem deixar de mencionar festivais anuais de prestígio, como o Cine-PE e a Janela Internacional de Cinema do Recife.

Sendo esse interesse por propostas estéticas e temáticas diferenciadas alimentado por diversos projetos educacionais. Entre eles: o “Curta em Curso”, que teve como alunos os futuros diretores Tião, Marcelo Lordello e Leonardo Lacca; o “Realizando em Um Minuto”, de Alice Gouveia; a ONG pioneira Aurora Filmes, de Sandra Ribeiro; e o Cine Cabeça, que, segundo a diretora Andreia Mota, levou, desde 2007, 60 mil alunos de 88 escolas da rede pública ao cinema São Luís, além de ter capacitado cerca de 360 adolescentes a produzir mais de 20 filmes.

Vale mencionar ainda o fortalecimento das organizações de classe, com especial destaque para a tradicional ABD/APECI e para o Sindicato Interestadual dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual (STIC-PE), que viu seu número de filiados praticamente dobrar nos últimos cinco anos, chegando a 1039 em 2015.

O resultado natural da estruturação do campo, com um número expressivo de instituições atuando de forma sólida em diversas áreas, é a crescente profissionalização da prática cinematográfica, ambição já presente nos pioneiros do Ciclo do Recife. Trata-se de uma conquista histórica, portanto, resultado de um longo e tortuoso processo, analisado ao longo desde trabalho.

Todavia, a profissionalização não resultou, em Pernambuco, na submissão dos agentes à lógica da competitividade do mercado. O estado não apenas se manteve, dentro da eterna disputa, mais próximo da concepção do cinema enquanto arte, em oposição à visão comercial (tomemos como exemplo a polêmica entre Kleber Mendonça Filho e a Globo Filmes), como ainda viu a tradição colaborativa da brodagem ser alimentada pela retomada do discurso político até ganhar a forma dos coletivos audiovisuais.

Os diretores e produtores pernambucanos lutaram durante anos pela profissionalização da atividade, sem, todavia, perder de vista o caráter de

construção coletiva desta trajetória. Ou seja, não se “tornaram inimigos”. Pois além de ser uma marca diferencial da produção do estado, impactando, inclusive, o resultado artístico, a brodagem contínua relevante diante das relações de poder que configuram o campo do cinema nacionalmente. Não há como abrir mão da união diante da persistência de um quadro de brutais disparidades regionais. Segundo dados da Ancine, Pernambuco lançou apenas 3 filmes em 2014 contra 40 do Rio de Janeiro e 50 de São Paulo, onde “as pessoas fazem cinema isoladas”, segundo palavras do cineasta Marcelo Gomes (Mariz, 2011, p. 31).

Essa diferença na quantidade, contudo, é incapaz de expressar o aspecto qualitativo da produção pernambucana, que, apesar de sua natureza subjetiva, também pode ser expresso através de números. Basta, por exemplo, somar os prêmios recebidos ao redor do mundo pelos quatro longas estrelados pelo ator-símbolo, Irandhir Santos, entre 2011 e 2014 para chegarmos a impressionante soma de 83: *A Febre do Rato* (2011) ficou com 23; *O Som ao Redor* (2012), com 31; *Tatuagem* (2013), levou 19 prêmios; e *A História da Eternidade* (2014), outros 10.

Ainda que o Funcultura não tenha sido capaz de reverter as disparidades regionais em termos quantitativos, ao menos garantiu, através da gestão colegiada entre estado e classe cinematográfica dos recursos de isenção do ICMS, a liberdade criativa dos realizadores, ao estabelecer como principal critério o valor cultural de uma obra e não o seu potencial de retorno comercial segundo parâmetros estabelecidos pela máquina industrial de Hollywood ou da Globo Filmes. Todos os quatro filmes acima citados receberam recursos do fundo estadual em, pelo menos, alguma das etapas de desenvolvimento do projeto.

E nessa visão ampla de cultura, também acabaram sendo beneficiados nos editais os coletivos audiovisuais que passaram a se multiplicar, acompanhando a crescente repolitização da produção, estimulada, principalmente, pela geração da Símio e da Trincheira. O primeiro surgiu ainda em 2006, quando os estudantes do curso de Rádio e TV da UFPE Felipe Peres, Evandro Dunoyer, Paulo Sano, Rafael Travassos e Sérgio Santos decidiram fundar o Asterisco, um coletivo especialmente preocupado com as comunidades quilombolas do interior e que, em 2010, denunciou o caráter criminoso da expansão do latifúndio canavieiro, no curta *Acercadacana*.

