

Amanda Mansur Custódio Nogueira

## O novo ciclo de cinema em Pernambuco a questão do estilo





**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO**  
**A questão do estilo**

Amanda Mansur Custódio Nogueira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, sob a orientação da Profa. Dra. Yvana Carla Fechine de Brito.

Recife

2009

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO**  
**A questão do estilo**

Amanda Mansur Custódio Nogueira

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Comunicação, sob a orientação da Profa. Dra. Yvana Carla Fechine de Brito.

Recife  
2009

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

**Nogueira, Amanda Mansur Custódio**

**O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo / Amanda Mansur Custódio Nogueira. – Recife: O Autor, 2009.**

**157 folhas. : il., fig.**

**Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2009.**

**Inclui bibliografia e anexos.**

**1. Cinema - Pernambuco. 2. Cinema - Estética. 3. Cinema - História. I. Título.**

**791.43  
791.436**

**CDU (2.ed.)  
CDD (22.ed.)**

**UFPE  
CAC2009-48**

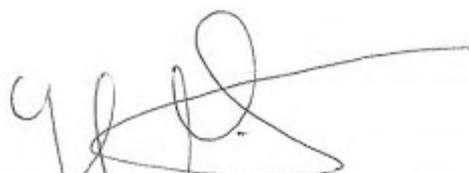
## FOLHA DE APROVAÇÃO

Autora do Trabalho: Amanda Mansur Custódio Nogueira

Título: "O Novo Ciclo de Cinema em Pernambuco: A Questão do Estilo".

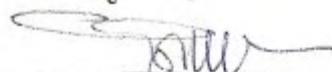
Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação da Professora Dra. Yvana Carla Fechine de Brito.

Banca Examinadora:



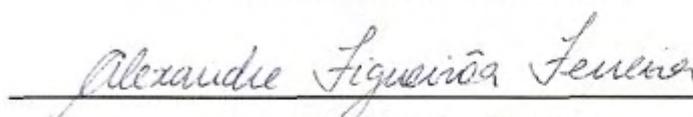
---

Yvana Carla Fechine de Brito



---

Paulo Carneiro da Cunha Filho



---

Alexandre Figueiroa Ferreira

Recife, 27 de fevereiro de 2009.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

Ao meu pai, Antonio Lisboa Nogueira da Silva (*in  
memoriam*), por em apenas dezesseis anos de  
convivência me preparar para uma vida toda.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus que me prova sua existência nos momentos em que não há mais sentido.

Agradeço a Profa. Dra. Yvana Fechine, pela brilhante orientação, por dar novos rumos a esta pesquisa e por conseguir organizar os recortes do meu pensamento.

Aos professores Cristina Teixeira e Paulo Cunha pelas colaborações na qualificação. A Profa. Dra. Ângela Prysthon pela indicação de livros e troca de idéias.

A Paulo Caldas, Marcelo Gomes, Lírio Ferreira, Adelina Pontual, Samuel Paiva, Camilo Cavalcante e Cláudio Assis pelas entrevistas concedidas. A Vânia Debs por me incentivar a essa pesquisa, mesmo antes de começar.

A Mainha, por dotar de uma bondade e solicitude raras nos dias de hoje, por lutar para me incrustar esses valores. Por acreditar em mim e não me deixar desistir.

A Vovó Tetê, por ser minha amiga e confidente, e por representar o meu estado de segurança. Porque me espelho na sua fortaleza para lidar com as atribulações da vida.

A Márcio pelo auxílio (capa e anexos), carinho e compreensão na etapa final.

A minha prima Cynthia Mansur pelo abstract, a Alberto Valença pelas correções e a toda minha família por ouvirem meus lamentos e compartilharem minhas vitórias.

A Maíra Erlich pela foto e capa deste trabalho.

A todos que me contribuíram com os materiais (cópias de filme, imagens) que enriqueceram a pesquisa: João Jr da REC Produtores, Adelina Pontual, Antonio Carrilho.

A Fábio, Fred, Leo por me acompanharem nesses dois anos de trajetória do mestrado compartilhando confidências acadêmicas.

Aos funcionários do PPGCOM, Zé Carlos, Cláudia e Lucy, sempre solícitos aos meus freqüentes e variados pedidos.

A Capes pela bolsa que possibilitou esta pesquisa.

A todos que de alguma forma contribuíram para a execução desta pesquisa.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

## RESUMO

O presente trabalho analisa a produção de um conjunto de filmes realizados por cineastas ligados a um grupo que se constituiu na década de 80, na Universidade Federal de Pernambuco e que, nos anos 90, foi consagrado pela crítica como “o novo cinema pernambucano”. Nesse grupo, que configura um outro ciclo de cinema no Estado, destacam-se os cineastas, Paulo Caldas, Marcelo Gomes, Cláudio Assis e Lírio Ferreira. O trabalho investiga em que termos se pode tratar da existência de um “cinema pernambucano”, a partir de sua produção, uma vez que esses cineastas, ao optarem por caminhos autorais e individualizados, não assumem uma proposta estética em comum. A hipótese defendida pelo trabalho é que, por sua formação semelhante e laços de amizade, valores e sentimentos compartilhados, esses cineastas configuram um grupo articulado em torno de uma *estrutura de sentimento*, tal como esse conceito foi proposto por Raymond Williams. Definidas as condições socioculturais de formação do grupo, o trabalho passa a se ocupar da identificação de recorrências em sua produção, resultantes dessa *estrutura de sentimento* vigente em sua geração e manifesta por meio de influências recíprocas na realização dos filmes. Apoiado em estudos da linguagem audiovisual, o trabalho analisa os longas-metragens realizados entre 1995 e 2008, identificando procedimentos expressivos configuradores de um estilo associado a esse novo ciclo de cinema em Pernambuco.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema pernambucano. Grupos culturais. Estilo.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

## **ABSTRACT**

This present study examines the production of a number of films made by filmmakers associated with a group that was established in the 80s, at the Federal University of Pernambuco and in the 90s, was consecrated by critics as "the new Pernambuco's cinema". In this group, which set another round of cinema in the state, stand out to the filmmakers, Paulo Caldas, Marcelo Gomes, Cláudio Assis and Lírío Ferreira. The study investigates under what conditions it can treat the existence of a "Pernambuco's cinema", from their production, once these filmmakers choose individual style and may not assume a common proposal on aesthetics. The hypothesis is supported by work that, by their training and similar bonds of friendship, shared values and feelings, these filmmakers constitute a group articulated around a structure of feeling, as this concept was proposed by Raymond Williams. Defined the conditions of social training group, the work is to deal with the identification of recurrences in their production, structure of feeling from that prevailing in his generation and expresses through reciprocal influences on the achievement of the films. Based on studies of the audiovisual language, the study analyzes the feature films made between 1995 and 2008, identifying procedures expressive that configure a style associated with this new cycle of films in Pernambuco.

**KEYWORDS:** Pernambuco's cinema. Cultural formations. Style.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	08
1. CICLOS DE CINEMA .....	14
1.1 Pode se falar de um cinema pernambucano? .....	14
1.2 Ciclo do Recife .....	19
1.3 Ciclo Super 8 .....	22
1.4 Vanguarda Retrógrada .....	25
1.5 Retomada e <i>manguebeat</i> : o novo ciclo de cinema pernambucano .....	35
2. O GRUPO DE CINEMA DE PERNAMBUCO .....	45
2.1 Formações Culturais .....	45
2.2 Estrutura de sentimento .....	47
2.3 O grupo de Pernambuco .....	48
2.4 “Brodagem”: o cinema é uma arte de irmãos .....	52
2.5 “Árido movie”: a invenção de um cinema .....	57
2.6 Por um estilo de grupo: a emergência dos valores e sentidos .....	61
3. A QUESTÃO DO ESTILO .....	67
3.1 Auto-referencialidade .....	67
3.1.1 Auto-referencialidade: o exercício de falar de si .....	68
3.1.2 Do curta ao longa: o assunto é cinematográfico .....	69
3.1.3 Viva o Cinema: Pernambucano .....	84
3.2 Privilégio à música .....	85
3.2.1 Música para os olhos .....	88
3.2.2 Na batida do mangue .....	93
3.3 Problematizações identitárias .....	99
3.3.1 A construção de identidades .....	99
3.3.2 Problematizações de si .....	102
3.3.3 A estrada vai além do que se vê .....	114
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	119
REFERÊNCIAS .....	123
ANEXOS .....	129
ANEXO A – Filmografia Básica (Sinopse e Ficha Técnica) .....	129
ANEXO B – Inventário da Produção do Grupo .....	133
ANEXO C – Discurso e Convite de Formatura .....	141
ANEXO D – Folhetos de Programação do Cineclubes Jurando Vingar .....	144
ANEXO E – Entrevistas .....	146

## INTRODUÇÃO

### O argumento

Imagens gerais do centro do Recife. A Avenida Guararapes e seus prédios. O movimento na rua é intenso. Ambulantes e transeuntes atravessam para todos os lados. É fim de tarde e, Francisco, 40 anos, está no banco de passageiro de um táxi parado no semáforo. O vidro está abaixado. Francisco observa um vendedor de DVD que passa ao lado do carro gritando: “Novo filme de *Steven Seagal*, é o pipoco!” No carro, o rádio está ligado, o motorista aumenta o volume para ouvir as notícias e o locutor anuncia “Acusado de matar um desafeto a tiros de calibre 12 é preso no bairro do Pina”. Troca para outra estação e a canção “Gaiola da Saudade” do músico pernambucano Maciel Salu entra em pleno volume: *Vivo andando no mundo / Na gaiola da saudade / Igualmente um passarinho / Voando solto nos ares*. O sinal abre. O táxi segue pelas ruas do Recife. A janela do carro é como uma tela de cinema, que apresenta em câmera lenta cenas da cidade aos olhos de Francisco. A música ao fundo: *Deixo minha terra chorando / Pra morar noutra cidade*. Ponto de vista de Francisco pela janela do carro: um senhor toca sanfona sentado em um banquinho na calçada; um vendedor assa pastéis na sua barraquinha de caldo de cana; duas prostitutas brigam por dinheiro na praça do Diário; um grupo de maracatu volta de uma apresentação no bairro Recife Antigo; no cinema São Luís em cartaz o filme “Baile Perfumado”. A música continua: *Na estação pego um trem / Sigo firme na estrada / A bagagem é minha roupa / E a rabeca afinada / Vem a noite e não dá sono / Na madrugada cochilo / Vejo a chegada do dia / Não sei qual é o meu destino*. Plano fechado no olhar de Francisco. Corta no raccord do movimento de Francisco para close na mão do motorista desligando o rádio. A velocidade da câmera volta aos 24 quadros por segundo.

Depois dessa descrição, o leitor, pensa: “lá vem o roteiro de mais um filme pernambucano”. Não, esse não é o roteiro de mais um filme pernambucano, é tão somente uma provocação para nos fazer pensar em algo anterior à constatação: e por que o leitor pensaria estar diante de um “filme pernambucano”? Se há a possibilidade de identificar o possível roteiro de um filme pernambucano é porque há algo que nos permite o reconhecimento. O quê, então? Certos tipos humanos e paisagens familiares, determinados

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

temas e situações? Haveria do ponto de vista técnico-expressivo, um estilo que caracteriza o dito “cinema de Pernambuco”? E antes ainda: pode-se falar de um cinema pernambucano? Se é possível, em que termos, então? Estas são as questões que movem essa pesquisa que envolve tanto uma recuperação histórico-social, quanto um passeio pela produção contemporânea de cinema em Pernambuco. O objetivo principal do estudo é discutir a produção de um conjunto de filmes realizados por cineastas ligados a um grupo que se constituiu na década de 80 e, nos anos 90, foi identificado pela mídia como o “novo cinema pernambucano”. Termos como “A nova geração de cineastas”, “O novo cinema de Pernambuco” e “Movimento árido movie” foram freqüentemente utilizados para designar essa produção nas matérias de jornais em meados da década de 90, logo após a estréia do filme *Baile Perfumado*, ganhador do prêmio de Melhor Filme no Festival de Brasília de 1996.

*Baile Perfumado* (1996) de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, que revive a saga do libanês Benjamin Abrahão, responsável pelas únicas imagens do cangaceiro Lampião, é considerado o filme da retomada da produção de cinema em Pernambuco. Após o *Baile Perfumado*, em dez anos, foram realizados os filmes: *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna; *Amarelo Manga* (2003), de Cláudio Assis; *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes; *Árido Movie* (2005), de Lírio Ferreira; *Baixio das Bestas* (2006), de Cláudio Assis; *Cartola* (2007), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda; e, *Deserto Feliz* (2007), de Paulo Caldas. Esses filmes são o objeto privilegiado de análise dessa dissertação e constituem o que designamos aqui como um novo ciclo de cinema em Pernambuco, fomentado, de um lado, pela retomada do cinema brasileiro e, de outro, pela efervescência na cena cultural no Estado nos anos 90.

Com dez longas-metragens produzidos e finalizados e frente à própria diversidade desse conjunto de filmes, parece ainda pertinente perguntar: Podemos falar, de fato, de “um cinema pernambucano”? Se considerarmos que sim, qual a identidade desse cinema? Quais os trabalhos mais representativos dessa produção? Há interseção entre as propostas estéticas na recente produção de cinema no Estado? O que faz do cinema “pernambucano” um “cinema pernambucano”? Será que este poderia ser caracterizado como um movimento? Se esse cinema pode ser reconhecido, mas não se constitui como veremos ao longo do trabalho, em um movimento, escola ou programa assumido, precisamos então resolver uma aparente

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

contradição já esboçada anteriormente: Por que e a partir do que é possível reconhecer um cinema pernambucano?

A nossa hipótese é de que não se pode falar de um cinema pernambucano a não ser a partir da identificação de um grupo de produtores/realizadores, com os quais, este passou a ser identificado, já que não se constituiu propriamente como uma cinematografia ou um movimento. O conjunto de filmes desses realizadores pode ser pensado como a produção de um grupo – um grupo de cinema que surge em Pernambuco, retomando a tradição de uma produção em ciclos (o Ciclo do Recife, o Ciclo do Super 8) –, que se configuram como tais muito mais por uma atuação articulada em um mesmo momento histórico e inseridos em um mesmo cenário sociocultural, que por um programa de trabalho comum.

Embora não possa ser identificada a um movimento ou a uma cinematografia específica, a filmografia desse grupo revela a existência de certos traços e “marcas” que permitem o reconhecimento dessa produção. Podemos supor que essas marcas ou traços são, no caso do grupo de diretores estudados, o resultado de repertório partilhado e de experiências comuns tecidas em um dado momento sociocultural e, que essas influências recíprocas, de modo deliberado ou não, manifestam-se na sua filmografia por meio de certas recorrências. Partindo do pressuposto que a construção de um estilo emerge, justamente, de determinadas recorrências que se manifestam nos diversos níveis da construção do sentido, assumimos também a hipótese de que é possível apontar algumas tendências expressivas – *auto-referencialidade*, privilégio à música e problematizações identitárias – configuradoras de um estilo de grupo.

## **O roteiro**

No desenvolvimento do trabalho, procuramos, inicialmente, entender a constituição desse grupo de cinema em Pernambuco à luz da história cultural do estado, recuperando, ainda que brevemente, os primeiros ciclos de cinema do Recife. O primeiro capítulo da dissertação traz, assim, um panorama da produção cinematográfica em Pernambuco, passando pelo Ciclo do Recife e Ciclo Super 8 até chegar ao que chamamos, aqui, de Novo Ciclo de Cinema em Pernambuco, assim como dos seus intervalos. Nesse resgate histórico, nossa

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

ênfase recai sobre a década de 80, a partir de informações recuperadas<sup>1</sup>, sobretudo, em entrevistas e matérias de jornais. Tratamos ainda da cena musical e cultural (*manguebeat*) da década de 90 no estado de Pernambuco, na qual a produção audiovisual esteve inserida, sendo mesmo impulsionada por esta movimentação. Ao recuperar a história da produção audiovisual no Estado, começamos a construir a história da formação do grupo, mostrando como foi se dando seu aprendizado autodidata e coletivo de cinema, a partir do convívio no Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, ainda como estudantes universitários. Mostramos como, a partir desses laços afetivos e pessoais, surgiram os vínculos profissionais manifestos no trabalho colaborativo realizado na produção nos curtas, ainda na década de 80, e, posteriormente, nos longas, a partir da década de 90.

No segundo capítulo, recorreremos aos estudos de formações culturais realizados por Raymond Williams – e, particularmente, à sua noção *de estrutura de sentimento* – para tentar caracterizar o que poderia ser visto, em primeira vista, tão somente como um grupo de amigos como *grupo cultural*. A hipótese defendida no segundo capítulo é que, por sua formação semelhante e laços de amizade, valores e sentimentos compartilhados, os cineastas – Paulo Caldas, Lírio Ferreira, Marcelo Gomes e Cláudio Assis – configuram um grupo articulado em torno de uma *estrutura de sentimento*<sup>2</sup> sustentada por uma disposição comum de fazer um cinema autoral na periferia da produção, que se manifesta, em outras coisas, pela releitura de uma identidade local e pela emergência de uma prática de produção colaborativa, a “brodagem”.

Depois de entender como foram construídas as relações que resultaram na configuração de grupo (os ambientes frequentados, as experiências em comum, os vínculos de amizade), o próximo passo foi verificar se essas reciprocidades se manifestavam na produção cinematográfica desses diretores. No terceiro capítulo, apontamos, a partir da análise dos filmes, um conjunto de recorrências configuradoras de um estilo do grupo, evidenciando como esses “traços” ou “marcas” comuns, observadas na filmografia desses distintos diretores, podem, por um lado, ser associadas às formações e cenas culturais das quais participaram e, por outro, ser consideradas como ponto de partida para se pensar o estilo do

---

<sup>1</sup> É importante ressaltar que algumas datas mencionadas, resgatadas a partir da história oral, podem não ser precisas em virtude da memória humana apresentar falhas e não haver registros da época.

<sup>2</sup> *Estrutura de sentimento* é como nossas práticas sociais e hábitos mentais se coordenam com as formas de produção e de organização socioeconômica que as estruturam em termos do sentido que consignamos à experiência do vivido (CEVASCO, 2001).

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

que foi reconhecido como cinema pernambucano a partir do incensado *Baile Perfumado*. Apontamos, nesse capítulo, a partir de olhar panorâmico e sistematizado lançado sobre o *corpus*, características configuradoras de ao menos três tendências:

- 1) *Auto-referencialidade*: designação de um conjunto de estratégias que, por um lado, revela ou remete a algo associado ao próprio universo cultural cinematográfico e, mais especificamente ao *fazer-se* dos filmes, seja por remissões aos seus processos, aos seus produtores ou à sua história;
- 2) Privilégio à música: designação de um conjunto de procedimentos de valorização da música nos filmes, envolvendo desde o seu aproveitamento como eixo temático das produções à sua regência nos procedimentos de montagem (roteiro e edição orientados pela música); denominação dada a “paralisações” da narrativa (interrupção, suspensão, desvios da ação) para “exibir” a música ou os músicos pernambucanos;
- 3) Problematizações identitárias: discussões sobre subjetividades (narrativas de si) a partir do conflito de uma personagem consigo mesma (geralmente os protagonistas), envolvendo seus processos de reconstrução identitária, a partir do contato com o outro ou mesmo do reconhecimento de quem é o *outro* em relação ao qual se afirma como *eu*; estratégias de afirmação de uma identidade local, alinhada com o regional, que se constrói por meio de todos os elementos que fazem remissão a uma cultura pernambucana (lugares, músicas, comportamentos, personagens etc.).

Concluído esse percurso, apontamos, ao final, para as relações entre essa produção cinematográfica, deflagrada nos anos 90, e o momento atual da produção audiovisual no Estado. Apontamos a dispersão desse grupo formado nos anos 80/90; sinalizamos a formação de novos grupos de produção; tratamos dos desdobramentos desse novo ciclo de cinema em Pernambuco, a partir da institucionalização de uma cena de produção audiovisual.

## **A direção**

A investigação realizada, no decorrer dessa dissertação, foi orientada pela articulação de três perspectivas teóricas: teorias sociais (sociologia da cultura, elementos dos estudos culturais), teorias da linguagem e teorias do cinema (estudos do audiovisual). Sustentadas por

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

tais perspectivas teóricas, as postulações e interpretações aqui propostas foram o resultado da análise de:

- **Filmes** (análise de conteúdo, predominantemente): toda a produção audiovisual dos diretores envolvidos, incluindo filmes de longa-metragem, curtas, vídeos, documentários e produtos para televisão foi inventariada e observada para apreensão de traços gerais e recorrências. Para demonstração de tais recorrências foram selecionados, depois, os filmes nos quais estas se manifestavam de modo mais evidente ou por meio de procedimentos-síntese. O inventário da produção do grupo é disponibilizado nos anexos da dissertação;
- **Entrevistas**: realizadas com os diretores (também disponibilizadas nos anexos) e com informantes (pessoas vinculadas ao grupo no seu momento de formação);
- **Material publicado em jornais**: reportagens coletadas, principalmente nos acervos do Diário de Pernambuco e do Jornal do Commercio, desde a década de 80 até o ano de 2008.

Para subsidiar novas investigações, disponibilizamos ainda nos anexos deste estudo: a) Filmografia Básica (ficha técnica e sinopse dos longas-metragens); b) Inventário da Produção do Grupo (curtas-metragens, documentários, videoclipes e trabalhos para televisão); 3) Documentos que registram momentos da formação histórica do grupo (discurso e convite de formatura no curso de Comunicação Social da UFPE, reproduções de mostras de cinema das quais participavam).

Por fim, é importante destacar que essa pesquisa é, também, uma declaração de amor ao cinema de Pernambuco – um cinema ávido por ser cinema; um cinema de bravos guerreiros da imagem que insistem em filmar a qualquer custo; uma história em respiros (ciclos), de cineastas que inventaram um modo de produzir juntos para tornar o sonho de fazer cinema possível. Respiros que começaram há cem anos e foram inalados em duas longas inspirações: uma nos anos 20 (O Ciclo do Recife) e outra nos anos 70 (Ciclo Super 8). O fôlego tomado nos anos 90, felizmente, permanece “inspirando” uma nova geração de diretores no novo milênio.

## 1. CICLOS DE CINEMA

*“Sabe o que é o melhor do cinema?  
É que no cinema tu pode fazer o que tu quer!”*  
Everardo (Matheus Nachtergaele) interpela  
o espectador em *Baixio das Bestas*

### 1.1 Pode se falar de um cinema pernambucano?

O que é o cinema? (BAZIN, 1991) O cinema estará morrendo? (WENDERS, 1980) Como está o cinema mundial?<sup>3</sup> Como se define o cinema nacional? (HIGSON, 2000, p. 63) Quem decreta e avalia a existência de um cinema nacional?

Embora estas questões sejam indubitavelmente importantes e não estejam distantes do nosso horizonte conceitual, não buscaremos aqui, respostas taxativas para perguntas que, nos diversos estudos sobre o cinema, parecem ensejar “eternas” discussões. Porém, nos apropriaremos de questões equivalentes para pensar em termos de um cinema local. As indagações impostas pelo cinema que provocam e afligem os críticos e teóricos no mundo, de certa maneira, nos estremecem também, ao avocarmo-nas na tentativa de configurar um fenômeno bem mais circunscrito, a produção de cinema em Pernambuco.

Diante dos fenômenos globalizantes, a partir da década de 80, não só o conceito epistemológico do cinema passou a ser desestabilizado como também sua forma de manifestação nacional (MASCARELLO, 2008, p. 41). A preocupação em enquadrar estilos cinematográficos, consagrar autores, movimentos, escolas e até mesmo em constatar o que seria um “cinema nacional” vem tomando grande importância nos estudos cinematográficos desde a década de 80. “Há 15 anos, a crítica pena para identificar correntes, tendências e até mesmo autores. Como a arte em geral, o cinema tornou-se simplesmente “contemporâneo”” (AUMONT, 2008, p. 77).

São questões acerca da modernidade<sup>4</sup> do cinema, da morte da linguagem cinematográfica, do advento da tecnologia digital, dos financiamentos para a produção dos filmes, da indústria e distribuição, em como analisar, estudar e compreender estes filmes.

---

<sup>3</sup> Cf. Ramos (2008) In: MASCARELLO, Fernando & BAPTISTA, Mauro (Org.) Cinema Mundial Contemporâneo. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

<sup>4</sup> Para uma discussão sobre a segunda modernidade do cinema, cf. Aumont (2008).

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

Quando tantas questões são impostas a uma arte, no momento em que ela é tão tensionada por essas diversas correntes (rendendo até atestados de morte), paramos para pensar no que nos é mais próximo.

Em 1978, ao escrever “Os Cinemas Nacionais contra *Hollywood*”, Guy Hennebelle<sup>5</sup> foi taxativo na primeira frase de seu livro: “A concepção de cinema dominante foi, incontestavelmente, originada em *Hollywood*.” (1978, p. 27). A afirmação é correta. Neste mesmo texto manifesto, que Hennebelle dedica as “cinematografias sistematicamente ignoradas pela crítica tradicional”, ele convoca os cinemas do “terceiro mundo” a se unirem contra *Hollywood*. Ano de 2008, ninguém, nem nenhuma indústria cinematográfica acabou com o império *hollywoodiano*. Entretanto, as cinematografias nacionais emergiram.

A periferia, outrora dotada de exclusão, chegou a ganhar pontos de promoção. Graças aos avanços e ao baixo custo da tecnologia digital e os meios alternativos de distribuição, algumas nações conseguiram ultrapassar *Hollywood* nas salas de cinemas e nas televisões de suas casas. Nos surpreendem a *Bollywood*<sup>6</sup> e a *Nollywood*<sup>7</sup>, indústrias cinematográficas da Índia e Nigéria respectivamente, que hoje possuem a maior (em quantidade) produção cinematográfica por ano do mundo.

Sáímos do fenômeno global e passamos para o que nos é mais próximo e familiar aos nossos olhos e ouvidos, o caráter local. Há quase cem anos se faz filmes em Pernambuco. A média por década é relativa, já tivemos 13 “posados”<sup>8</sup> produzidos em uma década, 200 fitas em Super 8 realizadas em outra década, e, hoje tantos são os filmes que é difícil enumerar. De um Estado localizado no Nordeste do Brasil, na periferia de um país de “terceiro mundo”, emergem, agora, diretores reconhecidos em festivais internacionais. Se faz cinema *em* ou *a partir de* Pernambuco, correto. Mas, pode se falar de um *cinema pernambucano*? Ou melhor, em que termos podemos falar de um cinema pernambucano? A história do cinema em Pernambuco está em seus filmes? A história do cinema pernambucano está na sua forma de

---

<sup>5</sup> HENNEBELLE, G. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

<sup>6</sup> Maior indústria de cinema Indiana em termo de lucros e popularidade nacional. Os filmes são melodramáticos e em sua maior parte musicais. A produção é de cerca de 750 filmes por ano. Em Hollywood a produção fica em torno de 500 filmes por ano. Para uma abordagem sobre o cinema de *Bollywood*, cf. Ganti (2004).

<sup>7</sup> Com uma legislação alternativa à propriedade intelectual, a “indústria” cinematográfica da Nigéria desponta na produção e distribuição de filmes nacionais. Uma produção entre 1.000 e 1.500 filmes por ano. Para mais detalhes sobre a distribuição em *Nollywood*, ver documentário *Good Copy Bad Copy* (Dinamarca, 2007), dirigido por Andreas Johnsen, Ralf Christensen e Henrik Moltke.

<sup>8</sup> “Posados” são filmes de ficção, diferente dos “naturaes” que correspondem aos documentários.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

produzir? O que faz do cinema pernambucano um Cinema Pernambucano? O limite geográfico do Estado? É o fato de o diretor ter nascido em Pernambuco? As narrativas tratam de temáticas locais?

Podemos afirmar que não é o caráter geográfico que define o Cinema Pernambucano (ex.: *Cinema, Aspirinas e Urubus* foi filmado no estado da Paraíba); não é o fato do diretor ser natural de Pernambuco (ex.: Paulo Caldas é paraibano, passou sua infância e início da adolescência no Amazonas e é um dos responsáveis pela retomada do cinema no Estado); como também, não é o fato do diretor ser um pernambucano e contar uma história de um escritor pernambucano, filmada em Pernambuco, como é o caso do diretor Guel Arraes e do seu *Lisbela e o Prisioneiro*. No discurso da crítica, a produção de Guel Arraes não é reconhecida como parte do “cinema pernambucano”. Também não se pode falar de um cinema pernambucano a partir de uma suposta homogeneidade na produção, pois temos uma variedade de estilos e de propostas estéticas e temáticas devido a crescente produção audiovisual no Estado por parte de produtoras como a *Símio Filmes* e *Telephone Colorido*, por exemplo, ou pelo trabalho individual de cineastas como Camilo Cavalcante ou Kleber Mendonça Filho, que tem repercussão nos festivais de curtas do país e fora dele. Assim, em que termos podemos falar deste cinema, institucionalizado pelo discurso da mídia como Cinema Pernambucano?

A primeira dificuldade ao enfrentar essa questão é a constatação de que, na produção audiovisual contemporânea em Pernambuco, não existe uma formação institucionalizada ou acompanhada de um pensamento teórico, o que poderia sinalizar para sua descrição como uma escola ou movimento cinematográfico como a *Nouvelle Vague* francesa, por exemplo. O reconhecimento da *Nouvelle Vague* como movimento deve-se, sobretudo, à revista *Cahiers du Cinéma* e ao crítico André Bazin, teórico e entusiasta desse tipo de cinema. Os próprios diretores dessa escola eram críticos de si mesmos e realizavam seus filmes tentando expressar os avanços teóricos alcançados na descrição de uma teoria do autor. Segundo Oricchio (2008) movimentos como a *Nouvelle Vague* foram configurados em torno de interesses e ideais comuns:

De fato, pode-se pensar que grupos mais coesos, como são os “movimentos” cinematográficos, não trabalhavam com a homogeneidade dos seus membros, mas de qualquer forma partilhavam alguns interesses, ideais e pressupostos comuns. Uma política de esquerda e reconstrução de um país devastado, para o neo-realismo italiano. A mesma perspectiva de esquerda num quadro desenvolvimentista, para o

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

cinema novo brasileiro. Uma certa cinefilia para a nouvelle vague, e assim por diante. (ORICCHIO, 2008, p. 152)

A ausência de uma unificação por meio de textos teóricos e manifestos não ocorre só no cinema feito em Pernambuco, ou no cinema brasileiro contemporâneo. É um traço universal e não especificamente local. Há uma grande dificuldade de configuração do que podemos chamar de cinema brasileiro, principalmente diante da variedade de propostas estéticas e temáticas que permeiam o cinema brasileiro contemporâneo.

Com a retomada da produção cinematográfica de longas-metragens no Brasil em meados da década de 90 veio uma significativa produção fora do eixo Rio-São Paulo, nas regiões onde a atividade cinematográfica estava estagnada. O fechamento da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes, ligada ao Ministério da Cultura, distribuidora e co-produtora de filmes brasileiros, criada em 1969), e de todos os órgãos governamentais de ajuda à produção e distribuição, reduziu a produção cinematográfica no Brasil a quase nada, no início da década de 90 (DEBS, 2007, p. 102-103). Em 1994, com a criação da nova lei sobre o Cinema e o Audiovisual, o cinema brasileiro reaparece no cenário internacional. E ele renasce com uma produção que chama atenção e surge ao mesmo tempo em várias regiões com características próprias, com temáticas, sotaques, estilos e propostas estéticas diferentes. Se já há uma dificuldade natural em se pensar em um conceito de cinema nacional, no Brasil essa dificuldade é maior diante da pluralidade socioeconômica e cultural do país, além das divergentes políticas culturais referentes a cada região. Apesar do discurso da diversidade adotado após a retomada do cinema no Brasil, é possível encontrar grupos de produção no que se refere aos recortes temáticos.

Alguns grupos, como o dos pernambucanos e o dos gaúchos, funcionam como uma espécie de exceção à regra do cinema da retomada que, sob o rótulo da “diversidade”, vive uma espécie de alegre anarquia temática e de linguagem. Como não existe preocupação dominante, nem elementos políticos comuns, nem visão de mundo, ideológica ou estética a partilhar, é mais corriqueiro os indivíduos produzirem isolados do que se associarem em grupos de afinidade, no interior dos quais seriam debatidos propósitos, semelhanças e diferenças entre pares. Assim, a sensação dominante em relação ao cinema brasileiro contemporâneo é de isolamento de seus componentes, característica que também não deixa de espelhar uma tendência da época. (ORICCHIO, 2008, p. 151)

A partir da retomada da produção podemos enxergar no Brasil algumas cinematografias com aspectos semelhantes, como: o cinema produzido no eixo Rio-São Paulo; o cinema do cerrado; o cinema mineiro; o cinema gaúcho da Casa de Cinema de Porto

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

Alegre; o cinema baiano e o cinema pernambucano. A este último, a crítica costuma associar os nomes dos cineastas Paulo Caldas, Lírio Ferreira, Marcelo Gomes e Cláudio Assis, que figuram como expoentes do grupo responsável pela retomada e projeção do cinema produzido a partir de Pernambuco na década de 90. Filmes como, *Baile Perfumado* (1996), *Amarelo Manga* (2003), *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005) e *Cartola* (2007), são valorizados não só pelos temas abordados nessas obras, mas pela busca de inovação na linguagem narrativa.

Uma vez que esses cineastas, ao optarem por caminhos autorais e individualizados, não assumem uma proposta estética em comum e diante da diversidade de sua filmografia, parece ainda pertinente perguntar: podemos falar, de fato, de um Cinema Pernambucano?

Nossa hipótese é que, por sua formação semelhante e laços de amizade, valores e sentimentos compartilhados, esses cineastas – Paulo Caldas, Lírio Ferreira, Marcelo Gomes, Cláudio Assis e outros realizadores pernambucanos a eles ligados, como Hilton Lacerda – configuram um grupo articulado em torno de uma *estrutura de sentimento*.<sup>9</sup>

Sendo assim, o que há em comum entre os personagens escatológicos de Cláudio Assis, na melancolia alegre do *Deserto Feliz* de Paulo Caldas, na modéstia diante do real e no minimalismo narrativo de *Cinema, Aspirinas e Urubus* de Marcelo Gomes, e ao lísergico sertão de *Árido Movie* de Lírio Ferreira? O fato de que todos tiveram a mesma formação e a mesma vocação, a de fazer cinema a partir de Pernambuco.

Os cineastas de Pernambuco “inventaram” um modo de produzir juntos. As marcas históricas deixadas pelos jovens do Ciclo do Recife, que tiveram que unir forças para tornar possível a realização de filmes na cidade, são herdadas pelo grupo de cineastas do novo ciclo de Pernambuco. Impulsionados pela mesma motivação de outras gerações de cineastas pernambucanos – a de avocar uma produção audiovisual para o Estado –, esses jovens realizadores empreendem um novo ciclo de cinema no Recife.

A história do cinema pernambucano é a história dos seus filmes? A existência do cinema em Pernambuco é legada aos grupos de produção. Diante disso, a nossa historicização se debruça para além do texto fílmico, que é tratado sobre a especificidade dos contextos sociais, econômicos e culturais. Em um momento em que há um textualismo imanente ainda

---

<sup>9</sup> Recorremos à noção de *estrutura de sentimento*, formulada por Raymond Williams (1977), em busca de investigar em quais termos se pode tratar da existência de um Cinema Pernambucano, a partir da sua produção. Trataremos da conceituação no capítulo seguinte.

hegemônico nos estudos de cinema pelo mundo (MASCARELLO, 2008, p. 38), optamos por analisar o cinema pernambucano em uma dupla perspectiva – uma abordagem extra-fílmica, relativa à realização e produção dos textos, articulada à análise dos filmes em busca de traços decorrentes das condições e do cenário em que foram realizados.

Para Mascarello (2008) o cinema nacional seria o resultado do encontro entre textos fílmicos, uma série de práticas sociais e discursivas no contexto de recepção, envolvendo ainda a crítica jornalística, acadêmica e a indústria cinematográfica individual do país. Valemo-nos aqui das idéias de Mascarello para pensar, em uma dimensão mais particular, o chamado “cinema pernambucano”. Para propor os termos nos quais podemos falar de um “cinema pernambucano”, olharemos para as práticas sociais e para a construção de textos fílmicos delas decorrentes.

Apoiados na história cinematográfica de Pernambuco, entendemos aqui como *ciclo*, um período no qual há um “surto” de produção de filmes, estejam os realizadores envolvidos colaborativamente ou não. Não se trata de um movimento porque este dá idéia de um grupo de pessoas em torno de um objetivo comum, apoiados em um aporte teórico. Não se trata de gênero porque este é, normalmente, utilizado para fins de categorização comercial. Tentaremos, por isso, configurar essa produção cinematográfica como mais um ciclo, seja pela falta de um termo mais preciso, seja pela ausência de qualquer institucionalização e até mesmo pela falta de reconhecimento de seus próprios integrantes de sua condição de um grupo de produção. Para entendermos como a nossa história cultural participa desse processo, parece importante recuperar, ainda que brevemente, os primeiros ciclos de cinema no Recife.

## 1.2 Ciclo do Recife

As primeiras projeções de cinema em Pernambuco aconteceram no centro do Recife, no Animatógrafo da Rua Imperatriz, em 1902. Em relação à produção há registros de cinejornais e documentários na década seguinte. Os primeiros “naturaes” que se tem notícia são *Três meses em Pernambuco* (1917) e *Carnaval paraibano e pernambucano* (1923) (ARAÚJO, 2000, p. 424). Mas a prática cinematográfica em Pernambuco ganhou sua primeira projeção nacional realmente entre os anos de 1923 e 1931, no chamado Ciclo do Recife. Durante o período de oito anos, treze longas-metragens foram produzidos e outros cinco ficaram inacabados. Além de ter sido o primeiro grande movimento cinematográfico na

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

história do cinema pernambucano, foi o mais produtivo dos ciclos regionais do século XX. A produção dos filmes envolvia oito diretores, além de trinta jovens atraídos pela atividade cinematográfica e oriundos de diversas profissões e classes sociais (CUNHA, 2006, p. 7).

