

## Produção Cinematográfica e Estudos Culturais: Uma Análise dos Discursos do Cinema Pernambucano Contemporâneo

**Autoria:** Fernando Gomes de Paiva Júnior, José Roberto Ferreira Guerra, Simone de Lira Almeida

### Resumo

O mercado cinematográfico nacional caracteriza-se pela presença de conglomerados transnacionais do ramo da mídia que controlam o espaço de circulação dos filmes. Nesse contexto, o estudo visa entender quais as dimensões discursivas presentes na produção do cinema pernambucano contemporâneo. O suporte teórico inspirado nos Estudos Culturais contribui para o entendimento da produção cultural periférica. O *corpus*, composto por relatos de três representantes do setor, foi analisado com base nas categorias discursivas de posicionamento, campo e memória discursiva. Utilizamos a análise do discurso como procedimento analítico, visando à compreensão dos significados em disputas no campo investigado. O processo de [re]apropriação de tecnologias utilizadas no fazer do filme possibilita a inserção de grupos profissionais periféricos no contexto da produção cultural e se pauta na [re]construção contínua de identidades com suporte da cooperação.

### 1. “Créditos de abertura”: uma introdução

Atualmente, o cinema faz parte de um “mundo transnacional tipificado pela circulação global de imagens e sons, bens e pessoas” (STAM, 1996, p. 200). Devido à onipotência das redes informacionais apontadas por Castells (2007), vemos emergir o (novo) capitalismo midiático, no qual “o capital controla a mídia e o capital multinacional domina redes oligopolistas de informação e comunicação” conforme assinala Schwartz (2001, p. 134). De acordo com o autor, o mercado passou a ser uma arena informacional e cultural, onde “virtudes eminentemente simbólicas” são buscadas a fim de garantir maiores taxas de retorno e grandes escalas de produção.

Nesse cenário, as novas tecnologias de produção acentuam ao extremo a natureza instável, errática e conflitiva das economias capitalistas. No cerne desse sistema econômico, a globalização, simboliza a ideologia mercantilista e o totalitarismo tecnológico, resultando numa sociedade que manipula de forma descompromissada códigos de linguagem que têm se tornado dominantes culturais na pós-modernidade (BARBERO, 2005).

Desde o seu início, o cinema significou a construção de um universo cultural inspirado na realidade burguesa industrial. Esse universo é a expressão do seu triunfo e resulta num “processo de dominação cultural, ideológica e estética” (BERNARDET, 2004, p. 15). No entanto, com o passar do tempo, o cinema emerge como expressão cultural de um povo, podendo ser reconhecido como uma prática hegemônica ou contra-hegemônica, a depender do local onde for produzido. Entendemos esse local como um território que serve de âncora à ação coletiva e como âmbito de movimentos de resistência à globalização, que possibilitam a [re]construção de identidades (BARBERO, 2005). Nesse sentido, a noção do cinema como ferramenta ideológica está relacionada com o fato de que “são os interesses políticos que governam os culturais, e com isso definem uma versão particular de humanidade” (EAGLETON, 2005, p. 18).

Durante o Século XX, o cinema em Pernambuco, assim como no Brasil, sofreu diversas influências externas e serviu como “locação” para três ciclos: o *Ciclo do Recife* (entre 1923 e 1931), o *ciclo do Super 8* (durante a década de 1970 até o início dos anos 80) e o *Árido Movie* (desde 1996) (CARVALHO, 2006; FIGUEIRÔA, 2000). No entanto, a presença direta do Governo do Estado na produção cinematográfica fez com que o cinema atual produzisse filmes concebidos como produtos culturais. Essas produções fazem parte de um mercado de construção social, no qual o Estado é responsável pela estruturação e configuração do setor, como aponta Carvalho (2006). Tal intervenção pública garantiu recentemente o fortalecimento de instituições representativas do setor além da formulação de

novas políticas públicas e leis de incentivos.

Existe a demanda pelo entendimento da realidade do objeto escolhido, por conseguinte da nossa própria realidade, a partir de uma lente que enquadra contradições e superações no campo da prática. Frente ao desafio, entendemos os Estudos Culturais como um campo teórico aberto e versátil que permite interpretações reflexivas e críticas a ponto de contribuir para a construção de um conhecimento fértil. Eles estão permeados pela imbricação entre teoria e política, ilustrada pela interface entre as formas de produção cultural e mercadorias capitalistas (HALL, 2003; JOHNSON, 2004). Sua versatilidade, como destacada por Nelson, Treichler e Grossberg (2002), reside no potencial de atravessar interesses sociais e políticos e ir de encontro às lutas no interior da cena atual.

Quanto ao(s) métodos(s), os Estudos Culturais não possuem uma única metodologia que pode chamar de própria. Na verdade, os métodos demandados em seus estudos se aproximam de uma bricolagem (*bricolage*), uma vez que sua escolha é “pragmática, estratégica e auto-reflexiva” e depende do contexto (NELSON; TREICHLER; GROSSBERG, 2002, p. 9). Dessa forma, nos encaminhamos para um cenário de possibilidades e também de insegurança, uma vez que essa pluralidade de escolhas metodológicas nos oferece um caminho rico de análise para nos aproximar do objeto pesquisado; mas nos coloca na iminência de utilizar uma ampla gama de ferramentas metodológicas que nos encaminhem apenas para análises descritivas que não exprimem os sentidos, conflitos e contextos relativos ao objeto estudado. Nesse sentido, utilizamos a análise do discurso como procedimento analítico, visando à apropriação dos fluxos discursivos que constituem campos de convergência e de instabilidade no campo de produção investigado (SPINK, 2000).

A partir dessa exposição, elaboramos uma questão de estudo que nos auxiliará na realização do presente estudo: **Quais as dimensões discursivas presentes no contexto da produção do cinema pernambucano contemporâneo?**

## **2. O Olhar Inspirado nos Estudos Culturais: contribuições para o entendimento da produção cultural**

Stuart Hall (2003) nos coloca diante do legado teórico dos Estudos Culturais como uma prática que relaciona a teoria e a política. Para o autor, os Estudos Culturais são uma construção discursiva que se caracteriza, sobretudo, pela abertura, mas que não se reduz a um pluralismo simplista ou à falta de teoria. Essa tensão presente no campo está relacionada com a “abordagem dialógica à teoria” que busca sair do “fechamento do conhecimento” nos encaminhando para um entendimento de uma prática que se posiciona além dos muros erguidos ao redor dos campos do conhecimento. A interdisciplinaridade dos Estudos Culturais, que se aproxima de uma antidiplina, faz com que os estudos inspirados nessa corrente se alinhem à complexidade da nossa realidade, principalmente quando nos aproximamos da cultura.

Esse entendimento nos alça no desafio de analisar nosso objeto buscando as implicações políticas que estão imersas no fazer do filme. A realidade da produção cinematográfica em Pernambuco (e de forma mais ampla nos países emergentes) engloba dificuldades e saídas que caracterizam uma busca contínua por um lugar no circuito de produção e circulação de filmes que opera inspirado numa lógica global da mercadoria e do lucro. Esse cenário nos remonta ao fato de que “os processos culturais estão intimamente vinculados com as relações sociais”, que “cultura envolve poder” e ela “não é um campo autônomo nem externamente determinado, mas um local de diferenças e lutas de classes” (JOHNSON, 2004, p. 13).