A iniciativa surge no terreno do repertório clássico da tradição documental nacional, sendo inevitável a evocação de *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. No entanto, em seu movimento de multiplicação, os coletivos serão fundamentais para ampliar o arco temático da produção pernambucana. Uma consequência, sobretudo, do modo de produção democrático e da concepção coletiva de autoria.

Em 2008, Hugo Coutinho, Rafael de Amorim e Leandro Santonioni, também da UFPE, criam o coletivo Jacaré, transformando a câmera em instrumento de reflexão sobre questões como mobilidade urbana, cinema de rua e direitos autorais, através do curta-manifesto contra leis antipirataria *Compartilhe. Copie, é legal* (2010).

A Universidade Federal de Pernambuco se torna um verdadeiro celeiro, de onde surgiria, em 2012, o primeiro grupo a adotar a diversidade sexual como foco, um ano antes de Hilton Lacerda lançar o longa *Tatuagem*. Em curtas como *Mama*, *Estudo em Vermelho* e *Casa Forte* (todos lançados em 2013), o Coletivo Surto & Deslumbramento passou a questionar, de forma muitas vezes bem-humorada, o que afirmava ser o caráter político pretensioso de uma cinematografia essencialmente heteronormativa.

No entanto, o tema mais recorrente e através do qual os coletivos causaram maior impacto político em Recife foi, sem dúvidas, a questão do direito à cidade. Alguns como o *Contravento* e o [projeto] *Torres Gêmeas* surgiram como reação direta ao processo de remoção das populações de baixa renda dos espaços valorizados da região central, especialmente nas bordas d'água, para dar lugar a grandes empreendimentos imobiliários, dos quais o projeto Novo Recife, que deu origem ao *Ocupe Estelita*, é o mais emblemático, mas também podemos citar as aberrantes *Torres Gêmeas*, no Cais Santa Maria, o *Shopping Rio Mar* e o sistema de rodovias da *Via Mangue*, um dos principais gatilhos da especulação imobiliária.

Todos atacados de forma frontal e contundente pelos vídeos do Coletivo *Surto*, criado por Marcelo Pedroso, da *Símio*, em parceria com Felipe Peres, um dos fundadores do Coletivo *asterisco*. Em sua forma radicalizada, o espírito colaborativo da *brodagem* que há décadas rompia barreiras dentro do campo cinematográfico de Pernambuco não poderia ser limitado pelas divisões entre os diferentes coletivos. Afinal, o interesse era o mesmo: colocar o poder retórico do

audiovisual à disposição das pessoas dispostas a reconquistar a cidade. Muitas delas reunidas no acampamento do Ocupe Estelita, onde uma mobilização marcada pelas mais variadas formas de expressão artística reacendeu mais uma vez um campo cultural habituado a ser varrido esporadicamente por momentos de efervescência renovadora. O Movimento de Cultura Popular interrompido pelo Golpe de 1964, a farra superoitista dos anos 1970 e a explosão do Mangubeat na década de 1990 são apenas alguns exemplos.

A produção cinematográfica segue, portanto, profundamente marcada pelas movimentações dentro campo cultural pernambucano, retirando daí parte de sua originalidade. Essa foi uma das proposições centrais deste esforço de análise, que, ao reconstruir a trajetória do cinema em Pernambuco, também não pôde ignorar o impacto das novas tecnologias no desenvolvimento de uma forma de expressão especialmente dependente de equipamentos. Funcionando as inovações, muitas vezes, como verdadeiros marcadores históricos.

O advento do som no início da década de 1930, por exemplo, sepultou o Ciclo do Recife, enquanto a introdução do acessível Super 8, nos anos 1970, possibilitou o surgimento do segundo surto produtivo da história do estado, que também chegaria ao fim graças, em parte, a novas tecnologias como o VHS.

No caso dos coletivos audiovisuais contemporâneos, a disseminação do digital se revela fundamental não apenas na produção, barateando e simplificando filmagem, armazenamento e edição, como na distribuição. Sendo a internet o principal meio de circulação de um audiovisual radicalizado enquanto arma política, e a própria palavra “cinema” passa a ser questionada diante da profundidade da reconfiguração tecnológica. Até o momento, o vídeo *Recife, Cidade Roubada*, ataque ao projeto Novo Recife apresentado por Irandhir Santos, foi assistido por mais de 118 mil pessoas no site Youtube.

Além do potencial político de disseminação de informação e de aproximação dos agentes, facilitando, inclusive, um processo produtivo cada vez mais horizontal – grande parte das discussões do coletivo Surto & Deslumbramento, por exemplo, acontecem online (Nogueira, 2014, p. 112) -, a internet tem transformado as estruturas da indústria cinematográfica mundial de forma tão profunda e acelerada, que ainda é difícil prever o real alcance dos desdobramentos.