Foram fundadas nove produtoras: Aurora Filme, Planeta Filme, Iate Filme, Veneza Filme, Vera Cruz Filme, Liberdade Filme, Olinda Filme, Spia Filme e Goiana Filme. Todas faliram. Inclusive a Aurora Filme, considerada a mais importante por ter produzido os grandes clássicos do Ciclo, os “posados”: *Aitaré da Praia* (1925), com roteiro de Ary Severo e direção de Gentil Roiz e *A filha do advogado* (1926), roteiro de Ary Severo e direção de Jota Soares. A produção dos filmes de ficção do ciclo do Recife tinha como características: a produção dos filmes com recursos próprios; a apropriação da linguagem dos filmes clássicos americanos (montagem clássica, câmera parada, histórias de amor e traição, mocinhos e bandidos) e profissionais que exerciam outros tipos de ofício (ourives, gráficos, comerciários). Paulo Cunha (2006) descreve como o contexto de produção interfere na cidade:

O Ciclo faz a cidade acreditar no desafio de tornar-se centro produtor de imagens técnicas [...] O Ciclo, comandado por pequenos burgueses e operários, conseguiu convencer a elite recifense, os comerciantes da cidade, não apenas a financiar, mas a participar, muitas vezes como meros figurantes, da produção. Este vínculo entre jovens remediados e a burguesia deu ao Recife uma posição diferenciada no quadro da cultura urbana periférica moderna e, por um breve momento, a cidade adotou, de fato, a tarefa de se representar através de imagens técnicas. (CUNHA, 2006, p. 27)

Os vínculos criados com a burguesia possibilitaram o financiamento das produções. O Ciclo do Recife teve sua importância histórico-social instaurada naquele momento por conta dos esforços do grupo de jovens apaixonados pela sétima arte que se uniu para viabilizar a produção de filmes no Recife, com recursos próprios e contando com a ajuda de profissionais de outras áreas. Os vínculos do grupo desdobravam-se nos laços de parentesco e amizade. Os filmes seguiam, como já foi mencionado, a linguagem dos clássicos americanos, mas ao mesmo tempo, filmes como *Aitaré da Praia* (1926) já inovavam o cinema do Nordeste pela introdução de elementos regionais ao tratar da vida de pescadores nordestinos. A busca por elementos da região pode ter sido uma influência do movimento regionalista no cinema local (SILVA, 1995, p. 31).

Com a chegada do advento sonoro, a produção dos filmes do Ciclo do Recife entra em declínio. O processo de realização dos filmes mudos era todo feito no Recife, desde as filmagens à revelação e montagem (FIGUEIRÔA, 2000, p. 26). Porém, a frágil estrutura local

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

não tinha como bancar a implantação do recurso sonoro. A chegada do som aumentava os custos de produção e exigia modificações nas salas de exibição. A produção do Ciclo do Recife foi encerrada em 1931 com o lançamento do filme *No Cenário da Vida*, de Luiz Maranhão e Jota Soares.

Na década de 40, é produzido o primeiro filme falado no Nordeste: *Coelho, sai* (1942), de Newton Paiva e Firmo Neto, o segundo, responsável pela fotografia, revelação, montagem e sonorização. Em 1953, Alberto Cavalcanti vem a Pernambuco filmar *O canto do mar* (1953) e, no mesmo ano, são realizados o média-metragem *Bumba-meu-boi*, do francês Romain Lesage e o documentário *O mundo do Mestre Vitalino*, do cinegrafista amador Armando Laroche. Nas décadas de 50 e 60 tem início a atividade cineclubista no estado, com destaque para o “Cine Clube do Recife”, o “Vigilanti Cura” e o “Projeção 16” (criado por Francisco Bandeira de Mello); e com projeções e debates também no Centro de Estudos Cinematográficos da Faculdade de Arquitetura, impulsionados por Evaldo Coutinho<sup>10</sup> (ARAÚJO, 2000, p. 425).

Nos anos 70, o documentário ganha notabilidade. É promovido pela Fundação Joaquim Nabuco, o Simpósio do Filme Documental Brasileiro, evento com mostras de filmes e seminários. São produzidos filmes etnográficos em Super 8 e 16mm por Mário Souto Maior e Fernando Spencer (FIGUEIRÔA, 2000, p. 68). O escritor e cineasta Fernando Monteiro realiza curtas em 16mm e 35mm, entre eles *Visão Apocalíptica do Radinho de Pilhas* (1973) e *Filme de Percussão Mercado Adentro* (1975).

A produção de longas-metragens neste período, não alcançou expressividade. Poucos filmes<sup>11</sup> foram finalizados, entre eles, *Terra sem Deus* (1962-1963) de José Carlos Burle; *Nas trevas da obsessão* (1969), de Pedro Onofre; *O último cangaceiro* (1961-1970), de Carlos Mergulhão; *O palavrão* (1971), de Cleto Mergulhão e *Luciana, a comerciária* (1974-1975), de Mozart Cintra (ARAÚJO, 2000, p. 425).

Filmado em Nova Jerusalém em 1973, *A Noite do Espantalho* de Sérgio Ricardo, foi inspirado na literatura de cordel e no seu elenco encontramos Alceu Valença, Geraldo Azevedo e José Pimentel. *O Auto da Compadecida* obra de Ariano Suassuna transposta para o

---

<sup>10</sup> O professor e arquiteto Evaldo Coutinho se dedicou aos estudos do cinema e publicou o livro *A imagem autônoma* (1972). Recife: Editora Universitária, UFPE.

<sup>11</sup> Cf. Enciclopédia do cinema brasileiro. MIRANDA, L. F. e RAMOS, F. (orgs.), São Paulo: SENAC (2000). Para mais detalhes sobre os filmes dos ciclos de Cinema em Pernambuco, cf. Figueirôa (2000).

cinema, sob a direção de George Jonas, contou com atores locais no elenco. A cenografia e figurino ficaram a cargo do artista plástico Francisco Brennand. Esses filmes foram concebidos num cenário onde se verificava uma intensa atividade dos cineclubes do Recife, contribuindo assim para despertar o desejo de realizar filmes em algumas pessoas (FIGUEIRÔA, 2000, p. 33).

### 1.3 Ciclo Super 8

Na década de 70, Pernambuco vive um novo ciclo com o Super 8<sup>12</sup>. A atividade cinematográfica no Estado é retomada. Entre 1973 e 1983 mais de 200 filmes são produzidos, entre curtas, longas e médias metragens. O Super 8 surgiu como um cinema doméstico, o que facilitava a numerosa produção de filmes nesse formato. Os cineastas tinham a possibilidade de bancar seus filmes, filmar, revelar e montar de forma caseira. Com orçamentos, estrutura de produção e equipamentos em valores bem inferiores ao 35mm, os filhos da classe média recifense viram no Super 8 a possibilidade de se fazer cinema em Pernambuco.

Durante o ciclo, os mais de 200 filmes foram realizados por diversos diretores com propostas estéticas bastante individualizadas. No entanto, uma estrutura de cooperação entre realizadores era encontrada nesse período: grupos de pessoas ligadas pela idade, pela amizade, por afinidades culturais, ideológicas e políticas. A produção de filmes variava entre três eixos temáticos: documentários da cultura rural nordestina; ficções de denúncia às injustiças sociais; filmes experimentais voltados para a crítica da cultura e temas existenciais urbanos (FIGUEIRÔA, 2000, p. 74).

Houve intensa participação dos filmes em festivais nacionais, como na Jornada de Curtas-Metragens da Bahia. No início de 1975, Pernambuco tinha a maior produção de Super 8 do Nordeste; no entanto, os filmes não eram vistos em Recife. Assim, foi realizada a I Mostra Recifense do Filme Super 8. Em 1977, foi criado o Grupo de Cinema de Super-8 de Pernambuco, que promoveu três edições do Festival de cinema Super-8 do Recife, nos anos de 1977, 1978 e 1979 (ARAÚJO, 2000, p. 425).

Entre os filmes mais importantes do ciclo estão *Valente é o Galo* (1974) de Fernando Spencer, *O Palhaço Degolado* (1976) de Jomard Muniz de Brito, *Esses Onze Aí* (1978) de

---

<sup>12</sup> Para uma abordagem detalhada sobre o Ciclo Super 8 em Pernambuco, cf. Figueirôa (1994).

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

Geneton Moraes Neto e Paulo Cunha, *Robin Hollywood* (1977) de Amin Stepple, *El barato* (1972) de Kátia Mesel, *Propaganda* de Celso Marconi, *A Feira de Caruaru* (1976) de Flávio Rodrigues. Em 1979, Paulo Cunha filmou em 16mm *Tambor Brasil*, sobre o político Miguel Arraes e *O Coração do Cinema* (1980) com Geneton Moraes Neto, inspirado em um poema de Maiakovski. O último filme do Ciclo é *Morte no Capibaribe* (1983), de Paulo Caldas.

Em meados dos anos 80, após o declínio do Ciclo de filmes Super 8 no Recife e o advento do vídeo cassete, foi surgindo uma produção de curtas-metragens realizados por alunos do curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco. *Nem tudo são flores* (1985), *Henrique* (1986), *Chá* (1987), para citar uns poucos. Estes curtas, realizados em bitolas 16mm e 35mm, foram produzidos por garotos de uma geração que freqüentava as mostras<sup>13</sup> de filmes de arte no Teatro do Parque<sup>14</sup> no centro do Recife; um grupo de meninos que “iam virados”, após varar a madrugada no bar Cantinho das Graças<sup>15</sup>, para as sessões matinais da AIP<sup>16</sup>. Vários fatores, além da paixão comum pelo cinema, foram contribuindo para que se constituísse mais uma cena cinematográfica na cidade.

Antes mesmo de entrar na faculdade o Cinema do Teatro do Parque era um *point*. Quem gostava de cinema ia assistir aos filmes que não passavam no circuito comercial. Depois teve também o Cinema da Fundação<sup>17</sup> passou um tempo que também exibia filmes. Teve mostra de Glauber Rocha no Teatro do Parque. E outras como de Herzog, com o novo cinema alemão, tinha várias mostras. (Adelina Pontual, em entrevista concedida à autora da pesquisa, 2008)

O modo como se fazia cinema em Pernambuco na década de 80 não parece ser radicalmente diferente da maneira de produzir observada no início do século XX, no Recife: dependia, sobretudo, da motivação e colaboração entre grupos de jovens que se reuniam, de

---

<sup>13</sup> Segundo matéria do Diário de Pernambuco, as programações dos filmes de arte na década de 90, também eram intensas “No setor de exibição, o Ribeira, o Parque e a Fundação Joaquim Nabuco apresentam excelentes programas como as Retrospectivas Orson Elles, Win Wenders, sem esquecer as nostálgicas programações da Sala Alberto Cavalcanti, do Instituto Cultural Lula Cardoso Ayres.” Cf. Diário de Pernambuco, Viver, 27 de dezembro de 1994.

<sup>14</sup> O Teatro do Parque participou da consagração do cinema falado. Entre 1929 e 1959, ele foi arrendado ao grupo Luiz Severiano Ribeiro que lá exibia filmes de Disney e as famosas chanchadas brasileiras. Através de um convênio entre a gestão municipal e o Instituto Nacional de Cinema em 1973, o espaço foi transformado no primeiro cinema educativo permanente no Brasil.

<sup>15</sup> Bar localizado no bairro das Graças em Recife, freqüentado na época pela turma “alternativa” da cidade, como os percussores do *manguebeat*.

<sup>16</sup> O Cine AIP funcionava no centro do Recife, no prédio da Associação de Imprensa de Pernambuco (AIP). Nos anos 70 e 80, oferecia uma programação de filmes alternativa.

<sup>17</sup> Localizado na sede da Fundação Joaquim Nabuco, no bairro do Derby, na cidade do Recife, o Cinema da Fundação é conhecido como sala de circuito alternativo de filmes. Desde a década de 80, havia mostras de filmes de arte. A proposta se intensificou após a criação do Cineclube Jurando Vingar em 1987, como veremos adiante.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

modo ainda pouco profissionalizado, para produzir filmes. Apesar do formato Super 8 possibilitar a realização de filmes em um processo solitário, os superoitistas estavam ligados por uma estrutura de amizade e afinidade na década de 70. O grupo configurado neste estudo é herdeiro de um modo de produzir que envolveu os pioneiros no ofício cinematográfico na década de 20 e os superoitistas na década de 70. Foi a manifestação de um grupo de produtores, tal como veremos nos anos 80, sem uma “proposta estética” assumida, mas decididos a retomar a produção cinematográfica local e/ou dispostos a participar da produção cinematográfica nacional.

Assim como o Ciclo do Recife, a produção dos superoitistas pernambucanos não pode ser enquadrada como um movimento cinematográfico *stricto sensu*. É preferível falar, como faz Alexandre Figueirôa (1994), em uma “movimentação” cinematográfica:

Com o fim da produção em super 8 a questão se houve ou não ‘movimento’ de cinema em Pernambuco ficou no ponto em que estava. Com a distância dos anos e a melhor compreensão do que ocorrera, a idéia de movimento acabou sendo substituída pela de “movimentação” como preferem Jomard Muniz de Brito e Geneton Moraes. Mais recentemente, entretanto, a expressão que se tornou usual para definir a mobilização cinematográfica do período tem sido Ciclo Super 8. (FIGUEIRÔA, 1994, p. 175)

Sobre essa idéia de movimento, Geneton Moraes acrescenta:

Movimento dá idéia de um grupo de pessoas em torno de um objetivo comum, mas o que existe no Recife são pessoas fazendo filmes e não um autêntico movimento super 8. Não há uniformidade de temática na produção dos filmes de super 8 que configure realmente a existência de um movimento cultural. (In: FIGUEIRÔA, 1994, p. 171)

As palavras de Moraes poderiam ser reiteradas hoje se considerarmos o que falam os cineastas que atualmente produzem no Estado. Jean-Claude Bernardet concorda com Moraes ao se referir ao movimento superoitista:

Eu pergunto: os superoitistas propunham objetivos? Não. Nunca houve um movimento programático nem em Recife, nem em Salvador. Havia certamente duas coisas: grupos de pessoas muito ligadas pela idade, pela amizade, por afinidades culturais, ideológicas e até políticas e dentro disto, projetos individuais. (BERNARDET, em depoimento a Alexandre Figueirôa em 13/06/1989 In: FIGUEIRÔA, 1994, p.171)

A ressalva de Bernardet ao que poderia ser considerado um movimento cinematográfico nos leva a fazer hoje, observando a produção dos diretores pernambucanos contemporâneos, a mesma pergunta: se não é um movimento, que tipo de produção

cinematográfica é essa? Estaríamos, novamente, nos termos de Bernardet, tão somente diante de “grupos de pessoas muito ligadas pela idade, pela amizade, por afinidades culturais”?

O recuo histórico, ao Ciclo do Recife e ao Ciclo Super 8, nos permite concluir que a existência do cinema pernambucano sempre esteve alicerçada na formação de grupos. Com a geração que desponta entre os anos 80/90, o processo é semelhante. Resta verificar em que termos podemos tratar esse conjunto de realizadores como grupo – formação cultural – e como este se configura na cena cultural pernambucana do período. Para isso, parece fundamental recuperar a história do grupo denominado Vanguarda Retrógrada, ou simplesmente, *Vanretrô*.

#### 1.4 Vanguarda Retrógrada

Independentemente do reconhecimento pelos seus integrantes, a existência de uma conformação de grupo parece evidente entre os diretores identificados ao novo ciclo de produção cinematográfica em Pernambuco. A maior evidência foi a constituição, ainda que efêmera, do grupo *Vanretrô*, do qual eles participaram. O grupo *Vanretrô* surgiu dentro do Centro de Artes e Comunicação (CAC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) no curso de Comunicação Social, a partir da disposição de uma parte dos alunos de “fazer cinema”. O *Vanretrô* foi formado em 1985 para realização de um filme. O nome do grupo é uma contração do termo Vanguarda Retrógrada. Essa dicotomia entre a modernidade/tradição, passado/presente, que se observa já no nome do grupo, vai acompanhar a produção posterior dos cineastas.

O grupo *Vanretrô* era formado por dez pessoas: Lírio Ferreira, Adelina Pontual, Valéria Ferro<sup>18</sup>, Cláudia Silveira, Patrícia Luna, Andréa Paula<sup>19</sup>, André Machado<sup>20</sup>, Samuel Paiva<sup>21</sup>, Solange Rocha<sup>22</sup>, Cláudio Assis<sup>23</sup>. Inicialmente, o grupo contou com a presença de

---

<sup>18</sup> Valéria Ferro é Técnica de Som e reside no Rio de Janeiro. Trabalhou em diversas curtas e longas-metragens do grupo, entre elas: *Baile Perfumado* (1997), *Sons da Bahia* (2002), de Lula Buarque de Holanda e Paulo Caldas, *Cartola* (2007), *Árido Movie* (2005) e *Deserto Feliz* (2007), de Paulo Caldas. Para mais informações cf. Anexos da dissertação.

<sup>19</sup> Trabalha com Televisão em Brasília.

<sup>20</sup> Atua como jornalista.

<sup>21</sup> Professor e Coordenador do Curso de Cinema e Audiovisual da UFSCar.

<sup>22</sup> É doutoranda na Universidade Federal de Pernambuco no Departamento de Sociologia e atua ONG SOS Corpo – Instituto Feminista para Democracia.

<sup>23</sup> Nessa época Cláudio era estudante do Curso de Economia da Universidade Federal de Pernambuco. Cláudio era periférico no *Vanretrô*. O contato se intensificou depois que ele entrou no Curso de Comunicação.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

Paulo Caldas, que não se assumia como integrante do *Vanretrô*, mas participava dos seus encontros, levando as discussões da ABD/PE (Associação Brasileira de Documentaristas) da qual fazia parte na época. Não havia um estudo sistemático do cinema nessas reuniões. O acesso do grupo ao cinema era restrito, não havia um conhecimento muito grande com relação ao próprio cinema, nem ao cinema produzido em Pernambuco na década de 20, por exemplo.

A gente acompanhava a produção que era disponível na cidade, sobretudo as sessões dos chamados filmes de arte. A gente sempre ia acompanhar os filmes do Truffaut, do Fellini que passavam na cidade. Eram sempre acompanhados pelo nosso grupo. A gente sempre estava lá assistindo e conversando muito sobre os filmes. Mas era um acesso restrito. Não havia um conhecimento muito grande com relação ao próprio cinema, nem ao cinema pernambucano. A gente não tinha acesso aos filmes do Ciclo do Recife. Uma vez ou outra, eles eram exibidos e a gente chegou a ver. Eu lembro particularmente em uma sessão no Teatro Santa Isabel e contava com a presença do Ary Severo ou do Jota Soares, enfim de algumas figuras que eram representativas do Ciclo do Recife. Mas não era uma coisa que a gente acompanhasse, que tivesse uma curiosidade excepcional de pesquisar. A gente sabia que existia, sabia que estava lá, mas isso não constituía um ponto de interesse destacável. (Samuel Paiva, em entrevista concedida à autora da pesquisa, 2007)

Além de freqüentar as mostras de filmes de arte nos cinemas da cidade, o grupo participava de discussões sobre o tema e estas tinham um caráter bastante informal. Adelina Pontual recorda esses encontros.

A gente se reunia nas casas de cada um pra escrever os projetos, pra discutir. E tinha as reuniões informais também, que eram nos bares. A gente sempre que saía da aula ia pra bar, não precisava de carro. Aqueles bares<sup>24</sup> dali da região da Federal. Acho que fomos os precursores do “Bigode”. Era um casebre, uma mesa de sinuca, um quintal de terra e uma mesinha dentro. A gente ficava na mesa bebendo e conversando. Aí tinha o “Abacaxi”, bem nos primórdios que a gente ia, era uma casinha de chão de terra com umas mesinhas, era na esquina que hoje funciona o posto de gasolina. Eram esses bares que a gente ia. Mas no final o Bigode ficou sendo o principal mesmo. Sempre o Bigode, que também era o mais perto do Centro de Artes. (Adelina Pontual, em entrevista concedida à autora da pesquisa, 2008)

O depoimento de Adelina Pontual nos revela uma parte das práticas em torno das quais se desenvolveu o “espírito” do grupo: freqüentavam os mesmos bares, participavam das mesmas discussões, tinham as mesmas aspirações e se juntavam para enfrentar as mesmas dificuldades.

---

<sup>24</sup> Adelina Pontual se refere ao bar do “Abacaxi” e bar do “Bigode”, localizados nas redondezas do campus da Universidade Federal de Pernambuco. O bar do Bigode ainda funciona e é próximo ao Centro de Artes e Comunicação da UFPE.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO



FIGURAS 1 e 2 - Grupo *Vanretrô* fotografado por Paulo Caldas na UFPE (destaque para: Adelina Pontual, Solange Rocha, Valéria Ferro, Lírio Ferreira e Samuel Paiva).

FONTE: Arquivo pessoal de Adelina Pontual (1986)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

A proposta do *Vanretrô*, de olhar para trás e ao mesmo tempo para frente era clara: o que se pretendia era assumir as referências passadas e, ao mesmo tempo, propor uma estética vanguardista. Pelo intenso debate que gerou dentro do próprio grupo, o projeto mais significativo do *Vanretrô* foi “Biu degradável”, um projeto de filme de curta-metragem em torno da história de um sujeito que se deixava consumir pelo consumo. Segundo depoimento de Samuel Paiva, professor de cinema da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e um dos integrantes do *Vanretrô*, o projeto “Biu degradável” dialogava muito com a produção brasileira da época:

Era uma discussão em torno do consumo. O Biu degradável era um personagem que acabava desaparecendo em razão da sua própria voracidade consumista e isso era construído em um contexto repleto de músicas com saxofone e néons, uma estética que era muito típica do cinema brasileiro dos anos 80. (em entrevista concedida à autora da pesquisa, 2007)

Apesar das tantas discussões na elaboração do roteiro, das dezenas de reuniões em mesas de bar e das festas para a captação de recursos, “Biu degradável” ficou só no projeto e o filme não foi realizado.

Embora não tenham conseguido realizar o filme “Biu degradável”, o projeto foi um aprendizado para os integrantes do *Vanretrô*. Esse aprendizado autodidata vai ser útil quando Cláudio Assis tem o projeto “Henrique” aprovado na Embrafilme. O grupo participa em peso da produção do filme de curta-metragem em 16mm sobre o padre Henrique, que fora assassinado pela repressão política em 1969. O filme é, na verdade, o marco concreto da produção do grupo *Vanretrô*, que foi se dissolvendo após a sua realização. Em “Henrique”, os integrantes do grupo trabalharam em funções diversas: Cláudio Assis dividiu o roteiro com Samuel Paiva; Lírio Ferreira fez assistência de direção; Valéria Ferro foi assistente de som; Solange Rocha diretora de produção.

“Henrique” foi um prêmio de Cláudio que na época já era bem próximo ao grupo. A gente também tinha posto “Biu degradável”, mas o “Biu” não saiu. Na época era ainda a Embrafilme – o prêmio que Cláudio ganhou pro “Henrique”. Aí pronto! A turma que Cláudio convivia de cinema era a gente, que gostava de cinema. Então, tinha toda uma afinidade, e ele convidou todo mundo pra trabalhar no filme. Cada um fez uma função. Eu fui assistente de produção. Solange, que na época era namorada de Cláudio, era diretora de produção. Eu e Andréa éramos assistentes de produção. Samuel fez co-roteiro e continuidade. Lírio foi assistente de direção. Os cargos técnicos mesmo vieram de São Paulo. (Adelina Pontual, em entrevista concedida à autora da pesquisa, 2008)

Samuel Paiva dá mais detalhes sobre o projeto:

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

“Henrique”, um filme de curta-metragem em 16mm. É a história da morte do Padre Henrique, que era um assessor de Dom Hélder Câmara, arcebispo de Olinda e Recife. Dom Hélder era uma pessoa bastante visada em termos políticos por sua oposição à ditadura militar e ele tinha o jovem padre Henrique, como seu assessor, e que acabou sendo assassinado de uma forma bastante violenta pela repressão política, por indivíduos relacionados a ela. E o filme de Cláudio, o “Henrique”, é sobre esse episódio que foi bastante comovente em termos da história pernambucana no período da ditadura militar. (Samuel Paiva, em entrevista concedida à autora da pesquisa, 2007)

A coordenação das áreas de fotografia, montagem e som de “Henrique” ficou, no entanto, a cargo de profissionais ligados à Escola de Comunicação de Artes da Universidade de São Paulo. O diretor de fotografia foi Adílson Ruiz, Eduardo Santos Mendes fez o som, e a montagem foi realizada por Vânia Debs<sup>25</sup>, que, depois, acabaria se tornando um nome presente na montagem dos filmes dos diretores do grupo. Apelidada por Lírio Ferreira de “a mãe do cinema pernambucano”, Vânia Debs foi responsável pela montagem dos longas – *Baile Perfumado* (1996), *Árido Movie* (2005) e *Deserto Feliz* (2007) – e de vários curtas, realizados por Paulo Caldas, Cláudio Assis, Lírio Ferreira e Marcelo Gomes. O filme *Henrique* (1986), de Cláudio Assis, correspondeu ao trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da turma dos alunos do Curso de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, da qual os membros do *Vanretrô* faziam parte, e que concluiu o curso em 1986. Fãs do músico brasileiro Arrigo Barnabé, os membros do *Vanretrô* realizaram um jogral<sup>26</sup> na cerimônia de formatura no Centro de Artes e Comunicação da UFPE.

Ainda durante o curso na Universidade Federal de Pernambuco, estudantes mais ligados ao movimento musical criaram um programa de rádio, chamado “Décadas”. Fred Montenegro<sup>27</sup> e Renato Lins<sup>28</sup> que, nessa época, eram ainda estudantes de Comunicação, dirigiam o programa de rádio veiculado semanalmente pela Rádio Universitária sobre cinema, teatro, literatura, mas, sobretudo, sobre a música mundial. O curso na UFPE nessa época era “polivalente”, ou seja, não havia a distinção entre habilitações (jornalismo, rádio/TV,

---

<sup>25</sup> Vânia Debs é professora de montagem do Curso de Cinema da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Entre outros trabalhos como montadora, estão: *Durval Discos* (2002), de Anna Muylaert, *Nome Próprio* (2007), de Murilo Salles, *A Casa de Alice* (2007), de Chico Teixeira, *FilmeFobia* (2008), de Kiko Goifman.

<sup>26</sup> Cf. discurso e convite de formatura nos Anexos da dissertação.

<sup>27</sup> Fred Zero Quatro é líder da banda Mundo Livre S/A e um dos idealizadores da cena *manguebeat*.

<sup>28</sup> Renato Lins, é o atual Secretário de Cultura da Cidade do Recife. Atuou como jornalista do jornal Diário de Pernambuco e também participou com Fred Zero Quatro das discussões e definições conceituais do *manguebeat*. Renato e Fred não eram da mesma turma do grupo *Vanretrô*. Eram de uma turma anterior, porém foram todos contemporâneos no Centro de Artes e Comunicação.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

publicidade), de tal modo que todos trabalhavam mais livremente com as diversas áreas da comunicação. No curso, os integrantes do *Vanretrô* acabaram, então, produzindo muitos programas de rádio para as disciplinas, mas estes não eram veiculados, segundo Adelina Pontual (em entrevista concedida à autora da pesquisa, 2008). Não havia ainda qualquer estrutura laboratorial que possibilitasse aos alunos trabalhar com imagem. Os interesses comuns por música e cinema acabaram, no entanto, aproximando os integrantes do *Vanretrô* de estudantes de outros cursos da UFPE, como Cláudio Assis, e posteriormente do curso de Jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco, como Hilton Lacerda e Marcelo Gomes.

Nascido em Caruaru, Pernambuco, Cláudio Assis foi introduzido no trabalho de ator através do Grupo de Teatro Feira de Caruaru. Encenava textos de Vital Santos em festivais e em teatros pelo interior do Brasil ao longo de três anos após os quais se muda para Recife, onde influencia o movimento cineclubista da cidade, fundando cineclubes em vários cursos universitários e também em organizações comunitárias. Realiza seu primeiro curta-metragem – o já mencionado *Henrique, um Assassinato Político*, em 1986 –, após a experiência com a exibição de filmes em circuitos alternativos e em cineclubes. Preside por duas vezes a ABD-PE e, por duas vezes é vice-presidente da ABD nacional.

Na Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), estudantes de jornalismo despertaram também o interesse pelo cinema. Hilton Lacerda, então estudante de jornalismo da Unicap, entra em contato com membros do grupo oriundo do CAC e em 1988 atua como assistente de direção de Lírio Ferreira, no filme *O Crime da Imagem*. Na década de 90, Hilton inicia o projeto Dolores & Morales, juntamente com Helder Aragão<sup>29</sup>, e vai assinar a capa do disco *Da Lama ao Caos* de *Chico Science & Nação Zumbi*.

Hilton nasceu em Recife, em 1965, passou alguns anos em Bauru no interior de São Paulo e voltou para o Recife aos 15 anos. Chegou a cursar jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco e Educação Artística pela Universidade Federal de Pernambuco, mas não concluiu nenhum dos cursos. Hilton<sup>30</sup> conheceu Lírio Ferreira e Amin Stepple<sup>31</sup> em um curso de roteiro que eles ministraram em 1987 e desde então passaram a trabalhar juntos. Em

---

<sup>29</sup> Helder Aragão, conhecido como Dj Dolores, antes de se dedicar à música trabalhou na área de artes gráficas na TV Viva.

<sup>30</sup> Hilton se aproximou de Adelina Pontual e Marcelo Gomes, na década de 90, quando trabalhava com Paulo Caldas na produtora X Filmes (produtora responsável pela campanha petista em 1992 em Pernambuco).

<sup>31</sup> Amin Stepple foi um dos mais atuantes cineastas do Super 8. Contextualizaremos o papel de Stepple adiante.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

1988, a aproximação com o grupo se deu a partir do trabalho, já mencionado, como assistente de Lírío Ferreira no filme *O Crime da Imagem*. Foi responsável pela realização de diversos videoclipes para os músicos da cena pernambucana (entre eles *Homero Junkye*, da banda Mundo Livre S/A, e *Etnia*, quando Chico Science ainda era da banda Loustal). Produziu ainda programas para televisão e documentários, exibidos pela TV Cultura.

Marcelo Gomes também cursou jornalismo na Unicap. O cineasta recifense nasceu em 1962 e seu primeiro contato com a sétima arte foi como participante de um cineclubes que ele criou no Recife, o Jurando Vingar<sup>32</sup>, em 1987, que promoveu exposições durante quatro anos na sala José Carlos Cavalcanti Borges (Cinema da Fundação), na Fundação Joaquim Nabuco em Recife. Aos 29 anos foi estudar cinema na Inglaterra na Universidade de *Bristol*, tendo para isto recebido uma bolsa. Em parceria com Adelina Pontual e Cláudio Assis, realizou curtas e vídeos ao voltar para o Brasil dois anos depois, quando fundou a produtora Parabólica.

As relações entre música e cinema, que floresceram na cena cultural dos anos 90, começaram a se delinear já a partir do Centro de Artes e Comunicação da UFPE, onde essas trupes circulavam.

Houve, ainda nos anos 80, uma aproximação por parte de alguns estudantes de Comunicação da UFPE com os realizadores do Ciclo Super 8. Paulo Caldas, que desde a adolescência já filmava no formato Super 8 com uma câmera que ganhou do pai, trabalhou como assistente de direção e co-roteirista em *Estrelas de Celulóide* e como técnico de som em *Amigo Péricles*, filmes de Fernando Spencer. Paulo Caldas dirigiu em meados da década de 80 seus últimos filmes no formato Super 8, *Frustrações* (1981) e *Morte no Capibaribe* (1983), teve projetos aprovados pela extinta Embrafilme, através dos prêmios do Conselho Nacional de Cinema – Concine, e realizou os curtas *Nem tudo são flores* (1985) e *Chá* (1987). No ano de 1986, ele realiza o filme *O Bandido da Sétima Luz*, sobre um cineasta maníaco por roubar imagens cinematográficas, interpretado por Fernando Spencer. Outra grande aproximação que se deu na época, foi a de Paulo Caldas e Lírío Ferreira com o cineasta Amin Stepple. Lírío e Amin chegaram a realizar filmes juntos posteriormente.

---

<sup>32</sup> Cf. folhetos da programação do cineclubes Jurando Vingar nos Anexos da dissertação.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

A produção de curtas na década de 80 foi se ampliando e discussões sobre as políticas de produção nacional, a questão do Concine, a Lei do Curta, e as cotas regionais na hora das distribuições de prêmios, passaram a fazer parte dos assuntos discutidos pelo grupo. Paulo Caldas, que tinha um papel significativo na Associação Brasileira de Documentaristas – ABD, levava ao grupo essas discussões e foi a partir delas que eles começaram a pensar quais eram as reais condições para uma produção cinematográfica em Pernambuco frente ao cenário nacional de produção audiovisual.

Eu acho que tem uma questão que é importante aí que é a ABD, a Associação Brasileira de Documentaristas, na qual Paulo teve um papel considerável. Eu diria que ele foi, do grupo, aquele que mais teve uma presença significativa na ABD e de uma certa forma ele trouxe o grupo para participar de várias reuniões e acompanhar um pouco das discussões políticas que se davam naquele momento em torno inclusive da produção nacional, como a questão do Concine, da Lei do Curta, as discussões de cota na hora das distribuições de prêmios, as cotas, por exemplo, em termos regionais. Era uma disputa muito grande quanto deveria caber em uma premiação a cada região e qual seria o critério utilizado para isso. Eram questões que a gente discutia no âmbito da ABD e muito graças à presença de Paulo Caldas, que fazia essa conexão e discutia dentro do âmbito nacional quais eram as condições locais para essa produção. E a partir daí eu acho que houve uma aproximação também com essa produção que, imediatamente anterior a esse momento, ou seja, imediatamente anterior à década de 80, teve um papel importante que foi a do Ciclo Super 8 na década de 70. Eu acho que esse ciclo, na verdade, não foi naquele momento que a gente tava na universidade na época que estava fazendo a graduação, não tinha tido ainda uma referência que foi mais fácil de se constituir a partir de então. É aí que eu acho que, sobretudo, o pessoal que fica no Recife, Lírio, Paulo, entra em contato com eles e passa a interagir de uma maneira mais empenhada. Essa aproximação já estava se dando quando a gente estava no final do curso em 1986, eu lembro, por exemplo, de ter emprestado uma câmera super 8 que eu tinha, que ia ser utilizada como elemento cenográfico para um filme do Amin Stepple, se não me engano *O Lento, Seguro, Gradual e Relativo Strip-Tease do Zé Fusquinha*. (Samuel Paiva, em entrevista concedida à autora da pesquisa, 2007)

Como vimos, Paulo Caldas já tinha uma aproximação com o pessoal do super 8. Foi por meio dele que o cineasta Fernando Spencer foi apresentado ao grupo. Paulo fez um curso técnico da Apeci (Associação Pernambucana de Cineastas) e, como parte dessa formação, realizou seu filme *Frustrações* em Super 8.

Sempre me interessei pelo lado técnico do cinema. Desde pequeno, gostava mais de tirar foto que de sair na foto. A certa altura, quando eu morava na Amazônia, meu pai comprou uma câmera super-8, e aí comecei a fazer umas imagens. Depois, fui morar em Recife, onde havia uma entidade que reunia os profissionais de cinema, a ABD (Associação Brasileira de Documentaristas), que existe também em outros lugares do Brasil. Havia ainda a Apeci (Associação Pernambucana de Cineastas), que, em 1981, promoveu um curso para formar profissionais do cinema. Fiz esse curso, onde dirigi um curta-metragem em super-8 chamado *Frustrações*, que a gente dizia que ia ser útil para apoiar o projetor. Obra de cineasta brasileiro é isso. *Frustrações* é um pouco da minha autobiografia. Participei, assim, do final dessa

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

geração do super-8. Depois do *Frustrações*, fiz o filme que encerra o ciclo do super-8 que é *Morte no Capibaribe*, em 1983. Esse filme foi passado numa sala, com uma exposição de fotos, e cobramos ingresso, já uma tentativa minha e de várias pessoas do grupo de se profissionalizar, sair do âmbito do filme doméstico, do filme feito com os amigos, com o dinheiro do salário da mãe, do pai e às vezes do tio. (depoimento de Paulo Caldas In: NAGIB, 2002, p. 137-138)

Paulo Caldas<sup>33</sup> fez diversos trabalhos com o pessoal do super 8. Como assistente de direção, fez *O Cio da Terra*, de Paulo Rufino e *O Crime da Imagem*, de Lírio Ferreira. Como argumentista e roteirista trabalhou nos projetos *Náufragos no Asfalto*<sup>34</sup> e *O Testamento*<sup>35</sup>. Fez ainda inúmeros vídeos para TV e um programa para a TV Pernambuco. Como cineasta, obteve vários prêmios, dentre os quais, melhor montagem no I Festival de Cinema de Fortaleza em 1985, o Prêmio Embrafilme no I Concurso da TV Tropical, o Prêmio Concine pela Lei do Curta, o Prêmio Embrafilme para produção e o “Tatu de Ouro” para o melhor vídeo – *Ópera Cólera* – na Jornada Internacional de Cinema e Vídeo da Bahia em 1992.

Após a conclusão do curso de Comunicação Social na UFPE, houve uma espécie de dispersão. Parte dos membros do *Vanretrô*, desiludidos com a dificuldade de se produzir filmes na cidade, partiram em direção a outros destinos. Já Paulo Caldas, Lírio Ferreira e Cláudio Assis permaneceram no Recife. Adelina recorda os destinos dos membros do grupo após a dispersão.

Terminamos o curso e aí começou: Andréa foi pros Estados Unidos, Patrícia foi pra Londres, um grupo também começou a querer migrar pra São Paulo, Samuel foi um tempo depois. Sei que Paulo Caldas estava com um projeto do “Chá”. Quem ficou por aqui ainda estava engajado na história do “Chá”, que era o projeto da vez. Tinha também Ana Paula Portela que estava fazendo um filme que nunca terminou, o “Batom”. Ana Paula também era uma das agregadas, não tão próxima como Paulo, na época, mas também fazia parte de um grupinho que andava junto com a gente. Aí quem ficou foi se encaixando nesses filmes que eram a bola da vez pra se rodar. Só que aí também tem aquela coisa da dificuldade, você não vai ficar pensando só em fazer um curta. Naquela época já era muito mais difícil isso, fazer um curta era um negócio complicado. (Adelina Pontual, em entrevista concedida à autora da pesquisa, 2008)

A realização do curta *Chá* (1987) foi, de fato, um momento de rearticulação de parte dos amigos do *Vanretrô*, embora a maioria houvesse seguido caminhos profissionais próprios,

---

<sup>33</sup> Segundo informações obtidas em reportagem de Fernando Spencer no Caderno Viver do Diário de Pernambuco, em 23 de abril de 1994.

<sup>34</sup> Projeto de longa-metragem escrito em parceria com Hilton Lacerda e Lula Cardoso Ayres.

<sup>35</sup> Projeto de longa-metragem escrito em parceria com Hilton Lacerda a partir de argumento do advogado Joaquim Adolfo.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

como relatou Adelina. Lírio Ferreira trabalhou como roteirista do filme, que mostra um chá de panelas surrealista. Sobre a participação nos filmes dos amigos, Lírio recorda:

Paulo praticamente resgatou, nos anos 80, essa vontade de fazer cinema. Nós o víamos fazendo filmes, e todo um grupo de jornalistas começou a trabalhar com ele e com Cláudio Assis em curtas-metragens. Assim, fomos concretizando o sonho, até então distante, de fazer cinema. Cada um trabalhava no filme do outro em funções diferentes. Eu fui continuísta e fiz still para Paulo, fui assistente de direção de um filme de Cláudio, roteirista do curta *O bandido da Sétima Luz* (1986) e *Chá* (1987), ambos dirigidos por Paulo. O primeiro curta que dirigi foi *O crime da imagem*, produzido por Paulo e por mim. Meu segundo curta, *That's a Lero-Lero*, foi feito com Amin Stepple, um remanescente do pessoal dos anos 70, uma espécie de guru da nossa geração. (Depoimento de Lírio Ferreira In: NAGIB, 2002, p. 137)

Outra aproximação forte do grupo se deu com Amin Stepple. Amin foi um dos mais importantes realizadores do Ciclo Super 8. Jornalista e crítico de cinema, trabalhou escrevendo roteiros e colabora ainda hoje nos roteiros do grupo. Colaborou no roteiro do *Baile Perfumado* e recentemente no *Árido Movie*. Foi inclusive quem inventou a expressão “árido movie”, da qual trataremos no próximo capítulo.