Se definirmos os Estudos Culturais sob o marco das suas relações com outras disciplinas acadêmicas, encontraremos momentos de afirmação e negação em relação às demais disciplinas. Esse problema encaminha as pesquisas baseadas nos Estudos Culturais a

uma tendência de buscar a interdisciplinaridade como forma de produzir um entendimento acerca dos processos culturais aos quais elas se direcionam. Johnson destaca que “os processos culturais não correspondem aos contornos do conhecimento acadêmico na forma que ele existe. Nenhuma disciplina acadêmica é capaz de apreender a plena complexidade (ou seriedade) em sua tendência” (JOHNSON, 2004, p. 22).

Sua preocupação coloca em destaque a análise das práticas culturais em relação com e no interior de relações de poder (BENNETT, 1999 apud NELSON; TREICHLER; GROSSBERG, 2002). São essas relações que demarcam a aproximação das formas culturais com forças históricas, colocando-nos diante do esforço de entender a cultura e suas representações além da conexão direta que muitas vezes são feitas com as obras consagradas e legítimas; pelo contrário, também devemos nos aproximar de um conceito de cultura derivado da Antropologia que traz a dimensão do entendimento das formas de viver, pensar e sentir de um grupo social como representações da cultura (MATTERLAT; NEVEU, 2006).

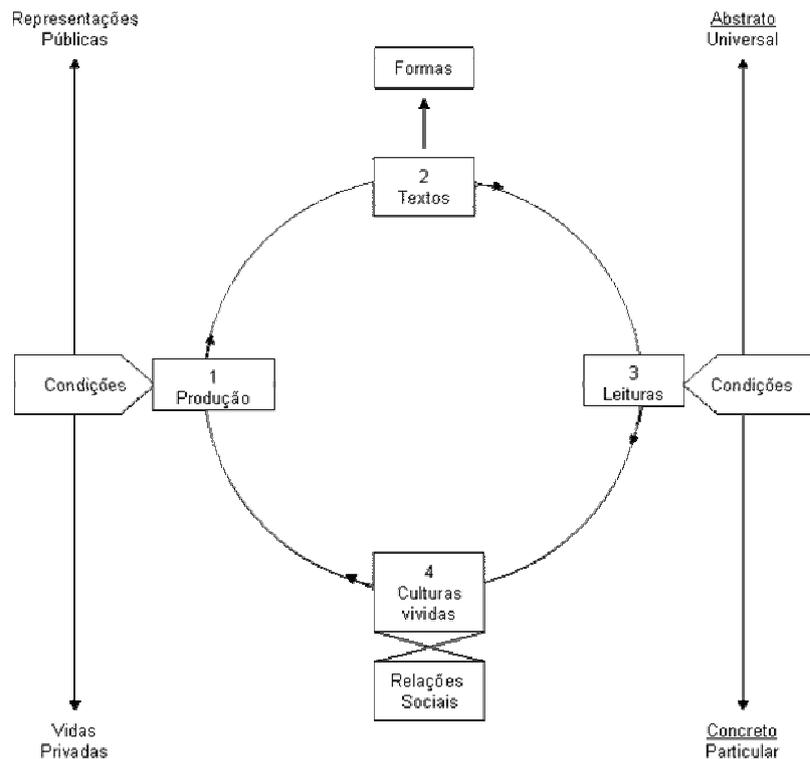
O deslocamento da cultura, que passou a ser visível e necessário, põe os estudos culturais como um projeto e uma intervenção que permanecerão sempre num estágio de incompletude. No entanto, é essa dimensão, uma espécie de tensão, que lhe atribui uma dimensão da prática intelectual como prática política. Nesse ponto, nos colocamos num cenário onde o que produzimos na academia não chegará perto de abordar e explicar a totalidade dos eventos que almejamos estudar, devido à transitoriedade, insubstancialidade e ao pouco que avançamos quando nos debruçamos sobre a cultura.

Como forma de ilustrar o imbricamento entre as formas de produção cultural e as mercadorias capitalistas. Dessa forma, o entendimento tanto das condições capitalistas de produção, como as condições capitalistas de consumo faz com que o circuito da produção e circulação de formas subjetivas também seja um circuito de capital (JOHNSON, 2004). Nesse contexto, o filme (forma de representação da subjetividade de um grupo de realizadores) torna-se “uma mercadoria que carrega uma acumulação particularmente rica de significados” (Ibid, p. 36). As dimensões do circuito da cultura estão apresentadas na figura 1.

O caráter ilustrativo do circuito serve para a compreensão de que cada momento da produção/consumo depende do outro, contudo, cada um deles mantém características distintas que são responsáveis por mudanças nas formas produzidas/consumidas. O entendimento das condições específicas do consumo e da leitura da produção cultural inclui as simetrias de recursos e de poder (materiais e culturais) que se repercutem nas relações sociais de modo a influenciar o processo produtivo.

Essa concepção nos inspira a problematizar a prática da produção cinematográfica em Pernambuco, indo além do que está posto nos números oficiais do Governo e das teorias sobre nosso objeto, buscando uma compreensão que nos auxilie na construção de um estudo inicial que nos aproxime das contradições, dos desafios e das possibilidades encontradas nessa produção.

Figura 1 – Circuito da Cultura



Fonte: Johnson (2006, p. 35)

### 3. A Configuração de um Cinema “Fora do Eixo”<sup>i</sup>: breve panorama sobre a produção do audiovisual brasileiro

No âmbito das transformações promovidas pela globalização, uma dificuldade enfrentada pela cultura periférica reside na presença dos produtos culturais norte-americanos que exportam a sua lógica consumista pelos diversos meios de propagação e se estabeleceram no mundo contemporâneo a partir da década de 1960, resultando num processo de extensão da lógica da mercadoria que instituiu as imagens como desdobramento das relações sociais (ROCHA, 2005).

A arte presente no cinema, por sua vez, foi assimilada por uma ordem industrial, na qual valores específicos atribuídos às artes (transcendência, sublimação) foram ora substituídos, ora incorporados por uma lógica produtiva, na qual o lucro passou a ser mais significativo do que o conteúdo dos filmes produzidos. Fruto da aproximação da arte com os avanços tecnológicos, a produção cinematográfica é ao mesmo tempo indústria que requer alto investimento e retorno em longo prazo, e fenômeno estético, cultural e artístico, impregnado de força simbólica em relação à construção e à defesa da identidade cultural nacional (FORNAZARI, 2006).

Destacamos que o mercado cinematográfico pode ser caracterizado pela presença hegemônica dos Estados Unidos na função de organização e controle da rede internacional de informação, reprodução e transmissão de matrizes culturais (produções artísticas) e do conhecimento produzido por essas diferentes culturas. Esse modelo baseia-se no protagonismo de um número pequeno de corporações multinacionais que centralizam a industrialização e comercialização de produtos e serviços de informação e entretenimento (MORAES, 2005).

A produção cultural do terceiro mundo pode ser considerada como parte do sistema multinacional hegemônico e ao mesmo tempo constitui uma saída alternativa em relação à onipresença da visão dos países centrais. Sobre esse aspecto, destacamos a existência de uma

correspondência entre o produto cultural e a subjetividade de quem o faz. Tal postura baseia-se na divergência e na diferença como formas de resistência a um sistema dominante (FREITAS, 2005) e no resgate da identidade (a diferença nacional), aplicando uma lógica que transforma as barreiras do subdesenvolvimento em instrumentos para uma arte crítica e libertadora (PRYTHON, 2002a).