Os agentes hegemônicos tentam responder às mudanças. Segundo relatório do BNDES, os cinco grandes estúdios norte-americanos - Fox, Disney, Warner, Paramount e Sony - que, sozinhos, controlam 68% das bilheterias brasileiras (Ancine, 2014), “anunciaram que, a partir de 2015, deixarão de distribuir cópias dos filmes em película, passando a operar apenas através de cópias digitais” (MPAAL, 2014, p. 22).

A digitalização da exibição tende a reduzir drasticamente os custos, ao suprimir, por exemplo, a necessidade de cópia e transporte dos rolos de filme. Poderia contribuir, sobretudo, para diminuir o preço médio do ingresso no país, atualmente na casa dos 12,57 reais. Um valor que pode ser considerado elevado diante de um salário mínimo fixado em 724 reais (Ancine, 2014).

No entanto, se o número de salas de exibição continua a crescer no Brasil, chegando a 2833 em 2014 (marca que não era atingida há 35 anos), isso se deve, não a tendências de mercado, mas a uma enorme demanda reprimida, fruto, sobretudo, da persistência de desigualdades sociais e geográficas. Segundo dados do Ministério da Cultura, apenas 8% do território nacional possuem salas de cinema comerciais (Martinez, 2013, p. 36).

Deixando de lado as especificidades do mercado brasileiro, o que percebemos, em escala global, é um movimento aparentemente irreversível no qual os cinemas tradicionais, mesmo modernizados no modelo multiplex, tendem a perder espaço para novos formatos e janelas de exibição surgidos das possibilidades abertas pelas inovações tecnológicas.

Ao investirem no crescente mercado de Video On Demand, as grandes empresas tentam acompanhar as novas dinâmicas, mas não o fazem em velocidade suficiente para manter intacta sua posição de hegemonia. O exemplo mais evidente disso foi o espaço conquistado por um novo ator, surgido com ares de protagonista num mercado aparentemente fechado pelo oligopólio das majors. Pois a empresa americana Netflix não apenas está revolucionando a distribuição e a exibição, como passou, também, a investir agressivamente na produção de conteúdo de alta qualidade, concebido exclusivamente para sua plataforma online. Após incursões bem-sucedidas em Hollywood, o diretor José Padilha e o ator Wagner Moura, conhecidos pelo sucesso dos filmes *Tropa de Elite 1* e *2*, assinaram contratos milionários para rodar, para o Netflix, série sobre a vida do lendário narcotraficante colombiano Pablo Escobar.

Mesmo com os altos investimentos em VOD, os grandes produtores de conteúdo, especialmente os estúdios de Hollywood e, no caso brasileiro, as Organizações Globo, não têm conseguido conter o que classificam, dentro de sua lógica comercial, como “pirataria”, mas que deveria ser compreendido como parte da ampliação exponencial do fluxo de informações gerado pela rede mundial de computadores. Presos a paradigmas tornados obsoletos num espaço muito curto de tempo, os grandes executivos têm encontrado dificuldades para conter a expansão de novos agentes, surgidos a partir de novas concepções. Mais aptos, portanto, a operar em meio às flutuações e incertezas de um momento de transição que aponta para possibilidades de democratização do acesso tanto ao consumo, quanto à produção de informação.

O surgimento de um vibrante movimento de coletivos audiovisuais em um momento em que o longo e tortuoso processo de estruturação do campo cinematográfico, analisado no decorrer deste trabalho, chega a um ponto de maturidade, coloca Pernambuco em uma posição promissora diante das possibilidades abertas pelas inovações tecnológicas que estão revolucionando o audiovisual em todo o mundo.

5 Conclusão

A atual posição de destaque de Pernambuco dentro da produção nacional e o grau de estruturação que o campo cinematográfico alcançou no estado foram resultado de um longo processo analisado no decorrer deste trabalho. Uma trajetória sinuosa, intercalando momentos de surto com outros de vazio produtivo, que, ao longo do tempo, também se revelou cumulativa. O jovem pernambucano interessado em fazer cinema dispõe, hoje, de uma série de instituições, atuando em diversas áreas. Da capacitação profissional (Canne e UFPE) à formação de público (Fundaj, cineclubes, cinemas alternativos e projetos educacionais), passando pelas organizações de classe (ABD/APECI e STIC-PE). Sem deixar de mencionar, é claro, o sistema de financiamento do governo estadual (Funcultura).