Lírio Ferreira nasceu em Recife em 1965. Exerceu diversas funções<sup>36</sup> na década de 80 até início da de 90. Diretor, roteirista e produtor de *Américas* (WGBH); em *Boston* (USA) foi diretor de produção; em *Espanha de Maria* (ESP), de Adilson Ruiz e em *Henrique* (1986) de Cláudio Assis, foi assistente de direção; em *Kuarup*, de Ruy Guerra e em *Carloto Amorosidade* de Adilson Ruiz, trabalhou como assistente de produção. Como já vimos, foi roteirista em *Chá* e fez still/continuidade em *O Bandido da Sétima Luz*, ambos de Paulo Caldas.

Realizou em vídeo diversos trabalhos, todos como diretor. Fez *Elástico*, *Duelo*, *Sístoles e Diástoles*, *Camelô* e *Balanço da Canoa*. Foi ainda diretor de dois programas na TV – *No Ar* e *Hoje na França*. Recebeu diversos prêmios como o da Embrafilme pela produção de *O Crime da Imagem* e o Tatu de Ouro em 1992, pela melhor trilha sonora da XIX Jornada Internacional de Cinema e Vídeo da Bahia, também com o filme *O Crime da Imagem*. Foi em 1989 que Lírio Ferreira iniciou as filmagens do *Crime da Imagem*, após ter o projeto aprovado na última comissão de curtas-metragens da Embrafilme. O curta foi inspirado no célebre personagem de Antônio Conselheiro e as filmagens foram interrompidas

---

<sup>36</sup> Fonte: Spencer (1994). “Libanês que filmou o bando de Lampião é tema de filme”. Publicado no Caderno Viver do Diário de Pernambuco em 23 de abril de 1994.

por conta das alterações na política cinematográfica do Governo Federal. As filmagens só são retomadas dois anos depois e o filme é lançado em 1992.

## 1.5 Retomada e *manguebeat*<sup>37</sup>

A década de 90 foi marcada pela mudança nas políticas culturais de incentivo à produção audiovisual, no âmbito do Governo Federal e no Estadual. O fator preponderante para a retomada da produção cinematográfica foi, sem contestação, a aprovação da Lei Rouanet, voltada para o incentivo à cultura em geral, no ano de 1991. Dois anos mais tarde, uma nova lei, a Lei do Audiovisual, era aprovada, permitindo assim a captação de recursos para projetos de cinema das empresas particulares através da renúncia fiscal. O Governo do Estado de Pernambuco e a Prefeitura do Recife criaram novos programas de incentivo à cultura que deram novo alento às produções culturais locais.

Os incentivos governamentais são tão significativos para a retomada do cinema brasileiro que esta política é, com frequência, considerada uma das principais características dessa nova fase. Nesse cenário, a produção de curtas se ampliou e houve várias manifestações em torno de uma institucionalização da produção local – lançamento dos filmes, realização de cursos técnicos, festas para formar “caixinhas” para realização dos projetos.

A pressão dos realizadores para a criação de estruturas de incentivo que viabilizassem a produção cinematográfica no Estado levou o Governo de Pernambuco a elaborar uma legislação, junto à Secretaria de Cultura, de apoio a projetos culturais e a abertura de concursos de roteiro para cinema e vídeo. Essa abertura do Governo para pensar em mecanismos de incentivo de produção no Estado gerou um processo de continuidade na produção audiovisual em Pernambuco na década de 90, passando então a haver uma certa regularidade na realização de curtas.

São produções desse período: *That's a Lero-Lero* (1995), de Lírio Ferreira e Amin Stepple; *Cachaça* (1995), de Adelina Pontual; *Maracatu, Maracatus* (1995), de Marcelo

---

<sup>37</sup> Termo usado para designar a cena musical pernambucana que surgiu na década de 90 em Recife e que mistura ritmos regionais com rock, hip hop e música eletrônica.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

Gomes; *Recife de dentro pra fora* (1997), de Kátia Mesel<sup>38</sup>; *Simião Martiniano – O Camelô do Cinema* (1998), de Hilton Lacerda e Clara Angélica<sup>39</sup>; *Clandestina Felicidade* (1998), de Beto Normal e Marcelo Gomes; *O Pedido* (1999), de Adelina Pontual; *Conceição* (1999), de Heitor Dhalia<sup>40</sup>; *Vitrais* (1999), de Cecília Araújo<sup>41</sup>. A produção continua pelos anos seguintes com: *A Visita* (2001) de Hilton Lacerda; *Porcos Corpos* (2003), de Sérgio Oliveira<sup>42</sup>; *Véio* (2005), de Adelina Pontual. Em 2001, Lírío Ferreira, Adelina Pontual e Cláudio Barroso realizaram *Assombrações do Recife Velho*, três histórias baseadas em livro de Gilberto Freyre: *O Papa-Figo*, *A Casa da Rua de São João* e *O Outro Lobisomem*. Em 2005, foi lançado o filme *O mundo é uma cabeça*<sup>43</sup>, de Cláudio Barroso e Bidu Queiroz, que mostra a trajetória de Chico Science no auge da cena *manguebeat*.

Sobre esse recomeço de incentivo à produção de cinema em Pernambuco, que se dá em 1994, Fernando Spencer escreveu, na época, em reportagem ao Diário de Pernambuco:

A partir do concurso Ary Severo de Cinema e Vídeo, promovido pelo Governo do Estado, através da Fundarpe, foram contemplados os roteiros para vídeo profissional, três amadores e três filmes de curta-metragem, em 16mm, intitulados *Cachaça* (1995) de Adelina Pontual, *Maracatu*, *Maracatus* (1995) de Marcelo Gomes e *That's a Lero-Lero* (1995) de Amin Stepple e Lírío Ferreira [...] A esperança maior para os que batalham pela cultura no Estado é, sem dúvida, a Lei nº 11.005, de Incentivo à Cultura, considerada a mais avançada do País. É a primeira em âmbito estadual. (SPENCER, Diário de Pernambuco, Viver, 27 de dezembro de 1994)

Ainda antes dessa retomada da produção audiovisual no Estado, Marcelo Gomes, ao retornar da Inglaterra em 1993, funda com Adelina Pontual<sup>44</sup> e Cláudio Assis, a produtora Parabólica Brasil, que teve um importante papel articulador nesse cenário de retomada que se

<sup>38</sup> Kátia Mesel fez parte da geração Super 8 e não participa do grupo que configuramos.

<sup>39</sup> Trabalha na direção de vídeos e documentários em Pernambuco, foi diretora do programa da TV Universitária “Curta Pernambuco”.

<sup>40</sup> Heitor Dhalia nasceu em Recife, em 1970, foi contemporâneo de membros do grupo. Mudou-se para São Paulo em 1993 onde deu continuidade à sua carreira em agências publicitárias e na produtora O2 Filmes. Dirigiu os longas-metragens *Nina* (2004) e *O Cheiro do Ralo* (2006).

<sup>41</sup> Cecília Araújo, apesar de fazer parte de outra geração, realizou filmes com os membros do grupo, principalmente com Cláudio Assis, produtor e roteirista do seu curta-metragem *Vitrais* (1999).

<sup>42</sup> Sérgio Oliveira atua como diretor e roteirista em Pernambuco. Foi co-roteirista de *Árido Movie* (2005), de Lírío Ferreira.

<sup>43</sup> O filme foi rodado no auge no *manguebeat* e guardado na cinemateca da USP por dez anos. Após um incêndio no local, os negativos foram resgatados e os diretores decidiram montar o filme. Cláudio Barroso e Bidu Queiroz são contemporâneos dos diretores pernambucanos e participaram de seus filmes em diferentes funções. Cláudio Barroso teve um trabalho expressivo na TV Viva (Televisão Comunitária, fundada na década de 80, com sede no Centro Cultural Luiz Freire em Olinda-PE).

<sup>44</sup> Adelina Pontual tinha, na ocasião, voltado de Cuba, onde se formou em montagem na *Escuela de Cine e Television de Santo Antonio de Los Baños* - EICTV.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

delineou em meados dos anos 90. A Parabólica, que foi fundada como uma organização não governamental (ONG), acabou viabilizando o acesso aos recursos da política de incentivos.

O Grupo Parabólica Brasil foi criado como ONG assim também, pra facilitar. Para abrir uma empresa era muito complicado; uma produtora, ia gastar muito. Tinha a TV Viva que era a ONG fortíssima. Pensamos em tentar fazer alguma coisa tipo a TV Viva<sup>45</sup>. A gente começa e vamos ver no que dá. A idéia era crescer realmente, trazer mais gente. Como uma ONG, acho que até dentro do estatuto tinha não só produzir como também trazer cursos técnicos e formar pessoal. (Adelina Pontual, em entrevista concedida à autora da pesquisa, 2008)

Além de movimentar o cenário audiovisual da cidade, a importância da Parabólica deve-se também ao fato de ter estimulado a formação de novos realizadores, como lembrou Adelina. A produtora ou “ONG”, como se denominou a Parabólica, chegou a promover cursos de Fotografia no Cinema com Jane Malaquias e Curso Técnico de Som em Cinema, ministrados por Roberto Leire e Edwaldo Mayrink em uma parceria com o Ibac (Instituto Brasileiro de Arte e Cultura). Os cursos foram realizados antes do início das filmagens de *Maracatu*, *Maracatus*, *Cachaça* e *That's a Lero-Lero* como meio de capacitação dos seus próprios realizadores.

O *Cachaça* e o *Maracatus* se concretizaram por conta do CTAV<sup>46</sup> (Centro Técnico do Audiovisual). Porque a gente tinha um prêmio, do primeiro concurso Ary Severo daqui, eu acho, o valor era muito pequeno pra fazer um filme. A gente pegou o contato do CTAV, e eles emprestaram a câmera de graça, os equipamentos de som e os técnicos. Quem fotografou foi Jane, que estudou comigo em Cuba. Tanto o *Cachaça*, como *Maracatus*. O de Lírio, foi Kátia Coelho que tinha feito o anterior dele, *O Crime da Imagem*. Mas o curso aconteceu por que a gente tinha já o contato do Centro que ia emprestar os equipamentos, aí decidiram dar uns cursos em Recife. (Adelina Pontual, em entrevista concedida à autora da pesquisa, 2008)

Vários curtas realizados nas décadas de 80 e 90, chegaram a ser lançados nas salas de cinema de diferentes teatros da cidade do Recife: *Henrique* (1986) no Santa Isabel, *O Crime da Imagem* (1992) no Art Boa Viagem; *That's a Lero-Lero* (1995) no Teatro Barreto Júnior;

---

<sup>45</sup> Produtora de vídeo, fundada na década de 80, com trabalho expressivo na produção e exibição de documentários e programas informativos. Funciona como uma TV Comunitária, exibindo as suas produções em telão montado nas ruas da periferia de Olinda e Recife. Na década de 90, foi responsável pela produção de diversos videoclipes das bandas mangue.

<sup>46</sup> Em 2003, foi incorporado à Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (Minc). O órgão tem como principais objetivos: apoiar o desenvolvimento da produção cinematográfica nacional, dando prioridade ao realizador independente; promover a implantação de medidas voltadas à formação, capacitação e aperfeiçoamento de pessoal técnico necessário à atividade cinematográfica; atuar como órgão difusor de tecnologia cinematográfica para núcleos regionais de produção e apoiar o surgimento deles. Fonte: [www.ctav.gov.br/institucional/historico/](http://www.ctav.gov.br/institucional/historico/).

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

*Cachaça* (1995) e *Maracatu, Maracatus* (1995) estrearam no Teatro Ribeira<sup>47</sup>, localizado no Centro de Convenções de Pernambuco.

A retomada na produção de curtas no Estado por essa geração é intitulada na imprensa como “O cinema pernambucano com alma nova”, segundo reportagem do Caderno Viver do Diário de Pernambuco:

Lírio Ferreira lança “O Crime da Imagem” e sacode a poeira que cobria a Sétima Arte em Pernambuco [...] O cinema pernambucano ainda pulsa. Depois de quatro anos de silêncio, ele dá sinais de vida e discretamente começa a reagir ao marasmo imperante. Para a alegria dos cinéfilos. O curta-metragem “O Crime da Imagem”, dirigido por Lírio Ferreira pretende fazer essa ‘festa’ de retomada. (Diário de Pernambuco, 08 de fevereiro de 1992)

A tentativa dos cineastas de legitimar e difundir a sua produção em Pernambuco chegava até a própria venda dos seus filmes, como indica esse anúncio no Diário de Pernambuco de 28 de dezembro de 1995: “A Parabólica Brasil e a Center estão lançando dois dos mais premiados vídeos pernambucanos dos últimos tempos: “*A perna cabeluda*”, de Beto Normal, Gil Vicente, João Jr.<sup>48</sup> e Marcelo Gomes e “*Samydarsh - Artistas de Rua*”, de Adelina Pontual, Cláudio Assis e Marcelo Gomes. Cada fita custa R\$ 15,00 e podem ser adquiridas pelo telefone 439.3093.”

A gente ia muito mal do comércio. Cláudio continuou até hoje com a Parabólica, mas eu e Marcelo saímos porque não dava certo, nenhum dos três tinha tino administrativo e comercial. Ficávamos só pensando em projeto. E quando entrava um dinheirinho... ah, esse gastávamos em outro projeto, e não ficava nada no caixa. A casa (a sede da Parabólica) a gente não pagava porque era da irmã de Cláudio, então a gente mantinha assim. A gente tinha uma sede por que era de graça, nunca tinha dinheiro pra pagar, as contas da gente ficavam penduradas. Cláudio foi fazer o *Amarelo Manga* e teve que pagar não sei quantas coisas atrasadas pra poder receber o dinheiro [...] A Parabólica começou em 1993 e eu e Marcelo saímos no ano 2000, por aí. (Adelina Pontual, em entrevista concedida à autora da pesquisa, 2008)

Outra prática comum desses realizadores era a produção das já mencionadas festas para arrecadar fundos destinados ao financiamento dos filmes, como é citado em uma matéria sobre o bar ‘Bobo da Corte’ por Lydia Barros no caderno Viver, Diário de Pernambuco de 26

---

<sup>47</sup> Segundo Adelina Pontual, na década de 80, no Teatro Ribeira, funcionava uma sala de cinema coordenada pelo jornalista e crítico de cinema Celso Marconi.

<sup>48</sup> João Jr. é produtor de cinema e televisão, estudou direito e jornalismo na Universidade Católica de Pernambuco. Em 1998, criou a REC Produtores Associados, com os sócios Chico Ribeiro e Ofir Figueiredo, empresa com sede em Recife, produtora de filmes e documentários. Assina a produção executiva dos filmes *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna; *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes; *O Céu de Suely* (2006), de Karim Ainouz; e, *Baixio das Bestas* (2006), de Cláudio Assis. Fonte: [www.filmebr.com.br/](http://www.filmebr.com.br/)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

de outubro de 1993: “A vocação ‘cultural’ do Bobo da Corte que, entre outros projetos, já agendou a festa ‘Bailes Perfumados’ para o dia 27 deste mês (em solidariedade aos cine/videastas Lírio Ferreira e Paulo Caldas, que estão abrindo a caixinha para viabilizar um longa-metragem homônimo)”. Havia, nessa época, uma interlocução freqüente entre os vários integrantes da cena cultural pernambucana – músicos, cineastas, jornalistas<sup>49</sup> – que se tornou ainda mais significativa na “cena mangue” que se configuraria depois.

Com o surgimento do *manguebeat*, transformações foram provocadas em todo um contexto de renovação da produção cultural no Estado. Os cineastas pernambucanos vão participar dessa experiência musical, entrando em contato com seus códigos culturais, valores sociais, e sentimentos compartilhados que forneceram elementos para a construção das identidades sociais e laços afetivos entre os profissionais dos dois campos artísticos. A relação entre músicos e cineastas é anterior à eclosão do *manguebeat*, no início da década de 90, como relata Adelina Pontual:

Hilton era muito ligado ao pessoal de Fred, de Chico Science, com o pessoal todinho. Nessa época, começo dos anos 90 em Cachaça, ele foi meu assistente de direção. E aí foi que começou a amizade que até hoje é muito forte. E aí também surgiu através dele uma relação mais forte. Eu já conhecia Fred. Tive um contato rápido com Chico Science na TV Viva. Nesta época, eu editava documentários e Fred estava fazendo assessoria jornalística por lá e levou Chico Science pra TV Viva. Lembro que quando teve o primeiro videoclipe da música “A Cidade”<sup>50</sup>, foi na TV Viva. Não era o clipe oficial, que depois foi Hilton quem fez. Mas o clipezinho assim que era pra uma campanha, acho que do PT, aí entrou o trecho da música A Cidade, os músicos cantando e tocando na ponte. (em entrevista concedida à autora da pesquisa, 2008)

A produção cinematográfica em Pernambuco esboça uma dramaturgia que convive com o cenário da efervescência cultural e musical vivida no Estado a partir da década de 90. Os cineastas buscaram no movimento *manguebeat*, as composições para as trilhas de seus filmes, além dos processos de interação dos ritmos e das linguagens, procurando estabelecer um olhar contemporâneo sobre as manifestações culturais pernambucanas, fazendo uma ponte entre a cultura pop e a arte popular tradicional (FIGUEIRÔA, 2000, p. 105).

---

<sup>49</sup> Iremos tratar mais detalhadamente sobre a relação estabelecida entre os cineastas e jornalistas no item sobre a “brodagem” no segundo capítulo.

<sup>50</sup> O videoclipe de “A Cidade”, música do primeiro disco de Chico Science e Nação Zumbi, Da Lama ao Caos, foi dirigido pela dupla Dolores e Morales (Hilton Lacerda e Hélder Aragão). Ficha técnica dos videoclipes do *manguebeat* cf. Anexos da dissertação.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

Cineastas e músicos conviviam nos mesmos ambientes, freqüentavam e realizavam as mesmas festas, partilhavam das mesmas experiências. Compartilhavam códigos culturais, valores sociais e afeições. A música do *manguebeat* era tão importante quanto às imagens que vinham das “parabólicas”. Havia uma necessidade de legitimação da cena a partir da imagem pelos videoclipes. O próprio movimento *manguebeat* não se restringia à música. Havia uma preocupação visual bastante forte, que se estendia dos figurinos que os músicos apresentavam nos shows até a construção dos próprios símbolos do movimento como “a parabólica fincada na lama” ou o caranguejo.

O diretor Paulo Caldas reconhece essa reciprocidade quando afirma que “o cinema mimetizou a música do *manguebeat*”, assumindo sua preocupação com retomada da produção cultural *de* e a partir de Pernambuco:

A representação da cultura no cinema pernambucano surge a partir das reflexões desse grupo de realizadores em intersecção com o manguebeat. Os curtas dos anos 80, os meus, os de Lírio, Cláudio, Adelina, eram muito diversos, não tinham essa relação com a identificação cultural, eram completamente diferentes. Essa identificação com a cultura vem através da intersecção com o manguebeat, e com todas as coisas que cercaram o movimento. Existia nesse momento da produção cultural toda uma preocupação e envolvimento com a cultura pernambucana, com a expressão da cultura pernambucana. (Paulo Caldas, em entrevista concedida à autora da pesquisa, 2007)

A relação entre as produções musical e cinematográfica é evidenciada pelos próprios filmes. Os compositores das trilhas sonoras do conjunto de filmes, que ficou conhecido como “cinema pernambucano”, fazem parte ou tiveram alguma relação com a geração *manguebeat* ou com a “idealização” do movimento. Temáticas que foram recorrentes na música ou nas artes plásticas em Pernambuco, nesse período, reaparecem também nessa produção cinematográfica.

Podemos observar, nos filmes, várias características desse momento de renovação cultural do Estado, catalisado pela cena *manguebeat*: fragmentação de códigos culturais, multiplicidade de estilos; oposição entre tradição e modernidade (o local e o global) – o local sempre se constrói frente ao discurso global (presença dos personagens estrangeiros, da tecnologia frente ao atraso sociocultural da região) –; o típico humor local evidenciado pela utilização dos disfemismos (“um pouco de diversão levada a sério”); a colocação em evidência de lendas e histórias da região (humor lúdico); o uso de locações reais e personagens e figuração da região.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

Assim como os *mangueboys*, os cineastas que aspiravam produzir cinema em Pernambuco buscavam “olhar para frente e ao mesmo tempo olhar para trás”. A sintonia com o que pregavam os *mangueboys* no campo musical<sup>51</sup> é evidente e pode ser observada no início da música “Monólogo ao Pé do Ouvido”: “Modernizar o passado é uma evolução musical”. Há, entre eles, essa preocupação comum em pensar o local e global, assim como em trabalhar os elementos das culturas regionais aliados à linguagem da cultura contemporânea.

Os trabalhos resgatam elementos consagrados ou esquecidos da música popular e folclórica e os lançam num espaço multicultural que, sem perder de vista as raízes, produzem uma versão pop da cultura nordestina. Estes trabalhos não escamoteiam as questões sociais, mas vão, em sua maior parte, tentar estabelecer um diálogo no próprio contexto por eles captados, de modo a permitir que a imagem traduza interpretações promovidas pelos protagonistas destas questões. Os *mangueboys* encontram no sertão pernambucano, remanescentes de antigos quilombos dançando, ao som de tambores, ritmos quase esquecidos. Eles também sobem os morros do Recife para lá descobrirem uma mistura de samba, frevo, rap e punk rock servindo como porta-vozes das contradições existenciais do jovem suburbano. (FIGUEIRÔA, site Cinemascópio, 07 de fevereiro de 2000)<sup>52</sup>

O trabalho colaborativo com os *mangueboys* já começa a aparecer no cinema a partir dos curtas da década de 90, cabendo aos músicos do *manguebeat* dirigir e/ou executar as trilhas de filmes como: *Cachaça* (1995), de Adelina Pontual (Fred Zero Quatro); *Maracatu, Maracatus* (1995), de Marcelo Gomes (Chico Science e Canibal); *Texas Hotel* (1997), de Cláudio Assis (Lúcio Maia e Jorge Du Peixe); *Simião Martiniano – o camelô do cinema*, (1998) de Hilton Lacerda e Clara Angélica (Dj Dolores e Fred Zero Quatro); *Clandestina Felicidade*, (1998), de Marcelo Gomes e Beto Normal (Fred Zero Quatro e Dj Dolores); *O Pedido* (1999), de Adelina Pontual (Otto, Fred Zero Quatro e Dj Dolores), *Vitrais* (1999), de Cecília Araújo (Otto e Pupillo); *O Mundo é uma Cabeça* (2005), de Bidu Queiroz e Cláudio Barroso (CSNZ, MLSA, Ortinho, Hélder Vasconcelos, Siba).

Essa cooperação também é significativa na produção dos longas-metragens: dos sete longas realizados no estado de Pernambuco, entre os anos 1997 e 2007, seis possuem direção

---

<sup>51</sup> Sobre essa relação, cf. Leão (2002). Para uma abordagem sobre a articulação do cinema ao *manguebeat*, cf. Fonseca (2006).

<sup>52</sup> Em matéria para o site da UOL, Cinemascópio, Cinema Pernambucano/Anos 90: um balanço positivo. 07 de fevereiro de 2000. Fonte: <http://cf.uol.com.br/cinemascopio/>

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

musical e/ou trilhas compostas por músicos que estão envolvidos na construção da cena *manguebeat*. Somente no filme *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005) a trilha sonora não é dirigida por integrantes da cena mangue. Novamente, são artistas como Chico Science, Lúcio Maia, Jorge du Peixe e Pupillo da banda *Nação Zumbi*; Fred Zero Quatro da banda *Mundo Livre S/A* e Otto (ex-integrante da *Mundo Livre S/A*), assim como outros que estiveram envolvidos no núcleo da cena mangue, como Dj Dolores e Fábio Trummer<sup>53</sup>, os responsáveis pela concepção dessas trilhas sonoras.

O grande marco da produção do grupo foi mesmo o filme *Baile Perfumado* (1996), de Lírío Ferreira e Paulo Caldas. Na realização do *Baile*, todos os que estiveram envolvidos na produção de curtas na década de 80 voltaram a se reunir para realizar um filme de longa-metragem em Pernambuco, após um período de quase duas décadas sem a realização de um filme de longa duração no Estado. Nomes como Paulo Caldas, Lírío Ferreira, Cláudio Assis, Marcelo Gomes, Adelina Pontual, Valéria Ferro, Hilton Lacerda, entre outros, voltam a se encontrar na produção do *Baile Perfumado* e, a partir daí, continuam a manter relações afetivas e pessoais e interlocuções profissionais, uns trabalhando nos filmes dos outros. E assim, vão se associando a outros grupos e profissionais de cinema de outros estados que integraram a produção dos curtas nas décadas de 80 e 90, também.

Baile Perfumado teve esse aspecto marcante da reunião de pessoas. Foi uma espécie de transe, estávamos todos apaixonados, todos tínhamos uma relação visceral com o que estava sendo feito ali, era preciso que aquilo desse certo. Havia um cuidado, uma atenção, uma dedicação total. Baile não é um filme de autor, não é de jeito nenhum apenas meu e do Lírío, mas o resultado desse grupo. É uma maneira de fazer cinema que eu gostaria de continuar buscando, mas não sei se ainda será possível. (depoimento de Paulo Caldas In: NAGIB, 2002, p. 141)

Não apenas pela repercussão obtida pelo filme, mas também por ter sido um projeto que propiciou a rearticulação do grupo, é que o *Baile Perfumado* pode ser considerado como o grande marco da retomada da produção cinematográfica em Pernambuco. Durante os dez anos depois, seis filmes<sup>54</sup> de longa-metragem foram produzidos com equipe e financiamento parcialmente pernambucanos: *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (2000) de Paulo Caldas e Marcelo Luna, *Amarelo Manga* (2003) de Cláudio Assis, *Cinema*,

---

<sup>53</sup> Vocalista da banda Eddie, Fábio Trummer fez parte da banda de Chico Science, chamada Loustal, trabalho anterior ao da Nação Zumbi.

<sup>54</sup> Para sinopse e ficha técnica dos filmes cf. Anexos da dissertação.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

*Aspirinas e Urubus* (2005) de Marcelo Gomes, *Árido Movie* (2005) de Lírio Ferreira, *Baixio das Bestas* (2006) de Cláudio Assis e *Deserto Feliz* (2007) de Paulo Caldas.

Além da Parabólica Brasil, responsável pela produção da grande parte dos filmes de curta-metragem e vídeos na década de 90, outra produtora cinematográfica que merece destaque nesse cenário de retomada é a Rec Produtores e Associados, graças a sua atuação principalmente na produção dos longas-metragens: *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas*, *Cinema*, *Aspirinas e Urubus* e *Baixio das Bestas*.

Lírio Ferreira e Hilton Lacerda realizaram *Cartola* (2007) pela produtora carioca Raccord (que também produziu *O Rap do Pequeno Príncipe*) e com incentivo da Prefeitura do Rio. Apesar de o documentário abordar a história de um sambista carioca e de ter sido filmado no Rio de Janeiro, adotamos o filme no nosso corpus por considerá-lo parte da filmografia do grupo de diretores aqui configurado. Em 2008, Lírio Ferreira dirige seu quarto longa-metragem, uma co-produção Brasil-Estados Unidos, *O Homem que Engarrafava Nuvens* (2009), sobre a vida do compositor cearense Humberto Teixeira.

A seleção de *O Rap do Pequeno Príncipe* para o Festival de Veneza de 1999 inaugurou a participação dos filmes em festivais internacionais. *Amarelo Manga* foi apresentado no Festival de Berlim em 2003; *Cinema, Aspirinas e Urubus* estreou no Festival de Cannes em 2005, na Mostra *Un Certain Regard* (Um Certo Olhar); e *Árido Movie* foi selecionado para o Festival de Veneza de 2005. *Baixio das Bestas* (2006) teve a sua estréia internacional na 36ª edição do Festival Internacional de *Rotterdam*, na Holanda, onde obteve o prêmio *Tiger* de Melhor Filme. *Deserto Feliz* (2007) teve sua estréia mundial no 57º Festival Internacional de Cinema de Berlim, dentro da mostra especial Panorama.

Com a projeção nacional e internacional que seus filmes tiveram, os estudantes do Centro de Artes de Comunicação da UFPE, apaixonados pela arte cinematográfica, foram diversificando seus contatos. O círculo de influências – em torno, principalmente, de Marcelo Gomes, Lírio Ferreira, Paulo Caldas, Cláudio Assis e Hilton Lacerda – foi se ampliando com a inserção de realizadores de outros lugares, que foram introduzidos na cena cultural da cidade. Desde os meados dos anos 90, os ‘porta-vozes’ do grupo de cinema configurado continuaram a atuar conjuntamente e colaborativamente entre si e com os que já tinham contato, como o pessoal do *manguebeat*. No entanto, passaram também a integrar novos

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

grupos fora da cidade. Essa integração com profissionais de fora do estado se deu tanto pela necessidade de pessoal capacitado para coordenar as equipes técnicas dos curtas-metragens da década de 80, quando não havia nenhum tipo de formação técnica em cinema na cidade. E também, porque os cineastas durante a finalização e após o lançamento do *Baile Perfumado* mudaram-se para fora do Recife. Lírio, Paulo e Cláudio foram morar no Rio de Janeiro. Marcelo Gomes e Hilton Lacerda em São Paulo. Apesar de terem residência fixa em outros estados, os cineastas desenvolvem projetos em Recife.

O panorama histórico, desenhado até aqui, serve para pensarmos de que tipo de formação cultural estamos falando, ao tratarmos desses realizadores, e como essas características de grupo aparecem nos seus filmes, como demonstraremos mais adiante (cf. capítulo 3). O modo como esse grupo se articula, ainda na universidade, a partir de projetos como *Biu degradável* e *Henrique*, revela ainda como esse “novo ciclo” de cinema em Pernambuco, que se configura nos anos 80 e vai até os dias atuais, está profundamente associado a um grupo “que faz cinema” e que, a despeito de qualquer vínculo institucional, atua de maneira colaborativa. Seu esforço é orientado, como vimos, pela busca de um cinema autoral na periferia da produção. Não causa surpresa que, como desdobramento natural desse seu esforço para reivindicar políticas de incentivo para a produção audiovisual em Pernambuco, brote esse processo colaborativo, mesmo que toda essa estratégia se revele, ao final, algo intuitiva, assim como suas próprias postulações ético-estéticas.

Exatamente essa coisa de se espalhar, de entender um pouco o outro e de como o cinema é uma coisa um pouco muito autobiográfica ou de memórias óbvio que tem essa coisa impregnada. Como Paulo trabalha muito com roteiro, Marcelo Gomes, Hilton, eu trabalho com roteiro, Cláudio cria muito as idéias dele e os argumentos dele e acho que isso está embutido de memórias e essas memórias obviamente que era a gente se encontrando aqui na década de oitenta, discutindo algumas maneiras de fazer cinema, mas nada que tenha um manifesto ou alguma coisa assim que tenha sido discutida ou que tenha sido de alguma maneira racionalizada. Acho que tem muita intuição, isso tem em quase todos, uns mais em outros menos, mas tem muita intuição e intuição às vezes se bate às vezes não se bate, pode seguir para vários caminhos, intuição racionalizada, não vai ter isso. Cinema de intuição. Pronto, cinema pernambucano é cinema de intuição. (Lírio Ferreira, em entrevista concedida à autora da pesquisa, 2008)

## 2. O GRUPO DE CINEMA DE PERNAMBUCO

*“Os inquietos vão mudar o mundo!”*  
Benjamin Abrahão na cena  
final do *Baile Perfumado*

### 2.1 Formações Culturais

No ensaio intitulado “A Fração *Bloomsbury*” (1999), R. Williams discute a importância da análise sociológica de formações culturais independentes. Ele defende que, apesar de parecerem muito pequenos ou muito marginais ou muito efêmeros para exigir uma análise histórica ou social, certos grupos, movimentos e círculos possuem uma grande importância como fato social. Podem, segundo Williams, por meio daquilo que realizaram e dos seus modos de realização, nos dizer muito sobre a cultura em geral, assim como “sobre as sociedades com as quais eles estabelecem relações, de certo modo, indefinidas, ambíguas” (WILLIAMS, 1999, p. 140).

Essas formações, sob os nomes de “movimento”, “escola”, “círculo”, e assim por diante, ou sob o rótulo assumido ou recebido de um determinado “ismo”, são tão importantes na história cultural, particularmente na história cultural moderna, que apresentam, para a análise social, um problema especial, difícil e, contudo, inevitável. (WILLIAMS, 1992, p. 62)

Convencido da importância desse tipo de observação, Williams estudou a formação dos grupos culturais na Inglaterra a partir do século XIX. Dedicou sua atenção, em particular, à constituição de grupos de artistas e/ou intelectuais, que floresceram nesse período histórico. Para ele, o crescimento do número de grupos de formações culturais independentes, a partir de meados do século XIX se dá por dois motivos: crescente organização e especialização do mercado, incluindo sua ênfase na divisão do trabalho; e o crescimento de uma idéia liberal da sociedade e da sua cultura, que corresponde com a expectativa de tipos diversos de obras ou de tolerância em relação a elas (WILLIAMS, 1992, p. 72). A formação de grupos especializados, por estilo, por atividade ou por tendência, ajudava a organizar e regularizar as relações de mercado e trazer ao conhecimento do público um conjunto de obras.

Um dos fatores responsáveis, por exemplo, do incremento do número de organizações independentes de pintores que se instituíram no século XIX e XX, foi a importância adquirida pelas exposições (WILLIAMS, 1992, p. 64). Nas artes, em especial, verifica-se essa

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

necessidade de uma iniciativa coletiva em prol da legitimação do próprio campo. Ações colaborativas, como exposições coletivas ou manifestações públicas, por exemplo, não implica numa inscrição efetiva dos participantes como membro de alguma coisa. Configura-se, assim, uma forma mais “frouxa” de associação em grupo, definida primeiramente por uma teoria ou prática compartilhadas, sem que, muitas vezes, seja fácil distinguir suas relações sociais diretas das de um grupo de amigos que compartilham dos mesmos interesses (WILLIAMS, 1992, p. 66).

Em seu livro *Cultura* (1992), R. Williams descreve formas de organização que vão desde as associações, corporações, academias, sociedades profissionais, movimentos, escolas até as formações independentes, que, neste trabalho, são objeto de um particular interesse. Dentre as formações identificadas estão as que não se baseiam na participação formal de associados nem em qualquer manifestação pública coletiva continuada. Para configurar esse tipo de formação cultural, Williams investiga o caso do Grupo *Bloomsbury*.

O Grupo *Bloomsbury*, formado na Inglaterra no início do século XX, foi responsável pela introdução do modernismo nas artes inglesas. Segundo Williams, o *Bloomsbury* representava uma formação “rebelde” dentro de uma fração de classe, porque expressava seus valores de forma absoluta e criticava a ordem dominante de maneira geral: o colonialismo repressivo, as desigualdades sexuais, a rigidez de costumes, o capitalismo desgovernado (WILLIAMS, 1992, p. 80).

O grupo tinha interseções e sobreposições com outros agrupamentos e atuava em várias áreas, como, literatura, economia, política, pintura e psicanálise (CEVASCO, 2001, p. 241). Participavam do grupo figuras como Virginia Woolf, Leonard Woolf, Morgan Foster, John Maynard Keynes que se conheceram na Universidade de Cambridge. O nome *Bloomsbury* é referente ao bairro de Londres que muitos deles moraram. Os líderes do *Bloomsbury*, Woolf, Keynes e Stachey, negaram muitas vezes pertencer a qualquer “grupo”, se consideravam principalmente amigos com certas ligações familiares. Os membros do grupo não encaravam o trabalho como coletivo, mas como uma série de contribuições de especialistas.

## 2.2 Estrutura de Sentimento

Williams (1999) analisou a significação do *Bloomsbury* através da identificação dos valores, da afeição pessoal e do prazer estético compartilhados pelo grupo, que fizeram o grupo representar um “novo estilo”. Esse “estilo” descrito por Williams pertencia a uma mesma formação e podia ser encontrado tanto no “extremo subjetivismo de Virginia Woolf como no intervencionismo econômico de Keynes” (WILLIAMS, 1992, p. 81).

A partir do ensaio de Williams (1999) dedicado ao Grupo *Bloomsbury*, Fechine (2008) configura esses grupos “a partir de práticas e atividades, princípios e valores compartilhados, assim como do prazer estético, cultivados no convívio em um certo espaço social, da afeição e dos seus relacionamentos pessoais, posições sociais e idéias implícitas”. Ainda de acordo com Fechine, o reconhecimento desses grupos nem sempre é possível a partir de princípios e objetivos definidos em um manifesto ou da postulação de uma “teoria comum”: sua identificação como grupo depende, antes de mais nada, de uma *estrutura de sentimento* (FECHINE, 2008, p. 26) subjacente a suas produções colaborativas.

*Estrutura de sentimento* é um *compositum* em que os tons, as nuances, os desejos e as constrições são tão importantes quanto às idéias ou convenções estabelecidas (SARLO, 1997, p. 91). É a articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social, uma materialização das experiências vividas. *Estrutura de sentimento*, nada mais é do que as experiências vividas por um grupo em um determinado momento da história e que muitas vezes fogem ao pensamento hegemônico.

Estrutura de sentimentos é, como se sabe, o termo que Williams cunhou para descrever como nossas práticas sociais e hábitos mentais se coordenam com as formas de produção e de organização socioeconômica que as estruturam em termos do sentido que consignamos à experiência do vivido. (CEVASCO, 2001, p. 97)

Esse caráter de experiência viva que o conceito de *estrutura de sentimento* tenta apreender faz com que essa estrutura nem sempre seja perceptível para os artistas no momento em que a constituem (RIDENTI, 2005, p. 82). Em oposição à “visão de mundo” ou à “ideologia”, a *estrutura de sentimento* organiza sentidos e valores de modo pré-sistemático e os capta no momento de sua emergência (SARLO, 1997, p. 91). Quando a estrutura de sentimento é absorvida, as interseções, as conexões e as semelhanças de um contexto sócio-histórico podem ser identificadas.

### 2.3 O Grupo de Pernambuco

Os diretores Paulo Caldas, Cláudio Assis, Marcelo Gomes e Lírio Ferreira e seus colaboradores (Hilton Lacerda, Karim Aïnouz<sup>55</sup>, etc.) renovaram a linguagem audiovisual no Estado de Pernambuco realizando uma produção que pelas frestas do mercado consegue impor filmes destoantes do *mainstream*, fugindo do conservadorismo estético (ORICCHIO, 2008, p. 155).