A cinematografia nacional está relacionada com as assimetrias e desigualdades encontradas entre os países ricos e a extensa periferia de nações que foram submetidas à exclusão neoliberal. No entanto, o mercado transnacional baseado nas redes informacionais possibilitou uma gama de transformações e situações articuladas que se transformaram em focos de resistência à dominação ideológica contida na mundialização da indústria cultural (MORAES, 2005) que está enraizada nas práticas cotidianas dos homens, constituindo-se um fenômeno social diferenciado da globalização econômica (BARBERO, 2005).

A “luta” antineoliberal encontra no uso de tecnologias comunicacionais e das redes de informática “lugar de encontro” de minorias e comunidades marginalizadas de trabalhos de pesquisa educativos e artísticos, que viabilizam um projeto maior de emancipação social por meio de uma arte comprometida com o desenvolvimento local (Ibid.). A dualidade centro-periferia passa, então, a ser um campo de discussão no qual podemos ver uma inversão de valores que nos encaminha para uma crise da centralidade que paira sobre o Ocidente. Passamos a observar um caminho inverso e contínuo entre o que chamamos de margens e centro (PRYTHON, 2002b, p. 160).

O papel do Estado passa, então, a ser [re]discutido frente aos desafios e imperativos da [des]ordem econômica. No campo do audiovisual, o Estado brasileiro, a partir de meados dos anos 90, voltou a apoiar a produção cinematográfica, fortalecendo sua contribuição nas esferas social, política e econômica. O cinema brasileiro passa a ser representativo de uma estratégia para a conformação da identidade cultural nacional, vindo a constituir uma atividade industrial regulável pelo Estado (FORNAZARI, 2006). Esse movimento buscou suprir a necessidade de reestruturar o setor após o fechamento da Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), principal responsável pela produção e comercialização dos filmes nacionais, fechada no governo Collor e cujas consequências e extensas repercussões negativas ainda estão presentes no setor (AZULAY, 2007).

Nesse momento, o audiovisual é tido como um setor estratégico da política nacional carente de investigações sobre sua dinâmica interna de produção no campo da Administração. Vale ressaltar que a produção cinematográfica em Pernambuco integra o Arranjo Produtivo Local (APL) da Indústria Criativa, tendo Recife como cidade pólo. De acordo com a Chamada Pública MCT/SEBRAE/FINEP/Ação Transversal – Cooperação ICT’s – MPEs–07/2006<sup>ii</sup>, as atividades do APL são passíveis de receber verba de órgãos do governo federal para a realização de práticas e processos inovadores<sup>iii</sup>.

Uma forma encontrada pelo Governo Federal para defender e contribuir com a expansão do audiovisual no país foi a criação da Agência Nacional de Cinema (ANCINE) em 2001. A agência é definida como “órgão de fomento, regulação e fiscalização da indústria cinematográfica e videofonográfica” que visa “aumentar a competitividade da indústria por meio do fomento à produção, distribuição e exibição da produção nacional nos diversos segmentos de mercado” (MP 2228-1, 2001 apud FORNAZARI, 2006, p. 1).

Uma vez que o Estado criou diretrizes e planos estratégicos para valorizar a cultura nacional por meio da indústria do audiovisual, entendemos que o setor contribui para a defesa da identidade nacional num cenário no qual produções artísticas locais estão inseridas em uma rede baseada num sistema de padronização global de bens simbólicos. Diante dessa situação, emerge um compromisso acadêmico e social de contribuir para a compreensão da atividade cinematográfica local, problematizando suas carências e organizando esforços para sua consolidação como atividade produtiva dotada de importância sócio-histórica e econômica.

#### 4. Caminhos trilhados: discursos em análise

O tratamento dos dados está no bojo da abordagem qualitativa de cunho interpretativo (MINAYO, 2007; MERRIAM, 1998) e se reveste de uma análise do discurso, conforme as orientações Maingueneau (1998) e Charaudeau e Maingueneau (2004). Na análise do discurso, são os fatos que reclamam sentidos, daí a historicidade dos discursos (ORLANDI, 2003), sendo que estes nunca estão completamente fixados, pois constituem sempre um fluxo instável.

Nesse sentido, entendemos o espaço social onde os sujeitos pesquisados estão inseridos - organizações, instituições, identidades, relacionamentos - como um espaço discursivo por natureza, sendo que o processo de produção de sentido é capturado numa dinâmica de diferença/equivalência (SPINK, 2000; GILL, 2004).

A partir da leitura dos textos que servem como objeto deste estudo, foram identificadas problemáticas para cuja análise considerou-se ser apropriada a aplicação das categorias **posicionamento**, **campo discursivo** e **memória discursiva**. Essas categorias podem contribuir para o entendimento de como as etapas do circuito da cultura e suas formas são constituídas. A seguir, apresentaremos breves definições e apontamentos sobre cada uma dessas categorias a partir da orientação de Maingueneau (1998) e Charaudeau e Maingueneau (2004).

O **posicionamento** designa o fato de que por meio do emprego de palavras, vocabulários, construções ou gêneros de discursos um locutor indica como ele se situa num espaço conflituoso, marcando sua identidade com relação a outras. Além disso, o termo pode definir as operações pelas quais uma identidade enunciativa, um lugar de produção discursiva bem específico, se instaura e se conserva num campo discursivo, assim como essa própria identidade. Essa identidade enunciativa, entretanto não é fechada, ela se conserva por meio do interdiscurso por um trabalho incessante de reconfiguração com outras formações discursivas. O posicionamento caracteriza-se como a posição que um locutor ocupa, na qual ele defende seus próprios valores que caracterizam sua identidade social e ideológica.

A noção de **campo discursivo** partilha do princípio da importância do interdiscurso sobre o discurso. No universo discursivo, isto é, no conjunto dos discursos que interagem em uma dada conjuntura, o pesquisador é levado a recortar campos discursivos, em que um conjunto de formações discursivas ou posicionamentos estão em relação de concorrência, delimitando-se reciprocamente em uma conjuntura na tentativa de deter o máximo de legitimidade enunciativa. O campo discursivo não é uma estrutura estática, mas um jogo de equilíbrio instável no qual existem momentos em que o conjunto do campo entra em nova configuração. Também não podemos falar em homogeneidade, uma vez que encontramos posições dominantes e dominadas, posicionamentos centrais e periféricos num mesmo campo discursivo. Na maior parte dos casos, não se estuda a totalidade de um campo discursivo, mas se extrai um subconjunto, um espaço discursivo, constituído ao menos de dois posicionamentos discursivos, cuja correlação é considerada importante pelo analista de pesquisa.

Com referência à **memória discursiva**, nos colocamos diante do fato de que alguns saberes são compartilhados e expandidos pelos interlocutores de determinado discurso ao longo de uma troca. Tem-se que o discurso se relaciona com a memória de maneira constitutiva em dois planos complementares: o da textualidade e o da história. O discurso é dominado pela memória de outros discursos, ou seja, uma formação discursiva é tomada por uma dupla memória que se atribui a uma memória externa, colocando-se na filiação de formações discursivas anteriores. Com o tempo cria-se uma memória interna, com os enunciados produzidos anteriormente no interior da mesma formação discursiva. O discurso se apóia em uma tradição, mas cria aos poucos sua própria tradição.