O quadro surpreende, contudo. Afinal, o que levou Pernambuco a tal preponderância – expressa não somente no grau de estruturação do campo, mas também no número exponencial de prêmios recebidos pelos filmes -, deixando para trás estados com condições econômicas, sociais e políticas mais favoráveis?

São fatores variados que caracterizam um processo longo, lento e complexo, mas desencadeado ainda no momento de introdução da prática cinematográfica no país. Pois graças à adesão diferenciada da burguesia local e às virtudes de um grupo reduzido de jovens pioneiros o Ciclo do Recife se tornou o mais produtivo entre os ciclos regionais que se espalharam pelo país na década de 1920, aproveitando os espaços deixados aos pequenos agentes durante o curto período de introdução de uma nova atividade.

Apesar do legado reduzido do ponto de vista estético, os pioneiros se tornaram a pedra fundamental do longo processo de estruturação do campo cinematográfico em Pernambuco, principalmente por fundar uma tradição, oferecendo raízes cinematográficas às gerações futuras. Depois do exemplo de Edson Chagas, Gentil Roiz, Ari Severo e Jota Soares, qualquer garoto que cultivasse o sonho de fazer cinema no estado poderia acreditar na possibilidade, mesmo diante de barreiras aparentemente intransponíveis.

Quando o cinema sonoro finalmente sepultou os agonizantes ciclos regionais no início da década de 1930, alguns pioneiros continuaram ativos, transmitindo suas experiências e lutando para manter o pensamento cinematográfico vivo através de outras atividades. Principalmente a imprensa e o cineclubismo, fundamentais, ao longo da história do cinema em Pernambuco, na formação das novas gerações.

Com especial destaque para o sempre inquieto Jota Soares, que agitou cineclubes, escreveu em jornais, preservou acervo e atuou como ator na retomada da produção nos anos 1970. Todavia, o veterano foi apenas o primeiro de uma série de personagens-chave que vão desempenhar papéis de elos fundamentais na tessitura histórica do cinema no estado, conectando diferentes gerações através de uma militância duradoura e diversificada em suas formas de atuar. A lista inclui Firmo Neto, Fernando Spencer e Paulo Caldas, sendo o exemplo mais recente Kleber Mendonça Filho, que com sua posição radial dentro de um campo cinematográfico mais complexo - acumulando funções de cineasta, jornalista e curador da Fundaj -, conectou gerações e contribuiu decisivamente para a renovação da produção.

Esse companheirismo havia surgido ainda nos primórdios do Ciclo do Recife como forma de viabilizar a produção diante das dificuldades técnicas e econômicas, mas continuou avançando de forma progressiva nos anos seguintes, apesar da crescente estruturação do campo, fenômeno que, ao expandir a profissionalização nos moldes capitalistas, tenderia a submeter a produção à lógica competitiva do mercado.

O que aconteceu em Pernambuco, contudo, foi o avanço espasmódico, porém contínuo, do modo de trabalho colaborativo e da concepção coletiva de autoria. Ganhou forma mais complexa durante o Ciclo Super 8 dos anos 1970, desdobrando-se nas cooperativas culturais do Manguebeat que marcaram a produção de *Baile Perfumado* (1997) mas haviam sido renunciadas pouco antes pelo Vanretrô, até chegar ao cinema político e horizontal da Símio e da Trincheira, radicalizando-se, em seguida, nos coletivos audiovisuais que continuam a se multiplicar.

Além de ser uma marca histórica da produção, a “brodagem” continua se fazendo necessária em Pernambuco diante da persistência das disparidades

regionais. Em 2014, o estado lançou apenas 3 longas contra 40 do Rio de Janeiro e 50 produzidos em São Paulo (Ancine).

Ainda que não tenha sido capaz de reverter o quadro, o Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura, do governo estado, foi fundamental para viabilizar economicamente os projetos, garantindo, ao mesmo tempo, a liberdade criativa dos realizadores, pois a decisão sobre os investimentos passou a ser dividida entre poder público e representantes da categoria. Como os critérios não ficaram restritos ao potencial comercial, muitos jovens realizadores conseguiram suas primeiras oportunidades de trabalho. O que contribuiu de forma decisiva para a renovação do campo.

O Funcultura foi resultado, principalmente, do poder de pressão do setor, ampliado progressivamente pelo reconhecimento em festivais ao redor do mundo, mas, sobretudo, através de anos de atuação em entidades de classe como a ABD/APECI, decisiva na aprovação, em 1984, da Carta de Olinda, documento-marco na luta histórica pela descentralização dos recursos de financiamento. Todavia, o fenômeno não chega a ser uma exclusividade pernambucana, ainda que os poderes públicos municipal e estadual, se comparados a outras regiões, tenham se mostrado, a partir da retomada nos anos 1990, especialmente permeáveis. Podendo citar a criação do Sistema de Incentivo à Cultura em 1993 e, pouco depois, dos concursos de roteiro Ary Severo e Firmo Neto.

