



## PRODUÇÃO CULTURAL “FORA DO EIXO”: O POSICIONAMENTO DO CINEMA PERNAMBUCANO CONTEMPORÂNEO

Fernando Gomes de Paiva Júnior<sup>1</sup>  
José Roberto Ferreira Guerra<sup>2</sup>  
Simone de Lira Almeida<sup>3</sup>

### 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 busca entender como o cinema pernambucano contemporâneo se posiciona na condição de produto cultural. Para tanto, utilizamos a categoria discursiva de posicionamento a fim de tratar o *corpus* composto por entrevistas de três realizadores pernambucanos. O processo de [re]apropriação reflexiva da tecnologia digital é capaz de inserir grupos de realizadores no contexto da produção cultural e do desenvolvimento social, ancorado na [re]construção de identidades e no trabalho coletivo.

**Palavras-Chave:** Cinema Pernambucano; Posicionamento Discursivo; Produção.

### 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 levantadas 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. O 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).

---

<sup>1</sup> Professor e Pesquisador do Programa de Pós-graduação em Administração (PROPAD) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e pesquisador do Grupo de Estudo e Pesquisa em Tecnologia, Estudos Culturais e Consumo (GTECC) vinculado ao PROPAD. E-mail: fernando.paivajr@ufpe.br.

<sup>2</sup> Graduando em Administração pela UFPE e aluno especial do curso de mestrado do PROPAD/UFPE. Assistente de pesquisa do GTECC. E-mail: j.roberto.guerra@gmail.com.

<sup>3</sup> Professora do Departamento de Ciências Administrativas e doutoranda em Administração pelo PROPAD. Pesquisadora do GTECC. E-mail: simoneufpe@ig.com.br.

O início do cinema significou a construção de um universo cultural inspirado na realidade da burguesia industrial. Esse universo expressa o seu triunfo e resultou 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, podemos atribuir a noção de ferramenta ideológica ao cinema, uma vez que “são os interesses políticos que governam os culturais, e com isso definem uma versão particular de humanidade” (EAGLETON, 2005, p. 18).

Ao longo da história, o cinema em Pernambuco, assim como no Brasil, sofreu diversas influências externas durante o Século XX 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 de Pernambuco na produção cinematográfica fez com que o cinema atual gerasse 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). Recentemente, tal intervenção pública garantiu o fortalecimento de instituições representativas do setor além da formulação de novas políticas públicas e leis de incentivos.

A partir dessa exposição, elaboramos uma questão de pesquisa que nos auxiliará na realização do presente estudo: **Como o cinema pernambucano contemporâneo se posiciona na condição de produto cultural?**

## **2. O Cinema “Fora do Eixo”<sup>4</sup>: um panorama sobre a produção cultural independente**

Na contemporaneidade, parece-nos mais apropriado avaliar a produção cultural atual com base na hipótese de uma modificação geral da própria cultura a partir da reestruturação social do capitalismo tardio como um sistema. De acordo com Jameson

---

<sup>4</sup> Tomamos emprestado o título do curta-metragem “Fora do Eixo” (Direção: Kátia Messel, 2006), lançado no Cine PE (festival de cinema de Recife), 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.

(2004), tal posição torna essencial a avaliação das novas formas emergentes de uma outra cultura comercial e de outros tipos mais antigos da cultura popular, que, a partir de meados do século XIX, foram gradualmente colonizados e extintos pela fetichização da mercadoria e pelo sistema de mercado.

Esse contexto pós-moderno pode ser considerado como “uma visão de história e de *práxis* que carrega marcas de relações de poder e coloca em relevo o problema do político” (GAZZOLA, 2004, p. 8). A teoria sobre a sociedade atual formulada por Jameson (2004) indica a presença de conexões e laços entre as pessoas (suas subjetividades e experiências), as condições sociais e históricas e os estágios de desenvolvimento econômico. Essas relações observadas pelo autor se contrapõem à idéia do liberalismo político que privilegiava o indivíduo em lugar de suas redes de relacionamento.