Entre os cineastas oriundos de Pernambuco, não há orientação teórica clara ou uma proposta comum assumida. Seu reconhecimento como grupo deve-se, sobretudo, aos vínculos existentes (amizade, econômicos, ideológicos, preferências estéticas, laços afetivos e de parentesco) entre eles desde a época em que eram estudantes universitários, que se formaram juntos com “a mesma vontade de fazer cinema”, como relata o cineasta Marcelo Gomes. A *estrutura de sentimento* configuradora desse grupo parece estar associada, antes de qualquer coisa, à disposição de “brigar” para legitimar a possibilidade de se fazer um cinema a partir de Pernambuco, contrapondo-se à histórica concentração da produção audiovisual no Sudeste.

Quando as pessoas perguntam como é que se explica essa produção tão forte em Pernambuco, eu falo que milagres não se explicam, porque é um milagre a gente estar conseguindo fazer cinema num Estado tão pobre e precário. Não temos laboratório de cinema, não temos escola de cinema, então porque uma produção tão forte? É uma questão de uma geração, temos a mesma idade, começamos juntos e coincidentemente crescemos juntos todos com a mesma vontade de fazer cinema [...] Existe uma coesão, uma amizade dentro desse grupo, nós não somos inimigos não é como em São Paulo ou no Rio que as pessoas fazem cinema isoladas, aqui a gente se conhece, aqui existe uma irmandade maior. (Marcelo Gomes, em entrevista concedida à autora da pesquisa, 2007)

Um dos fatores de união do grupo na década de 80 foi a briga por recursos financeiros frente ao governo brasileiro, para a realização dos filmes. O diretor Marcelo Gomes avalia como um “milagre” o fato de hoje se conseguir fazer cinema no Estado e considera essa abertura para a produção audiovisual em Pernambuco como parte da disposição de uma geração.

Além de considerar a abertura para a produção cinematográfica no Estado como parte da realização de um grupo, Marcelo Gomes sugere a estratégia de produção característica desse grupo que difere do contexto do Sudeste. O “companheirismo”, o “coleguismo”, a

---

<sup>55</sup> Cineasta cearense dirigiu os longas metragens *Madame Satã* (2002) e *O Céu de Suely* (2006).

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

“doação de idéias e de serviços”, que o diretor menciona faz parte de mais uma característica definidora da *estrutura de sentimento* desse grupo: a prática de produção colaborativa, ou como é chamada em Pernambuco, a “brodagem<sup>56</sup>”, um termo que remete, de modo geral, a um conjunto de reciprocidades e jogos de interesses apoiados numa lógica que parte do pessoal para o profissional.

Estudantes de Comunicação e empolgados com os “novos ares” da cena cultural pernambucana, esse grupo já se constituiu como tal sonhando, discutindo, vendo e fazendo cinema juntos na universidade. Sobre as práticas sociais compartilhadas nesse período ainda enquanto estudantes universitários, Paulo Caldas narra:

A gente começou junto, a gente fez curtas juntos, a gente trabalhou uns nos filmes dos outros desde essa época. Nós somos filhos do curta. Não tinha escola de cinema e as pessoas vieram juntas trabalhando nos curtas desde os anos 80, desde o começo da década de 80. Eu tinha feito um super-8 em 81 e em 1983 já fiz o primeiro em 16mm. Aí dessa época de 83 até 90, até 93 mais ou menos, foi um período de quase 10 anos em que essas pessoas fizeram curtas juntas, todo mundo trabalhava no filme de todo mundo praticamente. A gente viu os mesmos filmes, foi as mesmas festas, teve as mesmas namoradas, foi pros mesmos bares e isso aí é claro, é uma fonte de troca. As pessoas trocavam idéias sobre essas coisas todas e tinham toda essa dimensão. (em entrevista concedida à autora da pesquisa, 2007)

A fala do diretor Paulo Caldas sugere o seu engajamento, como o dos outros membros do grupo em realizar a “vontade” de fazer cinema. Os jovens, oriundos em sua maioria das classes médias urbanas, compartilhavam do mesmo universo sociocultural, das mesmas experiências e mantinham laços afetivos e de amizade. Novas práticas sociais e “visões de mundo” vão ser incorporadas ao grupo quando surge o movimento *manguebeat* na década de 90, em que os cineastas passam a compartilhar dos mesmos ideais dos *mangueboys*. Da troca de idéias e influências recíprocas, outra característica que configura a *estrutura de sentimento* do grupo vai aparecer: a construção de uma identidade de grupo, estabelecendo um olhar contemporâneo sobre as manifestações culturais de Pernambuco, fazendo uma ponte entre a cultura pop e a arte tradicional.

Os filmes, influenciados pelo movimento *manguebeat*, trabalham com elementos consagrados da cultura pernambucana, já trabalhados pelo Movimento Armorial<sup>57</sup>. São feitas

---

<sup>56</sup> Retornaremos à definição mais detalhada da “brodagem” mais adiante.

<sup>57</sup> Lançado oficialmente, no Recife, em outubro de 1970, com a realização de um concerto e uma exposição de artes plásticas, tinha como objetivo criar uma arte brasileira erudita a partir de elementos da cultura popular no Nordeste do país.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

releituras das manifestações populares, pois há nessas obras uma mudança de enfoque, de “ponto-de-vista” na representação dessa cultura local. No Recife, os jovens se encontram com as diversas manifestações da cultura pernambucana, principalmente suas músicas e danças populares – maracatu, coco, ciranda, caboclinho, cavalo marinho – entre os moradores de morro e dos bairros periféricos. Os valores e práticas culturais da classe média pernambucana não diferiam do quadro social que havia se instalado no Brasil da década de 80, que escamoteava as tradições. Os cineastas da classe média vão buscar na periferia os valores para a caracterização de seus personagens e para construção narrativa de seus filmes. A idéia de experiência local se dissolve em diferentes conexões, a ficção busca novas formas (XAVIER, 2000, p. 84).

A *estrutura de sentimento* do grupo deriva também de suas práticas de produção. Além de fazerem parte de um mesmo ambiente, ou meio social, dotarem dos mesmos valores e participarem de práticas sociais comuns, merece destaque, a maneira como o grupo trabalha colaborativamente. Os diretores participam dos filmes uns dos outros em diferentes funções e, com isso, acabam se rearticulando como grupo a partir do seu interesse em consolidar uma produção de cinema em Pernambuco. Podemos definir, então, a *estrutura de sentimento* do grupo de cinema em Pernambuco como um cinema autoral na periferia da produção. A vontade de fazer cinema manifesta-se, sobretudo, a partir da releitura de uma identidade local e da emergência de uma prática de produção colaborativa.

Esse grupo de cinema, constituído em Pernambuco, é nitidamente uma formação cultural, nos termos propostos por Williams (1992). Como tal, não se baseia na participação formal de associados nem em qualquer manifestação pública coletiva. Williams nos adverte do quanto é uma prática comum entre as formações independentes a necessidade de enxergar seus trabalhos como autorais e, portanto, dispersos de um contexto de produção de grupo. Por isso, ao se analisar a produção de um grupo é preciso optar por um recuo histórico visando o contexto de formação do grupo e de suas relações internas, e de como isso vai aparecer em sua produção.

[...] levar em consideração não apenas as idéias e as atividades manifestas, mas também as idéias e posições que estão implícitas ou mesmo que são aceitas como um lugar-comum [...] Isto significa perguntar sobre a formação social de tais grupos, dentro de um contexto definido de uma história mais ampla, envolvendo relacionamentos mais gerais de classe social e educação. Significa, além disso, perguntar sobre os efeitos das posições relativas a qualquer formação particular em

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

suas atividades substantivas e autodefinidoras: efeitos que podem geralmente ser apresentados como simples evidência da distinção, mas que, observados a partir de uma perspectiva diferente, podem ser vistos de modos menos perceptíveis como definidores. (WILLIAMS, 1999, p. 142)

O grau de informalidade das relações do grupo é tão grande que, em vários dos seus discursos, de cunho cada vez mais autoral, os cineastas não se reconhecem como parte de um grupo:

Acho também que eu não faço parte de um grupo não, apesar de ter nascido junto, de ter discutido filmes com várias pessoas. Acho que o cinema que a gente fazia aqui na década de oitenta, os curtas, a gente fazia muito intercâmbio com pessoas de fora. (Lírio Ferreira, em entrevista concedida à autora da pesquisa, 2008)

Se o reconhecimento do grupo já é discutível entre os diretores, a idéia de um “cinema pernambucano” que revele as suas influências recíprocas é ainda mais controversa:

Há exatamente dois anos atrás, me perguntaram “Você faz cinema pernambucano?” E eu respondi “Não, eu sou um pernambucano que faz cinema”. Porque, o que é cinema pernambucano? Se cinema Pernambucano é fazer cinema com tesão, eu estou incluído dentro da cinematografia pernambucana. Porque a gente faz cinema com muita vontade de fazer cinema, de experimentar linguagens, de refletir sobre a nossa cultura, e como temos backgrounds culturais iguais logicamente que uma coisa ou outra se parecem. Agora os filmes são muito diferentes entre si. Mas, tem a mesma liberdade estética, o mesmo sotaque, a mesma vontade de experimentar, a mesma preocupação em contar histórias por caminhos diferentes, uma preocupação musical também, muito forte dentro desse cinema. (Marcelo Gomes, em entrevista concedida à autora da pesquisa, 2007)

Na mesma linha de pensamento de Marcelo Gomes, Cláudio Assis considera que enquadrar “um cinema pernambucano” vai além de olhares diferenciados. Segundo o diretor: “Não existe cinema pernambucano, existe cinema do Brasil. Normalmente, quando nos taxam de pernambucanos é porque querem nos deixar na periferia, isolados lá, e só considerar brasileiro o que é do eixo Rio-São Paulo.” O discurso de negação de Cláudio Assis tem base na esfera político-econômica. Já Hilton Lacerda, quando questionado sobre a possibilidade de um cinema pernambucano, reitera a fala de Marcelo Gomes:

Marcelo Gomes adora falar em cinema feito em Pernambuco, e não em cinema pernambucano. Concordo com ele. Principalmente quando você pega a produção realizada aqui (não tantas, mas marcantes), percebem-se olhares tão diferentes e distantes que fica impossível estabelecer uma unidade neste cinema. Basta colocar lado a lado diretores como Cláudio Assis e o próprio Marcelo Gomes. E este com Paulo Caldas; Caldas ao lado de Camilo Cavalcante. Talvez a única coisa que dê unidade a esse cinema sejam os meios de produção, as durezas são as mesmas. Tirando o ufanismo da frente, e analisando a produção realizada, acho que é o cinema mais mal educado e interessante feito no Brasil ultimamente. E isso, exatamente pelo caráter heterogêneo da produção. Pela falta de respeito a alguns

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

cânones. Pela liberdade de expor. (Hilton Lacerda, em entrevista concedida a Kleber Mendonça, em 20 de abril de 2007 para o site Cinemascópio da UOL)

Observamos no discurso dos cineastas a pretensão da “abertura das portas” para a realização do cinema hoje feito no Estado, e ao mesmo tempo, uma negação da sua própria existência. Os cineastas reconhecem que fizeram parte de uma geração responsável pela retomada da produção cinematográfica no Estado, entretanto, não reconhecem o “cinema pernambucano” em busca de uma afirmação do caráter autoral dos seus trabalhos e dos olhares pessoais.

Confrontando o discurso dos diretores (Marcelo Gomes, Cláudio Assis, Hilton Lacerda e Lírio Ferreira) confirmamos aqui a existência de um grupo de cinema em Pernambuco que confere relativa identidade a uma produção cinematográfica. Formado por uma geração de cineastas que acompanharam a trajetória uns dos outros, partilharam das mesmas experiências e influências, e cuja obra encena o olhar do grupo sobre si mesmo.

## 2.4 “Brodagem”: o cinema é uma arte de irmãos

O cinema de “intuição”, de que fala Lírio Ferreira, está calcado no sistema de “brodagem” que se estabeleceu no Estado a partir da década de 90. A “brodagem” é um sistema de relações horizontal. Em blog do site Overmundo, o escritor e compositor Bráulio Tavares tenta delinear um interessante conceito de “brodagem” com foco na hierarquia das relações.

Nos sistemas de brodagem, o Poder se exerce horizontalmente. Em tese, todo mundo tem os mesmos direitos, as decisões são tomadas por debate, consenso ou votação. Brodagem é a união dos “brothers”, dos irmãos. É o termo da gíria atual, mas os termos clássicos para esse tipo de associação têm a mesma origem: são as Irmandades ou Fraternidades, onde se pressupõe que em princípios todos são iguais. Os dois sistemas, no entanto, se combinam. Qualquer Irmandade tem uma diretoria, que é um pequeno sistema hierárquico utilizado para agilizar as decisões e a administração cotidiana, mas cujas decisões podem ser bloqueadas por uma assembleia geral ou algo equivalente. (TAVARES, 2008 em blog no site<sup>58</sup> Overmundo)

Em Pernambuco, como vimos, a “brodagem” funciona como um jogo de reciprocidades e interesses pessoais no qual estão envolvidos diversos grupos: os jornalistas, os músicos, os cineastas, os profissionais técnicos, as produtoras, colaboradores. Por se tratar

---

<sup>58</sup> Fonte: <http://www.overmundo.com.br/blogs/hierarquia-e-brodagem>.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

de um estado na periferia da produção cinematográfica do país, em um esquema de produção de baixo orçamento, os laços de interesses pessoais são necessários para a concretização dos projetos.

Como a gente não tinha escola até então aqui, a escola da gente foi um trabalhando nos filmes dos outros cada um exercendo uma função diferente em cada filme. Acho que foi a universidade minha, de Paulo, de Cláudio, de Marcelo, de Adelina, de Hilton. Eu acho que se desenvolveu uma relação de se produzir muito com amizade, uma cumplicidade. Até porque a gente aprendia batendo cabeça, então querendo ou não querendo existia uma relação de insegurança também, essa coisa essa amizade que a gente desenvolveu. Essa maneira de produzir entre amigos, como já diziam os irmãos Lumière: “O cinema é uma arte de irmãos”. Eu acho que essa coisa de “entre amigos” até hoje tem na tela dos filmes pernambucanos. Normalmente as pessoas trabalham com pessoas conhecidas e acho que essa cumplicidade, essa brodagem ainda tem. (Lírio Ferreira, em entrevista concedida à autora da pesquisa, 2008)

A “brodagem” é, portanto, uma característica importante na configuração da *estrutura de sentimento* desse grupo identificado ao “novo ciclo” de cinema em Pernambuco. Essa gíria, que é um aportuguesamento da palavra “brother” (irmão em inglês), ainda nos diz muito sobre esse cinema que é feito no Estado. As relações de afeto estabelecidas por esses atores na década de 80, hoje podem ainda ser verificadas. Lírio Ferreira, no lançamento do seu novo filme *O Homem que engarrafava nuvens* (2008), documentário sobre a vida e obra de Humberto Teixeira, na sala do cinema Palácio 1, no Rio de Janeiro, no dia 02 de outubro de 2008, discursou: “Gostaria de agradecer as pessoas que me inventaram: Cláudio Assis, Paulo Caldas e Amin Stepple.”

Os diretores se reconhecem como parte de um grupo de amigos que trabalham juntos. Apesar da dispersão do grupo, verificada após o lançamento do *Baile Perfumado*, por muitos terem ido morar em outros lugares, eles ainda trabalham colaborativamente e continuam se encontrando. O reconhecimento do grupo desse espírito de “camaradagem” emerge das falas dos diretores. O coleguismo e o gosto pelo cinema que uniu o grupo na década de 80 é motivo para as reuniões em mesa de bar, como esclarece Paulo Caldas.

Claudão é mais independente da gente. Ele trabalhou com a gente nos curtas e no Baile. Mas a gente tem uma ligação afetiva, emocional muito forte e de certa forma a gente está sempre trocando idéias relativas ao cinema e a tudo. Por exemplo, Gomes vai pra muito festival, vê muitos filmes, chega e comenta. Depois a gente vai assistir aos filmes. A gente conversa muito sobre cinema. Mas eu, Lírio, Cláudio, Marcelo, Hilton, a gente ainda se encontra muito. É muito comum no bar, discussões calorosas porque as pessoas não concordam. Muitas vezes a gente não concorda, mas a discussão é uma maneira de você se ligar, é uma maneira de você construir uma relação e dar uma dica. Discutir os filmes é uma maneira da gente falar da linguagem, falar dos planos, é claro que a gente fala de política e de grana também.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

Mas em geral a gente fala muito de técnica, de linguagem, de janela, de cor, de interpretação. (Paulo Caldas, em entrevista concedida à autora da pesquisa, 2007)

O núcleo principal continua se encontrando e trabalhando junto em diversos projetos, o que contribui para a configuração do que, trataremos mais adiante, como um certo estilo de grupo.

É uma questão de uma geração, temos a mesma idade, começamos juntos e coincidentemente crescemos juntos todos com a mesma vontade de fazer cinema. Estamos fazendo cinema no mesmo período, na mesma época da nossa vida. E outra coisa é que a gente troca muita conversa, um trabalha num filme do outro, um faz o roteiro do filme do outro, um faz assistência de direção no filme do outro e conversamos muito sobre os nossos filmes, sobre o nosso cinema, então existe um companheirismo, existe um coleguismo. Existe uma doação de idéias e de serviços, e de profissionais. Porque, eu trabalhei no filme do Paulo, o Paulo trabalhou no meu filme, eu trabalhei no filme do Karim, o Karim trabalhou no meu filme, o Hilton trabalhou no filme do Paulo e do Lírio e do Cláudio, existe essa troca e essa troca também dá uma certa identidade, essa presença dos mesmos profissionais dá uma cara. Então é um grupo de pessoas que faz cinema, um grupo de pessoas que quer fazer cinema, e lógico que existe uma identidade dentro desse grupo. (Marcelo Gomes, em entrevista à autora da pesquisa, 2007)

E desde o Baile Perfumado, de dez anos pra cá, existe um grupo oriundo do próprio Baile Perfumado: Cláudio Assis, Marcelo Gomes, eu, Lírio, Hilton, Adelina, esse pessoal todinho vem de antes, dos curtas e algumas dessas pessoas até estudaram juntas. E esse grupo produz um cinema que eu acho que tem uma identidade. [...] Esse grupo se identifica com uma pesquisa de linguagem e se identifica por cada vez mais fazer filmes com características mais pessoais. Isso, mais o fato de que várias pessoas trabalham nos filmes todos. As equipes se misturam e é claro que isso influencia o resultado de alguma forma. Um usa o diretor de arte que é o do outro, o mesmo fotógrafo, quer dizer então há uma interseção de equipe fora outras pessoas de outras funções. (Paulo Caldas, em entrevista concedida à autora da pesquisa, 2007)

Paulo Caldas, Lírio Ferreira, Cláudio Assis, Hilton Lacerda, não só se reconhecem como amigos, mas também conhecem as influências cinematográficas que cada um deles teve. Entre janeiro e junho de 2008, foi realizada uma mostra de cinema “Olhares de Pernambuco” na Aliança Francesa em Recife, quando os diretores<sup>59</sup> desse grupo que estamos configurando proferiram debates. Na ocasião, em entrevista à pesquisadora, Lírio Ferreira relatou:

Quando falei com você pela primeira vez para vir nessa mostra eu perguntei: “qual foi o filme de Truffaut que Paulo escolheu, Cláudio deve ter escolhido Acochado ou algum de Godard?”. O de Paulo foi realmente um de Truffaut e o de Cláudio foi Acochado, fui assistente dos dois.

---

<sup>59</sup> Paulo Caldas, Marcelo Gomes, Hilton Lacerda, Cláudio Assis e Lírio Ferreira.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

Entretanto, a “brodagem” não só é referente à amizade ou ao espírito de união para realização dos filmes. Os jornalistas de Pernambuco tiveram papel fundamental na legitimação deste cinema. O processo de legitimação da produção audiovisual pernambucana foi de certa forma, semelhante ao do *manguebeat*. A partir da década de 90 músicos e cineastas passaram a colaborar profissionalmente e travar uma interlocução. Os músicos compunham as trilhas sonoras e os cineastas realizavam seus videoclipes. Os suplementos culturais dos jornais locais apostaram no *manguebeat*, movimento que no momento se desenhava no Estado, e passaram a acompanhar o desenvolvimento da cena cultural, como relata Carolina Leão, em sua tese de doutorado.

Durante todo o ano de 1994, período no qual as principais bandas dessa cena cultural (Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi) gravaram seus primeiros discos, houve referências, manchetes, matérias de capa, destaques, colunas e comentários entusiastas sobre o movimento [...] Reportagens sobre música, shows, videoclipes, design, moda e cinema, e demais suportes que faziam parte da “estética mangue”, ocuparam diariamente as páginas do suplemento. [...] O conteúdo das matérias ou notas girava em torno do desenvolvimento da cena musical: gravações de videoclipes, edições de festas de divulgação, notícias sobre o Mangue beat em jornais e revistas nacionais. (LEÃO, 2008, p. 206)

Os jornais locais tiveram papel fundamental na legitimação do cinema pernambucano. Durante duas décadas centenas de matérias sobre o cinema pernambucano foram publicadas no jornal Diário de Pernambuco e no Jornal do Commercio, acompanhando o processo de produção e lançamento dos filmes.

Pernambuco entra no set

Na avaliação dos cineastas pernambucanos Lírio Ferreira e Paulo Caldas, que se preparam para rodar *O Baile Perfumado*, Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, a produção cinematográfica nacional só será significativa quando estiver disseminada em todo o País. Pernambuco está fazendo a sua parte. Há dois meses, o Recife alterou sua rotina para transformar-se num set de filmagens, atraindo para a Cidade realizadores, técnicos, atores e produtores, numa movimentação auspiciosa que contrasta com a inércia que dominou a “sétima arte” na passagem traumática de Ipojuca Pontes/Collor de Mello pela Cultura verde-amarela. (BARROS, Diário de Pernambuco, Viver, 21 de agosto de 1994)

A produção do grupo passou a ser conhecida por conta de Fernando Spencer, crítico de cinema do Diário de Pernambuco na década de 80. Fernando Spencer foi dando espaço na sua coluna para divulgação da produção e das premiações do grupo da “força jovem do cinema pernambucano”. Na década de 90, além dele, vários profissionais dos jornais locais

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

continuaram esse esforço de legitimação de um cinema pernambucano, tais como Alexandre Figueirôa<sup>60</sup>, Lydia Barros<sup>61</sup>, Kléber Mendonça Filho<sup>62</sup>, Luciana Veras<sup>63</sup>.

O cinema pernambucano de alma nova

Lírio Ferreira lança “O Crime da Imagem” e sacode a poeira que cobria a Sétima Arte em Pernambuco. “O cinema pernambucano ainda pulsa. Depois de quatro anos de silêncio, ele dá sinais de vida e discretamente começa a reagir ao marasmo imperante. Para a alegria dos cinéfilos. O curta-metragem O Crime da Imagem, dirigido por Lírio Ferreira pretende fazer essa “festa” de retomada. (SPENCER, Diário de Pernambuco, Viver, 08 de fevereiro de 1992)

A aposta num novo cinema / Filme Pernambucano premiado no Festival de Brasília estréia no Recife 3

‘Porta vozes’ do cinema pernambucano, Paulo Caldas e Lírio Ferreira, atualmente radicados no Rio de Janeiro, estão impressionados com a receptividade que o Brasil vem dedicando ao estado. [...] O filme Baile Perfumado, que estréia hoje no cinema Recife 3, quatro semanas depois do lançamento nacional, no Rio de Janeiro e São Paulo, é um sopro na auto-estima dos pernambucanos. A produção pernambucana que projetou nacionalmente os diretores Lírio Ferreira, 32 anos, e Paulo Caldas, 33, é a mais eficiente ‘peça publicitária’ do estado dos últimos tempos, superando em repercussão até mesmo a chamada mangubeat de Chico Science e Mundo Livre S/A. (BARROS, Diário de Pernambuco, 29 de agosto de 1997)

No âmbito nacional Maria do Rosário Caetano<sup>64</sup>, Luiz Zanin Oricchio, Pedro Butcher, Marcelo Janot, dedicaram os cadernos culturais a institucionalização de um novo cinema pernambucano.

LAMPIÃO ACESO Estréia nesta sexta ‘Baile Perfumado’, dos nordestinos Lírio Ferreira e Paulo Caldas

Os diretores pernambucanos Lírio Ferreira e Paulo Caldas têm plena consciência de estar inaugurando um novo gênero, que definem como ‘árido movie’. Na faixa dos 30 anos, estreando em longa-metragem, eles citam como suas principais influências as artes plásticas, a MTV e a mesa de bar. Dessa mistura vem a forma originalíssima que eles encontraram para contar a história – verdadeira[...] Eles deram um baile (que na gíria do cangaço designava a luta entre os bandidos e as volantes da polícia) e tornaram o recente cinema nacional muito mais charmoso. Ou cheiroso. (JANOT, Jornal do Brasil, Caderno B, 1 de agosto de 1997)

O perfume do sucesso

---

<sup>60</sup> Jornalista, crítico de cinema e professor adjunto do Departamento de Comunicação Social da Universidade Católica de Pernambuco. Publicou Cinema Pernambucano: uma história em ciclos (Recife, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000) e O Cinema Super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural (Recife, FUNDARPE, 1994)

<sup>61</sup> Editora do caderno cultural Viver do Diário de Pernambuco até 2007.

<sup>62</sup> Cineasta e crítico de cinema do Jornal do Commercio e do site Cinemascópio.

<sup>63</sup> Crítica e repórter da editoria do caderno Viver do Diário de Pernambuco até 2008.

<sup>64</sup> Cf. reportagem ‘Baile Perfumado’ é um canto ao Nordeste. Publicada em O Estado de São Paulo. Caderno 2, 1 de agosto de 1997. Caetano (1997).

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

Cada vez mais descentralizada, a produção cinematográfica brasileira tem revelado atores antes confinados a uma realidade regional. *Baile Perfumado*, de Lírío Ferreira e Paulo Caldas, primeiro longa produzido em Recife depois de 20 anos, vai espalhar pelo país o talento de dois nordestinos: o paraibano Luís Carlos Vasconcelos de 43 anos, e o pernambucano Aramis Trindade, de 32[...] Luís Carlos faz um Lampião como o cinema ainda não tinha visto: irônico na dose certa e perfeitamente adequado à proposta do filme, uma nova abordagem a um velho gênero, o cangaço (a trilha sonora, por exemplo, é o mangue bit de Chico Science e Nação Zumbi)...(BUTCHER, Jornal do Brasil, 25 de julho de 1997)

De alma perfumada

O longa-metragem recebeu o reconhecimento de Melhor Filme. E muito justamente, além de outros prêmios, recompensou um extraordinário ator (coadjuvante), Aramis Trindade. Esse longa-metragem (dizem que o único feito em Pernambuco nos últimos 20 anos) revela dois jovens diretores de personalidade, com os pés cravados na sua realidade e dominando uma linguagem moderna e instigante. A legítima euforia de Lírío Ferreira e Paulo Caldas pelo vibrante aplauso do público e do júri pelo seu primeiro longa foi muito boa de se ver. Eu que tão enfaticamente discordei em público dos jurados do Festival de Gramado, me sinto agora na obrigação de aplaudir os que souberam assumir a ousadia desse filme, feito fora do eixo Rio-São Paulo. (GUERRA, O Estado de São Paulo, 8 de novembro de 1996)

O cinema do grupo conquistou espaço na mídia por fugir do *mainstream* do cinema nacional. Uma das marcas de consagração do cinema pernambucano é a relação que os cineastas estabelecem com os músicos e principalmente com os jornalistas que legitimam o audiovisual produzido no Estado. É da relação de “brodagem” com o campo jornalístico que surge o nome que é dado ao movimento de cinema em Pernambuco após o lançamento do *Baile Perfumado*: o “árido movie”, que trataremos a seguir.

## 2.5 “Árido movie”: a invenção de um cinema

O *Baile Perfumado* (1996), como vimos, foi o filme marco da retomada, e legitimador dessa cena cinematográfica que começava a ser desenhada em Pernambuco. O filme, de Lírío Ferreira e Paulo Caldas, que recria a trajetória do fotógrafo e cinegrafista libanês Benjamin Abrahão, único a filmar Lampião e seu bando, foi o marco da produção do grupo e a obra que institucionalizou o cinema desse grupo como o “novo cinema pernambucano”. O projeto do *Baile Perfumado* ganhou Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, e o roteiro foi escrito por Hilton Lacerda, Paulo Caldas e Lírío Ferreira, que contaram com a colaboração do historiador Frederico Pernambucano de Melo para reconstituição da passagem de Benjamin Abrahão por Pernambuco. As filmagens foram feitas em seis cidades de Alagoas, Sergipe, Bahia e Pernambuco.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

Após o lançamento do filme *Baile Perfumado* no Festival de Brasília em 1996, começou a circular na mídia a ‘invenção’ de um novo movimento de cinema brasileiro. No jornal “O Estado de São Paulo” todo um caderno foi dedicado ao filme, cujos títulos das matérias anunciavam: Pernambucanos inventam o “árido movie”; Novo cinema de Pernambuco; O cinema do Sertão.

“Árido movie” foi um termo criado por Amin Stepple, considerado na época (por Lírio Ferreira e Paulo Caldas) do lançamento do *Baile* como o “profeta do cinema pernambucano”, para intitular a produção dessa geração numa tentativa de unir a produção do grupo em torno dos ideais compartilhados. O termo foi proclamado e anulado pelo próprio Amin Stepple, mas a produção dos cineastas continuou girando em torno desses “ideais compartilhados”, que caracterizamos aqui como a *estrutura de sentimento* do grupo, e conseguimos observar nos filmes seguintes dessa produção essas tendências. Em uma reportagem intitulada “Pernambucanos inventam o árido movie”, do jornal O Estado de São Paulo de 02 de abril de 1997, o jornalista Luiz Zanin Oricchio entrevista Amin Stepple, numa tentativa de conceituar o “árido movie”:

Árido movie é o manguibeat em forma de cinema [...] Segundo Stepple, criador da expressão árido movie, a idéia foi mesmo de embarcar na onda do manguibeat, que já conseguia repercussão nacional com o trabalho de Chico Science, principalmente. ‘Era preciso criar algo paralelo a um movimento que já existia na cidade e ajudasse a superar um fato real, a inexistência de cinema na nossa região’. (ORICCHIO, O Estado de São Paulo, Caderno 2, 1 de abril de 1997)

A fala de Stepple de “criar algo que ajudasse a superar a inexistência de cinema” no Nordeste, reforça a nossa hipótese de que a estrutura de sentimento do grupo se define por uma busca de afirmação de um cinema autoral na periferia da produção cinematográfica brasileira. A atitude de conceituar o “árido movie” após o lançamento e reconhecimento nacional do filme *Baile Perfumado*, foi uma forma de legitimar o grupo e a produção que estava por vir. Na mesma reportagem Luiz Zanin insiste em uma definição de quais seriam os valores estéticos do movimento “árido movie”:

A expressão ‘árido movie’ define algumas premissas estéticas bem precisas. Segundo Stepple, os cineastas do Recife pretendem reciclar a cultura nordestina para a linguagem moderna. Parafrazeia Oswald de Andrade: ‘Temos que fazer uma recuperação embrionária de todos os nossos erros estéticos’. Por exemplo, os árido boys se referem à linguagem do cinema underground (Sganzerla e Bressane, digamos) dos anos 70, com uma ressalva: ‘Queremos recuperar o prazer de contar uma história, dialogando assim com um público mais amplo’. Ou seja, buscam um experimentalismo capaz de comunicação, uma modernidade com pé na tradição [...]

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

Os cineastas do árido fazem também uma distinção entre o regional e o regionalismo ‘Regional é o nosso elemento mesmo, mas não queremos cair no regionalismo, naquilo que o termo implica de típico e localizado.’ diz Stepple. [...] Há uma intenção clara por trás disso: fugir à vocação miserabilista, tão presente no cinema nordestino. ‘Não flertamos nem com a incomunicabilidade nem com a apologia da pobreza’, pontifica Stepple. ‘Nossas referências vêm do próprio cinema’. (ORICCHIO, O Estado de São Paulo, Caderno 2, 1 de abril de 1997)

O termo que revelou um “jeitão pernambucano de fazer cinema” apontava, já neste momento, uma preocupação dos realizadores em relação ao reconhecimento de seus filmes como parte do circuito nacional de produção. O fato de constituir uma terminologia, mesmo que como “uma mística de mesa de bar”, para designar a produção que estava sendo retomada em Pernambuco, não só indica o reconhecimento de grupo, como a composição de um movimento e os próprios valores estéticos que circulavam em torno dele.

No ano de 2003, no entanto, em um artigo sobre o filme *Amarelo Manga* (2003), Amin Stepple decreta o sepultamento do termo “árido movie” e da sua produção, no Caderno Viver do Diário de Pernambuco:

Lúmpen trash: nova balada do cinema pernambucano

Recortando-o para o cinema pernambucano, o filme avança ousadamente no experimentalismo, deixando definitivamente para trás a estética romântica do árido movie, a velha balada dos anos 90, representado por seus dois únicos filmes: *That's a Lero-Lero* e o *Baile Perfumado*. Com todos os seus 22 prêmios nacionais e internacionais, o filme de Cláudio Assis não passa de uma nova balada do cinema pernambucano, o legítimo herdeiro degenerado do sepultado árido movie. *Amarelo Manga*: isso é Lúmpen Trash, isso é muito natural.” (STEPPLE, Diário de Pernambuco, 3 de agosto de 2003)

Da proposição – ou provocação – de Amin Stepple podem-se tirar muitas conseqüências. Por ora, nos interessa destacar o que parece ser mais interessante no percurso que aqui propormos: mais que um “movimento”, como preconizou Luiz Zanin, “árido movie” foi a designação de mais uma “movimentação”<sup>65</sup> de cinema em Pernambuco – um tentativa de explicitar em um só termo a *estrutura de sentimento* que conformou o grupo, a partir da sua busca por um cinema autoral na periferia do país, embalada pela revalorização da produção cultural pernambucana no cenário nacional.

A negação do “árido movie” como expressão designadora de qualquer pretensão a “movimento” reaparece, depois, na fala do cineasta Lírio Ferreira no lançamento do filme

---

<sup>65</sup> Tomamos o termo emprestado de Alexandre Figueirôa (1994).

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

homônimo *Árido Movie* (2005). Na ocasião, a expressão “árido movie” ressuscitou o debate sobre a existência de um cinema regional:

“Árido movie” nunca foi um movimento nem um manifesto. É uma mística. É uma expressão cunhada pelo cineasta e jornalista Amin Stepple, com quem dirigi “That's a Lero-Lero”. Era uma mística sobre o momento em que a gente estava vivendo, em que Marcelo estava escrevendo o roteiro de “Cinema, Aspirinas e Urubus”, em que Cláudio estava pensando no “Amarelo Manga”, em que a gente estava acabando de sair do “Baile Perfumado”. Era também um contraponto ao mangubeat. Mas era mais um estado de espírito do que um movimento em si. O filme resgata esses momentos. É uma grande homenagem àquela época e àquele momento inquieto em que a gente tentava colocar Pernambuco na geografia cinematográfica do país. (Lírio Ferreira, em entrevista à jornalista Silvana Arantes na Folha de São Paulo, em 10 de setembro de 2005)

A fala do diretor Paulo Caldas, sobre o momento em que a terminologia “árido movie” surgiu, sugere a mesma negação de um “movimento” observada por Lírio:

Amin quando criou o termo árido movie, ele reuniu a gente e falou, esse negócio de movimento isso daí é um negócio que a gente cria na imprensa, para que os filmes tenham maior projeção e a gente se coloque melhor. Porque isso daí é um rótulo, criado para a gente como uma mística em torno do negócio. Ele mesmo diz quem é árido movie, quem não é árido movie e que o movimento acabou. (entrevista concedida à autora da pesquisa, 2008)

“Árido movie”, “cinema mangue”, “cinema pernambucano”. Como vimos pelas falas, os diretores são os primeiros a resistir a qualquer tentativa de homogeneização – e, no limite, de classificação – de sua produção. Analisando o conjunto dessa produção parece possível, no entanto, observar recorrências que se não são configuradoras de um “movimento”, podem apontar, ao menos, para a existência de “marcas” (tendências) que nos permitiriam associar essa produção cinematográfica a esse grupo que se formou, a partir dos anos 80, em torno de uma determinada *estrutura de sentimento*. Entre esses procedimentos que se repetem – resultantes das suas influências recíprocas nesse trabalho colaborativo ou, se preferirmos, “de grupo” – elencamos, por ora: a presença do personagem estrangeiro, referência ao cinema, a representação moderna (ou pop) da paisagem arcaica do sertão, a aproximação deste cinema em relação ao urbano, etc. Tais procedimentos participam de tendências expressivas mais amplas que observamos no conjunto de filmes estudado e que, como argumentaremos mais adiante, podem ser consideradas como marcas configuradoras de um estilo de grupo.

## 2.6 Por um estilo de grupo: a emergência dos valores e sentidos

Postulamos até então que a identificação de um cinema pernambucano está associada, antes de mais nada, à atuação de um grupo de realizadores que, movidos pela ambição de fazer um cinema autoral na periferia da produção nacional, começa a se articular nos anos 80 até se profissionalizar nos anos 90. Identificamos que a configuração desse grupo não esteve associada a nenhuma proposta estética assumida de cinema. Sua configuração se dá a partir de uma *estrutura de sentimento* orientada pelo ímpeto experimental e empreendedor no cinema, pela “mimetização do *manguebeat*” e pela “brodagem”. Há entre eles, valores, visões de mundo e propostas de linguagem partilhadas. Igualmente, há experiências de vida e formação cinematográfica comuns. Por mais que, como afirma Lírio Ferreira, o cinema desse grupo seja um “cinema de intuição”, podemos, no entanto, supor que a sua produção revela um determinado repertório partilhado e, que este, de modo deliberado ou não, manifesta-se na sua filmografia meio de certas recorrências. Tais recorrências configurariam um estilo de grupo? É o que abordaremos a partir deste ponto.

Começemos por definir o que entendemos por estilo apoiados nas postulações de Fiorin (2004), Fechine (2008) e Discini (2003). Segundo Fiorin (2004, p. 175), estilo<sup>66</sup> “é um conjunto global de traços recorrentes do plano do conteúdo (formas discursivas) e o plano da expressão (formas textuais) que produzem um efeito de sentido de identidade”. Os traços recorrentes podem aparecer como: reiteração de temas, reiteração de figuras; reiteração de formas de organizar o texto, de determinadas construções. O estilo é apreensível no todo, são sucessivas manifestações discursivas em um conjunto de textos (obra). O estilo é um fato diferencial, é heterogêneo. O estilo constrói-se sobre outro estilo. Depende da diferenciação (do outro) e da repetição (identidade consigo mesmo) (FECHINE, 2008).