Pois ao se inserir o objeto dentro de um quadro mais amplo, a progressiva mobilização de classe em âmbito nacional emerge como o motor que impulsionou o Estado brasileiro a assumir papel de proteção e fomento à produção, imprescindível diante da hegemonia das multinacionais norte-americanas nos três setores da cadeia (produção, distribuição e exibição). Quando Collor deu fim à Embrafilme e ao Concine, entregando o cinema nacional às leis de um mercado monopolístico, o resultado foi desastroso. A produção brasileira atingiu, em 1992, o recorde mínimo de 0,05% de participação nas bilheterias.

E, mesmo nesse período mais duro, o processo de estruturação do campo cinematográfico continuou avançando em Pernambuco, graças, principalmente, ao talento e a determinação de uma geração surgida nos corredores da Universidade Federal. São eles que vão aproveitar o retorno das leis federais de incentivo para envolver a cena cultural na produção do primeiro longa-metragem rodado no estado em mais de 20 anos. O sucesso de *Baile Perfumado* (1997) em um

momento em que a estética pós-moderna do Mangubeat revolucionava as relações de poder, ampliou ainda mais a relevância do subcampo cinematográfico dentro do campo cultural pernambucano. Encontrando a proposta de “modernizar o passado” de Chico Science origem nos anos 1970, sobretudo na crítica do cinema superoitoista de Jomard Muniz de Britto ao peso sufocador da posição hegemônica de Ariano Suassuna e Gilberto Freyre. Enquanto embrião da retomada cinematográfica dos anos 1990, a Vanguarda Retrógada mostrou-se um elo crucial nesse movimento renovador que seria levado adiante posteriormente pela geração da Símio e da Trincheira e pelos coletivos audiovisuais.

Ao se renovar e se estruturar internamente, o cinema de Pernambuco também foi fortalecendo sua posição dentro do campo cinematográfico nacional, ancorado, principalmente, no sucesso dos filmes em festivais e nas páginas dos jornais. Sucesso que continuou mesmo com o surgimento de novas gerações com diferentes propostas estéticas e temáticas, sugerindo a existência de um diferencial na produção do estado que vai além das qualidades pessoais de um ou outro diretor.

Os prêmios e as críticas positivas garantiram a rápida ascensão dos jovens realizadores da Símio e da Trincheira, estimulando uma repolitização que não deixava de fora a questão de linguagem e que teve como resultado a reconfiguração do campo pernambucano, empurrando-o até uma posição mais próxima do confronto ao cinema hegemônico, cujo ponto culminante foi a polêmica entre Kleber Mendonça Filho e Carlos Eduardo Rodrigues, que resultou na demissão do diretor-executivo da Globo Filmes. O que por si só não deixa de ser sinal da relevância conquistada pelo estado dentro do cenário nacional.

Mesmo os veteranos da geração da retomada não ficaram de fora desse movimento, pois as posições de prestígio conquistadas a partir do marco de *Baile Perfumado* (1997) não chegaram a se cristalizar em uma hierarquia rígida, graças, sobretudo, à brodagem que continuou a marcar o cinema no estado, estimulando uma troca profícua entre cineastas de idades variadas, como ocorrera em diversos momentos da história.

Porosidade e plasticidade que permitiram que o campo cinematográfico pernambucano fosse alimentado pelos movimentos renovadores que costumam varrer esporadicamente a cultura do estado. Desde o Movimento de Cultura

Popular dos anos 1960 ao recente Ocupe Estelita, passando pela parabólica na lama do Manguebeat.

Valendo citar ainda o Ciclo Super 8, que explode em um momento ímpar de efervescência cultural, servindo como aglutinador das mais diversas formas de expressão artística que agitavam a cena recifense. O músico Alceu Valença e os atores do grupo teatral Vivencial Diversiones, por exemplo, vão marcar presença no trabalho de Jomard Muniz de Britto, um cinema tão provocador quanto despreocupado com o apuro técnico.