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

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 pequeno número 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 ao mesmo tempo em que 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 desenvolve. Tal postura se estrutura na divergência e na diferença como formas de resistência a um sistema dominante (FREITAS, 2005) e no resgate da identidade (a diferença nacional) sem esquivar-se da modernidade urbana e dos problemas sociais, na medida em que transforma as barreiras do subdesenvolvimento em instrumentos para uma arte crítica e libertadora (PRYTHON, 2002a).

## **2.1 O Cinema Terceiro-mundista: uma contra-narração discursiva**

A produção brasileira está inserida num escopo que Shohat e Stam (2006) chamam de cinema terceiro-mundista. Para os autores, Terceiro Mundo é uma “contranarração cinematográfica (que) basicamente começou com o colapso dos impérios europeus no pós-guerra e a emergência dos Estados nacionais independentes do Terceiro Mundo” (Ibid., p. 355) e resultou em “uma revolução tricontinental na política, na estética e narrativa na forma do filme” (Ibid., p. 356). Nesse sentido, a possibilidade de reformulação e a ruptura com padrões, colocados por Jameson se configuram em filmes marcados por *télos* estéticos e narrativos próprios que representam as mais diversas identidades presentes nesses países.

A formação desse terceiro mundo é uma construção discursiva que se baseou na necessidade de classificar a parte do globo que não pertencia ideologicamente ao bloco capitalista (primeiro mundo) ou ao bloco socialista (segundo mundo). O conceito de terceiro mundo buscava colocar sob um mesmo “teto” todos os “países pobres”, à margem dos blocos, mas isso resultou num problema, uma vez que essa noção de pobreza dizia respeito apenas a aspectos econômicos, logo o termo terceiro mundo emerge como uma tentativa de atribuir uma nomenclatura mais inclusiva a esses países (PRYSTHON, 2002b p. 161).

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 que advém das redes informacionais dispõe de uma gama de possibilidades de transformação e de situações articuladas que se transformam em focos de resistência à dominação ideológica contida na mundialização da indústria cultural (MORAES, 2005) que está enraizada nas práticas cotidianas dos homens, fato que lhe atribui a condição de fenômeno social diferenciado da globalização econômica (BARBERO, 2005).

No interior da revolução da informação que abrange a sociedade em rede, a “luta” antineoliberal encontra no uso de tecnologias comunicacionais e das redes de informática um “lugar de encontro” de grupos sociais periféricos de trabalhos de pesquisa educativos e artísticos, os quais 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 condutora de uma crise da centralidade sobre o Ocidente. Passamos a observar um caminho inverso e contínuo entre o que chamamos de margens

e centro (PRYSTHON, 2002b, p. 160).

Os cinemas periféricos assumiram uma postura ideológica marcadamente esquerdista, vinculada a um projeto político disposto ao reconhecimento de identidades nacionais. Esse escopo de produção busca estabelecer a realização de filmes independentes e anti-imperialistas preocupados com a exposição os problemas estruturais presentes no cotidiano nacional. Além desse esforço, esse cinema é posicionado contra o que é realizado nos próprios países cujo cinema comercial está configurado nos moldes hollywoodianos (SHOHAT E STAM, 1996).

### **3. O cinema contemporâneo de Pernambuco: um “árido *movie*”**

O ato de falar sobre o cinema pernambucano é um desafio que nos coloca frente a um conjunto de obras que nos leva em direções diversas quanto à estética e à temática, não obstante ter Pernambuco como pano de fundo. No entanto, outro ponto as integra num mesmo “bloco”: a produção independente. Esses filmes são realizados longe da afluência de recursos das produtoras e distribuidoras localizadas no eixo Rio-São Paulo, em muitos casos, mantidas pelo capital internacional.

De modo semelhante, à história do cinema brasileiro, Pernambuco conheceu ciclos de produção cinematográfica que situam o Estado como um dos mais importantes pólos de produção, tanto nos anos 20 durante o “Ciclo do Recife”, quanto com os filmes produzidos em “super 8” na década de 1980 (GOMES, 1996; CARVALHO, 2006; FIGUEIRÔA, 2000, 1994; DUARTE, 1995). Atualmente, as produções que revisitam a identidade pernambucana são premiadas em festivais internacionais de cinema, formando um conjunto de filmes denominado de “safra de ouro”.