O estilo é heterogêneo no modo real de sua constituição ou na sua superfície textual (FIORIN, 2004, p. 175-190). O conjunto de traços reiterados, por meio da diferença e da repetição, possui um sentido de individualidade e constitui uma imagem do enunciador. Ou seja, o que determina um estilo é o conjunto dos traços reiterados e não uma característica isolada. Assim, o “estilo é efeito de individualização dado por uma totalidade de discursos

---

<sup>66</sup> Para uma abordagem mais detalhada da concepção de estilo cf. “Uma concepção discursiva de estilo” de Fiorin (2004) In: O olhar à deriva: mídia, significação e cultura. CAÑIZAL, Eduardo Peñuela; CAETANO, Kati Eliana (org), 2004.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

enunciados” (DISCINI, 2003, p. 28-30). A construção do estilo emerge, portanto, de determinadas recorrências, marcas ou “traços”, que se manifestam nos diversos níveis da construção do sentido. Seja quais forem os procedimentos adotados, estes só serão configuradores de um estilo se participarem de um sistema de recorrências sempre subjacente a uma totalidade. É essa totalidade que permite a identificação de determinado enunciador, seja qual for o seu correspondente empírico – um autor ou um grupo de autores, uma instância individual ou coletiva.

Estilo é o conjunto de traços particulares que define desde as coisas mais banais até as mais altas criações artísticas. É o conjunto de características que determina a singularidade de alguma coisa, ou, em termos mais exatos, é o conjunto de traços recorrentes do plano do conteúdo ou da expressão por meio dos quais se caracteriza um autor, uma época, etc. O termo estilo alude, então, a um fato diferencial: diferença de um autor em relação a outro, de um pintor relativamente a outro, de uma época em relação à outra, etc. (FIORIN, 2004, p. 174)

Adotando como ponto de partida a concepção geral de estilo nos estudos da linguagem, podemos, agora, nos questionar se, ao tratar do cinema, podemos nos apropriar dessa noção nos mesmos termos. Partimos do pressuposto que sim, mas chamamos a atenção para a necessidade de, ao pensar a questão do estilo em um determinado sistema semiótico – o cinema, no caso – observamos seus procedimentos específicos de construção de sentido. É, então, entre os teóricos do cinema, que encontraremos pistas para pensar esses procedimentos. David Bordwell (1997), por exemplo, compreende o estilo cinematográfico como um sistema de significação e utilização das técnicas do meio.

*In the narrowest sense, I take style to be a film's systematic and significant use of techniques of the medium. Those techniques fall into broad domains: mise en scène (staging, lighting, performance, and setting); framing, focus, control of color values, and other aspects of cinematography; editing; and sound. Style is, minimally, the texture of the film's images and sounds, the result of choices made by the filmmaker(s) in particular historical circumstances.*<sup>67</sup> (BORDWELL, 1997, p. 4)

Podemos, naturalmente, também discutir estilo no cinema em termos de uma instância enunciativa individual ou coletiva. Podemos falar do estilo individual, o estilo de Alfred Hitchcock. Ou podemos falar de um estilo de grupo, o estilo de cinema de Expressionismo Alemão ou do cinema de Hollywood. No entanto, no meio cinematográfico, as características

---

<sup>67</sup> Em sentido estrito, entendo estilo como um sistemático e significante uso das técnicas do meio. Essas técnicas dividem-se em amplas áreas: mise en scène (encenação, iluminação, performance, e configuração); enquadramento, foco, controle dos valores das cores, e outros aspectos da cinematografia; montar; e som. Estilo é, minimamente, a textura das imagens e do som do filme, é o resultado de escolhas feitas pelo cineasta em circunstâncias históricas particulares

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

recorrentes configuradoras de estilo estão, em qualquer instância, associadas, como em qualquer texto, à reiteração de temas, figuras, aos modos de organizar o texto. No cinema, esses modos de organização envolvem procedimentos de encenação, enquadramentos, corte e som, entre outros.

O caminho para verificarmos a configuração de um estilo que possa ser associado à filmografia dos diretores identificados com o cinema pernambucano é, portanto, observar o conjunto de sua produção, buscando procedimentos recorrentes, quer no plano da expressão, quer no plano do conteúdo. Falaremos em estilo do grupo a partir, sobretudo, de suas escolhas técnicas e temáticas reincidentes no conjunto da obra. Consideraremos, para isso, o conjunto de filmes, que pela apropriação das técnicas do meio, constrói esse efeito de individualização, mas dedicaremos atenção especial aos longas-metragens por meios dos quais esse grupo passou a ser identificado ao cinema pernambucano. Nesse grupo, como já postulamos, os vínculos pessoais e profissionais, a partir de uma formação compartilhada e do trabalho colaborativo, acabam por se refletir-se por meio de certas “marcas” impressas na sua produção.

Ao pensarmos sobre os modos de organizar o texto fílmico, podemos observar, de uma maneira geral, que uma das “marcas” dos diretores associados ao cinema pernambucano é o uso de material de arquivo ou a predileção por abordar temáticas da região. É importante observar ainda que os filmes são produzidos com baixos orçamentos<sup>68</sup>, em relação aos produzidos no eixo Rio-São Paulo. São do ciclo do cinema brasileiro do patrocínio incentivado<sup>69</sup>, ganhadores dos editais de audiovisual do governo e de empresas privadas do país. Este cinema “econômico”, feito com poucos recursos, reflete-se também nas escolhas técnico-estéticas. Os recursos de linguagem adotados sinalizam, por exemplo, um certo improviso, mas não um improviso que remete tão somente a soluções baratas. “O improviso, considerado um horror pela mentalidade profissional/mercadológica”, é um recurso criador neste cinema de grupo. Os filmes vão sendo elaborados durante a sua criação, não estão prontos no papel (BERNARDET, 2001, p. 15). Este cinema de soluções, ou de “intuição”

---

<sup>68</sup> Os longas pernambucanos são produzidos com orçamentos de até 1 milhão de reais, enquanto as produções da Globo Filmes a média é de 5 milhões. Para mais detalhes sobre as leis de incentivo e a trajetória da Globo Filmes cf. Oricchio (2008), Cinema Brasileiro Contemporâneo (1990-2007), p. 139-148 em Cinema Mundial Contemporâneo.

<sup>69</sup> A partir de 1995, a maior parte dos filmes brasileiros tem sua produção financiada por recursos públicos.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

tem, portanto, um traço estilístico calcado numa improvisação que estimula sua inventividade estética.

O experimentalismo formal (virtuosismo imagético, *supradramaturgia*<sup>70</sup>, montagem inesperada) também é um traço presente nessa filmografia. A pesquisa de linguagem é, freqüentemente, manifesta por uma sofisticação visual: uso abusivo da lente grande angular (olho de peixe), da janela *cinemascope*, apelo a cores e textura da imagem cuidadosamente trabalhada e aos enquadramentos insólitos. A movimentação de câmera é, muitas vezes, incomum: a câmera presa nas costas do ator no *Deserto Feliz*; a câmera que gira velozmente em torno do seu próprio eixo no *Árido Movie*; os contra *plongées* absolutos nos filmes de Cláudio Assis, onde a câmera passeia pelos cômodos decadentes.

Os diretores são claramente influenciados pelo cinema mais autoral, pelo cinema de idéias e pensamentos. Eles se interessam por novos caminhos narrativos, investigam linguagens e formas diversas de contar histórias. A linguagem cinematográfica assimilada pelos cineastas e dissimulada em seus filmes é fruto da experiência cineclubista, da participação nas mostras dos chamados “filmes de arte”. A *Nouvelle Vague* francesa e o Neo-Realismo italiano têm forte influência. Orson Welles, Stanley Kubrick, Jean Luc Godard, François Truffaut, Luis Buñuel, Frederico Fellini têm também forte influência no cinema do grupo.

Cada diretor possui um traço que o individualiza, conforme as suas influências. Em Cláudio Assis, vemos a ousadia pretensiosa de Jean-Luc Godard em questionar o seu objeto de representação. Marcelo Gomes é influenciado pelo minimalismo narrativo do cinema contemporâneo do iraniano Abbas Kiarostami, assim como pelo francês Bruno Dumont. Lírio Ferreira não poupa homenagens a Orson Welles e Stanley Kubrick. Paulo Caldas se diz influenciado por Akira Kurosawa, Luis Buñuel e François Truffaut.

Outro traço reiterado nessa filmografia – e que também pode ser associada ao cinema de autor –, é a valorização do plano-seqüência.

Os planos longos são recorrentes no cinema brasileiro desde a década de 60. Esse tempo e espaço esticados em continuidade fez a glória do plano seqüência, que já nos anos 50, com Orson Welles e o Neo-realismo, André Bazin celebrava. O plano

---

<sup>70</sup> Tomamos o termo emprestado por Jacques Aumont (2008) – em seu livro *Moderno?* Por que o cinema se tornou a mais singular das artes – fala da *supradramaturgia* como uma das tendências do cinema a partir dos anos 80. p. 68. Aqui nos referimos à *supradramaturgia* como recorrência nos filmes de Cláudio Assis.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

seqüência não é apenas um plano de longa duração, é um plano (sem corte) em que se resolve uma pequena unidade narrativa do filme. (BERNARDET, 2001, p. 14)

Fixo ou em movimento, o plano-seqüência é uma das marcas do grupo – observável, sobretudo, nos filmes de Lírio Ferreira, Paulo Caldas, Cláudio Assis e Marcelo Gomes –, e surge como um procedimento que adquire várias funções<sup>71</sup>. Podemos citar alguns: a câmera que respeita o tempo da evolução de Johann em *Aspirinas*, ou no mesmo filme, a seqüência de planos longos que valorizam a textura da imagem do sertão provocada pela densidade da luz; o ritmo que se constitui dentro do plano-seqüência no almoço da família de Jéssica no do *Deserto Feliz*; o espaço em continuidade o plano-seqüência de apresentação do bar do *Árido Movie* que começa no palco, passa pelo balcão, pelas ferragens, carros destruídos e vai até a oficina.

A linguagem documental é também outro procedimento comum ao grupo. O “tom” documental é assegurado por uma série de características formais: locações reais, voz over, uso de material de arquivo (trechos de filmes, fotografias e outros), luz natural, figuração de não atores, a câmera que capta “a vida como ela é” do *cinema vérité*.

A dramaturgia desde movimento documentário exigia que a câmera estivesse nas pessoas filmadas, não necessariamente para recolher seu depoimento, mas observando seu comportamento, espreitando suas reações, verbais ou gestuais. (BERNARDET, 2001, p. 29)

A predileção por uma proposta de linguagem de câmera mais documental vem justamente da influência do gênero. Nesse sentido há planos como, o monólogo de *Ranulpho* em *Aspirinas*, que conta sua ida a capital para o alemão convalescente; a câmera que acompanha as andadas de Jéssica no sertão e na Alemanha; a câmera que deflagra a brutalidade do avô no seu tratamento com Auxiliadora no *Baixio das Bestas*.

Não por acaso, todos os diretores iniciaram suas carreiras trabalhando com o gênero documentário e continuam ainda produzindo filmes no formato. Seus trabalhos oscilam entre o documental e o ficcional, e mesmo que seja possível delimitar as “fronteiras” entre gêneros em seus filmes (documentários ou ficções) estes se imbricam com freqüência. A ficção se mistura com o documentário para compor narrações híbridas do mesmo modo que os documentários operam também em linguagem ficcional.

---

<sup>71</sup> Trataremos mais detalhadamente das funções do plano-seqüência ao abordá-los nas recorrências temáticas no capítulo seguinte.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

Todos os procedimentos enumerados anteriormente podem ser considerados como recorrências configuradoras de um estilo de grupo na medida em que colaboram para a produção de um efeito de individualidade (a singularidade do grupo estudado) do qual depende a diferenciação do *cinema pernambucano* em relação a outras cinematografias. Consideramos, no entanto, que é possível reunir estes procedimentos de natureza técnico-expressiva (“modos de contar”) e, outros de natureza temático-figurativa em configurações mais abrangentes que constituíram tendências expressivas definidoras de um estilo do grupo de diretores aqui identificamos a esse novo ciclo de cinema em Pernambuco. No exercício que aqui nos propomos a realizar observamos, em princípio, nessa filmografia três grandes tendências expressivas que descreveremos e pontuaremos nos filmes no capítulo seguinte. São elas: *auto-referencialidade*, privilégio à música e problematizações identitárias.

### 3. A QUESTÃO DO ESTILO

#### 3.1 *Auto-referencialidade*

“Cinema é um meio de distribuir personalidades!”  
Orson Welles numa conversa  
de bar em *That's a Lero-Lero*

O cinema estará morrendo? Wim Wenders propõe a questão a uma dezena de cineastas na década de 80, num quarto de hotel durante o Festival de Cannes. Mudando o foco<sup>72</sup> da questão apontada pelo diretor alemão e trazendo-a para o contexto aqui traçado, repetimos a pergunta: O cinema está morrendo? No Cinema Pernambucano, não! A problematização, a paixão, a celebração do próprio cinema é uma das características mais marcantes nos filmes do grupo de Pernambuco. Todos os procedimentos que, a partir dos próprios filmes, elegem o próprio cinema como objeto podem ser designados, genericamente, *auto-referência*.

Consideramos, aqui, que estamos diante de procedimentos de auto-referência quando os filmes falam sobre filmes, quando incorporam à narrativa citações à história do cinema e ao meio cinematográfico, quando desvendam o funcionamento do próprio dispositivo cinematográfico. Nos filmes de longa-metragem analisados, quatro são marcadamente pautados pela auto-referência – *Baile Perfumado* (1996), *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), *Árido Movie* (2005), *Baixio das Bestas* (2006) –, e, é sobre eles que nos debruçaremos de modo preferencial. No entanto, é possível identificar elementos dessa natureza na maior parte da produção cinematográfica do grupo dos diretores estudado. O objetivo deste capítulo é, assim, evidenciar a auto-referência em seus filmes, indicando, a partir de uma visão panorâmica dessa produção e da análise de conteúdo de seqüências de parte desses filmes, quais os procedimentos mais freqüentes para construir esse cinema que fala de si.

---

<sup>72</sup> Wim Wenders propõe a questão a alguns realizadores cinematográficos em 1982, no quarto 666 do Hotel Martinez no Festival de Cannes. Wenders indagava em como televisão e as novas tecnologias digitais influenciariam a linguagem cinematográfica. Para uma discussão sobre o diálogo entre cinema e vídeo, cf. Machado (1997, p. 202-219).

### 3.1.1 *Auto-referencialidade*: o exercício de falar de si

Numa acepção mais geral, a noção de auto-referência designa um conjunto de estratégias que, por um lado, revela ou remete a algo associado ao próprio universo cultural cinematográfico e, mais especificamente ao *fazer-se* dos filmes, seja por remissões aos seus processos, aos seus produtores ou à sua história. Por outro lado, essa auto-referência se traduz de modo mais particular, por remissões ao próprio universo cultural do qual esses filmes são tributários. Nessa filmografia, o interesse pelo *fazer-se* do filme e pelo universo cinematográfico (incluindo aí o dos próprios realizadores) encontra uma explicação na própria necessidade de auto-legitimação vivenciada pelo grupo, aspecto ao qual voltaremos mais adiante. Não esqueçamos, afinal, que esse conjunto de diretores se constrói como grupo tentando, justamente, *fazer* cinema em condições adversas e à margem dos grandes centros de produção audiovisual do Brasil.

Nos filmes analisados, o processo de auto-referência se dá de três formas: referência ao universo cultural do grupo, citação ao universo cinematográfico em geral e tematização do próprio cinema/fazer cinematográfico. Observaremos as particularidades de cada forma ao partir para a análise das seqüências dos filmes no tópico seguinte. Dentre as configurações expressivas mais empregadas na constituição do discurso de *auto-referencialidade*, estão:

(a) filmes cuja temática aborda o próprio cinema: *Baile Perfumado*, *Cinema*, *Aspirinas e Urubus*, *Árido Movie*, *Baixio das Bestas*. Ou ainda, aqueles que abordam o cinema de maneira mais incidental, porém deliberadamente explícita: *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas*, *Cartola*, *Amarelo Manga*;

(b) a apresentação permanente dos atores que configuram a cena (presença dos cineastas, produtores, músicos, diretores de arte e fotografia e dos amigos nos filmes como personagens e figurantes);

(c) referência à história do cinema e ao próprio cinema pernambucano, por citação, utilização de imagens de arquivo, uso da música interpretada por personagens, seqüências em que os personagens abordam a questão do cinema, seqüências que usam a sala de cinema como cenário, e projetores e câmeras como objetos da cena, telas pelo sertão. As constantes citações à história do cinema interpelam os espectadores com bagagem cinematográfica, aptos a dotar do sentido das referências feitas;

(d) a visibilização do contrato e das relações propostas ao espectador pelo uso da câmera interpelativa.

Dentre os procedimentos de auto-referência observados na produção cinematográfica do grupo de Pernambuco, um merece ser particularizado. Trata-se da *auto-reflexividade*, tal como esse conceito foi definido por Duarte (2004). Para a autora, *auto-reflexividade* é o procedimento de auto-referenciação no qual o sujeito enunciador (cujo correspondente empírico é o autor/diretor) faz de si próprio o objeto do discurso por ele mesmo produzido. Na filmografia analisada, observa-se esse procedimento específico quando os filmes tematizam, de alguma maneira, o universo cultural do qual seus diretores/realizadores são oriundos e/ou fazem referência à cinematografia do próprio grupo. Em outras palavras, essa *auto-referencialidade* que se desdobra como exercício de *auto-reflexividade* ocorre quando os procedimentos de menção ao cinema são feitos a partir do próprio cinema ou do próprio universo cinematográfico do grupo.

Ao fazer, no entanto, essa auto-remissão a um filme de outro cineasta do grupo ou ao seu próprio filme, o diretor não deixa, no entanto, de falar em cinema. Nesse caso, o autor não está falando somente dos procedimentos do *seu* cinema: mencionar o *seu* cinema é, ao mesmo tempo, tratar do seu cinema em geral e vice-versa. Por isso, temos aqui um procedimento (*auto-referência*) subsumido pelo outro (*auto-reflexividade*). Nos filmes estudados, como veremos mais adiante, o procedimento mais corrente dessa manifestação de *auto-reflexividade* é a “aparição” dos próprios realizadores – diretores, músicos, roteiristas, fotógrafos, técnicos assim como outros “participantes” da “cena cultural pernambucana” – no universo diegético dos filmes, atuando como figurantes ou coadjuvantes. Com essas “aparições”, celebram não apenas o cinema como a própria cena cultural/cinematográfica em Pernambuco.

### **3.1.2 Do curta ao longa: o assunto é cinematográfico**

Podemos identificar nos primeiros curtas dos realizadores o esboço dessa manifestação auto-referencial. O curta-metragem *O Bandido da Sétima Luz* (1986) de Paulo Caldas, por exemplo, é a história de um cineasta que rouba imagens cinematográficas. O filme tem como referência uma das principais obras do Cinema Marginal, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla, e o próprio homenageado, o diretor e crítico de cinema Fernando Spencer, interpreta um cineasta maníaco por roubar imagens cinematográficas. Em uma

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

seqüência simbólica, um plano americano de Fernando Spencer sem camisa, de boina, olhando para a câmera e fumando um cigarro, um trecho do seu filme *Valente é o Galo* (1974) é projetado no seu peito.



FIGURAS 3 e 4 - O maníaco por imagens cinematográficas: Fernando Spencer.  
FONTE: O BANDIDO DA SÉTIMA LUZ (1986)

No filme, vários dos procedimentos de *auto-referencialidade* descritos acima são encontrados, como, citações ao cinema brasileiro e ao cinema pernambucano, o cinema como dispositivo simulacral. Podemos observar no *Bandido da Sétima Luz* além das várias alusões ao universo cinematográfico, uma referência ao próprio grupo. Fernando Spencer é parte do universo de referências do grupo. Paulo Caldas e Lírio Ferreira chegaram a trabalhar em seus filmes. Como eles partilharam da mesma formação acadêmica e profissional e assistiam aos mesmos filmes, terminaram por compartilhar a própria tradição do cinema pernambucano. A homenagem a Fernando Spencer é também uma alusão a tradição do cinema pernambucano.

Na década de 90, o curta-metragem de Lírio Ferreira, intitulado *That's a Lero-Lero* (1992), mostra uma grande farrá do cineasta *Orson Welles* (Bruno Garcia) com intelectuais pernambucanos, ao passar pelo Recife em 1942, durante as filmagens de *It's All True*. O filme começa homenageando o Ciclo do Recife, com a projeção do filme *Aitaré da Praia* (1925), justamente no trecho em que Aitaré pergunta “Que foi feito do teu companheiro?”, nos revelando o espírito “brodagem” da produção. No rádio o locutor noticia que o cineasta filmou igrejas do Recife, o mar de Olinda e que gostaria fazer um filme sobre cangaceiros. Os intelectuais pernambucanos sugerem para a diversão do cineasta no Recife, uma exibição de

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

frevo na Rádio Clube ou um sarapatel dançante. Durante a farra pela “zona” do Recife, diversas questões acerca da arte cinematográfica são direcionadas ao “Mr. Welles”. O cineasta expõe sua opinião sobre os variados temas: cinema sonoro, Charles Chaplin, o cinema americano, os cineastas franceses e russos. *That's a Lero-Lero* é um filme em que o cinema justifica sua existência. As referências ao universo cinematográfico, homenagem à Orson Welles e a tematização ao próprio fazer cinematográfico são puros processos de *auto-referencialidade*.



FIGURAS 5 e 6 – Orson Welles na farra recifense.

FONTE: THAT'S A LERO-LERO (1995)

Os diretores Hilton Lacerda e Clara Angélica homenageiam o cinema no curta *Simião Martiniano - o camelô do cinema* (1998). O filme faz referência ao cinema na perspectiva de Simião Martiniano, o cineasta-camelô alagoano, radicado em Pernambuco desde a década de 50. Autodidata, Simião realiza filmes nos gêneros melodrama, romance e ação. Os filmes são produzidos por ele próprio e pelos amigos. Mesclando o documentário e a ficção o curta apresenta trechos de entrevistas com Simião (parte delas acontecem dentro de uma sala de cinema) intercalados com a reconstituição da sua vida (no mesmo cinema sua vida é projetada na tela); trechos dos filmes dirigidos por Simião são incorporados à narrativa do filme. Em *Simião Martiniano - o camelô do cinema* encontramos os três processos de auto-referenciação que apontamos, aqui, na cinematografia pernambucana: referência ao universo cultural do grupo, citação ao universo cinematográfico em geral e tematização do fazer cinematográfico. Podemos identificar, nesse curta, o primeiro procedimento – o de referência ao universo cultural do grupo – a partir de um exercício alegórico de *auto-reflexividade*. Parece possível associar o interesse em Simião Martiniano a uma identificação com a própria trajetória do

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

grupo na produção dos seus primeiros filmes (curtas) – um cinema “caseiro”, feito de modo autodidata e improvisado, realizado com a ajuda de amigos, sem financiamento, enfim, a qualquer custo.



FIGURAS 7 e 8 – O camelô do cinema.  
FONTE: SIMIÃO - O CAMELÔ DO CINEMA (1998)

*O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* é um filme que tematiza a violência urbana na região metropolitana do Recife. Apesar da temática abordada pouco favorável aparentemente ao emprego de procedimentos de *auto-referencialidade*, podemos também localizá-los neste filme. Entre as perguntas da entrevista aos três matadores da cidade de Camaragibe, estão questões como “O que vocês fazem? O que vocês assistem na televisão?” As perguntas não aparecem, este é o recurso usado durante o filme todo, mas deduzimos as questões pelas respostas dos entrevistados:

O que a gente faz? “O que a gente faz é limpar a cidade, é tirar as almas sebosas, ladrão, assaltante safado, traficante.” “Televisão, eu não gosto muito de televisão não, televisão né comigo não”. Outro comenta: “Apois eu adoro bicho, eu me inspiro na televisão, eu vejo esses filme de ação, meu irmão, aquele Steven Seagal, eu me amarro naquele doido, véio. Aquele cara ali é foda, é demais. O que eu vejo eu quero fazer. Mas sempre ele é mocinho, nunca morre, né? E eu morro né?”

A resposta de dois dos três matadores que se encontram em um espaço descampado com seus rostos cobertos por camisas são intercaladas por trechos do filme de Simião Martiniano, *O Vagabundo Faixa Preta*. As imagens do filme são vistas em uma televisão ligada, na sala de estar de uma casa na periferia.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO



FIGURAS 9 E 10 – Matadores falam sobre filmes.

FONTE: O RAP DO PEQUENO PRÍNCIPE CONTRA AS ALMAS SEBOSAS (2000)

As referências à Simião Martiniano e ao seu cinema se estendem a outras obras da cinematografia. O cineasta-camelô é um dos passageiros do táxi do filme *Conceição* (1999) de Heitor Dhalia, que percorre as ruas do centro do Recife na seqüência final. *Conceição* narra a história de duas prostitutas que se apaixonam por vestidos de noiva e pedem a dois bandidos que acabaram de fugir do presídio Aníbal Bruno, interpretados por Cláudio Assis e Aramis Trindade, para roubarem os vestidos. Entre as diversas referências do filme à cena *manguebeat* (por exemplo os bandidos usam camisetas de bandas da cena pernambucana Devotos do Ódio e Matalanamão) e a cidade de Recife, *Conceição* exhibe cartelas que homenageiam antigos cinemas, hoje desativados. As cartelas anunciam um filme em cartaz e servem para antecipar o desenrolar da narrativa: Cine Império (Noites de Cabíria); Cine Olinda (Trama Macabra); Cine Duarte Coelho (O Pagador de Promessas); Cine Pathé (Apocalypse Now); Cine Royal (Táxi Driver). Na seqüência final, a equipe (diretor, diretor de fotografia, cenógrafo, figurinista e demais técnicos) se mistura com ‘figuras’ da cena mangue e, juntos, representam passageiros do táxi dirigido por Roger de Renor. Na cena final de *Conceição*, há um desvio narrativo, que vai dar lugar às aparições da equipe no táxi, que funcionam como “créditos” do filme.

Em *Maracatu, Maracatus* (1995) de Marcelo Gomes, a equipe de filmagem aparece no início do filme. Saindo de uma kombi, Cláudio Assis, o cinegrafista, junto com os demais

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

membros da equipe corre para entrevistar o Mestre Salustiano que se recusa a falar sobre Maracatu<sup>73</sup>.

Na produção de longas, as referências ao universo cinematográfico são ainda mais constantes. O *Baile Perfumado*, em especial, é carregado de referências ao cinema e ao grupo durante quase todos seus noventa e três minutos de duração. O que não surpreende, pela importância histórica do filme dentro dessa cinematografia. *Baile Perfumado* tornou-se um clássico do cinema nacional devido ao contexto de produção no qual esteve inserido e por representar o momento de abertura para a produção audiovisual no estado.

Por ter sido o primeiro longa-metragem, todos os atores do núcleo principal do grupo da década de 80 estiveram envolvidos na sua produção. Pela mesma razão o filme é repleto de “participações especiais”. Diversos personagens do filme são representados por membros da cena cinematográfica e musical de Pernambuco, entre eles, nomes como Roger de Renor, os músicos Orinho e Fred Zero Quatro, o professor e jornalista Alexandre Figueirôa, o diretor Marcelo Gomes. As participações vão se tornar frequentes ao longo da cinematografia, como analisaremos nas seqüências dos outros filmes a seguir.

O plano-sequência de abertura do *Baile Perfumado* tem duração de três minutos e meio e corresponde a uma referência à abertura do filme *A Marca da Maldade* (1958), de Orson Welles. No *Baile Perfumado* a câmera acompanha Benjamin Abrahão pelos cômodos e escadas da casa, em uma dimensão temporal que vai da morte ao velório do Padre Cícero. A homenagem ao diretor Orson Welles previamente concedida em *That's a Lero-Lero* é evidenciada em outros planos e enquadramentos incomuns.

O filme de Lírío Ferreira e Paulo Caldas, conta a história de Benjamin Abrahão (Duda Mamberti), um libanês que quer filmar Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião (Luis Carlos Vasconcelos), mostrar a realidade do cangaço e o “governador do sertão”. Lampião é fascinado pela modernidade, gosta de perfume francês, uísque escocês e vai ao cinema com Maria Bonita (Zuleica Ferreira). Assistem à exibição de *A filha do advogado* (1927), de Jota Soares, filme do Ciclo do Recife. Cópias dos trechos originais do filme de Jota Soares foram adicionados à cópia do *Baile Perfumado*. A paixão pelas imagens em movimento é visível no sorriso do casal na sala de cinema. A fascinação de Maria Bonita pelo cinema é

---

<sup>73</sup> Esta cena realmente aconteceu, quando Marcelo Gomes foi procurar o Mestre Salustiano para fazer o filme, ele se recusou a participar. Marcelo Gomes escolheu por começar o filme representando novamente o fato real.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

experimentada por Lampião no seu envolvimento com a câmera do libanês Benjamin. A câmera mexe com seu orgulho e auto-estima.



FIGURAS 11 e 12 – Lampião e Maria Bonita assistem ao filme de Jota Soares.  
FONTE: BAILE PERFUMADO (1996)

Além dos trechos do filme de Jota Soares, foram adicionados à cópia do *Baile*, os trechos dos filmes originais do bando de Lampião feitos por Benjamin Abrahão. Esta apropriação dos trechos dos filmes feitos por Benjamin Abrahão, na própria estrutura narrativa, evoca um metadiscorso cinematográfico, típico do gênero documental e manifestado nas seqüências ficcionais por uma nova encenação<sup>74</sup> das imagens originais. Nas seqüências descritas, é claro, portanto, o emprego da *auto-referencialidade* seja por tematização ao universo cultural do grupo, seja pela problematização do próprio fazer cinematográfico.

---

<sup>74</sup> É interessante ressaltar que a semelhança entre o filme de Benjamin e a representação de Caldas e Ferreira é tanta, que a revista americana *Variety*, sobre o 50 Festival de Cannes chegou a publicar: The fake “historical” footage in grainy B&W it could pass for the real thing. Fonte: Young, Deborah. Perfumed Ball. 50th CANNES INTERNATIONAL FILM FESTIVAL. May 16, 1997.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO



FIGURAS 13 e 14 - Benjamin filma bando de Lampião

FONTE: BAILE PERFUMADO (1996)

No documentário *Cartola, música para os olhos* (2007), os diretores Lírío Ferreira e Hilton Lacerda, a partir da vida e obra do sambista Cartola, traçam um painel da formação cultural do Brasil. As músicas do compositor, executadas por completo no filme são ilustradas por trechos de trinta e quatro filmes brasileiros entre os quais, estão: *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha, *Arraial do Cabo* (1960) de Paulo César Saraceni, *Rio 40 Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos, *O Mandarim* (1995) de Júlio Bressane, *Garota de Ipanema* (1967) de Leon Hirszman. A referência ao cinema brasileiro é construída pelo uso de imagens de arquivo e a manipulação de imagens alheias, extraídas em sua maioria dos acervos da cinemateca brasileira, museus e televisões. Entre o material de arquivo também está um trecho da passagem do cineasta Orson Welles pelo Brasil. As homenagens a Welles já se tornaram um traço do cinema de Lírío Ferreira.



FIGURA 15 - Orson Welles no filme CARTOLA.

FONTE: CARTOLA (2007)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

Em *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005) de Marcelo Gomes, em uma das cenas mais belas de reverência ao cinema, Ranulpho (João Miguel) desvenda o projetor cinematográfico. Coloca o rolo para girar, liga a luz do projetor. Fascinado pelas imagens, Ranulpho aproxima a palma da sua mão da saída de luz, onde as imagens vão sendo projetadas. Nesse instante, Ranulpho se sente parte daquela fábula, uma extensão do aparato, que para ele representa um “esquecimento” para o estado de nordestino, migrante da seca. O cinema é o caminho dos sonhos e da ilusão, que possibilita a sua saída do “fim do mundo” como intitula algumas vezes o lugar que vive e a porta de entrada para um universo que transita em outra dimensão, o diegético. Através do seu personagem, Marcelo Gomes tematiza o próprio universo de representação cinematográfica.



FIGURAS 16 e 17 – Encantamento por projeção.  
FONTE: CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS (2005)

O filme de Marcelo Gomes é um exercício de metalinguagem, as alusões ao cinema são parte da construção narrativa. A viagem de Johann (Peter Ketnath) pelo sertão, vendendo aspirinas e projetando filmes, refaz a trajetória da chegada da grande invenção moderna, representada pelo cinema. Os sertanejos vivenciam pela primeira vez a sensação de *voyeurs*, espiam pela tela o mundo do outro (ou também outro mundo). Uma das cenas de projeções para a população das pequenas cidades no interior dos filmes adquire um tom especial, a representação é potencializada por planos, pode se dizer documentais, do encantamento dos figurantes locais por estarem vendo uma projeção de cinema pela primeira vez.

Em contraponto às análises anteriores nas quais o cinema é reverenciado, *Cinema, Aspirinas e Urubus* também revela a ilusão do universo da representação. Jovelina (Hermila Guedes), uma das passantes que pega carona no caminhão de Johann, expõe as nuances da

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

representação. Após uma das projeções das propagandas de aspirinas, Ranulpho a questiona se gostou do filme que viu e afirma: “A moça devia ser artista de cinema”. Em resposta a Ranulpho, desvenda Jovelina: “Eu não! Porque eu quero ser feliz. Esse povo que aparece aí nem tem cara de que é feliz, nem parece gente de verdade, de carne e osso, nem tem linha da vida”. Entre um convite à ilusão e um desmascaramento da representação, Marcelo Gomes tematiza o universo e o fazer cinematográfico.



FIGURAS 18 e 19 – Pela primeira vez cinema.  
FONTE: CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS (2005)

No filme *Baixio das Bestas* (2006), de Cláudio Assis, parte da narrativa acontece em um cinema abandonado numa cidade da Zona da Mata de Pernambuco. Em uma das cenas, o personagem Everardo (Matheus Nachtergaele) convida o espectador a participar da ilusão na seqüência em que ao lado do projetor do cinema abandonado, se dirige para câmera e fala: “Sabe o que é melhor do cinema? É que no cinema tu pode fazer tudo o que tu quer.” A seqüência é, ao mesmo tempo, uma homenagem ao cinema e uma desconstrução do mesmo. Cláudio Assis rompe com o dispositivo clássico do cinema, ao interpelar o espectador e o convoca a refletir sobre o próprio sentido e sobre o próprio discurso do cinema.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

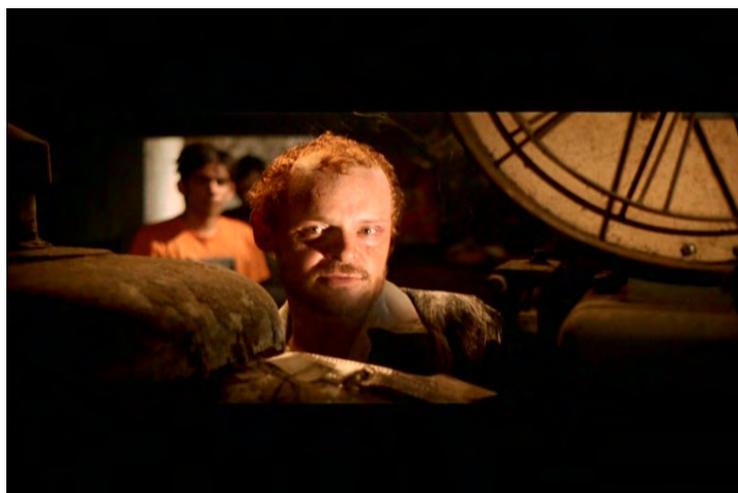


FIGURA 20 - No cinema tudo pode.  
FONTE: BAIXIO DAS BESTAS (2006)

Uma das seqüências finais do *Baixio das Bestas* é a demolição do cinema da mulher do pai de Cilinho e palco para a *mise-en-scène* da turma de “agroboys”<sup>75</sup> da história: Cícero (Caio Blat), Cilinho (China), Esdras (Samuel Vieira) e Everardo (Matheus Nachtergaele). Em um plano-sequência, que começa no telhado do cinema e vai até um plano geral da demolição, o cinema abandonado, chamado ‘Cine Atlântico’<sup>76</sup>, é colocado abaixo. Enquanto homens quebram as paredes do cinema, o personagem Everardo assiste, sentado nas escadas do cinema, a sua demolição. É possível identificar aí um procedimento metalingüístico se, alegoricamente, associarmos a cena à crise na representação cinematográfica, tema caro a Cláudio Assis. Esse exercício de metalinguagem crítica, que, ao mesmo tempo, questiona e celebra o cinema é bastante significativa na obra de Godard<sup>77</sup>, que teve uma influência forte sobre o grupo de diretores pernambucanos e principalmente na obra de Cláudio.

Quando Everardo fala: “no cinema você pode tudo”, Cláudio Assis tematiza, explicitamente, o cinema, interpelando o espectador e, com isso, desmascara o dispositivo de representação. Ao interpelar o espectador, o filme rompe com o regime enunciativo clássico do cinema, a câmera objetiva<sup>78</sup>, levando-o, portanto, a refletir sobre o próprio universo de

<sup>75</sup> Termo usado para designar filhos de fazendeiros e de donos de engenho no Nordeste.

<sup>76</sup> Referência ao Cine Atlântico em Olinda, desativado há duas décadas, onde hoje funciona o espaço para shows Clube Atlântico.

<sup>77</sup> Em debate na Mostra Olhares, que aconteceu na Aliança Francesa em Recife, Cláudio falou da influência de Godard no seu cinema.

<sup>78</sup> Francesco Casetti (1989) em seu livro *El Film y su Espectador* descreve quatro regimes enunciativos de câmera: câmera objetiva, câmera objetiva irreal, câmera subjetiva e câmera interpelativa.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

representação cinematográfico. Já no plano-sequência da demolição do cinema o processo de tematização se dá por um procedimento alegórico. Cláudio Assis homenageia o cinema a partir da representação de uma realidade na qual não parece haver mais possibilidades nem para o cinema. Ele se coloca, assim, como testemunha de uma crise do cinema brasileiro para a qual vê solução.



FIGURAS 21 e 22 – Demolição do cinema.

FONTE: BAIXIO DAS BESTAS (2006)

Há ainda, no *Baixio das Bestas*, uma curiosa construção auto-referencial quando o personagem Maninho (Irândhir Santos) ao caminhar em direção a sua casa, em uma longa sequência, vai assobiando a música tema do filme *Amarelo Manga*. No último diálogo do filme, o mesmo personagem faz menção ao próximo filme da trilogia do diretor Cláudio Assis, intitulado *Febre do Rato*, ao falar sobre a chuva que não pára. A intenção de remeter ao universo cinematográfico do próprio Cláudio Assis é clara e já pode ser observada desde o próprio *Amarelo Manga* quando por Dunga, personagem do ator Matheus Nachtergaele, cantarola a música tema do filme em uma das faxinas no Hotel. Procedimento de citação<sup>79</sup> de ordem semelhante é verificado no filme *Árido Movie*, de Lírio Ferreira: ao oferecer uma carona na sua *Land Rover* até a cidade de Rocha, Soledad (Giulia Gam) fala para Jonas (Guilherme Weber) que antes tem que dar uma parada em ‘Deserto Feliz’, cidade na qual se passa o filme homônimo de Paulo Caldas. São procedimentos variados de citação que configuram a auto-remissão ao universo cultural e cinematográfico do grupo.