Esse caráter amador criticado de forma recorrente vai ser, na verdade, a grande força da produção superoitista. Ao reduzir drasticamente os custos, o formato Super 8 democratizou a produção e resgatou seu caráter pedagógico, liberando os interessados em aprender a fazer cinema e experimentar além das convenções ditadas pela necessidade de retorno econômico. Dentro da trajetória do cinema em Pernambuco, o período fica marcado como um momento não apenas de expansão dos agentes em termos quantitativos, mas também de renovação qualitativa, pois a liberdade de criação dentro de um cenário cultural tão fértil vai contribuir para a renovação do pensamento cinematográfico no estado, preparando o terreno para o surgimento do Manguebeat e para a retomada.

Esse caráter autodidata da produção no estado, resultado de deficiências históricas na capacitação profissional, vai se expressar de maneira transversal na cinematografia através da presença recorrente de reflexões metalinguísticas. No contexto do subjetivismo que marcou os anos 1990, a insegurança de quem tem que aprender a fazer cinema na prática – sendo o jovem cineasta quase um estrangeiro na própria profissão – ganhou a forma do protagonista estrangeiro, presente em filmes como *Baile Perfumado* (1997), *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005) e *Árido Movie* (2006).

O sucesso da retomada, contudo, não gerou uma acomodação das relações de força dentro campo cinematográfico, principalmente porque a geração da Símio e da Trincheira contou com o apoio decisivo de Kleber Mendonça Filho para tensionar o arco temático em outra direção, resgatando a natureza política do cinema, sem deixar de adaptá-la à nova realidade.

Não se trata de um cinema normativo, mas de desconstrução, pois como afirma Marcelo Lordello, no capitalismo contemporâneo, a repressão passa a ser autointrojetada (Aguiar, 2014, p. 72). Logo a forma da obra fílmica não deve ser

deixada de lado do processo de contestação. Por isso a ousadia estética de uma produção minimalista que não consegue separar o ataque às convenções narrativas do questionamento da própria noção da autoria, que, por sua vez, surge como radicalização da tradição da “brodagem” que seguiu avançando ao longo da história mesmo com a crescente profissionalização do cinema em Pernambuco.

O movimento de intensificação das práticas colaborativas seria levado ainda mais adiante pelos coletivos audiovisuais, que, ao abraçar a luta pela democratização do direito à cidade, simbolizada pelo Ocupe Estelita, não apenas demonstram a posição de relevância do cinema dentro da sociedade recifense, como chamam atenção para a persistência das contradições que marcam não somente a produção fílmica, mas toda a tradição cultural pernambucana.

Tem sido reiterado pelo cinema que tal modelo de urbanização excludente não passa da mais nova manifestação da tensão, nunca resolvida pelo andamento histórico brasileiro ditado pelo ritmo lento da revolução passiva, entre atraso e moderno, objeto de reflexão dos cineastas deste o Ciclo do Recife. Com o passar dos anos e com a multiplicação das propostas discursivas, a questão da persistência do passado passou a ser analisada a partir de diferentes escopos, oscilando entre a grande angular metafísica de *A História da Eternidade* (2014) até a microfísica de *Permanência* (2015), passando pela abordagem sociológica de *O Som ao Redor* (2012).

O conflito entre atraso e moderno não apenas persiste, como ganha novo significado diante das tecnologias que têm transformado a lógica da produção e distribuição da informação audiovisual de forma tão profunda e ampla, que ainda é impossível prever os reais desdobramentos. Trata-se de um processo global e aparentemente irreversível.

Entre as evidências que surgem ao longo deste trabalho, talvez uma das mais claras seja o caráter de marcadores históricos das inovações tecnológicas para uma prática especialmente dependente de equipamentos. Lembrando que o cinema sonoro sepultou em definitivo os ciclos regionais, enquanto o Super 8 democratizou a produção durante alguns anos, até ser substituído pelo surgimento do formato VHS. São apenas alguns exemplos.

Os grandes conglomerados de comunicação – especialmente os estúdios de Hollywood e, no caso brasileiro, as Organizações Globo – bem que tentam responder às transformações, mas não conseguem preservar intacta sua posição de

hegemonia. Pois a disseminação das tecnologias digitais e da internet têm reconfigurado toda a cadeia audiovisual (produção, distribuição e exibição) em direção a possibilidades mais democráticas, abrindo espaço para novos atores, surgidos a partir de novos paradigmas, e, por isso mesmo, aparentemente mais aptos a operar num mundo em transição.

Diante desse cenário incerto e aberto, Pernambuco se ergue fortalecido. O estado dispõe hoje de um campo cinematográfico estruturado e complexo o suficiente para garantir a reprodução da atividade, resultado do longo e tortuoso processo analisado durante esse trabalho, que, no entanto, conseguiu evitar o risco da submissão total à lógica competitiva e aos parâmetros de mercado. Ao contrário, a tradição colaborativa da “brodagem” foi se expandindo ao longo do tempo até atingir a forma radical dos coletivos audiovisuais, que se multiplicam e renovam o cinema, colocando o estado numa posição promissora diante das novas possibilidades.