A volta de Pernambuco às telas do cinema tem relação com o movimento *Manguebeat*, o qual, em meados dos anos 1990, [re]conectou a produção artística pernambucana aos meios de comunicação de massa. A produção pernambucana atual de longa-metragem tem seu marco zero com o filme “Baile Perfumado” (1996), dirigido por Lírio Ferreira e Paulo Caldas, o qual narra a história de um fotógrafo libanês que percorreu o sertão do Estado e passou a registrar o bando de cangaceiros de Lampião. As cenas que mostram o Sertão são acompanhadas pela música *manguebeat* e se revelam como o início de um cinema que busca inspiração em histórias pessoais para ilustrar seus enredos, principalmente aquelas ambientadas em lugares pouco observados, visitados ou evitados, assim como a caótica realidade de onde brotaram (FIGUEIRÔA, 2006).

Como todos os ciclos regionais brasileiros, o movimento atual, a estética do

árido iniciada em 1996 ainda se encontra em processo de construção e expansão, sendo formado por um grupo que divide a paixão pelo cinema nacional e produz filmes que possuem reflexos da identidade brasileira. A maioria desses ciclos, embora de forma não intencional, colabora com a construção dessa identidade *brasilis* (MORAIS, 2005), mesmo que esse posicionamento não se dê de forma geral. Dentro do conjunto de realizadores pernambucanos, podemos encontrar produções que refletem tanto a identidade nacional, como filmes comerciais.

Em oposição aos prêmios de destaque e às críticas, esses filmes ainda encontram dificuldades para se inserir nos circuitos comerciais de exibição. Seja pela falta de empresas distribuidoras que não vêem potencial de consumo nessas produções vistas como periféricas ou pelos cinemas *multiplex* já congestionados por títulos que geram renda para conglomerados transnacionais que controlam boa parte das salas de cinema no Brasil (GATTI, 2007). Falando especificamente dos filmes pernambucanos, Figueirôa (2006, p. 4) comenta que a união “de elementos que à primeira vista não se combinariam, gerando boa repercussão crítica nos que procuram na expressão artística mais do que mera repetição de procedimentos convencionais” não garante a ampla aceitação desses filmes como um produto cultural.

A produção local contemporânea busca o que Jomard Muniz de Britto chamou de “a terceira margem do rio”, ou seja, “os locais que não estavam ocupados pelos feudos culturais hegemônicos pernambucanos” (Ibid, p. 9). Como produtos audiovisuais, essas obras buscam expor novos pontos de discussão, colocando-se numa “situação comunicacional que pudesse abarcar suas relações de realização e de recepção – as habituais discussões em torno de produções de baixo orçamento e de sua inserção no mercado cinematográfico” (Idem).

O “Baile Perfumado”, seus realizadores e alguns filmes produzidos na segunda metade da década de 1990 foram inseridos no contexto nacional do Cinema da Retomada. O Brasil vivia um momento pós-Collor que possibilitou o [re]surgimento da cinematografia nacional principalmente em decorrência do surgimento de leis de incentivo que resultou no aumento da produção de filmes de baixo orçamento. O eco dessas mudanças foi sentido na cidade de Recife em um momento de efervescência cultural, no qual a arte passava a extrair energia da lama da *manguetown*, colocando em sintonia estilos e influências internacionais e o sotaque e a visão de mundo locais. A partir desse momento e de modo gradual, a cultura pernambucana passava a idéia de uma marca agradável ao público e à crítica.

Um dos logros dessas produções decorre da possibilidade de revisão das identidades que estão em deslocamento num momento de reestruturação e mudança das sociedades (HALL, 1999). O diálogo que esses filmes passam a estabelecer com identidades múltiplas contribui para uma revisão da nossa história e para a elaboração de questionamentos sobre nossa contemporaneidade ao mesmo tempo em que faz uso de linguagens cinematográficas atuais, operando como um elemento ativo e dinâmico da nossa cultura (FIGUEIRÔA, 2000).