#### 4.1 O *corpus* do estudo

O *corpus* levantado para o presente estudo foi composto por relatos oriundos de uma entrevista semi-estruturada e de dois discursos públicos de profissionais que atuam na produção de filmes pernambucanos. Seguindo as orientações de Bauer e Aarts (2002), atentaremos para três aspectos referentes à construção do *corpus*: relevância, homogeneidade e sincronicidade.

Quanto à relevância, os autores destacam a necessidade de os assuntos serem teoricamente relevantes e coletados a partir de um único ponto de vista. Em nosso estudo, essa orientação significa que serão coletadas apenas informações referentes à produção do cinema pernambucano contemporâneo. Já a sincronicidade obedece a um ciclo natural de estabilidade e mudança dos dados, as informações devem ser provenientes de fontes que possuem o mesmo ciclo temporal. Dessa forma, evitaremos a coleta de dados com vieses inerentes ao passar do tempo.

A primeira entrevista é do cineasta Lírio Ferreira que foi co-diretor do “Baile Perfumado” (1997) e quase dez anos depois lançou o seu segundo longa-metragem, “Árido Movie” (2006). Ambos participaram de mostras internacionais e tiveram repercussão na crítica especializada. A entrevista intitulada “Por Trás do Seco, Tem um Mar”<sup>iv</sup> foi concedida em 2006 em meio à estréia do seu segundo filme a um fanzine eletrônico direcionado à crítica de cinema e música.

No mesmo veículo, coletamos a segunda entrevista, essa concedida por Kleber Mendonça Filho e realizada em 2007, intitulada “Desmontando o cinema”<sup>v</sup>. Kleber é crítico do Jornal do Comércio e responsável pela grade de exibição do cinema da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), ambos em Recife. Em 2007, seus filmes de curta-metragem tiveram uma mostra especial no festival de cinema de Roterdã, na sessão “Short Features Filmmaker Focus”. Dois de seus curtas-metragem (“Eletrodoméstica”, 2006, e “Vinil Verde”, 2004) foram adquiridos e exibidos pelo Canal Plus, conglomerado francês de mídia.

O terceiro texto a ser analisado foi obtido a partir da transcrição de uma entrevista semi-estruturada com o montador e diretor de fotografia Marcelo Lordello, membro de uma nova e jovem geração de realizadores que já representam a produção de audiovisual do Estado em festivais nacionais e internacionais. Marcelo foi o diretor de fotografia do curta-metragem “Décimo Segundo”, um dos representantes de Pernambuco no festival de cinema de Brasília de 2007. Em 2008, o filme foi premiado no 18º Cine Ceará e selecionado para o Cine PE (Festival do Audiovisual de Pernambuco) e para o Festival de Cinema de Hamburgo (Alemanha).

Os diálogos extraídos das entrevistas estão codificados com a indicação [E.X – p.x], na qual “E.X” significa entrevista um, dois ou três, de acordo com a ordem dos entrevistados colocada logo acima, e “p.x” indica a página da qual o diálogo foi retirado.

### 5. Luz, Câmera: Análise

#### 5.1 O posicionamento dessa produção como “uma ação de não-conformismo”

Um dos pontos centrais encontrados nas entrevistas é o **posicionamento contrário ao cinema comercial e hegemônico**, que ocupa a maioria das salas de exibição e consegue atingir o grande público, monopolizando a cadeia de circulação do filme conforme aponta Moraes (2005). Além disso, esse cinema baseia-se num modelo que eleva os custos de produção e exibição, impedindo que um número maior de obras independentes seja realizado. A posição contrária aos filmes comerciais repercute na intenção de divulgar e colocar em destaque a prática ideológica desses sujeitos no fazer do filme ao exporem situações e pessoas que dificilmente teriam destaque em temáticas comerciais, promovendo uma **ruptura temática** que caracteriza seu discurso. Essa postura denota um posicionamento político no

agir desses realizadores, o qual dialoga com o argumento de Eagleton (2005) de que a cultura integra um sistema político. A marginalidade e o estranhamento de seus personagens materializam o deslocamento ao qual esses realizadores estão submetidos, reforçando o seu posicionamento:

São temas mais crus... Às vezes mesmo temas mais cruéis. A gente foge um pouco de padrões de abordagem e de padrões lingüísticos. A gente busca essa adequação de linguagem para o nosso sistema. A gente tem uma visão mais crítica de realidade e mais de crítica de construção filmica também. [...] Crítica de realidade e de escolha de linguagem [E.3 – p.4].

As **facilidades do cinema digital** podem contribuir com o aumento da produção e com a democratização da exibição dos filmes, uma vez que a **película, tecnologia combatida** pelos realizadores mais jovens, representa “atraso” e empecilho à produção, representando uma condição social e econômica (JOHNSON, 2004) que fornece as bases para a produção atual. Esses realizadores fazem parte de uma geração que se coloca de maneira favorável e receptiva à tecnologia digital, expandindo essa característica também para o campo onde produzem. A tecnologia digital possibilita que um número maior de cineastas faça filmes sem a necessidade de grandes montantes financeiros, indicando assim um discurso que visa além da inclusão, a adesão a espaços de poder dentro do setor de audiovisual, mesmo que orçamento de um filme considerado de baixo orçamento seja da ordem de dois milhões de reais. Os problemas enfrentados com a película são trazidos no diálogo abaixo:

Bom, Décimo Segundo pra gente lançar no Festival de Brasília teve que passar pra película. Isso é um custo absurdo e uma condição *sine qua non* pra entrar no festival. A gente faria, deixa eu ver... Quinze filmes como “Décimo Segundo” com o dinheiro que a gente utilizou pra passar pra película. E o filme é o mesmo cara, o que muda é o suporte [E.3 – p.4].

Fica claro o discurso a favor da tecnologia em oposição ao tradicionalismo da película, forma mais cara de produzir e dominante de exibir filmes. O embate é feito e justifica-se apontando o cinema como algo maior que o comércio cinematográfico ao qual estamos acostumados. O cinema, arte que desde o seu início esteve relacionada com o desenvolvimento da tecnologia (SCHETTINO, 2007), atingiu um momento em que uma nova geração de realizadores, que domina os códigos tecnológicos mais contemporâneos, se coloca como defensores de novas formas de fazer o filme. **O posicionamento contra o maquinário tradicional e à vulgarização do cinema** acontece em conjunto com a negação do maravilhamento que alguns profissionais possuem do fetichismo tecnológico. Neste sentido, o que emerge como atributo importante para os filmes é o desenvolvimento de linguagens e temáticas que passam a encontrar espaço para serem desenvolvidas, como podemos ver a seguir:

Isso é outra coisa que é bem particular dessa fase e do cinema que a gente se insere que a tecnologia digital que facilitou absurdamente o acesso a essa instrumentalização toda. A gente a partir de uma vontade de conhecer e desmistificar essas máquinas, que são absolutamente simples, no final das contas é muito acessível, a gente renega todo esse maravilhamento que o maquinário que a gente não tem acesso pode dar e que pode até maravilhar alguns, mas pra gente é tudo balela, porque a gente tá mais a fim da questão da linguagem [E.3 – p.3].

Eu acho que nunca o mundo esteve tão capaz de decodificar imagens. Hoje, qualquer um na classe média tem câmera, o que não significa que o cara tem domínio de linguagem pra fazer um filme. Acho que a imagem ficou vulgarizada [E.2 – p.2].