Ao reconstruir uma trajetória de sucesso improvável diante de tantas forças contrárias, esse trabalho buscou não somente colaborar com a preservação da tradição cinematográfica brasileira, como também iluminar pontos que possam contribuir para outras tentativas periféricas de produção audiovisual, disponibilizando elementos de reflexão para agentes dispostos a enfrentar as mais variadas dificuldades para se fazer ouvir, não importa de que lugar. Diante da magnitude e da complexidade do desafio da democratização da produção cultural, qualquer esforço de reflexão pode ter sua utilidade, por mais modesto que seja.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGUIAR, J. D. O novo cinema pernambucano. Rio de Janeiro: Conde de Irajá Prod., 2014.

ALENCAR, M. M. D. Imagens da metrópole no cinema brasileiro. Tese de doutoramento. São Paulo: PUC, 2008.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

ANTONELLI, J. S. Vale a pena ver de novo? A Globo Filmes e as novas configurações do audiovisual brasileiro na pós-retomada. Tese de doutorado. Campinas: UNICAMP, 2011.

ARAÚJO, L. C. de. Um percurso: cinema em Pernambuco dos primeiros tempos aos anos 1970. In: AGUIAR, José de (Org.). Rio de Janeiro: Conde de Irajá Prod., 2014.

AUTRAN, A. O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). Cinema e mercado. São Paulo: Escrituras, 2010.

BARBOSA, D.; QUEIROZ, P. Um Novo Recife em Cena: Paisagem, Política e Direito à Cidade no Cine-Ativismo Pernambucano. XIII Simpósio Nacional de Geografia Urbana. Rio de Janeiro: UERJ, 2013.

BELÁZ, B. O Homem Visível. In: XAVIER, Ismail (Org.). A Experiência do Cinema. São Paulo: Graal, 2008.

BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERNADET, J. C. Cinema brasileiro: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BERNADET, L. R. O Cinema Pernambucano de 1921 a 1931: Primeira Abordagem. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 1970.

BONETTI, M. C. J. Manguêbeat e Árido-Movie: O Som em “Baile Perfumado”. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC, 2003.

BOURDIEU, P. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

BRITTOS, V. C.; BOLAÑO, C. R. S. Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia. São Paulo: Paulus, 2005.

BUTCHER, P. A dona da história: Origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

_____. Cinema brasileiro hoje. São Paulo: Publifolha, 2005.

CARVALHO, L. A. D. Pressões Ambientais e Mudança Institucional no Campo do Cinema em Pernambuco. Dissertação de mestrado. Recife: UFPE, 2006.

CARREIRO, R. O gosto dos outros: consumo, cultura pop e internet na crítica de cinema de Pernambuco. Dissertação de mestrado. Recife: UFPE, 2003.

_____. Relações entre imagens e sons no filme “Cinema, Aspirinas e Urubus”. E-Compos, v.13, n.1, p. 1-19, jan./abr. 2010.

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. Monólogo ao Pé do Ouvido. In: Da Lama ao Caos [S.I.]: Chaos/Sony Music Brasil, p1994. 1 CD. (ca. 40 min). Faixa 1 (1 min 07 s).

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. Macô. Chico Science, Jorge du Peixe. [Compositores]. In: Afrociberdelia. [S.I.]: BMG/Sony Music Brasil, p1996. 1 CD. (ca. 70 min). Faixa 5 (4 min 10 s).

CINEMATECA BRASILEIRA. Base de Dados. Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

CUNHA FILHO, P. C. D. A utopia provinciana: Recife, cinema, melancolia. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010

EAGLETON, T. A ideologia da estética. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

FAUSTO, B. História do Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FIELD, S. Manual de roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIGUEIRÔA, A. Cinema pernambucano: uma história em ciclos. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2000.

_____. O mangubeat cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2005, Rio de Janeiro.

FOLHA DE SÃO PAULO. Globo Filmes faz mal à cultura e adestra público, diz diretor de "O Som ao Redor". São Paulo, fev. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/02/1234345-globo-filmes-faz-mal-a-cultura-e-adestra-publico-diz-diretor-de-o-som-ao-redor.shtml>> Acesso em: 18 dez. 2015.

FONSECA, N. A. Da lama ao cinema: interfaces entre o cinema e a cena manguê em Pernambuco. Dissertação de mestrado. Recife: UFPE, 2006.