---

79 Do ponto de vista semiótico toda citação requer um processo de intertextualidade, ou seja, um texto que remete a outro texto.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

*Árido Movie* (2005), mostra o trajeto de Jonas (Guilherme Weber) “homem do tempo”, que vai de São Paulo até a cidade em que nasceu, no interior de Pernambuco, onde sua família o espera para o enterro do seu pai. Durante a viagem de ônibus para Rocha, em uma das paradas, conhece a *videomaker* Soledad (Giulia Gam) que lhe dá uma carona na sua *Land Rover* até a cidade. É a partir daí que o filme começa a falar de si mesmo. Soledad realiza um documentário sobre a escassez de água no sertão. O filme incorpora, então, a trajetória de uma documentarista realizando um filme no sertão. O filme se apropria de um gênero clássico do cinema, o *road movie*, estabelecendo com ele um metadiálogo – cinema que fala de cinema ao fazer cinema.



FIGURA 23 e 24 – Soledad documenta a falta d'água.

FONTE: ÁRIDO MOVIE (2005)

Há ainda, no filme, alusões diretas às experiências vividas pelo grupo na juventude<sup>80</sup>. Cenas como a do trio de amigos no carro em direção à cidade de Rocha, remetem às conversas entre colegas na época da faculdade. Bob (Selton Mello) entorpecido pelos efeitos da erva, fala: “Quando você vai fumando você vai meio virando a pessoa, pegando a personalidade do cara, tem um filme do caralho que fala sobre isso, com aquele ator... que é casado com aquela mulher que fez aquele do...ela num fez aquele filme do?”

Outra forma expressiva empregada no discurso auto-remissivo é a apresentação permanente dos atores que participam da cena cultural pernambucana. A presença dos músicos pernambucanos nas cenas configura um tributo ao universo cultural do qual emerge

<sup>80</sup> Samuel Paiva em entrevista concedida à pesquisadora revela que o trio de amigos do *Árido Movie* traz diálogos e experiências da época do *Vanretrô*.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

esse cinema, especialmente à chamada “cena mangue”. No *Baile Perfumado* (1996), Fred Zero Quatro, líder da banda *Mundo Livre* representa um jornalista; Ortinho, um dos compositores da música tema do filme, ‘Sangue de Bairro’, é um dos cangaceiros do bando de Lampião, assim como Roger de Renor, ex-proprietário do bar Soparia onde as bandas do *manguebeat* tocavam, é o Corisco do bando de Lampião. Há também cenas em que os próprios músicos aparecem executando suas canções, como o músico Siba e a banda Mestre Ambrósio tocando para o bando de Lampião no *Baile Perfumado*.

O compositor Fred Zero Quatro, autor do primeiro manifesto do *manguebeat*, aparece novamente no filme *Amarelo Manga* (2003), dessa vez em um plano-sequência em que comanda uma roda de samba no bar ao som da música de sua autoria, *Édipo, o homem que virou veículo* do terceiro álbum da banda, de 1998, chamado *Carnaval na Obra*. É interessante notar que a música executada por Fred Zero Quatro não consta como parte da trilha sonora do filme.



FIGURA 25 – Roda de samba de Fred Zero Quatro.

FONTE: AMARELO MANGA (2003)

Nos filmes *Baile Perfumado*, *Árido Movie*, *Deserto Feliz*, *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas*, parte do elenco de figurantes é, também, constituído pelos amigos dos diretores, que continuam em foco no circuito bares-cinema da cidade. Estes personagens da cena local

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

aparecem, geralmente, como figurantes nas seqüências dos filmes rodadas em bares ou aquelas que representam “farras”.

Além das participações nos filmes dos colegas<sup>81</sup> Cláudio Assis atua em seus filmes *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas*. O roteirista Hilton Lacerda, o diretor de fotografia Walter Carvalho e a diretora de arte Renata Pinheiro também marcam suas presenças ao lado do diretor. No *Amarelo Manga*, Cláudio Assis, em um plano-sequência levanta de um banco onde estava sentado ao fundo (próximo a Hilton Lacerda e Walter Carvalho) caminha até Kika (Dira Paes) que está em primeiro plano e dá a deixa “O pudor é a maior forma de perversão”. No *Baixio das Bestas*, em uma das seqüências finais, que também divide com Walter Carvalho, Cláudio Assis passa a mão na personagem principal e fala “Gostosinha, depois passa aqui, tá?”

Uma das marcas da obra do cineasta inglês Alfred Hitchcock era a aparição em seus filmes. Quando perguntado pelo diretor e crítico francês François Truffaut, se as aparições se deviam a uma *gag* ou superstição, Hitchcock respondeu: “Era estritamente prático, eu precisava encher a tela. Mais tarde tornou-se uma superstição, e depois virou uma *gag* bastante constrangedora, e para permitir que as pessoas assistam tranqüilas ao filme tenho o cuidado de me mostrar ostensivamente nos cinco primeiros minutos de projeção.” (TRUFFAUT, 2004, p. 52).



FIGURAS 26 e 27 – Cláudio Assis em seus filmes.

FONTE: AMARELO MANGA (2003) e BAIXIO DAS BESTAS (2006)

---

<sup>81</sup> Em *Árido Movie*, Cláudio Assis interpreta um bodegueiro; em *Conceição* faz o papel de um bandido; em *Maracatu*, *Maracatus* atua como cinegrafista.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

Em entrevista a Folha de São Paulo, após o lançamento do filme *Baixio das Bestas*, o diretor Cláudio Assis, quando questionado sobre o “reforço ao comportamento repulsivo dos personagens” ao qual a sua presença nos filmes estaria associada, retruca: “Por que só o ator pode dar a cara a bater, sendo um filho da puta? Eu não? O fato é que, quando uma pessoa quer massacrar outra, tudo é pretexto. Hitchcock fez isso a vida toda e ninguém disse que ele estava reforçando nada.” (em entrevista à Silvana Arantes, Folha de São Paulo, 11 de maio de 2007).

Entendemos que as aparições de Assis aos moldes “hitchcockianos”, não só em seus filmes como nos dos outros, consistem, na verdade, em um procedimento extremo de auto-remissão ao seu cinema e, conseqüentemente, grupo. Assis se transforma no objeto do seu discurso. Ele é o seu cinema. O diretor assina os filmes revelando sua presença e consolida tal procedimento como uma marca da sua obra.

O desmascaramento não acontece de forma tão explícita na aparição dos amigos como figurantes ou personagens dos filmes. A inscrição de Walter Carvalho (diretor de fotografia), Hilton Lacerda (roteirista), Renata Pinheiro (diretora de arte), dos músicos do *manguebeat*, e dos amigos são de outra ordem. São pessoas conhecidas, que podem ser reconhecidas. Usar os amigos como figurantes é de alguma maneira fazê-lo (diretor/grupo) aparecer de várias maneiras: seja com a aparição dos próprios sujeitos reais ou históricos que fazem parte da cena cultural pernambucana.

A inserção dos realizadores, roteiristas, fotógrafos, cenógrafos, músicos nos filmes fazem deles o acontecimento que alimenta a própria cinematografia do grupo (DUARTE, 2004, p. 8). Os realizadores procuram constituir-se como personalidades do universo cinematográfico que parte de uma cena cultural de Pernambuco, sustentando essa construção através das suas aparições e dos seus amigos nos filmes, de produzir um discurso sobre si próprios.

### **3.1.3 Viva o Cinema: Pernambucano**

Benjamim Abrahão correndo perigo junto ao bando de Lampião para conseguir imagens; Johann projetando, heroicamente, filmes pelo sertão na década de 40; uma visita de Orson Welles ao Recife; a “saga” de uma camelô cineasta; um maníaco que rouba imagens cinematográficas; um cinema que é o ponto de encontros dos “agroboys” no agreste. O que

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

significa a convocação de todo esse universo nos filmes do grupo de Pernambuco? Há, certamente, muitas explicações possíveis a partir dos distintos aportes disciplinares. Contentamo-nos, nesse trabalho, no entanto, a indicar o modo como esse cinema que privilegia o próprio cinema pode ser uma “resposta” de um grupo de jovens que se articulou em torno da paixão pelo cinema à sua própria história.

Atribuímos a recorrências a todos os procedimentos descritos de auto-referencialidade, sobretudo, à necessidade de auto-legitimação dos integrantes desse grupo como “gente de cinema”. Como pudemos observar no primeiro capítulo na história da formação do grupo, todos os diretores identificados hoje com o cinema pernambucano começaram fazendo seus filmes praticamente sem financiamento, fora do eixo Rio-São Paulo, de certo modo, à margem da produção cinematográfica nacional. Essa necessidade de legitimar sua produção, seu *fazer* e seu *saber* cinematográficos acabou fazendo do cinema um objeto do *seu* cinema, uma marca do grupo, um traço de estilo.

– O cinema estará morrendo? Se fossem convidados a responder à questão de Wim Wenders, que abre este capítulo, os cineastas pernambucanos aqui estudados, provavelmente responderiam com seu próprio cinema. A “brodagem”, a “estratégia de produção camelô”, a disposição de fazer cinema “custe o que custar”, o aprendizado autodidata, uma certa romantização em torno do cinema e dos cineastas; tudo isso está marcado na própria cinematografia/filmografia desse grupo responsável por um novo ciclo de cinema em Pernambuco.

### 3.2 Privilégio à música

“- Quem é um músico dos bons aqui?  
- Vixe Maria, parece que eles todos perderam a fala Luiz Pedro!  
- Vamo logo, quem sabe tocar uma coisa bonita?  
O rabequeiro (Siba) levanta o braço  
- É o senhor o músico? Depois se avexe que a gente  
tá muito necessitado de ouvir uma moda!  
- Capitão tem um tal de um Baile Perfumado,  
que eu não sei tocar direito não, mas vou  
fazer aqui uma meia sola pra ver se é do seu agrado.”  
Lampião e seus hábitos burgueses no *Baile Perfumado*

Resultado da articulação do grupo de cinema de Pernambuco com os músicos do movimento *manguebeat*, ainda na década de 80, o privilégio à música é outra marca

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

observada como traço configurador de estilo na filmografia dos diretores. Essa aproximação, como vimos, ocorre no momento em que há uma disposição de vários atores (produtores culturais, cineastas, músicos, jornalistas) de promover uma retomada e uma revalorização do Estado como pólo produtor de cultura a partir do movimento musical. A produção cinematográfica no Estado beneficia-se não apenas de um movimento de retomada do cinema nacional, mas também, da articulação de uma cena cultural local ancorada na repercussão do *manguebeat* (cf. LEÃO, 2008). O diretor Paulo Caldas, como vimos, chega a admitir que o cinema “mimetizou” o *manguebeat* em imagens. O “contágio” entre as produções, audiovisual e musical, já começa a se dar na realização dos primeiros videoclipes das bandas mais representativas da cena mangue. Nesse contexto, a experiência de cooperação mútua entre os cineastas e músicos (nos videoclipes, curtas e documentários), o partilhar das mesmas experiências e práticas sociais desencadeou uma maneira de realizar filmes narrativos que exploram, de modo deliberado, todo o potencial e referências de um universo musical compartilhado.

O privilégio à música está nos títulos dos filmes, na escolha das temáticas a serem abordadas e até na própria realização, assim como na condução de uma “montagem musicada”, como veremos adiante. Em princípio, cabe destacar a importância da música como eixo temático das produções. Podemos citar como exemplo os documentários realizados por Paulo Caldas: *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (2000) em co-direção com Marcelo Luna, que tem a música rap como fio condutor da narrativa; *Sons da Bahia* (2000), documentário que investiga as origens da musicalidade baiana, em co-direção com Lula Buarque de Holanda e *Quintal do Semba* (2003), documentário sobre o Semba, ritmo tradicional de Angola. Na filmografia de Lírio Ferreira, temos *Cartola* (2007), sobre o homônimo sambista carioca, co-dirigido por Hilton Lacerda, e *O Homem que Engarrafava Nuvens* (2009), que narra a vida e obra do compositor Humberto Teixeira. A música também é tema dos vídeos *Samydarsh* (1993), registro de sons nas ruas do Recife, e *Punk Rock Hard Core* (1995), sobre as bandas do Alto Zé do Pinho<sup>82</sup> ambos dirigidos por Adelina Pontual, Cláudio Assis e Marcelo Gomes.

---

<sup>82</sup> Comunidade do Recife, localizada no bairro de Casa Amarela, que a partir da década de 90 vive intensa produção musical e cultural, da qual emergem bandas como *Devotos*, *Matalanamão*, *Faces do Subúrbio*.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

O reconhecimento da importância do universo musical no qual esses diretores estão inseridos pode ser observado ainda na aparição simbólica dos músicos do *manguebeat* em vários filmes: Fred Zero Quatro na roda de samba do bar Avenida em *Amarelo Manga*, a sambada do maracatu rural no *Baixio das Bestas*, Siba e a banda Mestre Ambrósio tocando forró rabeado<sup>83</sup> para o bando de Lampião dançar no *Baile Perfumado*. Se comparadas à produção cinematográfica em geral, as participações dos músicos do *manguebeat* nos filmes do cinema pernambucano adquirem um caráter singular. Geralmente, quando músicos ou bandas participam de filmes, suas aparições ocorrem no contexto de apresentações em bares ou casas de shows incluídos na diegese, de tal modo que sua presença é secundária e em nada interfere na narrativa – tais apresentações musicais servem tão somente, de plano de fundo para o enredo do filme. Na filmografia estudada, no entanto, os músicos, além de executarem suas músicas, entram no enredo como personagens, sendo inclusive presenteados com falas. Siba, Barachinha<sup>84</sup> e Fred Zero Quatro, por exemplo, além da performance musical, ainda atuam em performance dramática. Eles estão lá para mostrar sua música e para se mostrar como músicos.

No processo de produção cinematográfica em geral, a música é também um elemento freqüentemente subordinado à imagem e é, na maior parte das vezes, composta após a edição do filme. No cinema pernambucano, é da música que, freqüentemente, as imagens nascem e é na música que elas se realizam plenamente, como veremos mais adiante. A partir das entrevistas e do acompanhamento do trabalho dos diretores<sup>85</sup>, foi possível observar que, a preocupação musical é, não raro, uma atividade prévia e simultânea à escritura do roteiro. Está presente desde a concepção da idéia inicial do roteiro, estendendo-se até à filmagem, à montagem e à finalização, atravessando todas as etapas de realização dos filmes. Ou seja, as decisões do diretor (escolha dos planos, tomadas, cortes) são orientadas, recorrentemente, pelos possíveis usos da música. Indissociável do processo de realização e montagem dos filmes, a decupagem<sup>86</sup> é pensada a partir do pulsar das batidas do *manguebeat*.

---

<sup>83</sup> É o tipo de forró tocado com Rabeca, no lugar da sanfona, popularizado pelo Mestre Salustiano.

<sup>84</sup> Mestre do Maracatu Estrela Brilhante de Nazaré da Mata.

<sup>85</sup> Foi possível observar isso, sobretudo, no período em que atuei como assistente de direção do *Deserto Feliz* (2007), além do convívio e diálogo estabelecidos com diretores e equipes dos outros filmes aqui estudados.

<sup>86</sup> Entendemos o termo decupagem, segundo Noel Burch (1992), resultante, da convergência de uma seqüência de cortes no espaço, executados no momento da filmagem, entrevista em parte na filmagem, e arrematada apenas na montagem (BURCH, 1992, p. 24).

Inventividade e inovação, motivos musicais curtos, diversidade estilística, as trilhas sonoras dos filmes pernambucanos buscam uma composição *pop* universal com uma pitada do tempero regional, na qual a exploração das relações entre imagem e música é deliberadamente potencializada. A diversidade e a riqueza musicais do estado, associada à “mimetização” do *manguebeat*, inspirou entre os diretores oriundos de Pernambuco, um cinema mais “musical”, gerando uma nova sensibilidade para trabalhar os fenômenos sonoros nos seus filmes de ficção. Graças à articulação entre realizadores e músicos, o universo do *manguebeat* reaparece de modo destacado, seja nos exercícios de auto-referência (com a exploração de seus personagens, das referências musicais do *manguebeat*), seja na adoção do que tratamos como uma certa ostentação musical ou, em outros termos, *exibição* da música (a música como regente dos procedimentos de articulação das linguagens).

### 3.2.1 Música para os olhos

Em filmes como, *Baile Perfumado*, *Amarelo Manga*, *Árido Movie*, *Deserto Feliz*, observamos, recorrentemente, a existência de seqüências que poderíamos chamar de “momentos musicais”. Essas seqüências podem estar incorporadas ao enredo (como parte do percurso narrativo geral) ou podem ser dotadas de maior autonomia em relação à própria ação dramática (marcadas por um certo “deslocamento” do enredo). Em uma ou outra situação, as seqüências se caracterizam por atualizarem momentos “pop” em que o filme pára em função de mostrar a música (exibir). Esses momentos musicais podem ser provocados por exposições quase gratuitas da música (Fred Zero Quatro em *Amarelo Manga*, Siba no *Baile Perfumado*) ou essa exposição pode ser objeto de atenção dos personagens em um determinado contexto narrativo (Lampião no Raso da Catarina no *Baile Perfumado*, as performances do trio de amigos de Jonas no *Árido*). Em ambos os casos, esses “momentos” podem até estabelecer uma relação com o enredo, mas ela não é imprescindível<sup>87</sup>. Tais aparições poderiam ser comparáveis a uma espécie de “merchandising da cena cultural pernambucana”. Podem ser considerados também um procedimento de auto-legitimação dessa cena cultural. Nos “momentos musicais”, o tratamento conferido à música nos filmes é comparável ao que ela merece em musicais e videoclipes.

---

<sup>87</sup> Trataremos mais adiante sobre um certo desvio narrativo provocado pelos momentos de exibição da música.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO



FIGURAS 28, 29, 30, 31, 32 e 33 - Fred Zero Quatro, Siba e Barachinha: “*manguebeat* cinematográfico”.

FONTE: AMARELO MANGA (2003); BAILE PERFUMADO (1996) e BAIXIO DAS BESTAS (2006)

Como já antecipamos, nesses momentos, a narrativa parece ser interrompida para dar lugar à exibição musical. Como, então, essa exibição, configuradora do privilégio à música se manifesta concretamente nos filmes, como observamos em uma primeira instância de análise, para o desenvolvimento da narrativa? Trabalharemos com a hipótese de que a música, em vários desses filmes, chega mesmo a deter o desenvolvimento da ação dramática, provocando quase uma “paralisação” do percurso narrativo ou, em outros termos, fazendo a própria

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

história esperar um pouco para avançar em prol de uma determinada atuação ou performance musical. Com isso, a música chama atenção sobre si mesma e ganha um estatuto, nesses filmes, muito mais especial. Diferentemente dos filmes narrativos em geral, nos “momentos musicais” dos filmes pernambucanos a música não fica em segundo plano, nem é tão somente uma trilha sonora sem a preocupação de tornar a retórica musical reconhecível pelo espectador (MACHADO, 1997, p. 152).

Os “momentos musicais” se manifestam, em alguns filmes, por uma atuação dos personagens em função de uma determinada música. Em *Árido Movie* há seqüências exemplares desse procedimento protagonizadas pelo trio de amigos de Jonas: Bob, Vera e Falcão. A primeira exibição acontece no bar dos índios, quando o trio de amigos de Jonas dança envolvido lisergicamente pela música “Czardas”<sup>88</sup> de Monti, em cima do palco do bar. A seqüência tem início com os personagens subindo no palco do bar, enquanto protagonizam coreografias. A cenografia é evidenciada pela iluminação e, em certo momento da música a câmera começa a girar freneticamente em torno do próprio eixo, a imagem é distorcida e de repente a câmera pára. A música também é interrompida e Falcão indaga: “Por que parou?”



---

<sup>88</sup> A música *Czardas* é interpretada pela banda *Os Incríveis*, da época da Jovem Guarda brasileira, que fez sucesso na década de 80 no Recife.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO



FIGURAS 34, 35, 36 e 37 – Performance Czardas.

FONTE: ÁRIDO MOVIE (2005)

Outra música coreografada pelos amigos é “My Mistake”, da banda brasileira The Pholhas, o palco agora é uma plantação de maconha e a seqüência se desenvolve em câmera lenta. Nesse efeito de exibição os personagens incorporam a música. Nos filmes musicais, a performance conta a história do próprio filme. Em *Árido Movie*, a performance dos atores, se justifica pela música e pela própria construção dos personagens. É um trio de amigos maconheiros e alternativos.



FIGURAS 38 e 39 – Coreografia My Mistake.

FONTE: ÁRIDO MOVIE (2005)

Nesses momentos, como em um videoclipe, o cinema acrescenta à música os seus próprios recursos retóricos (sincronização audiovisual, cortes sincopados, fotografia produtora de “clima”), que, privilegiam a encenação como espetáculo (MACHADO, 1997, p. 166). As exhibições, geralmente, são *pops*, lúdicas. O filme pára, o espectador ouve a música, vê a

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

performance da dança, da câmera ou da apresentação musical, corta e volta ao enredo. Os momentos têm uma relação com o enredo, mas não participam diretamente das ações, pelo contrário, contribuem, como antecipamos, para sua suspensão.

Nos exemplos citados, os personagens incorporam a melodia e o ritmo da música desenvolvendo coreografias. A música pode, como no *Árido Movie*, fazer parte da cena, representando o que Michel Chion nomeia de som *On the air* – o som no filme narrativo supostamente transmitido por fontes eletrônicas, como rádio ou TV, e que não seguem as leis de propagação naturais do som (CHION, 1990, p. 68). Mas, a música pode também estar fora da cena, o que Chion chama de “*musique de fosse*” – música que acompanha a cena fora do espaço e do tempo da ação (Idem, p.71). No mesmo filme de Lírio Ferreira, identificamos um tipo de momento musical orientado por este último procedimento descrito por Chion sem, no entanto, perder seu caráter performático, “coreográfico”. Temos um bom exemplo desse caráter “videoclíptico” assumido pela trilha sonora, dirigida pelo músico pernambucano Otto, nas seqüências da viagem de carro do trio de amigos até o Vale do Rocha, assim como observamos uma natureza “coreográfica” da música em todas as outras “viagens” desses amigos, fumando maconha, em sua aventura pelo agreste pernambucano.

Ao “exibirem” a música em seus filmes, Paulo Caldas, Lírio Ferreira e Cláudio Assis acabam, em muitos momentos, provocando uma suspensão no enredo e gerando o que aqui intitulamos de uma paralisação narrativa. Como exemplo, citamos a penúltima seqüência do *Baile Perfumado*. Vemos imagens aéreas de uma vasta mata. Damos vôos rasantes em torno de um cânion. Em cima do cânion, Lampião caminha em direção ao cume. Pára com a cabeça erguida e a espingarda apoiada no chão em uma posição heróica. A andada de Lampião associada aos acordes plenos do efeito de distorção da guitarra de Lúcio Maia, unidos às pancadas das alfaias<sup>89</sup> da Nação Zumbi provoca uma exibição de valor quase operístico<sup>90</sup>. A melodia da música “Sangue de Bairro” leva o espectador a investir na imagem de maneira diferente. O objetivo conceitual da música, nesse caso, é o de elevar a sensibilidade do espectador, fazer com que ele “esqueça completamente de si” na sala escura do cinema perplexo diante da experiência fílmica.

---

<sup>89</sup> Tambor de maracatu.

<sup>90</sup> Agradecemos, aqui, a sugestão do professor Paulo Cunha na banca de qualificação.



FIGURA 40 – Paralisação narrativa.  
FONTE: BAILE PERFUMADO (1996)

Seqüências como esta, onde a narrativa é “paralisada”, são quase dotadas de um fim em si mesmas e de certa autonomia dentro da construção narrativa. Essa paralisação narrativa é decorrente da espetacularização, subjacente a seqüências, como se, nesses momentos, os filmes apelassem para procedimentos característicos do que Eisenstein denominou de “cinema de atrações”. Para Eisenstein, poderia ser considerado como atração “todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica... com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico” (EISENSTEIN, 1991, p. 189). No *Baile Perfumado*, Paulo Caldas e Lírio Ferreira exploram o sincretismo de linguagens para privilegiar a interpretação da música como uma poderosa atração.

### 3.2.2 Na batida do mangue

Na filmografia do cinema pernambucano, encontramos seqüências em que os fenômenos de exibição da música são mais evidentes pelos procedimentos da montagem técnica (a música rege o ritmo dos cortes e a duração dos planos) e linguagem de câmera (caracterizada por um virtuosismo imagético). A trilha sonora é um meio de articulação entre

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

os vários elementos expressivos. É também um elemento privilegiado na construção espaço-temporal e na proposição de organizações temáticas. No *Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*, as imagens de Garnizé tocando congas funcionam como corte para as mudanças de abordagem temáticas do filme. Em *Baixio das Bestas* a idéia de passagem de tempo é dada por curtos trechos sonoros/visuais que representam o período de uma safra de cana-de-açúcar (pelas imagens da cana verde, dos trabalhadores no caminhão, do corte da cana, da queimada da cana, do transporte da cana e por fim do solo queimado). São trechos curtos que aparecem sucessivamente e pontualmente em diferentes momentos da narrativa. A música funciona fora do tempo e do espaço, e se comunica com todos os tempos e todos os espaços do filme, estabelecendo o seu tempo diegético a partir das inserções separadas e distintas (CHION, 1990, p. 72).



FIGURAS 41 e 42 – A música fora do tempo na safra da cana.

FONTE: BAIXIO DAS BESTAS (2006)

*Árido Movie* (seqüência em que Jonas caminha alucinado pelo Vale do Rocha após tomar o chá); *Deserto Feliz* (seqüência que representa o cotidiano da família de Jéssica, composta por fragmentos da vida dos três personagens); *Amarelo Manga* (seqüências de imagens documentais da periferia do Recife): em todos esses filmes encontramos momentos nos quais se pode apontar uma articulação espaço/temporal estabelecida pela continuidade sonora (MARTIN, 2003, p. 114). Ou seja, observamos diversos planos e seqüências montados ao longo de uma só música.

Em *Deserto Feliz* a música tema de Jéssica, “Perdidos”, do cantor de brega Kelvis Duran, tem seu refrão reiterado durante toda a narrativa do filme, funcionando como o

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

*leitmotiv* da personagem, operando praticamente como um elemento de pontuação. O mesmo refrão “perdidos em um barco sem destino/ náufragos do amor proibido/ atracados pelos mares da paixão” é cantarolado por Jéssica na varanda de sua casa no sertão, no apartamento em Recife e na praia.

A canção “Perdidos”, afora os usos esperados em filmes narrativos de ficção, ganha também o seu momento de exibição musical. Em uma seqüência composta por três cenas, em espaços e dimensões temporais diferentes, a música integra as cenas e se desloca da narrativa servindo como guia da montagem. Na primeira cena, Jéssica cantarola a música na rede da casa na varanda, corta para Jéssica ouvindo a música no cd player, cantando e copiando trechos no caderno; em seguida, corta para uma festa na mesma varanda, onde a mãe, o padrasto, o amigo do padrasto e Jéssica dançam ao som de “Perdidos”.



FIGURAS 43 e 44 – Seqüência Perdidos: articulação pela música.

FONTE: DESERTO FELIZ (2007)

Na seqüência chave de “Perdidos”, constituída por três planos de diferentes espaços e tempos, a música muda de estatuto (cantarolada em voz baixa por Jéssica, tocando no cd player, e em “clima de festa” da varanda) conforme a orientação imagética. É a montagem que caracteriza a energia do fluxo visual dessa exibição. A partir dos procedimentos técnicos de montagem regidos pela música (cortes sincopados, ritmo, corte em sincronia, a delimitação das cenas, da duração dos planos), são desencadeados *pontos de sincronização*<sup>91</sup>, pela articulação dos fenômenos sonoros e visuais.

<sup>91</sup> Chion descreve ponto de sincronização como “um momento relevante de encontro entre um instante sonoro e um instante visual” (tradução nossa). (L’AUDIO-VISION, 1990, p. 52),

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

Outro procedimento de exibição musical é promovido por uma quebra na narrativa visual, caracterizada por seqüências em que a música ganha um corpo figurativizado pela câmera. É observado, nesse tipo de seqüência, um virtuosismo imagético que toma o lugar da câmera objetiva. A decupagem canônica que conta a história seguindo uma cadeia visual linear (por planos fixos ou em movimento dos enquadramentos – americano, close, geral) é invadida por imagens distorcidas, desfocadas, solicitadas pelo embalo do ritmo e melodia musical. De maneira geral, as imagens dotadas de movimentação atípica e enquadramentos incomuns são reconhecidas a partir de certos procedimentos expressivos de linguagem de câmera, como: câmera lenta, câmera que gira em torno do próprio eixo, ou câmera presa no ator, uso da lente grande-angular, exploração de enquadramentos estilizados.

Em *Deserto Feliz*, na seqüência de transição do Recife para a Alemanha, a construção da significação não se dá quando discretizamos as formas sonora e visual. Nesse caso, o sentido está ancorada essencialmente na sincretização dos dois sistemas semióticos. O diálogo entre câmera e os movimentos do personagem constituem uma síntese. A câmera não tem estabilidade e é sacudida pelo movimento do personagem. Um movimento de câmera virtuoso e performático sustenta a quebra da narrativa visual.

Um outro procedimento que evidencia o privilégio concedido à música por esses filmes é justamente uma súbita e deliberada desapareição. Nesse caso, a exibição também pode ser notada pelo impacto da altura e da entrada da música com a correspondente imagética. Um corte brusco antecipa o início do desvio narrativo, a música é posta em evidência quando associada ao virtuosismo imagético operado por um movimento inesperado de câmera. A seqüência termina abruptamente, a narrativa do filme segue. A música nesses filmes é interrompida tão bruscamente que produz um silêncio no qual os diálogos subseqüentes soam estranhos. Ao passar do testemunho à fala, parece que a música remete a si própria.

A seqüência que antecipa a transição espacial Brasil-Alemanha em *Deserto Feliz* é uma cena dramática de Mark e Jéssica no quarto de hotel. De uma cena dramática para a outra, há um corte brusco, a música já está nas alturas, nos vemos então em um bar, embalados pela movimentação do corpo de Mark, sua dança balança o enquadramento. Quatro cortes são feitos nessa seqüência, e voltamos novamente a partir de um brusco corte sonoro para Mark e Jéssica na cama, só que agora no apartamento de Mark em Berlim e não mais no quarto do hotel em Recife.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

Identificamos a exibição da música pela ruptura existente tanto no discurso visual como sonoro. A câmera, que durante o filme esteve acompanhando o trajeto de Jéssica de perto, nesta cena é concebida como uma extensão do corpo de Mark. Ela gira com Mark no ritmo da música e a opção da lente grande angular (olho de peixe) a imagem é distorcida. A música é instrumental: são batidas dançantes, base para uma melodia montada por um conjunto de samplers de todo tipo de registro fonográfico (guitarras, teclado). Observamos aqui um apelo a um amadorismo proposital e vertiginoso: a imagem mal ajustada, mal focada, a câmera sem estabilidade é sacudida por verdadeiros terremotos (MACHADO, 2003, p. 182).



FIGURAS 45 e 46 - Terremoto "Chambaril".

FONTE: DESERTO FELIZ (2007)

Ainda no *Deserto Feliz*, em um longo plano-sequência em que a câmera acompanha a andada de Jéssica do banheiro do posto até o bar Prato Cheio, onde se prostitui, a exibição da música é reconhecível pela duração do plano. Dentre os vários conceitos que Michel Chion (1990) desenvolve, aplicados ao estudo da voz, do som e da música no cinema, está o conceito de valor adicionado. Valor adicionado consiste em como a imagem é enriquecida pela presença do som potencializando o seu valor expressivo. O valor, no caso da caminhada de Jéssica parece ser adicionado pela imagem. Sequências, como esta, são claramente orientadas pela música. A exibição da música é o motivo para planos-sequência com duração de três a seis minutos existirem. A duração da caminhada de Jéssica é ritmada pelos suaves solos da guitarra de Fábio Trummer. O solo de guitarra e o pandeiro da música "Danada", da banda Eddie, são fundamentais na criação do senso temporal de imobilização. A longa

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

caminhada associada à música justifica a imobilidade da personagem, a menina ainda no sertão não tem nenhuma outra perspectiva a não ser a prostituição.



FIGURAS 47 e 48 – Plano-sequência musical, caminhada de Jéssica.

FONTE: DESERTO FELIZ (2007)

Entre os usos esperados e inesperados da articulação entre os fenômenos visual e sonoro, desenvolve-se uma montagem mais musical na filmografia do grupo. A articulação entre música e imagem é um procedimento geral do cinema, que inquietava os cineastas desde antes do advento do filme sonoro, como bem demonstram as proposições precursoras de Eisenstein sobre o sincretismo de linguagens (cf. FECHINE, 2009). Entretanto, o que nos chama atenção nesse conjunto dos filmes é a intensidade e frequência com que os procedimentos de articulação entre linguagens, como os acima descritos, são usados no enredo dos filmes pernambucanos com uma regência clara da música nos arranjos de sincretização.

Concluimos essa discussão sobre o privilégio à música nos filmes estudados, evocando uma sequência síntese e inaugural desses procedimentos: a pose de Lampião, no *Baile Perfumado*, em cima do cânion com uma tomada aérea vertiginosa e embalada pela música “Sangue de Bairro”. Essa sequência, com apenas dois minutos de duração, eterniza o instante em que o cinema do grupo se finca no pensamento, mostrando a que veio. É um “convite a se lembrar” do lugar deste cinema. É a conquista de uma clara autoconsciência sobre si mesmo e uma preciosa especulação sobre o seu percurso.

### 3.3 Problematizações Identitárias

*“Eu quero a minha identidade!  
Eu quero a minha identidade e você!  
Você todinha com todas as suas idéias.”*  
Isaac exige sua identidade de volta  
no Bar Avenida de Amarelo Manga

#### 3.3.1 A construção de identidades

Uma outra recorrência configuradora do estilo do grupo de cinema de Pernambuco é o que designamos como apelo às problematizações identitárias. É vasta a bibliografia – sobretudo dentro dos estudos culturais (cf. FEATHESTONE, 1997; HALL, 2003; BHABHA, 1998, entre outros) – sobre a construção de identidades frente aos processos de industrialização e urbanização, inicialmente, e globalização e midiatização da sociedade. Sem desconhecer tais discussões, não é nelas, no entanto, que nos detemos neste item. Nossa abordagem será, antes, orientada por uma problematização que, independentemente do contexto sócio-histórico no qual esteja focada a discussão, está na base dos processos de construção identitária – a *relação* entre o “eu” e o “outro”.

O que é um problema identitário, afinal? Numa perspectiva sociossemiótica, que será aqui, o nosso ponto de partida, um problema identitário define-se a partir dos processos por meio dos quais um sujeito se constrói como tal (“eu”) *para um outro* e a partir das suas identificações e diferenciações *frente ao outro*. Trata-se, em outros termos, da própria dinâmica de identidade e alteridade a partir da qual se constroem os sujeitos. Eric Landowski explica:

Com efeito, o que dá forma à minha própria identidade não é só a maneira pela qual, reflexivamente, eu me defino (ou tento me definir) em relação à imagem que outrem me envia de mim mesmo; é também a maneira pela qual, transitivamente, objetivo *a alteridade do outro* atribuindo um conteúdo específico à diferença que me separa dele. Assim, quer a encaremos no plano da vivência individual ou – como será o caso aqui – da consciência coletiva, a emergência do sentimento de “identidade” parece passar necessariamente pela intermediação de uma “alteridade” a ser construída. [...] Mas tudo indica que este Outro que pressupõe a auto-identificação do Si está hoje, socialmente falando, mudando de estatuto. Outrora ainda distante, ele se instala atualmente entre nós. Não basta mais entender ou mitificar a cultura – o exotismo – do outro, imaginado à distância com os traços do “estrangeiro”; agora, é preciso viver, na imediatividade do cotidiano, a coexistência com modos de vida vindos de outros lugares, e cada vez mais heteróclitos. (LANDOWSKI, 2002, p. 4)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

A partir das postulações de Landowski, podemos concluir que, na contemporaneidade, a busca das identidades diz respeito, antes de tudo, ao reconhecimento do nosso outro. Considerado como resultado de uma relação entre *eu* e o *outro*, entre o *nós* e o *eles*, o sujeito é condenado à sua construção a partir das diferenças – o local define-se frente ao global, o centro frente à periferia, o urbano frente ao rural, o moderno frente ao arcaico, o próximo em relação ao distante, o exótico frente ao “normal”. A identidade é problematizada, nos filmes do grupo de diretores estudado, na sua dupla articulação entre o individual e o coletivo, entre o pessoal e o social. O sujeito se constrói no constante movimento entre identidade e alteridade com outros grupos sociais ou com seu próprio grupo social, mas também com o que reconhece ou desconhece de si a partir das experiências vividas. Essas problematizações identitárias manifestam-se no conjunto de filmes analisados a partir de abordagens de duas ordens:

- a) por um lado, aparecem em discussões sobre subjetividades (narrativas de si) a partir do conflito de uma personagem consigo mesma (geralmente os protagonistas), envolvendo seus processos de reconstrução identitária, a partir do contato com o outro ou mesmo do reconhecimento de quem é o *outro* em relação ao qual se afirma como *eu*.
- b) por outro lado, manifestam-se como um esforço de afirmação de uma identidade local, alinhada com a regional, que se constrói por meio de todos os elementos que fazem remissão a uma cultura pernambucana (lugares, músicas, comportamentos, personagens – figuras pop – da cidade de Recife). Essa afirmação de uma paisagem local é resultante de influências recíprocas e *backgrounds* iguais do trabalho colaborativo.

No deslizamento de uma abordagem à outra, fica evidente, nos filmes, a compreensão das identidades individuais a partir das determinações de uma identidade local. É a partir do olhar lançado sobre os conflitos identitários dos protagonistas que emerge, de modo subjacente, a discussão do local, do regional ou do nacional. O que temos, então, é um Jonas do *Árido Movie* que não se encontra no sertão arcaico. É uma Jéssica do *Deserto Feliz* que viaja do sertão à Alemanha à procura de si. É um Johann que abandona seu passaporte e suas lembranças de uma Alemanha em guerra por uma terra desconhecida. É um Helinho, marginal do *Rap do Pequeno Príncipe*, que, na impossibilidade de concretizar seus sonhos, se torna

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

herói. São os personagens exóticos de Cláudio Assis, que não se integram a sociedade, que fogem da “normalidade”, são descartados pela sociedade e não têm outra solução a não ser assumir a posição que lhes é imposta – à margem.