O sistema de produção independente se coloca como uma nova saída para a produção

local, a partir do momento que utiliza a mesma tecnologia empregada nas produções do *mainstream* para realizar **obras que discutem identidades mais próximas da realidade local**, conforme destaca Figueirôa (2006). Essa dimensão pode ser vista no extrato a seguir:

Desde criança, anos 70, viajo pelo sertão de Pernambuco, com meu pai. Até hoje quando eu cruzo o sertão me sinto meio estranho com a geografia, o clima, o tratamento das pessoas. Sempre sentia que penetrava num lugar que não me pertencia [E.1 –p.3].

Eu acho que um bom filme, ou a arte em geral, funciona como uma representação artística da vida, da sociedade, do ser humano. Os filmes têm o valor que eles trazem embutido neles de reflexo [E.2 – p.1].

Eu considero que a gente tenta dialogar o máximo possível com a nossa contemporaneidade, com nossos temas... Na verdade a gente tá fazendo o que a gente tem vontade de ver [E.3 – p.3].

O foco no cotidiano é uma característica comum de parte desses realizadores que colocam em suas produções assuntos, pessoas e acontecimentos até então fora da pauta de produção comercial e que contribuem para uma [re]visão crítica da realidade. Percebe-se, desta forma, que a identidade enunciativa forte das obras cinematográficas pernambucanas é o **cinema como forma de pensar**, atribuindo aos filmes uma necessidade de possuírem um reflexo da realidade, o que vem a contribuir com a manutenção do posicionamento dessas obras em oposição ao cinema massificado comercial.

A valorização dos acontecimentos diários, muitas vezes esquecidos pela sociedade de consumo, expõe a importância assumida por estes tipos de filme e de públicos específicos que entendem a obra cinematográfica como produto cultural, em oposição ao cinema hollywoodiano. O cinema independente negocia espaço, convive e até se apropria da mesma tecnologia utilizada pelo “cinemão” norte-americano, porém busca a crítica e a reflexão por meio da arte, como elucidado no seguinte recorte:

O que a gente faz não é combate, é uma vontade de realizar mesmo. A gente não está aqui panfletando esse combate, essa hegemonia, até porque a gente sabe que combater essa galera e equilibrar essas coisas é muito inviável. É mais um trabalho de extrema humildade, de perceber que existe essa conjuntura e que ela é formalizada. Eu acho que ela é meio impossível de ser combatida, mas nada impede que pequenos atos como esses que a gente faz sejam vistos por outras pessoas, entendeu. Eu acho que é uma ação laboriosa de não-conformismo [E.3 – p.1-2].

A negociação de espaços está vinculada à necessidade das obras circularem na sociedade e encontrarem oportunidades para **gerar diálogo com o público**, que por sua vez encaminha a leitura dessas obras ora com um olhar universal, ora a partir de uma perspectiva mais concreta, como apontou Johnson (2004). Esse cinema, baseado num discurso que se expande além das entrevistas concedidas e dos filmes produzidos, busca na repercussão **junto ao público a existência de um interlocutor** que expanda suas críticas, inquietações e reflexões. Nesse sentido, podemos observar essa categoria nas falas a seguir:

O ‘Árido’ é para deixar dúvidas, não é um filme de respostas, que se fecha. Gosto da sensação de mal-estar no final, sair do cinema pensando no filme [E.1 –p.3].

Acho que na verdade eu faço isso para tentar discutir com as pessoas o que me inquieta. Para ver se eu consigo encontrar outros que sabem dialogar ou até contribuir com minhas interpretações. [E.3 – p.2].

No entanto, as inovações na linguagem e na temática dos filmes pode ser uma ação de

poucos para poucos, uma vez que os espaços de produção e de circulação desses filmes ainda são restritos e subjugados à lógica da circulação do capital.

### **5.2 O Estado das produções independentes: a formação de um campo discursivo**

A **ação indutora do Estado** com os seus mecanismos de captação de recursos gera uma convergência de falas quando o Estado é citado como um ator-chave para manutenção dos incentivos financeiros dados ao setor, colaborando com a manutenção do discurso a favor do aparato estatal que no momento atual do cinema pernambucano representa a maior e mais importante fonte financiadora dessas obras. Podemos ver essa situação em enunciados como:

Na verdade, a gente se formou e iniciou uma carreira numa fase meio anacrônica porque foi um histórico da produção nacional. O incentivo à produção independente tá se tornando cada vez maior. Esse ano, por exemplo, foi um momento raro. O Governo do Estado de Pernambuco criou um edital só para o audiovisual com um montante de dinheiro que a gente nunca viu, dois milhões de reais, e provavelmente não que vem vai ter mais. O Ministério da Cultura também abriu... Nada impede que a produção independente de custos próprios seja feita [E.3 – p.2].

Embora fique claro que o apoio do Estado, nas suas três esferas, ainda seja incipiente para que o ritmo de produção dos filmes nacionais que dependem desse mecanismo de captação de recurso se desenvolva de forma mais dinâmica, ele constitui a única forma que se coloca como financiadora do cinema independente nacional, sendo este cinema aquele mais propenso à inovação. O modelo atual adotado pelo Estado carece ainda de modificações e ajustes às carências e especificidades do setor. Por ser uma atividade que possui impacto direto na sociedade devido ao seu cunho ideológico, o cinema nacional demanda do Governo um papel pró-ativo na sua consolidação como setor produtivo. Dessa forma, a intervenção do Estado contemplaria a produção cinematográfica como um setor economicamente produtivo e rentável, estratégico do ponto de vista da manutenção da identidade nacional e, por fim, como uma indústria que produz bens que impactam na formação de cidadãos mais conscientes e críticos de sua realidade, conforme assinala Azulay (2007).

Muitas vezes, o Estado financia produtos que são exibidos em festivais e recebem destaque quanto ao mérito artístico da obra, mas que depois não encontram espaço para serem exibidos. Esse problema e o controle dos canais de exibição e distribuição por empresas estrangeiras resulta na necessidade de criação, aprimoramento e manutenção de políticas públicas voltadas para a cultura que garantam a circulação do filme.

**O problema da distribuição e exibição** é um discurso recorrente entre os realizadores, caracterizando o campo discursivo que se constitui quando em relação à produção local ou nacional de filmes. Esse problema agrava a falta de espaço político e encobre as vozes desses realizadores que se localizam fora do eixo. Dentre os dez filmes mais vistos em 2006, nove foram distribuídos por grandes *majors* do mercado internacional (Sony, Buena Vista International, Fox, Warner e UIP) e o único filme brasileiro presente na lista também teve sua distribuição realizada por uma empresa norte-americana<sup>vi</sup> (RECAM, 2007). Num primeiro instante, esse problema é econômico, mas suas implicações são políticas já que eles impedem o aumento do poder e a representatividade dos cineastas independentes, afastando-os de um grande público. A fala abaixo representa uma dinâmica na qual o problema da distribuição pode ser observado:

Tinha gente sentada na escada vendo o filme! Depois de três semanas, tiraram o 'Baile Perfumado' de cartaz para entrar com uma merda lá, um 'Volcano' da vida. Para exibir um 'Titanic', você é obrigado a comprar outras vinte merdas e exibir. As distribuidoras não vendem só o filme, mas tudo que tem ali por trás... [E.1 – p.2].