FURTADO, C. Formação Econômica do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GUERRA, J. R. F. Empreendedorismo Cultural na Produção Cinematográfica: A Ação Empreendedora de Realizadores de Filmes Pernambucanos. Revista de Administração e Inovação. V. 8. N. 3, p. 78-99, jul./set. 2011.

GOUVEIA, M. A. L. D. A Construção do Protagonismo Feminino no Cinema Pernambucano na Contemporaneidade. Uma análise sobre o desejo, a perversão e a prostituição na construção do imaginário sobre a mulher pernambucana. Dissertação de mestrado. Recife: UFPE, 2009.

GOMES, E. D. Cinema: a estética do Ciclo do Recife. INTERCOM - Revista Brasileira de Comunicação. V. 7, N. 1, p. 58-65, jan./jun. 1994.

GRAMSCI, A. Cadernos do Cárcere, Volume 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

GUERRA, J. R. F. Empreendedorismo Cultural na Produção Cinematográfica: A Ação Empreendedora de Realizadores de Filmes Pernambucanos. Revista de Administração e Inovação. V. 8. N. 3, p. 78-99, jul./set. 2011.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Base de Dados. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/contasregionais/2011/default_ods_2002_2011.shtm>. Acesso em: 03 jan. 2016.

LEAL, W. O Nordeste no Cinema. João Pessoa: Editora Universitária, 1982.

LUCA, L. G. D. Mercado exibidor brasileiro: do monopólio ao pluripólio. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). Cinema e mercado. São Paulo: Escrituras, 2010.

MANSUR, A. e FECHINE, Y. O roadmovie nas rotas de fuga do árido cinema de Pernambuco. XI Congresso Internacional da ABRALIC, 13 a 17 de julho de 2008.

MARCONI, C. Cinema: uma panorâmica. Recife: Editora ASA Pernambuco, 1986.

MARIZ, A. C. Cinema em Pernambuco: caracterização e políticas de incentivo. Monografia (graduação). Recife: UFPE, 2011.

MARSON, M. I. Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

MARTINEZ, K. G. A Distribuição no Cinema Pernambucano: Um Gargalo do Mercado (2002-2012). Trabalho de conclusão de curso (graduação). Recife: UFPE, 2013.

MATTA, J. P. R. 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, 2010.

MELLO, E. C. D. Rubro veio: o imaginário da restauração pernambucana. São Paulo: Alameda, 2008.

MEMORIAL DO MCP. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1986

MORIN, E. A Alma do Cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). A Experiência do Cinema. São Paulo: Graal, 2008.

MOTION PICTURE ASSOCIATION AMÉRICA LATINA. O impacto econômico do setor audiovisual brasileiro. São Paulo: MPAAL, 2014.

NAGIB, L. A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NOGUEIRA, A. M. C. O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo. Dissertação de mestrado. Recife: UFPE, 2009.

_____. A brodagem no cinema pernambucano. Tese (doutorado). Recife: UFPE, 2014.

OLIVEIRA, E. C. D. L. Árido (road) Movie: o sujeito e o espaço contemporâneo no novo cinema pernambucano. Revista de Artes e Humanidades, N. 7, nov./abr. 2011

OLIVEIRA, W. S. D. Cinema pernambucano: políticas públicas e leis de incentivo 2003 a 2006. Dissertação de mestrado. Recife: UFPE, 2008.

RAMOS, F. P. e MIRANDA, L. F. Enciclopédia do cinema brasileiro. São Paulo: Editora Senac, 2000.

RAPONE, L. O Jovem Gramsci: cinco anos que parecem séculos 1914-1919. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

ROSAS, P. O Movimento de Cultura Popular. In: MEMORIAL DO MCP. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1986.

SALDANHA, G. L. Geração Árido Movie: O Cinema Cosmopolita dos Anos Noventa em Pernambuco. Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP, 2009.

SANTIAGO, R. S. Cinematógrafo pernambucano: a jornada da transgressão, do sonho e da sedução. Dissertação de mestrado. Recife: UFPE, 1995.

SILVA, H. C. D. O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional. São Paulo: Ecofalante, 2010.

SOARES, J. In: CUNHA FILHO, Paulo (Org.). Relembrando o cinema pernambucano: dos arquivos de Jota Soares. Recife: Editora Massangana, 2006.

VALENÇA & ASSOCIADOS. Cinema em Pernambuco e no Brasil: pesquisa qualitativa sobre os fatores favoráveis e desfavoráveis. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002.

VIANNA, Luiz Werneck. A Revolução Passiva: Iberismo e Americanismo no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1997.

XAVIER, I. Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.