Os filmes contemporâneos recorrem a Pernambuco como espaço geográfico (urbano ou rural) e fazem dele o espaço de representação e problematização de características socioculturais da região – misticismo, coronelismo, banditismo, atraso etc. Essas temáticas, no entanto, não parecem constituir o foco principal dos filmes (tematização predominante), mas aparecem, sobretudo, como aspectos constitutivos dos universos de valores nos quais se dá a construção identitária dos personagens. Como parte desse esforço para construir personagens, sustentados por determinadas identidades locais, os diretores não hesitam em apelar para kitsch (do exagerado, do mau-gosto), para o “brega”, para um humor debochado tipicamente local (a “gréia”), para a encenação de situações, hábitos e comportamentos bem recifenses (tomar uma cerveja à beira do rio Capibaribe, fumar maconha com os amigos num cais, escutar música em radiola de ficha nos bares da periferia, etc.). Nesses universos, há ainda uma tendência – claramente associada à influência que o *manguebet* exerceu sobre esses cineastas – de exploração de elementos da cultura popular, tanto por seu valor de testemunho de uma herança cultural, quanto por evidenciarem a diferença da região em relação a outras. A dimensão religiosa é recorrente no universo temático desses filmes, assim como banditismo é também constantemente representado nos filmes. A existência de uma justiça paralela, que expressa a tensão entre o legal e o ilegal, é verificada tanto no ambiente do sertão e agreste como no meio urbano; é, portanto, elemento constitutivo de muitos dos personagens do conjunto de filmes.

Em *Amarelo Manga*, há uma cena reveladora da centralidade dos conflitos identitários nessa filmografia. No filme, Dunga (Matheus Nachtergaele) bate na porta do quarto de Isaac (Jonas Bloch), gritando e avisando da morte de Seu Bianor (Cosme Soares), proprietário do hotel. Isaac acorda atordoado no seu quarto do decadente Texas Hotel, discute com Dunga e, subitamente, lembra que esqueceu sua carteira no Bar Avenida, quando levou uma garrafada da dona do bar na cabeça. Isaac coloca as mãos no rosto e fala: “Eu quero a minha identidade!” O carro de Isaac chega no bar. Isaac externa a necessidade de ter sua identidade de volta, saca uma arma para Lúcia (Leona Cavalli) e grita: “Eu quero a minha identidade! Eu quero a minha identidade e você!”. Nesse e em outros filmes analisados aqui, a identidade é

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

abordada muito mais em dimensão subjetiva do que numa perspectiva sociopolítica. Os protagonistas são dotados de individualidades, conflitos existenciais e pessoais – sujeitos em busca de si mesmos, e não mais apenas representações alegóricas de um grupo, de uma classe social, de uma comunidade, de uma região, de uma nação.



FIGURAS 49 e 59 – Isaac cobra sua identidade de volta.

FUNTE: AMARELO MANGA (2003)

### 3.3.2 Problematizações de si

Os filmes de Lírio Ferreira, de Paulo Caldas, de Marcelo Gomes não discutem propriamente uma região, uma nação, um povo. Discutem o sujeito – um sujeito que é atravessado por sua historicidade, por um conjunto de condições sociais, por determinações culturais, mas cuja definição não está mais atrelada a uma instância articuladora única, como o Estado ou Nação, como a classe social, etnia ou gênero. Segundo Hall (2002), a crise da identidade do sujeito contemporâneo é “provocada por mudanças globais que desestabilizam os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social”. O problema posto, agora, aos sujeitos é, antes de tudo, a construção de uma narrativa de si frente à fragmentação identitária contemporânea – uma identidade que emerge de várias identidades (cf. HALL, 2002, p. 07) – e a necessidade de um reposicionamento contínuo frente àquele que surge como outro.

Decorre daí uma maior complexidade no tratamento da subjetividade em detrimento, por exemplo, de discussões de classe social, como acontecia no cinema novo. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha, por exemplo, os dilemas existenciais do

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

personagem principal, Manuel (Geraldo Del Rey), são dilemas associados à sua própria condição social. No filme, o que emerge, na verdade, é a discussão sobre a condição de submissão de um povo. Manuel é quase desprovido de subjetividade, suas experiências são totalmente determinadas pela sua condição social. A análise que Bernardet (1976) faz dos papéis sociais de Manuel e de Fabiano, personagem de *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, nos ajuda a compreender, por contraposição, a distinção dos problemas identitários postos por filmes como *Árido Movie* ou *Cinema, Aspirinas e Urubus*:

Entendemos a personagem, sobretudo através de sua ação ou de suas reações ao mundo exterior que se traduzem em gestos e ações. Não se procura mergulhar nas profundezas abissais da psicologia ou da psicanálise. A personagem é apanhada ao nível do consciente, nunca nos perdemos nos labirintos do subconsciente ou do inconsciente. Isso permanece verdadeiro até mesmo quando as personagens são lúcidas. Temos justificado vários motivos para duvidar do grau de consciência de Fabiano, sabemos que Manuel vive duas alienações: no entanto, nunca os diretores nos fazem penetrar no interior dessas personagens para dissecar suas dúvidas, sua consciência, suas alienações. Vemos sempre a ação dessas personagens no seio da coletividade. A forte estrutura dessas personagens lhes possibilita serem de imediato identificadas como tipos sociais. Fabiano e Manuel condensam em si uma série de características pertencentes a um grande conjunto social. Manuel não é apenas um vaqueiro; é uma visão global do nordestino, é uma personagem típica, em que o social predomina sobre o individual (BERNARDET, 1976, p. 153-154).

Os filmes pernambucanos, ao contrário do que descreve Bernardet, não pretendem construir prioritariamente a identidade de um povo ou de um tipo social. Em *Árido Movie*, por exemplo, não é em *Jonas* que estão os problemas de uma classe e de uma região. Pelo contrário, Jonas é um sujeito em conflito consigo mesmo, que não se reconhece mais frente aos amigos ou à família, que se sente um estrangeiro no sertão arcaico em que vivia o pai assassinado e no qual ainda permanecem sua avó e seus primos, como veremos na análise do filme a seguir. Essa busca de si, esses conflitos identitários dos protagonistas são tematizados, nos filmes estudados, por processos de migração, por segregações e assimilações, manifestos por meio de figuras como o estrangeiro ou discursivizados por meio de gêneros como o *road movie*.

### **O estrangeiro/o estranho**

A problematização da relação identidade/alteridade manifesta-se em vários filmes estudados, a partir ainda da figura do “estrangeiro”. Ele aparece em: *That's a Lero-Lero* (1995), de Lírio Ferreira, na farra de Orson Welles pela noite recifense; no *Baile Perfumado*,

representado pelo libanês Benjamin Abrahão; como o vendedor alemão de *Cinema, Aspirinas e Urubus*; com os turistas alemães do *Deserto Feliz* e, em outros termos, também em *Árido Movie* por meio de Jonas, estrangeiro em sua própria terra. Em cada filme, porém, essa figurativização<sup>92</sup> do estrangeiro vai assumindo diferentes conotações: pode estar associado à descoberta da novidade que vem de fora interagir com o local; pode estar associado aos deslocamentos de um universo cultural ao outro; pode nos remeter, alegoricamente, a confrontações dialéticas que ocupam lugar central na construção identitária contemporânea – passado/presente, arcaico/moderno, local/global, centro/periferia, subalterno/hegemônico<sup>93</sup>.

Se, nos filmes de Lírio Ferreira e Marcelo Gomes, o outro em relação ao qual o sujeito se afirma é o estrangeiro, nos longas de Cláudio Assis, as diferenças se manifestam pela construção do estranho – personagens exóticos, deliberadamente, grotescos ou até bizarros. Os conflitos identitários dos personagens revelam-se, sobretudo, a partir do binômio inclusão/exclusão, apelando para oposições muitas vezes estereotipadas entre tipos “normais”, que acatam as convenções sociais (integrados) e tipos “anormais” que, por romperem com essas convenções, colocam-se à margem – mulher asmática que busca prazer com o nebulizador, necrófilo que encomenda cadáveres ao funcionário do IML gay e maconheiro, magarefe adúltero, violentos agroboys, prostitutas etc. Nos filmes, *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas*, essa construção de tipos “estranhos” resulta numa abordagem das construções identitárias a partir da problematização das próprias representações de certos grupos sociais (os crentes, as prostitutas, os gays, os decadentes etc.) e da sua busca de reconhecimento.

### **Road Movie**

O *road movie* é um gênero propenso à tematização de percursos de busca – nada mais adequado, portanto, narrativas em que a busca seja do próprio sujeito. O fato de o sujeito estar se confrontando, nas suas viagens, com diferentes lugares e diferentes grupos sociais favorece

---

<sup>92</sup> Do ponto de vista semiótico a figurativização é um dos níveis onde o sentido se concretiza (cf. MÉDOLA, 2003). É um sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural ou no mundo cultural. Elementos que constroem um simulacro de realidade, procurando *representar* o mundo (FECHINE, 2008).

<sup>93</sup> Em uma perspectiva de construção identitária, a abordagem de uma identidade local foi explorada na análise dos filmes: *Amarelo Manga* (cf. PRYSTHON, 2002, 2004, 2006), (cf. FONSECA, 2004); *Árido Movie* (cf. GONÇALVES, 2007); *O Rap do Pequeno Príncipe* (cf. PRYSTHON e ZANFORLIN, 2001), (cf. PRYSTHON, 2006); *Baile Perfumado* (cf. DÍDIMO, 2005); *Cinema, Aspirinas e Urubus* (cf. PAIVA, 2006, 2008); *Baixio das Bestas* (cf. ORICCHIO, 2008). Para uma abordagem sobre a representação da subalternidade no audiovisual no nordeste, cf. Prysthon (2006).

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

as reflexões ancoradas no termo identidade/alteridade. Os filmes *Cinema*, *Aspirinas e Urubus* e *Árido Movie* incorporam o gênero *road movie* como procedimento de construção narrativa para tratar de problematizações identitárias dos personagens que vão sendo desencadeadas quando os protagonistas, a partir de seus deslocamentos espaciais, questionam-se sobre o seu próprio lugar no mundo.

Ao tratarem das características do *road movie*, Nestingen e Elkington no livro *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition* (2005), destacam, por exemplo, como esse gênero trabalha, de modo recorrente, com oposições como fixidez e mobilidade, pertencimento e marginalidade, fixação e emancipação. Todos esses conflitos participam, freqüentemente, das problematizações identitárias ou dos seus desdobramentos.

*So, the road movie might be identified by its semantics: images of the car, shots of dialogue in the car's interior, contrasts between rural and urban spaces, sweeping panoramas with fast panning shots, location shooting. Syntactically, the genre might also be defined as a series of conflicts between fixity and mobility, belonging and marginality, attachment and emancipation*<sup>94</sup> (NESTINGEN & ELKINGTON, 2005, p. 286).

Nos deslocamentos que propõe, o *road movie* transforma o automóvel tanto em alegoria quanto em aparato cinematográfico responsável por um trabalho inovador do movimento *travelling* da câmera, com conseqüente repercussão na construção da montagem e de trilhas sonoras. No âmbito narrativo, os deslocamentos provocam uma mudança na estrutura temporal da história, promovendo finais indeterminados. Tematicamente, os personagens geralmente estão procurando algo melhor, em outro lugar. A subversão é celebrada como uma abertura para fora do campo social (LADERMAN, 2000). Os “filmes de viagens” geralmente têm objetivos para além das fronteiras da cultura familiar, buscando em desconhecidos essa revelação, ou, pelo menos, em trilhar pelo desconhecido. Essas viagens, codificadas como desfamiliarização, também sugerem um refúgio móvel às circunstâncias sociais que de

---

<sup>94</sup> Portanto, o *road movie* pode ser identificado por sua semântica: imagens do carro, planos de diálogos no interior do automóvel, contrastes entre espaços urbanos e rurais, panoramas com rápidos planos pan em movimento, filmagem locais. Sintaticamente, o gênero também poderia ser definido como uma série de conflitos entre fixidez e mobilidade, pertencer e marginalidade, fixação e emancipação (NESTINGEN & ELKINGTON, 2005, p. 286).

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

alguma forma são oprimidas (NOGUEIRA, 2008)<sup>95</sup>. Novamente, aqui, temos um universo conceitual próximo das problematizações identitárias.

No *Árido Movie*, Jonas é repórter do tempo e trabalha prevendo chuvas e sol em um mapa imaginário. No plano que abre o filme, Jonas aparece desfocado (literalmente fora de foco pelo efeito de profundidade de campo), e assim permanece durante a sua peregrinação de volta às origens (agora o sentido de “desfoco” é metafórico, o personagem vai perdendo suas origens). Jonas vai de São Paulo para Recife e da capital para a cidade fictícia de Vale do Rocha. Há um movimento de retorno agora da metrópole para o interior. Nesse deslocamento, diferente do mais comum no *road movie* onde os personagens seguem para além de suas culturas familiares, Jonas vai ao encontro das fronteiras da tradição de sua família. Nesse caso, porém, o “estrangeiro” é o próprio grupo familiar.



FIGURAS 51 e 52 – Jonas estranho à cultura familiar.

FONTE: ÁRIDO MOVIE (2005)

Em Recife, Jonas encontra a mãe e três amigos da adolescência. Durante a viagem de ônibus para Rocha, em uma das paradas, conhece a *videomaker* Soledad que lhe dá uma carona na sua *Land Rover* até a cidade. Soledad também está em trânsito, trabalhando em um documentário sobre a escassez de água no sertão. Paralelamente, o trio de amigos de Jonas, também segue do Recife com destino a Rocha, para consolar o amigo e se aventurar pelo sertão. Em Rocha, Jonas encontra sua família e perplexo se dá conta que nunca pertenceu

---

<sup>95</sup> NOGUEIRA, Amanda. O Road movie nas rotas de fuga do árido cinema de Pernambuco. In: **Anais** do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008: São Paulo, SP - Tessituras, Interações, Convergências / Sandra Nitri et. al. - São Paulo: ABRALIC, 2008. **e-book**.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

àquele lugar. Sua avó, adepta dos costumes coronelistas da região, obriga-o a matar o índio que assassinou seu pai. Jonas não assimila as opções de vida dos seus parentes; ele se reconhece diferente daqueles, aos quais, ele deveria ser semelhante.

Jonas encontra-se de volta a um passado que nunca lhe pertenceu. Há um estranhamento com a sua origem e uma negação do que consistiria sua tradição. Nesse movimento de volta o protagonista descobre quem ele é pelo que ele não é. A cena mais simbólica neste sentido acontece no quarto do hotel quando Jonas pergunta à Soledad se ela já leu “O Estrangeiro” de Albert Camus. A citação à obra de Camus exterioriza o estranho que se sente em relação àquele lugar. Jonas se coloca como o estrangeiro de Camus problematizando suas angústias e seu deslocamento. É com Soledad que Jonas mais se identifica, em outra cena no quarto do hotel o repórter externa para a *videomaker*: “Hoje, você virou minha família”.



FIGURAS 53 e 54 – Jonas e a videomaker Soledad.

FONTE: ÁRIDO MOVIE (2005)

Em *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005) a história é ambientada no sertão nordestino dos anos 40; o espaço serve como palco dos dramas individuais, como em outros filmes da retomada do cinema nacional. Particularmente em *Aspirinas*, o sertão também é mítico e atemporal, um sertão construído pelo cinema. Entretanto a questão central de *Aspirinas* não é a guerra, nem propriamente o sertão. O foco do filme é, mais uma vez, o conflito identitário de um dos protagonistas, Johann.

Johann é um sujeito angustiado, incomodado com a condição de ser alemão em um momento em que seu país proclama a guerra. Johann problematiza a si próprio no convívio

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

com as pessoas que conhece no sertão e, particularmente, com Ranulpho, um nordestino que quer fugir da seca (enquanto o alemão foge da guerra). Os dois se encontram e seguem juntos pelo interior do Nordeste vendendo aspirinas e projetando pequenos documentários sobre o Brasil e propagandas das aspirinas. Há uma inversão de valores na construção dos personagens: um alemão doce e simpático e um nordestino irônico e descrente. O resultado da viagem é a completa transformação do mundo de Johann que, no final, vai se aventurar como seringueiro no Amazonas. Reconstrói, assim, uma nova identidade pessoal à custa da negação de uma incômoda identidade nacional.

O sujeito angustiado de *Aspirinas* não é indiferente à sua identidade nacional e, no sertão, posiciona-se, inicialmente, a partir da sua condição de estrangeiro. É um estrangeiro, no entanto, disposto e aberto às transformações pessoais decorrentes do contato com o outro. Já Ranulpho, transita em busca de uma melhor condição de vida. Sua angústia é da aparente impossibilidade de transformação da sua condição de sertanejo. O corpo de Ranulpho é quase uma extensão da paisagem do sertão, tão iluminada de cegar os olhos. Ranulpho faz parte do ambiente em que vive, das estradas que atravessa no caminhão de Johann. Porém, o discurso proferido por Ranulpho é de deboche em relação ao lugar que pertence, à miséria, à distância e ao atraso do sertão quando diz “Aqui, nem guerra chega!” Ranulpho parece mesmo é incomodado com sua condição de pobre nordestino que o distancia do “mundo moderno”.



FIGURAS 55 e 56 – Ranulpho.

FONTE: CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS (2005)

A transformação de Ranulpho está associada, no filme, à obtenção de melhores condições de vida, o que ocorre quando fica com o caminhão de Johann. A transformação de

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

Ranulpho é de fora para dentro. A de Johann, de dentro para fora. Mesmo sendo um alemão no meio do deserto de calor no sertão nordestino, Johann vai buscar formas de reconhecimento *nas* e *das* pessoas do lugar. Nele, o que há é mais uma disposição à assimilação que à resistência. Mesmo com o choque cultural diante de realidades tão diferentes, Johann tenta encontrar estratégias de identificação. Seu comportamento é bem diferente do personagem Jonas, no *Árido Movie*, que demonstra um sentimento de absoluta alteridade em relação àquilo com o que deveria se identificar por seus vínculos familiares.

Nesse processo de identificação com o outro, o alemão procura comer outras comidas além das enlatadas; sempre que precisa, pára, procurando informações e não vai nunca negar caronas. O caminhão, nesse sentido, vai promover a constituição de relação do alemão com o que lhe é estrangeiro. O automóvel passa de objeto de cena à personagem e é o que transforma os “passantes”, o nordestino e o alemão, em passageiros. *Cinema, Aspirinas e Urubus* é um genuíno *road movie*, revela o que está na estrada e à margem dela, através dos planos-sequências e panorâmicas. Nas trajetórias do caminhão de *Aspirinas*, a busca dos personagens não se dá de forma frenética, nada se desenrola com urgência, eles vão se encontrando aos poucos.

Antes de seguir para o Amazonas, para trabalhar como seringueiro, Johann deixa seus documentos. Na tentativa de se livrar de sua identidade, coloca sua pasta perto de uma pedra. Uma cobra tenta atacar Johann. Essa relação da cobra é simbólica. A cobra já havia atacado Johann e seu veneno quase lhe tirou vida. A cobra representa o outro de Johann, aquele lugar quase desabitado e desconhecido, o lugar que o alemão escolheu para se esconder da guerra. Por duas vezes a cobra demanda a Johann que se reconheça como estranho naquele lugar, que retome a sua identidade. Mas Johann, movido pela angústia de ser o que é (ou de se ver como se vê), livra-se dos seus documentos, enfrenta a cobra e segue rumo a sua transformação. Tudo que Johann não quer é matar pessoas como um alemão nazista. De volta ao caminhão comenta com Ranulpho: “Meu medo era sempre um dia perder meus documentos, sem eles podia fazer nada no Brasil. Até dormia ruim com isso, sabe. E agora, é melhor ficar sem documento nenhum.”

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO



FIGURAS 57, 58, 59 e 60 – Johann livra-se dos seus documentos.

FONTE: CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS (2005)

Nas seqüências finais do filme vários são os símbolos que aludem à transformação de Johann: a pintura do caminhão, as roupas de “paraibano” de *Ranulpho*, a pasta de documentos jogada fora, o esconderijo no banheiro da estação de trem, a música tema e *leitmotiv* do personagem: “Terra da boa esperança / esperança que encerra / no coração do Brasil / um punhado de terra / no coração de quem vai / no coração de quem vem / terra da boa esperança / meu último trem / Parto levando saudade / saudade deixando / muitas caídas na terra / lá perto de Deus / oh minha terra / eis a hora do adeus vou-me embora / deixa mergulhar no teu luar / adeus.”

Johann termina (ou começa) a viagem em busca de outra identidade no trem em direção à Amazônia. Viagem que começou quando tirou os pés do seu país. Johann recusa uma identidade fixa e segue uma dinâmica de fuga permanente. Em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, acompanhamos o percurso empreendido por Johann em busca da adequação dos seus valores morais e das suas vivências ao modo como se vê e se sente no mundo – um percurso, enfim, em busca de si.

## Migrações

A experiência de migração é um elemento decisivo na constituição da subjetividade, da relação do sujeito com ele mesmo, com seu grupo de origem ou com o outro (BAMBHA, 2008)<sup>96</sup>. Os processos migratórios são também uma manifestação possível dos problemas identitários explorados por filmes do grupo (fugas, mudanças de cidade, de país etc.). O exemplo mais evidente é *Deserto Feliz*. O filme narra a trajetória de Jéssica, garota de 14 anos que sofre abuso sexual em casa por parte do seu padrasto. Ela encontra, então, na prostituição a saída para os seus problemas domésticos e de estagnação no sertão pernambucano. Inicialmente, Jéssica se prostitui nos postos da região, até conhecer um caminhoneiro e seguir para o Recife. Na capital, passa a morar com mais duas garotas de programa em um apartamento perto da praia Boa Viagem, até que conhece o alemão Mark, com quem começa a viver um romance e segue para Berlim.

Em *Deserto Feliz*, é representada a periferia do “Terceiro Mundo”, pelo sertão pernambucano e a sua capital Recife no litoral; e o “Primeiro Mundo”, representado pela cidade de Berlim como um dos centros da cultura européia. Em seus deslocamentos por esses vários lugares, Jéssica está num constante fluxo de migração para longe de sua condição de miséria. Ao chegar à Alemanha toda essa busca identitária de Jéssica só indica que logo ela vai voltar. Ela não faz parte da Alemanha. Na sua estadia em Berlim, as diferenças culturais e a distância geográfica vão tornando Jéssica mais próxima dos lugares que abandonou. É na Alemanha que a crise de identidade de Jéssica se intensifica, levando-a a procurar referências do Brasil, de Pernambuco, do sertão.

---

<sup>96</sup> BAMBHA, Mahomed. Migrações, imigração e alteridade no cinema brasileiro contemporâneo. In: Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008: São Paulo, SP - Tessituras, Interações, Convergências / Sandra Nitrini et al. - São Paulo: ABRALIC, 2008. e-book.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO



FIGURAS 61 e 62 – Jéssica busca suas referências.

FONTE: DESERTO FELIZ (2007)

Em Berlim, Jéssica está o tempo todo tentando encontrar nos códigos culturais do sertão o seu conforto: seja alimentando os bodes que encontrou presos em um beco em uma das ruas de Berlim; seja comendo manga do Vale do São Francisco; ou insistindo em falar português com os brasileiros e, por isso, sendo advertida pelo seu namorado alemão *Mark* que diz que ela está se fechando em um gueto. A língua como vetor de integração ao espaço e a cultura do outro é também tematizada. Aqui, a abordagem dos estudos culturais, a partir das idéias de Bhabha, sobre a migração, contribui para a compreensão do problema levantado pelo filme, a partir da personagem – uma sertaneja, uma nordestina, uma brasileira que só se reconhece como tal quando perde seus grupos de referência:

A nação preenche o vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades e parentescos, transformando esta perda na linguagem de metáfora. A metáfora, como sugere a etimologia da palavra, transporta o significado de casa e de sentir-se em casa através da meia-paisagem ou das estepes da Europa Central, através daquelas distâncias e diferenças culturais, que transpõem a comunidade imaginada do povoação (BHABHA, 1998, p.199).

As postulações de Stuart Hall, ainda que formuladas em outro contexto argumentativo, também podem nos ajudar a entender a natureza do conflito da personagem:

Essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através de parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão “mundano”, secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades – os legados do Império em toda parte – podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento – a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor (HALL, 2003, p. 38).

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

Como nos lembra Hall “na situação de diáspora, as identidades se tornam múltiplas. Junto com os elos que as ligam a uma ilha de origem específica, há outras forças centrípetas” (HALL, 2003, p. 27). Podemos então analisar o conflito de Jéssica à luz de tais idéias. Ela é brasileira, é nordestina, no entanto, só consegue se reconhecer como uma garota do sertão pernambucano ao migrar para Berlim e conviver com o estrangeiro. A cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, é uma viagem de retorno.

O fraseado de vozes ao som de um violoncelo nos remete às angústias da personagem Jéssica na sua dura vida no sertão. São as vozes que preconizam a seqüência do estupro. As mesmas vozes ecoam como se gritassem no silêncio de Jéssica. O filme investe na construção da subjetividade da personagem e uma música tem um papel importante nisso. A música tema de Jéssica, “Perdidos”, do cantor de brega Kelvis Duran explicita a condição de uma garota que não consegue se encontrar, que viaja em função de uma busca de si mesma que não acaba, ela está perdida. A música acompanha todas as suas transformações. O mesmo refrão “perdidos em um barco sem destino / naufragos do amor proibido / atracados pelos mares da paixão” é cantarolado por Jéssica no apartamento que divide com as outras prostitutas e na praia de Boa Viagem.

Os conflitos identitários de Jéssica são diferentes dos de Jonas e de Johann. O protagonista do *Árido Movie* não se reconhece entre os seus, assim como Johann que foge da Alemanha nazista, mas os dois em algum lugar acabam por se encontrar – Jonas no centro (São Paulo), Johann na periferia (Amazônia). Jéssica, no entanto, não se encontra em lugar algum – está deslocada no sertão, no Recife, em Berlim. O destino de Jéssica é vagar por diferentes paisagens sem se encontrar. Seja na floresta de algarobas no quintal da sua casa em Deserto Feliz, ou nas escadas do Edf. Holiday no Recife, ou nas ruas cheias de neve da Alemanha, Jéssica transita por todos os lugares, mas não fica. Jéssica não se encontra como menina, não se encontra como mulher, não se encontra como amante. A violência contra seu pequeno e frágil corpo afetou definitivamente sua construção de si. A violência do padrasto mais do que o seu corpo, marcou a sua alma.



FIGURAS 63 e 64 - O encontro perdido de Jéssica.

FONTE: DESERTO FELIZ (2007)

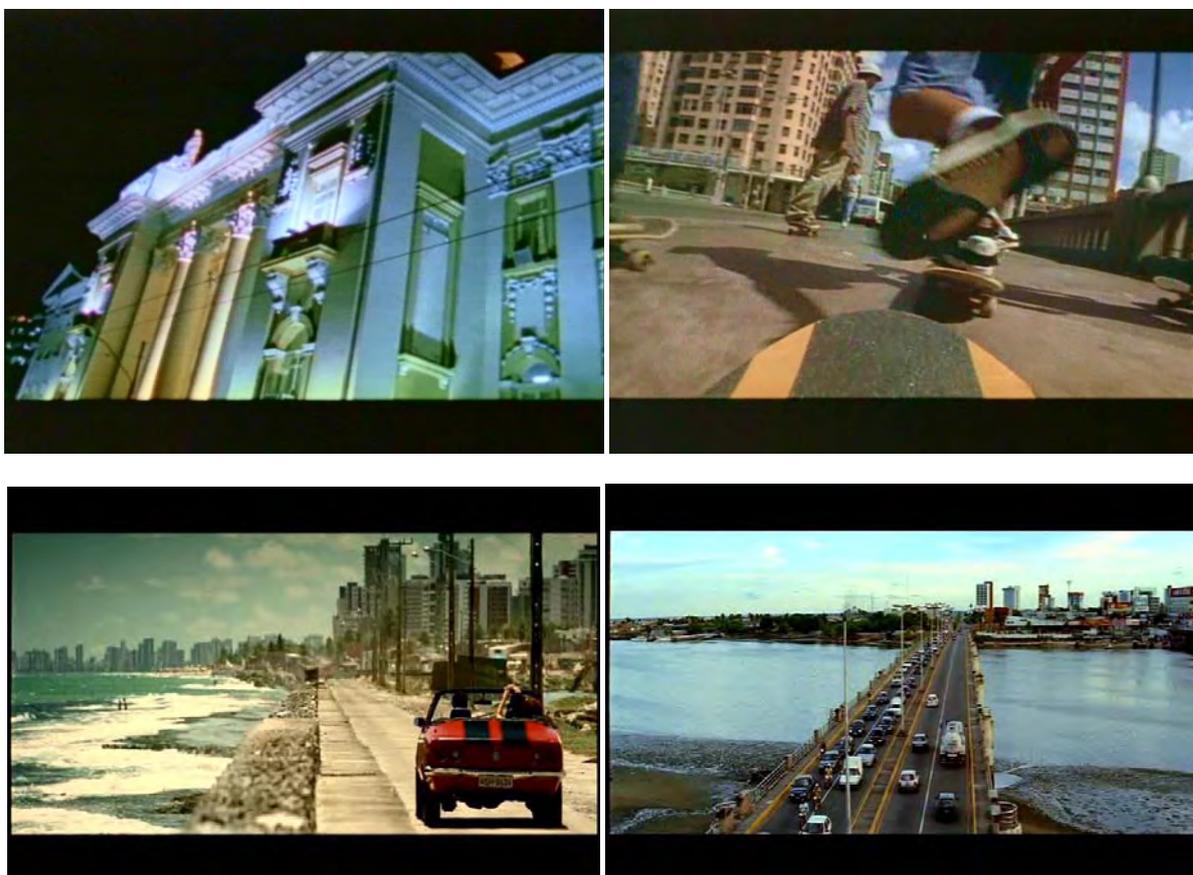
### 3.3.3 A estrada vai além do que se vê

O que designamos como problematizações identitárias, conforme já apontamos anteriormente, também diz respeito à afirmação de uma identidade local. Nos filmes estudados, essa identidade local se constrói por remissões ao universo cultural pernambucano por variados tipos de procedimentos: citações (incluídas nas falas dos personagens); exploração das paisagens por meio de tomadas aéreas e *travellings*, que passeiam pela cidade; uso de figuração de personagens da “cena” local (Irmãos Evento, donos de bares, fotógrafos e artistas plásticos); cenas documentais que registram o cotidiano da cidade, etc.

“Se Deus fosse colocar um piercing no mundo seria em Recife, pois Recife é o umbigo do mundo.” Proferida por Roger no táxi de *Conceição* e reiterada por Garnizé no *Rap do Pequeno Príncipe*, esse é o espírito da cidade que pretende ser resgatado pelos filmes: uma cidade multifacetada, híbrida, diversa na sua própria cultura que está imersa em outras diversas culturas. O Recife é o palco onde muitas das narrativas se desenvolvem, na década de 40 ou no novo milênio, o importante é mostrar a cidade – seus prédios, ruas, pontes, rios. As imagens da cidade ganham destaque na tomada aérea da seqüência inicial do *Árido Movie*, que começa no mar, atravessa o Marco Zero e termina nas ruas do Recife Antigo. Também aparecem, de modo eloqüente, no *Rap do Pequeno Príncipe*, em seqüências nas quais a câmera sobrevoa os morros de Casa Amarela (periferia da cidade). No mesmo filme, que representa a cultura urbana da cidade, atravessamos pontes da cidade à bordo de um skate (a imagem desliza quase na altura do chão pelas ruas do Recife). Os movimentos *travellings* do

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

ponto de vista dos carros em *Árido Movie*, *Amarelo Manga* e no ônibus do *Rap* identificam ainda outros locais representativos da cidade – Ponte do Pina, Bairro do Recife, Assembléia Legislativa, Teatro Santa Isabel, Hospital da Restauração, Avenida Conde da Boa Vista, Avenida Guararapes, Avenida Agamenon Magalhães. Em *Amarelo Manga*, nos deparamos com a cidade nos planos fixos (retratos) e documentais que captam o cotidiano dos habitantes anônimos do Recife, tomados como figurantes do filme de Cláudio Assis. A periferia violenta da região metropolitana do Recife está inscrita no *Rap do Pequeno Príncipe* por meio das entrevistas com os delegados, com os bandidos e com radialistas, responsáveis por programas sensacionalistas que já se incorporam a uma espécie de “cultura local”.



FIGURAS 65, 66, 67 e 68 – Recife: pontes, prédios e rios.  
FONTE: O RAP DO PEQUENO PRÍNCIPE (2000) ÁRIDO MOVIE (2005)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO



FIGURAS 69 e 70 - Habitantes anônimos do Recife.

FONTE: AMARELO MANGA (2003)

Nos filmes, a construção de uma identidade local está predominantemente associada ao urbano, deslizando, sem fronteiras claras, entre um Recife cosmopolita, nossa “manguetown”, para um Recife periférico, brega, kitsch. Pode-se observar, no entanto, a afirmação de uma identidade pernambucana, mais ancorada no regional, em filmes que se deslocam do urbano para o rural. Saímos da capital e seguimos em direção ao interior do Estado, que pode ser manifesto pelo sertão verde do *Baile Perfumado*, pelo sertão irrigado do *Deserto Feliz*, ou pelo sertão seco e esturricado do *Cinema, Aspirinas e Urubus* e do *Árido Movie*. Se não reconhecemos as cidades (fictícias como, Vale do Rocha ou Deserto Feliz), reconhecemos o sertão como um todo, e é este sertão mítico – fílmico – que participa dessa afirmação identitária, até mesmo por sua remissão a um universo cinematográfico nacional que colaborou para a construção de suas representações.

O reconhecimento desse sertão está muitas vezes, não nas imagens, mas numa fala que nos localiza. O ritmo, a prosódia, o sotaque e os dissemismos dão o tom local. O uso dessa tonalidade pernambucana, fértil em metáforas e metástases, de um vocabulário regional avesso aos esdrúxulos e com um freqüente amolecimento dos grupos consonantais, com a eliminação dos fonemas finais (Ex: *Baile Perfumado* “Lampião fio de uma égua! Mulesta! Gota serena!”, “É manso feito cascavé”, “Se desabestalha”, “Gosta mais de prosa que mulher de reza”, “Eu faço o diabo hõmi”, “Se fosse cobra dava o bote!”, “Primeiro você diz a que veio, aí eu digo se essa prosa vai”; *Amarelo Manga*, “Parece uma fera do mato com aquela cara de papangu”, “Eita bicho cabuloso danado”; *Árido Movie*, “Fudeu a tabaca de Xôla”, “Recife é no meio da água e não tem água. Eu fico com a gota serena por causa disso!”, “E

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

esse jogo aí é ao vivo ou indireto?”). Por trás de uma aparente ingenuidade do nordestino, provocada, sobretudo, pela exploração do sotaque, revela-se a disposição de valorizar sua experiência de vida, seu manejo do cotidiano, sua autenticidade. As personagens são tão interessantes quanto as suas “graças”, pois são nomeados de forma tradicional e popular, seja por referência ao pai (Zé de Zito do *Baile Perfumado*) ou à atividade profissional (Rauariu do *Deserto Feliz*). Nesses personagens, há uma clara construção (e, diria, afirmação) identitária.

Continuamos a viagem e chegamos a um local que ainda não havia sido explorado por esse cinema, a Zona da Mata. O *Baixio das Bestas* executa essa operação apelando para as representações mais características dessa região, a cultivo da cana-de-açúcar e o Maracatu Rural. A decadência canavieira é decretada pelo “tempo que engoliu a usina” na primeira seqüência do filme. Os momentos culturais se devem às evoluções do Maracatu Estrela Brilhante de *Baixio das Bestas*. Subjacente à exploração dessa “cultura da cana”, em *Baixio*, há uma discussão interessante sobre a própria identidade pernambucana, calcada numa história de apogeu e decadência econômica da atividade sucroalcooleira. Entre as prostitutas, caminhoneiros, *agroboys* e cortadores de cana (brincantes de maracatu), a Zona da Mata pernambucana configura-se como espaço-síntese dessas representações identitárias. Seja no tempo que dura um dia, no *Amarelo Manga*, ou no tempo de uma safra da cana, no *Baixio das Bestas*, os personagens de Cláudio Assis sofrem tanto com seus conflitos pessoais quanto com as condições impostas por um universo de relações arcaicas no qual se tem todo tipo de exploração. Nesses universos de valores arcaicos, retomam-se também, a partir de filmes como *Baile Perfumado*, *Árido Movie*, *Deserto Feliz*, representações identitárias apoiadas em práticas pelas quais o próprio cinema construiu um Nordeste, um sertão: o coronelismo, a seca, a miséria, o misticismo, o banditismo.

Deslizando do individual para o social, do pessoal para o local (regional), as construções identitárias propostas pelos filmes de Lírío Ferreira, Paulo Caldas, Cláudio Assis e Marcelo Gomes parecem evocar uma tensão que se explica pelas próprias trajetórias de vida desses diretores, abordadas nos capítulos anteriores. Na busca por um cinema autoral (com “cara” própria) na periferia da produção cinematográfica nacional parecem deliberadamente buscar a discussão do geral (global) pelo particular (local). Ambicionam propor um cinema de apelo universal a partir de filmes marcados por elementos de uma cultura regional – uma certa “pernambucanidade” manifesta pelas figuras exploradas (paisagens, personagens, situações e

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

manifestações populares, etc.). As buscas e conflitos identitários das personagens parecem também projetar, em última instância, as buscas e conflitos desses diretores com uma identidade para o seu próprio cinema – um cinema de lama e parabólicas.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso desenvolvido por esta pesquisa teve como ponto de partida a indagação sobre o que nos permitiria configurar/caracterizar o cinema pernambucano. Esse problema foi sintetizado numa pergunta chave: em que termos se pode falar de um cinema pernambucano? Depois do percurso realizado nessa dissertação, retomamos a mesma pergunta em condições de afirmar que aquilo que designamos como *cinema pernambucano*, a partir dos anos 80/90, remete, antes de mais nada, à produção cinematográfica de um determinado grupo de realizadores que, por partilharem de mesma *estrutura de sentimento*, podem ser considerados, nos termos de Raymond Williams, como um grupo cultural. A partir do modo como esse grupo se articula para a produção de um cinema autoral na periferia da produção audiovisual brasileira e pela repercussão obtida por seu conjunto de realizações, configura-se um novo ciclo de cinema em Pernambuco – um cinema cuja existência é escrita em ciclos<sup>97</sup> que se constituem a partir de uma mesma disposição (a de fazer cinema à margem), de experiências e práticas comuns em determinadas condições históricas e socioculturais.

Nessa pesquisa, esse novo ciclo do cinema pernambucano – ou o conjunto de filmes que, agora, designamos como *cinema pernambucano* – configurou-se como uma produção audiovisual autodidata, com restrito apoio financeiro, iniciada na década de 80, através da realização de curtas-metragens e vídeos. Essa produção legitima-se como tal (cinema pernambucano) partir da produção de longas-metragens, frutos de um trabalho colaborativo e de uma relação de “brodagem”, autenticado pela imprensa local com o selo “árido movie” e reconhecidos depois no cenário nacional e internacional pelo frescor de sua linguagem (virtuosismo imagético, usos insólitos da música, etc.) e pela problematização de uma identidade local, entre outros fatores.