O grande público, por sua vez, constitui outro problema, a **formação de uma platéia conformista** que consome produtos que muitas vezes vulgarizam o cinema. O subdesenvolvimento da nossa produção cinematográfica (GOMES, 1996) relega o filme brasileiro à eterna comparação com os filmes produzidos nos países centrais e o coloca numa situação de desvantagem, uma vez que o padrão de aceitação dos filmes nacionais sempre esteve subjogado a um consentimento, chancela da metrópole e da própria elite cultural brasileira (BERNARDET, 1979). Nesse sentido, a platéia que se formou durante os últimos anos teve seu gosto formatado de acordo com padrões internacionais e também assimilou uma acomodação interpretativa diante do avanço e hegemonia nacional da televisão como principal distribuidor de conteúdo audiovisual, esse fato está indicado na fala a seguir:

As pessoas tão conformadas com filmes claros e mastigados. O esforço na contemplação, na compreensão, não existe... Você tem o interesse dos distribuidores, você tem padrões de espectadores e os gostos dos espectadores, você tem tabus de conteúdos, tem a vontade de lucro que alimenta essa máquina [E.3 – p.4].

### 5.3 Alguns aspectos relacionados à memória discursiva

A oposição estabelecida com os cinemas *multiplex* trazem consigo uma memória que tinha como entendimento de cinema um ritual de celebração artística que sucumbiu à centralização dos cinemas dentro dos *shopping centers*. Os espaços atuais de exibição estão congestionados por títulos que geram renda para conglomerados transnacionais que controlam boa parte das salas de cinema no Brasil (GATTI, 2007). Essa mudança de localização geográfica repercute na perda de acesso que grupos minoritários tiveram quando os cinemas, no caso da cidade de Recife, encerraram suas atividades no centro da cidade e em muitos bairros de subúrbio, passando a existir quase que exclusivamente no sistema *multiplex*. Dessa forma, o controle sobre os canais de exibição passaram a ser dominados por grupos estrangeiros que baseiam suas práticas em uma lógica mercantil. Esse problema é mostrado no diálogo a seguir:

Na década de 70, o público brasileiro era muito C e D e os cinemas eram de bairro. Esse público não vai ao shopping porque tem vergonha ou não tem grana pra pagar o estacionamento e tudo mais. [E.1 – p.2].

O “padrão *multiplex*” [E.2, p. 2] é criticado devido à apropriação de grande parte do público pelos cinemas de shopping, quanto pelo fato desse tipo de cinema impor um estilo de produção (roteiro, atores, temas, fotografia, ritmo) que muitas vezes é impossível de ser copiado a fim de gerar aceitação do público. O fato dos cinemas *multiplex* serem controlados por conglomerados de mídia transnacionais impõe uma rígida política de exibição na qual fica por mais tempo em exibição o filme que gera mais bilheteria, além deles mesmos ocuparem boa parte das salas em “estréias espetáculos” onde se impõe uma única opção de filme para o público. A preocupação com perda de espaço para exibição de filmes independentes emerge nas falas desses sujeitos como uma preocupação de **resgatar o ritual de ir ao cinema**, que coloca em destaque a necessidade desses sujeitos de buscar espaços e mecanismos que garantam a circulação de suas próprias produções, como exemplificado no extrato abaixo:

O ritual está cada vez mais desgastado. A experiência cinematográfica está completamente achatada. Exibimos filmes que nem teriam lugar em Recife, uma cidade onde os filmes são programados a quilo, arremessados. [E.2 – p.2].

Como podemos perceber, o **resgate das vivências pessoais** desses sujeitos permeia sua atuação profissional, nutrindo a busca por inovação em suas produções. Seus discursos trazem referências a um “de arte”. As citações referem-se quase sempre a cineastas cultuados pelo desenvolvimento de linguagens inovadoras no cinema. Mesmo pertencendo a gerações

diferentes, os sujeitos comungam da mesma postura, as citações de grandes obras que lhe rendem “respeito” e impressionam seus interlocutores, colaborando para a significação de uma prática inspirada nos grandes mestres e não no cinema de massa. Essa intencionalidade pode ser conferida nos diálogos a seguir:

Tem o Easy Rider, o Dragão da Maldade, do Glauber, os filmes do Sérgio Leone e até do John Ford. E também um filme brasileiro muito pouco visto, de Pernambuco, chamado A Noite do Espantalho, do Sérgio Ricardo [E.1 – p.2].

A tv inglesa foi uma espécie de universidade, via muita coisa do mundo inteiro: cinema indiano, francês, australiano, italiano. Vi até Glauber na tv. Daí voltei pro Brasil, fiz jornalismo, e inventava desculpa pra fazer vídeo usando equipamento do curso [E.2 – p.4].

Não vejo a gente como muito inovador assim não. O cinema tem mais de cem anos e Vertov em 1920 já desbancava muita gente. A gente vai beber na fonte dele e essa fonte é tão... que não se esgota. É se achar muito geniosinho pra achar que a gente tá inovando [E.3 – p.3].

Se a inspiração vem de longe, o esforço para produzir é local. A produção contemporânea caracteriza-se, em parte, pelo fato dos realizadores participarem mutuamente de projetos que simbolizam um **esforço coletivo de produzir filmes**. A representatividade desse esforço, ou a “**brodagem**”, neologismo criado para representar o espírito de coletividade do grupo, sinaliza um esforço de produção baseado num trabalho coletivo, em equipe e que se sustenta até o fim do projeto, no caso, a finalização do filme. Esse espírito coletivista constitui uma tecnologia de gestão pautada pela cooperação e pela confiança. O esforço comum representa a integração de sujeitos que se envolvem em torno de um discurso compartilhado que culmina no fortalecimento do grupo e, conseqüentemente, num crescente nível de respeito e espaço de poder dentro e fora do meio artístico, fortalecendo e viabilizando a continuidade do trabalho do coletivo. Vejamos nos diálogos a seguir como essa coletividade surge nas falas dos sujeitos:

Tinha esse espírito mesmo. Nunca houve escola de cinema em Pernambuco, sempre teve espírito de brodagem pra vencer as dificuldades e a pouca grana. A gente trabalha com amigos desde os curtas e, se é difícil você cobrar, essas pessoas dão uma segurança tremenda porque entram mesmo no projeto, não acham que é um trabalho qualquer. O filme tem uma mais-valia na tela maior que a grana que foi gasta. As pessoas se apaixonaram pelo roteiro e houve uma coisa de agregação, de carinho mesmo [E.1 – p.3].

É, e em 2001 eu peguei um dinheiro de herança, comprei um Mac e uma câmera digital, e entrei num curso de Final Cut, o software de montagem de digital. Lá, conheci Daniel Bandeira que fez comigo “Vinil Verde” e “A Menina do Algodão” [E.2 – p.4].

O período de produção atual de filmes em Pernambuco é chamado por Figueirôa (2000) de “Árido Movie”, assim como o filme de Lírio Ferreira. O próprio diretor esclarece de onde o nome vem, relacionando o movimento *manguebeat*, responsável pela **resignificação cultural** de Pernambuco e pela sua [re]inserção no mercado audiovisual brasileiro, com o início dos trabalhos de parte do grupo de cineastas locais na segunda metade da década de 1990. Esse período marcou a emergência de um olhar sobre a cultura pernambucana a partir da mixagem de estilos e linguagens proposta pelo movimento que resultou numa hibridização cultural que garantiu o início da entrada das obras realizadas no Estado, tanto na música e no cinema, em um mercado esgotado, mas que passou a valorizar a diferença como um discurso que poderia realimentar o comércio cultural brasileiro. Esse

período de transformação está resumido na fala abaixo:

As pessoas pensam que é um movimento, mas na verdade é uma mística criada pelo cineasta Amin Stepple, com quem eu dirigi um curta chamado “That’s a Lero-Lero”, sobre a passagem do Orson Welles em Recife. Foi criado como um contraponto ao manguebeat. Recife vivia um momento de muita efervescência na música, nas artes plásticas, no movimento de curtas-metragens. E a gente se sentava no bar, com uma idéia na cabeça e um uísque na mão para discutir cinema e essa possibilidade de fazer filmes. Eu, Cláudio [Assis, de Amarelo Manga e Baixio das Bestas], Marcelo [Gomes, de Cinema, Aspirinas e Urubus], Paulo [Caldas, de O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas e Deserto Feliz] e Feijão [Paulo Jacinto, fotógrafo do Baile Perfumado]. O título do filme é uma homenagem a esse tempo [E.1 – p.2].