#### **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 estabelecidos, uma vez que 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 e 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 da categoria **posicionamento**. Segundo 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 específico de produção discursiva 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 e 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.

##### **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 que os assuntos sejam teoricamente relevantes e coletados sob a égide de um único ponto de vista. No 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.

O primeiro cineasta entrevistado foi Lírio Ferreira, co-diretor do “Baile Perfumado” (1997) e diretor de “Árido Movie” (2006). Os dois filmes participaram de mostras internacionais e tiveram repercussão na crítica especializada. A entrevista intitulada “Por Trás do Seco, Tem um Mar”<sup>5</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>6</sup>. Kleber é responsável pela grade de exibição do cinema da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) 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 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.

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.

---

<sup>5</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>6</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.

## 5. Luz, Câmera, Análise: a produção de cinema como “uma ação de não-conformismo”

Um dos pontos centrais encontrados nas entrevistas é o **posicionamento contrário em relação ao cinema comercial e hegemônico**, que ocupa a maioria das salas de exibição e atinge o grande público. Além disso, esse cinema está ancorado 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 é repercutida na intenção de divulgar e colocar em destaque a prática ideológica desses sujeitos no fazer do filme no momento em que expõem situações e personagens 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 que faz parte da trajetória desses realizadores, como podemos ver no extrato a seguir :

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 no meio cinematográfico. 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 de produção. A tecnologia digital possibilita que um número maior de cineastas confeccione filmes sem a necessidade de grandes montantes financeiros, indicando, assim, um discurso que vislumbra a adesão a espaços de poder na esfera do setor de audiovisual. Os problemas enfrentados com a película são trazidos no diálogo a seguir:

Bom, Décimo Segundo<sup>7</sup> pra gente lançar no Festival de Brasília teve que passar pra película. Isso é um custo absurdo. O custo que a gente passou pra película o filme, que é uma condição *sine qua non* pra entrar no festival, tem que ser película. O tradicionalismo, a suntuosidade. A gente faria, deixa eu ver... Quinze Décimo Segundo's 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].

---

<sup>7</sup> “Décimo Segundo” (2007) foi dirigido por Leonardo Lacca que ganhou o prêmio de melhor diretor de curta-metragem no festival de cinema de Brasília em 2007.

Fica evidenciado o discurso a favor da tecnologia em oposição ao tradicionalismo da película, forma mais dispendiosa de produzir e dominante de exibir filmes. O embate se justifica no posicionamento do cinema numa arena superior ao comércio cinematográfico. Essa sétima arte, desde o seu início esteve relacionada com o desenvolvimento da tecnologia (SCHETTINO, 2007), atinge 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 de alguns profissionais quanto ao fetichismo tecnológico. Nesse sentido, o desenvolvimento de linguagens e temáticas emerge como atributos significativos para os filmes, conforme ilustram os relatos de dois realizadores 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].

A produção independente se coloca como uma nova saída para a produção local, a considerar que se utiliza tecnologia semelhante à empregada nas produções do *mainstream* para realizar **obras que discutem identidades mais próximas da realidade local**, como assinala Figueirôa (2006) e exemplificadas nos extratos 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. O filme tem isso, quis impregnar nele essa coisa do olhar estranho [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, mas que as vontades e motivações nossas são muito parecidas com outros textos assim, essa vontade de inovar é muito para se harmonizar com esses conteúdos... 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

incluem em suas produções temas, pessoas e acontecimentos até então alheios à pauta da produção comercial e que contribuem para uma [re]visão crítica da realidade. Percebe-se, desta forma, que a identidade enunciativa das obras cinematográficas pernambucanas se manifesta na órbita do **cinema como forma de pensar**, atribuindo aos filmes uma necessidade de refletirem a realidade, fato que reforça o posicionamento dessas obras em oposição ao cinema comercial massificado.