Esses sujeitos são capazes de transformar as bases materiais de seu contexto a fim de gerar uma ruptura com o que está sendo feito e posto como projeto dominante de produção e tecnologia. Em nosso estudo, eles caracterizam-se por uma paixão pelo cinema que culmina na necessidade aprendizado contínuo sobre o ofício e também na **aproximação entre o que eles produzem e o contexto onde vivem**. O discurso carrega a intenção de mostrar o ofício com respeito e seduz o interlocutor que passa a enxergar tais obras como demandantes de uma crítica sempre positiva e de valor superior àquelas que são tidas, em oposição, como feitas mecanicamente. A seguir mostramos os discursos onde esse fluxo entre sujeito e contexto sócio-histórico aparece:

Desde criança, anos 70, viajo pelo sertão de Pernambuco, com meu pai. Até hoje quando eu cruzo o sertão me sinto meio estranho com a geografia, o clima, o tratamento das pessoas. Sempre sentia que penetrava num lugar que não me pertencia. [E.1 –p.3].

“Eletrodoméstica” foi feito no prédio onde eu moro, observo aquilo há muitos anos – é totalmente pessoal. O “Vinil Verde” é em grande parte sobre a morte da minha mãe [E.2 –p.3].

Uma coisa que eu acho interessante é que eu sou muito observador e me inquieto um pouco com certas incoerências. E a partir dessas minhas inquietações, busco tratar de temas e tentar entendê-los e ou pelo menos tornar visível o que para muitos ou faz parte da indiferença cotidiana ou mesmo que sabem que existem, mas não sentem a mínima vontade de conhecer. Tem toda uma pesquisa... como compreensão da alteridade [E.3 –p.1].

Embora não possamos ver um conjunto coeso de perspectivas temáticas e estilísticas dos realizadores pernambucanos, podemos ver que as bases materiais comuns a maior parte dessas produções está envolta de um projeto coletivo de fazer cinema, numa perspectiva crítica em relação à realidade local e ao fato de se beneficiar do Estado para manter o nível atual de produção. Em seus discursos podemos perceber muitas semelhanças quanto ao posicionamento desses realizadores em relação ao cinema hegemônico; a utilização de referências passadas para classificar seus trabalhos; e como eles costuram suas experiências, culminando na projeção de um campo discursivo no qual a maior parte dos discursos envolvidos não apresentam divergências, a não ser quanto a questões estéticas, característica inerente à subjetividade artística.

## **6. De Volta ao Ponto de Partida: algumas considerações**

Como forma de destacar aspectos conclusivos emergentes na análise deste estudo, voltamos à indagação inicial como questão norteadora: **Quais as dimensões discursivas presentes no contexto da produção do cinema pernambucano contemporâneo?**

Por meio da análise, percebe-se que o cinema independente do Estado de Pernambuco

opõe-se ao discurso hegemônico de base exclusivamente mercantil ao causar rupturas em relação à maneira “hollywoodiana” de produzir, pensar e agir. Essa mudança se repercute no nível da produção de bens simbólicos e na circulação destes.

Verificamos que o campo discursivo formado em torno da produção pernambucana constitui um espaço de afirmação da importância do Estado, de contestação a uma platéia conformista, de profissionais que possuem autonomia e vontade de realizar, além da existência de problemas relacionados à distribuição e exibição dos filmes independentes.

Parte dos realizadores pernambucanos assimilou a tecnologia digital como a possibilidade de aumentar e manter os níveis das produções no Estado. No discurso, os entrevistados se colocam em oposição à película, forma “tradicional” e “ultrapassada” de fazer e exibir filmes. No entanto, as novas tecnologias são usadas como suporte e não como fim para a realização dos filmes. Percebemos a existência de uma negação ao fetiche da tecnologia, assim como um incômodo em relação à vulgarização das imagens resultantes da atribuição do rótulo de cinema a qualquer tipo de conteúdo audiovisual.

Além desses posicionamentos, esses sujeitos assumiram o desafio de criar um cinema que atua como forma de pensar na tentativa de estender seus discursos para além da tela, inquietando a platéia que se torna um interlocutor desse discurso. Quanto à temática, destacamos a aproximação crescente que os realizadores buscam estabelecer com as identidades próximas de sua realidade local.

A crescente importância dada ao setor pelo Estado garante que esses produtos culturais consigam se capitalizar para a fase de produção de filmes. No entanto, a distribuição e a exibição, etapas que completam a circulação desses bens no mercado, ainda sofrem com os efeitos da falta de políticas públicas que garantam a inserção e a “sobrevivência” dessas obras nos circuitos de exibição. Essa problemática dá-se, sobretudo, devido ao fato dos filmes independentes se colocarem dependentes de um circuito comercial, um mercado, que visa o lucro como lembra Silva (2005) em relação às dificuldades encontradas pelos produtos culturais em encontrar espaços no mercado.

Em relação aos aspectos relacionados com a memória discursiva, percebemos a influência e a relação imbricada entre os sujeitos e o contexto sócio-histórico no qual atuam. Dessa forma, a produção cultural está pautada em um processo de [re]significação cultural, vislumbrado por meio de um esforço coletivo de produção.

O aporte dos Estudos Culturais como âncora epistemológica contribui para o entendimento da produção do audiovisual em Pernambuco como sendo uma experiência multifacetada, na qual conflitos e nuances culturais, sociais, econômicas e políticas interagem continuamente dando forma a um todo heterogêneo e estabelecido sobre discursos instáveis. Dessa forma, o entendimento desse campo a partir de uma lente unidimensional e funcionalista poderia não contemplar as faces dessa produção “fora do eixo”.

O cenário atual e a dinâmica social de uso das inovações, que já podemos observar permeando a ação coletiva de diversos grupos sociais, nos coloca diante de um contexto em que as inovações tecnológicas apóiam o que podemos chamar de **inovação cultural**. O processo de [re]apropriação de tecnologias utilizadas no ato de produzir filmes possibilita a inserção de grupos profissionais periféricos no contexto da produção cultural e favorece a [re]construção contínua de identidades com suporte da cooperação. Esse fenômeno dá margem ao entendimento de novas tecnologias de gestão, oriundas de práticas inovadoras vigentes na indústria criativa.

## 7. Agradecimentos

Este estudo é parte integrante de um trabalho maior incentivado pelo CNPq ao qual os autores são sinceramente gratos.

### Referências

- AZULAY, T. J. Por uma política cinematográfica brasileira do século XXI. In: MELEIRO, A. **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado**. v. II, América Latina. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 65-97.
- BARBERO, J. M. Globalização Comunicacional e Transformação Cultural. In: MORAES, D. **Por uma outra Comunicação: mídia, mundialização cultural e poder**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- BAUER, M.; AARTS, B. A Construção do *Corpus*: um princípio para coleta de dados qualitativos. In: BAUER, M.; GASKELL, G. (edt.). **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** São Paulo: Brasiliense, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Cinema Brasileiro: propostas para uma história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- CARVALHO, L. A. **Pressões ambientais e mudanças institucionais no campo do cinema em Pernambuco**. 2006. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Administração, UFPE, Recife, 2006.
- CASTELLS, M. **A Sociedade em Rede**. 10. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.
- EAGLETON, T. **A Idéia de Cultura**. São Paulo: Editora da Unesp, 2005.
- FIGUEIRÔA, A. **Cinema Pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O mangubeat* cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas. Trabalho apresentado ao NP 07 – Comunicação Audiovisual, do **VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom**. Brasília, 2006.
- FORNAZARI, F. K. Reforma do Estado e Agências Reguladoras: o Caso ANCINE e ANCINAV. **Anais do XXX EnANPAD**, Salvador, 2006.
- FREITAS, L. C. **Uma Pós-Modernidade de Libertação: reconstruindo esperanças**. Campinas, SP: Autores Associados, 2005.
- GATTI, A. O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global? In: MELEIRO, A. **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado**. v. II, América Latina. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 99-142.
- GILL, R. Análise de discurso. In: BAUER, M W.; GASKELL, G. (edt.). **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2004.
- GOMES, P. E. S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HALL, S. **Da Diáspora: identidade e mediações culturais**. Organização Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- JOHNSON, R. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, T. T. (org. e tra.) **O que é, afinal, Estudos Culturais?** 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 07-131.
- MAINGUENEAU, D. **Termos-Chave da Análise do Discurso**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- MATTERLAT, A.; NEVEU, É. **Introdução aos Estudos Culturais**. 2. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.
- MERRIAM, S. B. **Qualitative research and case study applications in education**. Califórnia: Jossey-Bass, 1998.
- MINAYO, M. C. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. 10. ed. São Paulo: Hucitec, 2007.
- MORAES, D. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. **Por uma outra Comunicação: mídia, mundialização cultural e poder**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

- NELSON, C.; TREICHLER, P. A.; GROSSBERG, L. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, T. T. (org.) **Alienígenas em Sala de Aula**: uma introdução aos estudos culturais em educação. 4. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2002.
- ORLANDI, E. P. Vão surgindo os sentidos. In: \_\_\_\_\_. (org). **Discurso fundador**: a formação do país e a construção da identidade nacional. 3 ed. Campinas: Pontes, 2003. 11-25.
- PRYTHON, A. F. **Cosmopolitismos periféricos**: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina. Recife: Bagaço, 2002a.
- \_\_\_\_\_. A Terra em Transe: o cosmopolitismo às avessas do cinema novo. **Galáxia**, n. 4, 2002b, p. 159-175.
- RECAM - Reunião Especializada de Cinema e Audiovisual do Mercosul. **Estadísticas**: Brasil -Comparativo agosto 2005 – 2006. Disponível em: [http://www.recam.org/estadisticas/bra\\_comparativo\\_agosto\\_2005\\_2006.htm](http://www.recam.org/estadisticas/bra_comparativo_agosto_2005_2006.htm). Acesso em 6 de nov. de 2007.
- ROCHA, M. E. DA M. Dos Marxismos aos Pós-Modernismo: a mídia nas obras de Fredric Jameson e Jean Baudrillard. **Estudos de Sociologia, Rev. do Progr. De Pós-Graduação em Sociologia da UFPE**, v. 11, n. 1,2, 2005, p. 11-30.
- SCHETTINO, P. B. C. **Diálogos sobre a Tecnologia do Cinema Brasileiro**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- SCHWARTZ, G. Capitalismo Midiático e Economia Política da Inovação: o caso do neoliberalismo e gestão do conhecimento. In: RIBEIRO, R. J. (org.) **Humanidades**: um novo curso na USP. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 133-155.
- SILVA, N. M. Comercialização e Produtos Culturais: pontos para reflexão. **Estudos de Sociologia, Rev. do Progr. De Pós-Graduação em Sociologia da UFPE**, v. 11, n. 1,2, 2005, p. 31-48.
- SPINK, M. J. **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2000.
- STAM, R. Cinema e Multiculturalismo. In: XAVIER, I. (org.) **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

---

<sup>i</sup> Tomamos emprestado o título do curta-metragem “Fora do Eixo” (Direção: Kátia Messel, 2006), lançado no Cine PE (Festival do Audiovisual de Pernambuco), para nortear a discussão desse trabalho. O filme discute a produção do cinema realizado longe do eixo formado pelas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, apresentando depoimentos de cineastas, produtores e curadores de festivais locais de cinema. Além disso, oferece um panorama de um cinema realizado com muita dificuldade, afastado da afluência de recursos que sempre esbarram no eixo da produção do sudeste do Brasil.

<sup>ii</sup> O texto completo do edital assim como o seu resultado está disponível no sítio: [http://www.finep.gov.br/fundos\\_setoriais/acao\\_transversal/editais/CHAMADA%20PÚBLICA%20SEBRAE%202006%20versão%20final.pdf](http://www.finep.gov.br/fundos_setoriais/acao_transversal/editais/CHAMADA%20PÚBLICA%20SEBRAE%202006%20versão%20final.pdf). Acesso em: 17 de outubro de 2007.

<sup>iii</sup> No Brasil, apenas Recife, Salvador e Rio de Janeiro possuem o APL da Indústria Criativa reconhecido pelo SEBRAE Nacional. A Chamada Pública FINEP SEBRAE / 2006 - 21/08/2006 classifica como atividades da Indústria Criativa a Música, as Artes Cênicas, as Artes Plásticas, as Artes Gráficas, o Audiovisual e o Carnaval. Esses dados encontram-se no “ANEXO - APLs selecionados para Chamada Pública FINEP-SEBRAE/2006 - 21/08/2006”, disponível no sítio:

[http://www.finep.gov.br/fundos\\_setoriais/acao\\_transversal/documentos/ANEXO\\_CHP\\_FINEP\\_SEBRAE\\_2006.xls](http://www.finep.gov.br/fundos_setoriais/acao_transversal/documentos/ANEXO_CHP_FINEP_SEBRAE_2006.xls). Acesso em: 17 de outubro de 2007.

<sup>iv</sup> Lírio Ferreira. Título: Por Trás do Seco, Tem um Mar. Data de publicação: 22/06/2006. Disponível em: <http://www.pilulapop.com.br/ressonancia.php?id=50>. Acesso em 11 de fev. de 2007.

<sup>v</sup> Kleber Mendonça Filho. Título: Desmontando o cinema. Data de publicação: 25/10/2007. Disponível em: <http://www.pilulapop.com.br/ressonancia.php?id=89>. Acesso em 13 de dezembro de 2007.

<sup>vi</sup> “Se eu fosse você”, dirigido por Daniel Filho (2005), teve sua distribuição realizada pela Foz, além de ter sido produzido pela Globo Filmes. Segundo Gatti (2007, p. 136), “a união do poder de comunicação da TV Globo com a distribuição exercida pelos agentes hegemônicos no mercado” foi o que possibilitou a inserção de suas produções na lógica do mercado audiovisual globalizado.