A valorização dos acontecimentos diários, muitas vezes esquecidos pela sociedade de consumo, expõe a relevância assumida por estes tipos de filme e de públicos específicos que entendem a obra cinematográfica como produto cultural, em oposição ao cinema hollywoodiano. Mesmo que a concepção do cinema terceiro-mundista esteja atrelada às mudanças ocorridas no mundo no período pós-guerra, o embate contra-hegemônico ainda ecoa em alguns pontos de resistência, embora a luta não é mais tão revolucionária. Tal embate negocia espaço, convive e até se apropria da mesma tecnologia utilizada pelo cinema comercial 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 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**. Esse cinema, baseado num discurso que se expande além das entrevistas concedidas e dos filmes realizados, busca na repercussão **junto ao público a existência de um interlocutor** que irradie suas críticas, inquietações e reflexões. 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 exibição (consumo) desses filmes ainda são restritos. Nesse sentido, podemos observar essa dimensão nas iniciações 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].

## **6. De Volta ao Ponto de Partida: considerando reflexões e possibilidades**

Como forma de destacar aspectos conclusivos emergentes na análise deste estudo, voltamos à indagação inicial com a questão norteadora: **Como o cinema pernambucano contemporâneo se posiciona na condição de produto cultural?**

O cinema independente do Estado de Pernambuco opõe-se ao discurso hegemônico de base exclusivamente mercantil ao suscitar a emergência de rupturas em relação à maneira “hollywoodiana” de produzir, pensar e agir. Essa mudança se manifesta na produção, na circulação e consumo de bens simbólicos.

Parte dos realizadores pernambucanos assimila a tecnologia digital como possibilidade de aumentar e manter o volume da produção cinematográfica no Estado. No discurso, os entrevistados se colocam em oposição à película, forma “tradicional” e “ultrapassada” de produzir e exibir filmes. Por outro lado, as novas tecnologias são utilizadas como meio e não como fim para a realização dos filmes. Não obstante, parece existir certa negação ao fetiche da tecnologia, além de certo incômodo em relação à vulgarização das imagens resultantes da atribuição do *status* de cinema a qualquer tipo de conteúdo audiovisual.

O desafio de criar um cinema que atua como forma de pensar na tentativa de estender seus discursos para além da tela, inquieta os realizadores e a platéia, os quais se tornam interlocutores do 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 Governo do Estado de Pernambuco garante possibilita a capitalização desses produtos culturais para a fase de produção. 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 encontrarem reféns de um circuito comercial, um mercado que demonstra tão somente a busca por elementos de lucratividade.

O cenário atual e a dinâmica social de uso das inovações, que já podemos observar permeando a ação coletiva de diversos grupos sociais, nos posicionam diante de um contexto em que as inovações tecnológicas apóiam o que podemos chamar de **inovação cultural**. Um processo de [re]apropriação reflexiva do uso da tecnologia que insere comunidades e grupos sociais marginalizados no contexto da produção de cultural e do desenvolvimento social, demarcados pela [re]construção de identidades e

pelo trabalho coletivo.

## 7. Agradecimentos

Este estudo é parte integrante de um trabalho maior incentivado pelo CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – ao qual os autores são sinceramente gratos.

## Referências

- 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.
- 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.
- CARVALHO, L. O. P. **Planos de Cidade: Representações da cidade no cinema nacional contemporâneo**. 2005. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Em Comunicação, UFPE, Recife, 2005.
- 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.
- DUARTE, E. **A Estética do Ciclo do Recife**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1995.
- 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 manguebeat* 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.
- 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.

- GAZZOLA, A. L. A. Fredric Jameson: uma epistemologia ativista. In: JAMESON, F. **Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.
- 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. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- JAMESON, F. Marxismo e Teorias do Pós-moderno. In: \_\_\_\_\_. **Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.
- MAINGUENEAU, D. **Termos-Chave da Análise do Discurso**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- MERRIAM, S. B. **Qualitative research and case study applications in education**. California: 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.
- MORAIS, K. C. S. Os Ciclos Regionais de Cinema: uma questão de identificação da brasilidade e a fixação de um lugar de memória. **Os Urbanitas - Revista de Antropologia Urbana**, ano 2, v. 2, n. 3. 2005.
- 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.
- 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.

SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da Imagem Eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

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.