O marco inaugural desse novo cinema pernambucano é o filme *Baile Perfumado*. Não por acaso, a equipe de produção do filme reúne boa parte dos integrantes de um grupo universitário informal, o *Vanretrô*, criado por estudantes de Comunicação da UFPE para discutir e fazer cinema (grupo do qual Lírio Ferreira e Cláudio Assis fizeram parte, além de Paulo Caldas, como “agregado”). Consideramos *Henrique* o primeiro trabalho em conjunto

---

<sup>97</sup> A inspiração para tratar esse cinema em “ciclos” veio a partir do trabalho de Figueirôa (2000), intitulado Cinema pernambucano: uma história em ciclos.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

desse grupo, pois vários integrantes do *Vanretrô*, então estudantes da UFPE, também exerceram funções no filme. Por seu papel aglutinador, o *Vanretrô*, pode, assim, ser considerado um embrião desse trabalho colaborativo que reverberou, depois, na produção dos filmes associados, aqui, a esse novo ciclo de cinema em Pernambuco (*Baile perfumado, O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas, Deserto Feliz, Amarelo Manga, Baixio das Bestas, Cinema, Aspirinas e Urubus, Árido Movie*, entre outros). Esse cinema pernambucano não é apenas um fenômeno estético isolado, surge no bojo de um amplo processo de transformação cultural ocorrido em diversos setores (música, cinema, artes plásticas, mídia) processo cuja base é a renovação do *manguebeat* na década de 90. A filmografia do grupo estudado constitui um material significativo para a representação simbólica da cultura pernambucana.

Nos filmes desse novo ciclo de cinema em Pernambuco é possível apontar recorrências caracterizadoras de um estilo que contribui também para a construção dessa identidade de grupo. A partir da análise dos filmes foram configuradas, aqui, três tendências expressivas, que sinalizam para a existência de um estilo – a auto-referencialidade, o privilégio à música, as problematizações identitárias. Tal como foram descritas aqui, todas essas tendências convergem – ao mesmo tempo que revelam – para uma estratégia de auto-legitimação desse grupo de amigos e colaboradores como “grupo de cinema” (grupo cultural), a partir do seu próprio cinema. Nada mais natural também visto que esse grupo se define pela busca de um cinema autoral, inicialmente, à margem da cadeia produtiva nacional de audiovisual e embalado pela atitude afirmativa do *manguebeat* na sua revalorização da produção cultural pernambucana. A compreensão desse “espírito da época”, assim como a recuperação da história, das práticas e relações do grupo permitiu compreender o contexto de criação dessas obras e, a partir dele, entender o que nos permite identificá-las como parte de um mesmo conjunto (um todo identificável a partir de certos elementos comuns).

Compreender a trajetória desse grupo é, também, compreender o momento atual do cinema pernambucano, a partir inclusive da sua dispersão em outros grupos. Entre os integrantes do grupo original – cujo “núcleo duro” pode ser associado a Lírio Ferreira, Paulo Caldas, Marcelo Gomes, Cláudio Assis e Hilton Lacerda –, alguns vínculos foram se enfraquecendo, outros estão ainda se moldando, novas parcerias estão se formando e novas práticas colaborativas estão surgindo com outros realizadores de outros estados e gerações.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

Marcelo Gomes continua trabalhando com o cineasta cearense Karim Ainouz e com o grupo de Belo Horizonte, representado principalmente por Cao Guimarães. Lírio Ferreira desenvolve trabalhos individuais com equipes cariocas. Hilton Lacerda assinou os roteiros dos filmes de longa-metragem *A Festa da Menina Morta* (2008) dirigido por Mateus Nachtergale e *FilmeFobia* (2008) dirigido por Kiko Goifman, que tem como ator principal o teórico de cinema Jean Claude Bernardet. Cláudio Assis co-dirigiu com o cineasta Camilo Cavalcante (premiado diretor, com uma carreira consolidada na direção de curtas-metragens entre os quais, *O velho, o mar e o lago*, *A História da Eternidade* e *Rapsódia para um homem comum* merecem destaque) o documentário *Eu vou de volta* (2007), sobre as pessoas que viajam em ônibus clandestinos de Pernambuco para São Paulo.

Os diretores Cláudio Assis, Paulo Caldas e Marcelo Gomes atualmente estão na fase de pré-produção de seus próximos filmes: *Febre do Rato*, de Cláudio Assis (o filme, que tem roteiro de Hilton Lacerda, conta a história de um poeta marginal anarquista que edita um pequeno jornal “Febre do Rato” usado para “saciar os desafortunados com altas doses de maldade”); *Era uma vez Verônica*, de Marcelo Gomes (sobre uma jovem de classe média pernambucana incapaz de se apaixonar); e, *Amor Sujo*, de Paulo Caldas (que conta a história do triângulo amoroso envolvendo um padre, uma violoncelista e um médico que tem uma clínica de transplante de rins). No Estado, também está sendo produzido o filme sobre o preso político Gregório Bezerra, *A História de um Valente*, que será dirigido por Cláudio Barroso e tem colaboração no roteiro de Paulo Caldas.

Apesar da evidente dispersão do grupo de cineastas aqui estudado em outras frentes de produção audiovisual, esses realizadores continuam ainda a ser identificados ao propalado *cinema pernambucano* que desabrochou nos anos 90, inserido no cenário mais amplo de retomada da produção cinematográfica brasileira. Sob essa designação, no entanto, já estão também abrigadas as produções de muitos outros grupos de jovens promissores cineastas, assim como projetos de veteranos que voltaram à cena audiovisual aproveitando os bons ventos de um novo ciclo de cinema em Pernambuco. Se compreendermos essa produção a partir da formação de outros distintos grupos culturais parece possível falar, ao final, não em um cinema pernambucano, mas em vários “cinemas pernambucanos” associados, sobretudo, à produção de uma nova geração de cineastas beneficiada tanto pelas políticas de incentivo quanto pelo reconhecimento obtido por um grupo de uma geração anterior. A partir do

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

caminho interpretativo adotado aqui, o que nos permite, então, reunir hoje todos esses realizadores numa mesma designação – *cinema pernambucano* – é justamente a sua identificação à formação de grupos que, embora atuando em distintos momentos sócio-históricos, articulam-se em torno da mesma disposição de produzir filmes com pretensões autorais e com ímpeto experimental, contando com orçamentos limitados e apelando para a “brodagem”. Pernambuco está “em tempo de cinema”, e o caminho que nos permite compreender o sentido dessa produção em uma perspectiva mais ampla, está apenas começando.

## REFERÊNCIAS

- ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ARAÚJO, Luciana. Pernambuco. In: **Enciclopédia do cinema brasileiro**. (orgs.) MIRANDA, L. F. e RAMOS, F. São Paulo, SENAC, 2000.
- AUMONT, Jacques. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas, São Paulo: Papirus, 2008.
- \_\_\_\_\_. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- BAMBA, Mahomed. Migrações, imigração e alteridade no cinema brasileiro contemporâneo. In: Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008: São Paulo, SP - Tessituras, Interações, Convergências / Sandra Nitri et al. - São Paulo: ABRALIC, 2008. e-book.
- BAZIN, André. **O cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- \_\_\_\_\_. “Cinema Marginal?” In: PUPPO, E.; HADDAD, V. (orgs.) **Cinema Marginal e suas fronteiras**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. p. 12-15.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BORDWELL, David. **On the history of film style**. Harvard University Press, 1997.
- BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CASSETTI, Francesco. **El film y su espectador**. Madrid: Cátedra, 1989.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- CHION, Michel. **L’audio-vision - son et image au cinéma**. Paris: Éditions Nathan, 1990. Nathan-Université, série «Cinéma et Image», Paris, rééd. Armand-Colin.
- CUNHA, Paulo (org.). **Relembrando o cinema pernambucano**. Recife: Editora Massangana, 2006.
- DEBS, Sylvie. **Cinema e literatura no Brasil**: os mitos do sertão, emergência de uma identidade nacional. Trad. De Sylvia Nemer. Fortaleza: Interate, 2007.
- DÍDIMO, Marcelo. Baile Perfumado, o cangaço revisitado. In: CAETANO, Rosário (org.). **Cangaço - o nordestern no cinema brasileiro**. Brasília: Avathar S.G.,
- DISCINI, Norma. **O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura**. São Paulo: Contexto, 2003.
- DUARTE, Elizabeth Bastos. **Quando e como a TV fala de si própria**. Trabalho apresentado ao NP15 – Semiótica da Comunicação do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2004.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

EISENSTEIN, Sergei. Montagem de atrações. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura**: globalização, pós-modernismo e Identidade; tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Studio Nobel, SESC, 1997.

FECHINE, Yvana. Núcleo Guel Arraes: formação, influências e contribuições para uma TV de qualidade no Brasil. In FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (Ed.). **Guel Arraes**: um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: CEPE, 2008. p. 17-87.

\_\_\_\_\_. Contribuições para uma semiotização da montagem. In OLIVEIRA, Ana Claudia e TEIXEIRA, Lucia. **Linguagens na comunicação**: desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Pernambucano**: uma história em ciclos. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2000.

\_\_\_\_\_. **O cinema super 8 em Pernambuco**: do lazer doméstico à resistência cultural. Recife. FUNDARPE, 1994. 242p.

\_\_\_\_\_. O manguebeat cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005. Rio de Janeiro. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2005. CD-ROM.

FIORIN, José Luiz. Uma concepção discursiva de estilo. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela; CAETANO, Kati Eliana (org). **O olhar à deriva**: mídia, significação e cultura. São Paulo: Annablume, 2004, p. 170-193.

FONSECA, Nara. **Da lama ao cinema**: Interfaces entre o cinema e a cena mangue em Pernambuco. Dissertação de mestrado. Recife, UFPE, 2006.

\_\_\_\_\_. **Lisbela e o Prisioneiro e Amarelo Manga**. Duas experiências com a identidade local. Artigo apresentado no VIII Encontro anual da SOCINE em Recife, 2004.

GANTI, Tejaswini. **Bollywood**: a guidebook to popular Hindi cinema. Routledge, 2004.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.

GONÇALVES, C. P. O sertão líquido de Lúcio Ferreira: Trajetórias do cinema jovem de Pernambuco - anos 1990/2000. In: Intercom 2007 - NP Comunicação e Culturas Urbanas, 2007, Santos. **O sertão líquido de Lúcio Ferreira**: Trajetórias do cinema jovem de Pernambuco - anos 1990/2000, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

\_\_\_\_\_. **Da diáspora**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HIGSON, Andrew. "The limiting imagination of a national cinema". In: HJORT, Mette e MACKENZIE, Scott (orgs.) **Cinema and nation**. Londres: Routledge, pp. 63-74, 2000.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

LADERMAN, David. **Driving visions: Exploring the Road Movie**. Austin: University of Texas Press, 2000.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

LEÃO, Carolina. **A maravilha mutante: batuque, sampler e pop na música pernambucana dos anos 90**. 2002. 123f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). UFPE, Recife, 2002

\_\_\_\_\_. **A nova velha cena: a ascensão da vanguarda mangue no campo da cultura recifense**. 2008. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Federal de Pernambuco.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

\_\_\_\_\_. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo, Brasiliense, 1990.

MASCARELLO, Fernando & BAPTISTA, Mauro (Org.) **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

MÉDOLA, A. S. L. D. **Figurativização e estrutura seriada da telenovela**. In: XXVI INTERCOM - SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO, 2003, Belo Horizonte. **Anais do INTERCOM / 2003 - NP 15 MÉDOLA**. Belo Horizonte, 2003.

NAGIB, Lúcia (Org.). **O cinema da retomada - Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

NESTINGEN, Andrew & ELKINGTON, Trevor G. (eds.). **Transnational cinema in a global north: Nordic Cinema in Transition**. Contemporary Approaches to Film and Television Series. Detroit: Wayne State UP, 2005.

NOGUEIRA, Amanda. **O Road movie nas rotas de fuga do árido cinema de Pernambuco**. In: **Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, 2008: São Paulo, SP - Tessituras, Interações, Convergências / Sandra Nitrini et. al. - São Paulo: ABRALIC, 2008. **e-book**.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema Brasileiro Contemporâneo (1990-2007)**. In: **Cinema Mundial Contemporâneo**. Mauro Baptista e Fernando Mascarello (orgs.), p. 139-148, 2008.

PAIVA, Samuel. **Do Curta ao Longa: Relações Estéticas no Cinema Contemporâneo de Pernambuco**. In: Esther Hamburger; Gustavo Souza; Leandro Mendonça; Tunico Amancio; Samuel Paiva. (Org.). **Estudos de Cinema Socine**, 2008, p. 99-107.

\_\_\_\_\_. **Um road movie na Rota do Sertão-Mar**. In: MACHADO Jr., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de. (Org.). **Estudos de Cinema Socine**. 01 ed. São Paulo: Annablume, v. 01, p. 171-179, 2007.

PRYSTHON, Â. F. **Amarelo Manga e a representação do subalterno no cinema brasileiro contemporâneo**. Arrecifes - Revista do Conselho Municipal de Cultura, Recife, v. 29, p. 18 - 23, 20 dez. 2004.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

\_\_\_\_\_. Entre as hipérboles freaks e as fantasias hegemônicas: representando a subalternidade no audiovisual nordestino. In: João Freire Filho; Paulo Vaz. (Org.). **Construções do tempo e do outro**. Representações e discursos midiáticos sobre a alteridade. 1 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2006, v. 1, p. 85-100.

PRYSTHON, Â. F.; ZANFORLIN, S. O Recife pós-moderno: a estetização da periferia. In: XXIV Intercom -Congresso brasileiro de Ciência da Comunicação, 2001, Campo Grande. **Anais da Intercom**, 2001. v. 1. p. 1-10.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. In **Revista Tempo Social**, vol.17, nº.1, 2005, São Paulo: USP, Departamento de Sociologia.

SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias**. Intelectuais, arte e meios de comunicação. São Paulo: Edusp, 1997.

SILVA, E. D. G. **A estética do ciclo do Recife**. Recife: Editora Universitária, 1995. v. 400. 49 p.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução: Fernando Mascarello – Campinas, SP: Papyrus, 2003.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut: entrevistas, edição definitiva** / François Truffaut e Helen Scott, tradução de Rosa Freire d'Aguiar – São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Marxism and Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1977.

\_\_\_\_\_. **Cultura**, trad. Lólio de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. “**A fração Bloomsbury**”, trad. Rubens Martins e Maria Cavalcante de Barros, in Revista Plural, nº6. São Paulo, USP, Programa de Pós-graduação em Sociologia, 1999.

XAVIER, Ismail. **Cinema nacional: táticas para um tempo sem estratégias**. São Paulo: Comunicação e Educação. 81 a 86, maio/ago. de 2000.

## MATÉRIAS DE JORNAIS

ARANTES, Silvana. Road movie do Sertão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 set. 2005. Caderno Folha Ilustrada.

BARROS, Lydia. ‘Artistas na corte’. **Diário de Pernambuco**, Recife, 26 out. 1993. Caderno Viver.

\_\_\_\_\_. A aposta num novo cinema. **Diário de Pernambuco**, Recife, 29 ago. 1997.

\_\_\_\_\_. Pernambuco entra no set. **Diário de Pernambuco**, Recife, 21 ago. 1994. Caderno Viver.

BEZERRA, Júlio. Cinema, Aspirinas e Urubus: filme pernambucano é um exemplo da qualidade técnica e artística do novo cinema que está chegando às telas. **Revista de Cinema**, Ano VI, n. 60, nov. 2005.

BUTCHER, Pedro. O perfume do sucesso. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 jul. 1997.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

CAETANO, Maria do Rosário. 'Baile Perfumado' é um canto ao Nordeste. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 1 ago. 1997. Caderno 2.

CAMARGO, Paulo. Baile Perfumado (entrevista). **OPOVO**, Fortaleza, 29 ago. 1997

COUTO, José Geraldo. Sertão vira pop no 'Baile Perfumado'. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1 ago. 1997. Folha Ilustrada.

GUERRA, Ruy. De alma perfumada. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 8 nov. 1996.

JANOT, Marcelo. Lampião aceso estréia nesta sexta 'Baile Perfumado', dos nordestinos Lírio Ferreira e Paulo Caldas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 ago. 1997. Caderno B.

MENDONÇA FILHO, Kleber. A metralhadora e uma câmera de cinema. **Jornal do Commercio**, Recife, 31 ago. 1997.

ORICCHIO, Luiz Zanin. 'Baile Perfumado' inova filme de cangaço. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 18 jul. 1997. Caderno 2.

\_\_\_\_\_. Pernambucanos inventam o 'árido movie'. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 1 abr. 1997. Caderno 2.

PAIVA, Anabela. Nova geração do cinema brasileiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 nov. 1996.

\_\_\_\_\_. Novo cinema do sertão. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 nov. 1996.

ROMANI, Daniele. Eita Baile Arretado. **Jornal do Commercio**, Recife, 1996. Caderno C.

SPENCER, Fernando. Cinema vira o ano com força total. **Diário de Pernambuco**, Recife, 27 dez. 1994. Caderno Viver.

\_\_\_\_\_. O cinema pernambucano de alma nova. **Diário de Pernambuco**, Recife, 08 fev. 1992. Caderno Viver.

\_\_\_\_\_. Libanês que filmou o bando de Lampião é tema de filme. **Diário de Pernambuco**, Recife, 23 abr. 1994. Caderno Viver.

\_\_\_\_\_. O cinema pernambucano com alma nova. **Diário de Pernambuco**, Recife, 08 fev. 1992. Caderno Viver.

STEPPLE, Amin. Lúmpen trash: nova balada do cinema pernambucano. **Diário de Pernambuco**, Recife, 03 ago. 2003. Caderno Viver.

VERAS, Luciana. Pernambuco conquista sua cota na tela. **Diário de Pernambuco**, Recife, 01 abr. 2007. Caderno Viver. Pp. D1.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
O NOVO CICLO DE CINEMA EM PERNAMBUCO  
A QUESTÃO DO ESTILO

**SITES**

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Pernambucano/Anos 90: um balanço positivo**. Site Cinemascópio. Disponível em: <<http://cf.uol.com.br/cinemascopio/artid.cfm?CodArtigo=36>>. Acesso em: 14 mar. 2007.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Os longas pernambucanos de 1997 a 2007**. Site Cinemascópio. Disponível em: <<http://cf.uol.com.br/cinemascopio/artigo.cfm?CodArtigo=104>>. Acesso em: 02 abr. 2007.

\_\_\_\_\_. **Entrevista com Lírio Ferreira e Hilton**. Site Cinemascópio. Disponível em: <<http://cf.uol.com.br/cinemascopio/entrd.cfm?CodEntrevista=150>>. Acesso em: 20 abr. 2007.

STEPPLE, Amin. **Um belo artigo sobre “Árido Movie”**: o filme “cult” da temporada “desbrava o sertão deste início do século com olhos livres”. Disponível em: <<http://www.geneton.com.br/archives/000167.html>>. Acesso em: 06 jun. 2007

TAVARES, Bráulio. **Em blog no site Overmundo**. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/blogs/hierarquia-e-brodagem>>. Acesso em: 31 mai. 2008

Acervo digital do Diário de Pernambuco: Disponível em: <<http://arquivo.pernambuco.com/isearch/>>

Jornal do Commercio: Disponível em: <<http://jc3.uol.com.br/jornal/>>

Centro Técnico do Audiovisual CTAV: Disponível em: <<http://www.ctav.gov.br/institucional/historico/>>

Filme B: Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/>>

Cinematheca Brasileira: Disponível em: <<http://www.cinematheca.com.br>>

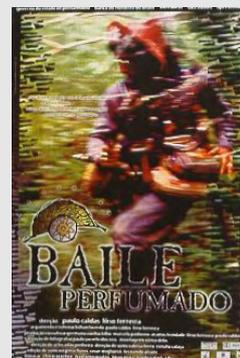
## ANEXO A - FILMOGRAFIA BÁSICA

### BAILE PERFUMADO (1997)

FICÇÃO, 35mm, 93min  
DIREÇÃO: Paulo Caldas e Lirio Ferreira

#### SINOPSE

Na década de 30, no sertão pernambucano, o mascate libanês Benjamin Abrahão, homem de confiança do Padre Cícero, tenta fazer um filme com Lampião e todo seu bando, pois acredita que este filme o deixará muito rico. Após alguns contatos iniciais ele conversa diretamente com o famoso cangaceiro e expõe sua idéia, mas os sonhos do mascate são prejudicados pela ditadura do Estado Novo.



#### FICHA TÉCNICA

**Produção:** Paulo Caldas, Germano Coelho Filho, Lirio Ferreira, Marcelo Pinheiro e Aramis Trindade

**Direção de Produção:** Cláudio Assis

**Roteiro:** Paulo Caldas, Lirio Ferreira e Hilton Lacerda

**Música:** Chico Science, Lúcio Maia, Fred Zero Quatro, Paulo Rafael e Sérgio Siba Veloso

**Fotografia:** Paulo Jacinto dos Reis

**Direção de Arte:** Adão Pinheiro

**Som:** Valéria Ferro

**Figurino:** Mônica Lapa

**Montagem:** Vânia Debs

**Montagem de Som:** Virgínia Flores

#### ELENCO

- Duda Mamberti (Benjamin Abrahão);
- Luís Carlos Vasconcelos (Lampião);
- Aramis Trindade (Tenente Lindalvo Rosas);
- Chico Diaz (Coronel Zé de Zito);
- Jofre Soares (Padre Cícero);
- Cláudio Mamberti (Coronel João Libório);
- Germano Haiut (Ademar Albuquerque);
- Giovana Gold (Jacobina).

#### PRÊMIOS

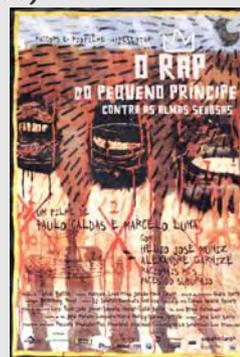
- Melhor Filme, Melhor Direção de Arte e Melhor Ator Coadjuvante (Aramis Trindade) no 29º Festival de Brasília, 1996, DF;
- Prêmio da Crítica, Prêmio da UNESCO e Prêmio dos Pesquisadores do Cinema Brasileiro.

### O RAP DO PEQUENO PRÍNCIPE CONTRA AS ALMAS SEBOSAS (2000)

DOCUMENTÁRIO, 35mm, 75min  
DIREÇÃO: Paulo Caldas e Marcelo Luna

#### SINOPSE

Um mergulho no cotidiano da periferia de Recife, para contar a história de dois jovens, personagens reais, Helinho e Garnizé, que formam o eixo deste documentário. Helinho, justiceiro, 21 anos, conhecido na comunidade como 'O Pequeno Príncipe', é acusado de matar 65 bandidos, Garnizé, músico, 26 anos, componente da banda de rap Faces do Subúrbio, militante político e líder comunitário, usa a cultura para enfrentar a difícil sobrevivência na periferia. Os dois são opostos e ao mesmo tempo iguais, na condição de filhos de uma guerra social silenciosa, travada diariamente nos subúrbios das grandes cidades brasileiras.



#### FICHA TÉCNICA

**Produção:** Raccord Produções

**Roteiro:** Paulo Caldas, Marcelo Luna e Fred Jordão

**Produção:** Clélia Bessa

**Música:** DJ Dolores e Alexandre Garnizé

**Direção de Fotografia:** André Horta

**Direção de Arte:** Cláudio Amaral Peixoto

**Montagem:** Natara Ney Nunes

#### PRÊMIOS

- Troféu Burity de Prata no 33º Festival de Brasília, 2000, DF;
- Prêmio GNT de Renovação de Linguagem na Competição Brasileira e Prêmio Centro Cultural Banco do Brasil no 5º Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade, 2000, SP;
- Prêmio do Júri no 3º Festival de Cinema Brésilien de Paris, 2001, Paris.

## AMARELO MANGA (2003)

FICÇÃO, 35mm, 100min  
DIREÇÃO: Cláudio Assis

### SINOPSE

Guiados pela paixão, os personagens deste filme vão penetrando num universo feito de armadilhas e vinganças, de desejos irrealizáveis, da busca incessante da felicidade. O universo aqui é o da vida-satélite e dos tios que giram em torno de órbitas próprias, colorindo a vida de um amarelo hepático e pulsante. Não o amarelo do ouro, do brilho e das riquezas, mas o amarelo do embasamento do dia-a-dia e do envelhecimento das coisas postas. Um amarelo-manga, farto.



### FICHA TÉCNICA

Produção: Parabólica Brasil; Olhos de Cão  
Produções Cinematográficas  
Roteiro: Hilton Lacerda  
Música: Jorge du Peixe e Lúcio Maia  
Fotografia: Walter Carvalho  
Direção de Arte: Renata Pinheiro  
Figurino: Andrea Monteiro  
Montagem: Paulo Sacramento  
Montagem de som: Ricardo Reis

### ELENCO

- Matheus Nachtergaele (Dunga);
- Jonas Bloch (Isaac);
- Dira Paes (Kika);
- Chico Diaz (Wellington);
- Leona Cavalli (Lígia).

### PRÊMIOS

- Melhor filme, Melhor ator (Chico Diaz), Melhor fotografia e Melhor montagem no 35º Festival de Brasília, 2002, DF;

- Melhor filme, Melhor direção, Melhor atriz (Dira Paes), Melhor ator (Matheus Nachtergaele), Melhor roteiro, Melhor fotografia, Melhor montagem, Melhor direção de arte, Melhor trilha sonora, Melhor figurino no 13º Cine Ceará, 2003, CE;
- Melhor fotografia, no 7º Festival de Cinema Brasileiro de Miami, 2003;
- Prêmio da Confederação Internacional dos Cinemas de Arte e Ensaio como melhor filme do Fórum do Festival Internacional de Berlim, 2003.

## CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS (2005)

FICÇÃO, 35mm, 99min  
DIREÇÃO: Marcelo Gomes

### SINOPSE

Em 1942, no meio do sertão nordestino, dois homens vindos de mundos diferentes se encontram. Um deles é Johann, alemão fugido da 2ª Guerra Mundial, que dirige um caminhão e vende aspirinas pelo interior do país. O outro é Ranulpho, um homem simples que sempre viveu no sertão e que, após ganhar uma carona de Johann, passa a trabalhar para ele como ajudante. Viajando de povoado em povoado, a dupla exhibe filmes promocionais sobre o remédio "milagroso" para pessoas que jamais tiveram a oportunidade de ir ao cinema. Aos poucos surge entre eles uma forte amizade.



### FICHA TÉCNICA

Produção: Sara Silveira, Maria Ionescu e João Vieira Jr.  
Co-produção: Dezenove Som e Imagens e Rec Produtores Associados  
Roteiro: Marcelo Gomes, Paulo Caldas e Karim Ainouz  
Música: Tomás Alves de Souza  
Fotografia: Mauro Pinheiro Jr.  
Direção de Arte: Marcos Pedrosa  
Figurino: Beto Normal  
Som: Márcio Câmara  
Montagem: Karen Harley  
Montagem de Som: Beto Ferraz

### ELENCO

- Peter Ketnath (Johann);
- João Miguel (Ranulpho);
- Hermila Guedes (Jovelina).

### PRÊMIOS

- Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Roteiro Original, Melhor Edição e Melhor Fotografia no Grande Prêmio Cinema Brasil;
- Prêmio Especial do Júri e o prêmio de Melhor Ator (João Miguel), no Festival do Rio, 2005, RJ;

- Melhor Filme, Melhor Filme Brasileiro e Melhor Ator (João Miguel), na 29ª Mostra de Cinema de São Paulo, 2005, SP;
- Ganhou o Astor de Prata de Melhor Filme Ibero-Americano, no Festival de Mar Del Plata, 2006, Argentina;
- Prêmio do Sistema Educacional Francês, no Festival de Cannes, 2005, França;
- Melhor Filme Ibero americano e Melhor Ator (João Miguel), Festival Internacional de Guadalajara, 2006, México.



## CARTOLA (2006)

DOCUMENTÁRIO, 35mm, 85min  
DIREÇÃO: Lírio Ferreira e Hilton Lacerda

### SINOPSE

A história de um dos compositores mais importantes da música brasileira. A história do samba a partir de um dos seus expoentes mais nobres. Utilizando linguagem fragmentada, Cartola traça um painel da formação cultural do Brasil, convidando a uma reflexão na construção da memória deste país. O retrato de um homem que se reconstruía com seu tempo.



### FICHA TÉCNICA

**Produção:** Raccord Produções / Globo Filmes  
**Roteiro:** Lírio Ferreira e Hilton Lacerda  
**Fotografia:** Aloysio Raolino  
**Fotografia Adicional:** Paulo Jacinto dos Reis  
**Direção de Arte:** Cláudio do Amaral Peixoto  
**Figurino:** Rô Nascimento  
**Som:** Valéria Ferro  
**Montagem:** Mair Tavares

### PRÊMIOS

- Grande Prêmio do Cinema Brasileiro de Melhor Trilha Sonora

## DESERTO FELIZ (2007)

FICÇÃO, 35mm, 88min  
DIREÇÃO: Paulo Caldas

### SINOPSE

Jéssica, 14 anos, mora em Deserto Feliz, no sertão nordestino. Violentada pelo padrasto, sob o olhar silencioso e cúmplice da mãe, a menina foge para Recife para salvar-se de sua própria destruição. Ao chegar à cidade grande, ela se cai nas armadilhas do turismo sexual e dentro desse universo de miséria e alucinação, ela se depara com algo inesperado: o afeto nos braços de Mark, um turista alemão. E agora, diante dela surge a angústia de se saber só e o medo de não poder ir até onde seu destino poderia levá-la. Em seu mundo de sonhos, ela descobre a vastidão do mundo, e o encontro com o outro, com si mesma, a força de sua cultura e o poder do amor.



### FICHA TÉCNICA

**Produção:** Germano Coelho  
**Roteiro:** Paulo Caldas, Marcelo Gomes, Xico Sá e Manoela Dias  
**Música:** Fábio Trummer e Erasto Vasconcelos  
**Fotografia:** Paulo Jacinto dos Reis  
**Direção de Arte:** Moacyr Gramacho  
**Figurino:** Bárbara Cunha  
**Som:** Valéria Ferro  
**Montagem:** Vânia Debs

### ELENCO

- Peter Ketnath (Mark),
- Nash Laila (Jéssica),
- Zezé Mota (Dona de Vaga),
- Servílio Holanda (Biu),
- João Miguel (Mão de Véia),
- Magdale Alves (Maria),
- Hermila Guedes (Pâmela)

### PRÊMIOS

- Melhor diretor no XXII Festival Internacional de Cine em Guadalajara, 2007, México.
- Melhor Diretor, Melhor Fotografia, Melhor Diretor de Arte, Melhor Música, Prêmio de Melhor Filme do Júri Popular e Melhor Filme da Crítica no Festival de Cinema de Gamado, 2007, RS.

## ANEXO B - INVENTÁRIO DA PRODUÇÃO DO GRUPO

### DOCUMENTÁRIOS

#### SONS DA BAHIA (2002)

**Direção:** Paulo Caldas e Lula Buarque de Hollanda  
Documentário, Brasil, 55min, DVD

O documentário de Paulo Caldas e Lula Buarque de Hollanda investiga a origem das raízes da musicalidade baiana. Gilberto Gil e Roberto Mendes falam sobre música e cultura. Os grupos Zambiapunga e Orquestra de Berimbau dão um toque a mais à trilha sonora.

**Roteiro:** Marcelo Luna **Direção de Fotografia:** Robério Braga **Som direto:** Valéria Ferro **Montagem:** Natara Ney **Mixagem:** Marcelo Bernardi

#### QUINTAL DO SEMBA (2003)

**Direção:** Paulo Caldas  
Documentário, Angola, 133min, DVD

Documentário sobre o Semba, ritmo tradicional em Angola. Filmado em Luanda, ao vivo, nos Estúdios da Rádio Nacional de Angola, reúne alguns dos mais genuínos angolanos: Carlitos Vieira Dias, Moreira Filho e Paulo Flores.

**Direção de Produção:** Andréa Fernanda **Cenário:** Sérgio Guerra **Direção de Fotografia:** Fabrício Tadeu **Montagem:** Natara Ney **Mixagem:** Marcelo Bernardi.

#### SERTÃO DE ACRÍLICO AZUL PISCINA (2004)

**Direção:** Karim Ainouz e Marcelo Gomes  
Documentário, 26min

Uma viagem como filme, um filme como devaneio pelo sertão brasileiro. Lugares remotos revelam tradições e costumes de uma paisagem brasileira que é ao mesmo tempo primitiva e contemporânea, regional e globalizada.  
Rumos Itaú Cultural. Brasil 3X4

**Roteiro e Direção:** Karim Ainouz e Marcelo Gomes **Direção de Fotografia:** Heloisa Passos **Produção Executiva:** Daniela Capelato e João Vieira Jr **Direção de Produção:** Germana Pereira e Juliana Carapeba **Edição:** Isabela Monteiro de Castro **Direção Musical:** Dj Dolores

#### EU VOU DE VOLTA (2007)

**Direção:** Camilo Cavalcante e Cláudio Assis  
Documentário, Digital, 54min

Duas viagens são realizadas simultaneamente em ônibus clandestinos: a ida de Caruaru (a maior cidade do agreste pernambucano) até São Paulo e a volta de São Paulo à Caruaru. Os fluxos e refluxos desses passageiros migrantes refletem, em suma, as movimentações da vida, as pequenas vitórias e derrotas de cada um, além da vontade de que algo aconteça e mude o que está estagnado.  
Rumos Itaú Cultural Cinema e Vídeo 2006-2007

**Direção de Fotografia:** Walter Carvalho e Juarez Pavelak **Montagem:** André Sampaio e Fernando Coster **Edição de Som:** Luis Eduardo Carmo **Produção da viagem:** Brenda da Mata e Fernando Coster **Produção executiva:** Stella Zimmerman **Produção:** Julia Moraes

## CURTAS METRAGENS

### FRUSTRAÇÕES, ISTO É UM SUPER 8 (1981)

Direção: Paulo Caldas  
Ficção, Super 8, Cor

A história de um engraxate, que ao passar por uma casa, onde acontece uma festa de aniversário, ele sonha em ser o aniversariante.

### MORTE NO CAPIBARIBE (1983)

Direção: Paulo Caldas  
Ficção, Super 8, Cor, 23min

Um pai desempregado joga os quatro filhos da Ponte Velha do Recife no Rio Capibaribe durante o réveillon. Baseado em uma história real.

**Direção de fotografia:** Nelson Simas **Montagem:** Paulo Caldas **Elenco:** Agenor Coutinho, Sandra Arraes.

### NEM TUDO SÃO FLORES (1985)

Direção: Paulo Caldas  
Ficção, 35mm, Cor, 10min

Sexo X Reprodução - Ficção narrando a estória de Lírio e Dália, romance de dois jovens traídos pela busca do prazer. Uma mulher que faz um aborto pensando estar grávida.

**Produção:** Patrícia Dias **Equipe de produção:** Mirian Juvino; Denise Zepter; Manoel Braço **Roteirista:** Sandra Arraes; Paulo Maurício Caldas **Direção de fotografia:** Adilson Ruiz **Direção de som:** Lúcia Matos **Técnico de som:** Dioclécio Santos **Montagem:** Vânia Debs **Cenografia:** Geraldo Marinho (Bugá) **Música (Genérico):** Múcio Callou **Elenco:** Augusta Ferraz; Francisco Accioly.

### O BANDIDO DA SÉTIMA LUZ (1986)

Direção: Paulo Caldas  
Ficção, 16mm, Cor, 22min

Um cineasta maníaco por roubar imagens cinematográficas.

**Produtora:** Center Produções Cinematográficas **Produção:** Mirian Juvino **Roteirista:** Paulo Maurício Caldas **Direção:** Paulo Maurício Caldas **Coreografia:** Bernot Sanches Paula Costa Rego **Direção de fotografia:** Adilson Ruiz **Direção de som:** Eduardo Santos Mendes **Montagem:** Vânia Debs **Montagem de som:** Eduardo Santos Mendes **Direção de arte:** Sérgio Roizenblit **Música (Genérico):** Múcio Callou **Música:** Fernando Spencer, Ivan Ferraz e Marlos Nobre **Elenco:** Fernando Spencer; Luís Lima; Aramis Trindade; Amin Stepple; Rubem Rocha Filho; Manoel Constantino; Solange Rocha; Samuel Holanda; Cláudio Assis.

### PADRE HENRIQUE, UM ASSASSINATO POLÍTICO? (1986)

Direção: Cláudio Assis  
Documentário, 16mm, PB

Vida e morte do Padre Henrique, assessor de Dom Helder Câmara, que foi assassinado pelos órgãos de repressão dos anos 60.

**Roteirista:** Cláudio Assis; Samuel Holanda; **Direção:** Cláudio Assis; **Direção de fotografia:** Adilson Ruiz; **Montagem:** Mirella Martinelli.

### CHÁ (1987)

Direção: Paulo Caldas  
Ficção, 35mm, Cor, 13min

Um chá de panela fantástico e surrealista.

**Produtora:** Nuven - Núcleo Audio-Visual do Nordeste Ltda.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. **Produção:** Glauco Túlio Caldas **Direção de produção:** Francisco César Filho **Roteirista:** Sandra Arraes; Lírio Ferreira; Solange Rocha; Alberto Gieco; Paulo Maurício Caldas **Direção de fotografia:** Adilson Ruiz **Som direto:** Karin Stuckenschmidt **Montagem:** Vânia Debs **Montagem de som:** Eduardo Santos Mendes **Direção de arte:** Alberto Gieco **Cenografia:** Mozart Guerra **Figurinos:** Sandra Arraes; Alberto Gieco; Dona Letícia **Música:** Webster Mendelssohn; Fain; João Paulo Junior; Alcimar Monteiro; Donizett **Elenco:** Maria Rossiter; Ana Célia; Atena Kitsos; Gilza Melo; Helena Vila Nova; Henrique Amaral; Iara Lins; Kalyna Aguiar; Lílíana Magalhães; Magdale Alves; Nilza Lisboa.

### **O CRIME DA IMAGEM (1992)**

Direção: Lirio Ferreira  
Ficção, 35mm, COR, 13min

Viagem simulada por um sertanejo desconfiado da fidelidade da esposa tem desfecho trágico. Episódio lendário sobre Antônio Conselheiro, antes de se tornar um líder político-místico-religioso.

**Produção:** Trama Produções; Instituto Brasileiro de Arte e Cultura IBAC **Direção de produção:** Paulo Caldas **Produção executiva:** Lirio Ferreira; Marcelo Pinheiro; Aramis Trindade **Roteirista:** Paulo Caldas; Lirio Ferreira **Direção de fotografia:** Kátia Coelho **Direção de som:** Eduardo Santos Mendes **Som direto:** Dal **Montagem:** Vânia Debs **Direção de arte:** Mozart Guerra; Juliana Carapeba **Elenco:** Tuca Andrade; Maria Paula Costa Rego; Diva Pacheco; Paulo Falcão; Aramis Trindade.

### **PERNA CABILUDA (1992)**

Direção: Marcelo Gomes, João Jr. e Beto Normal  
Documentário, Betacam, 12min

Ao analisar *A perna "cabiluda"*, uma das lendas urbanas mais populares do Recife, este documentário acerta na leveza narrativa e deboche necessários para informar e divertir.

**Produção:** Marcelo Gomes, João Jr. e Adelina Pontual

### **ÓPERA CÓLERA (1992)**

Direção: Paulo Caldas e Marcelo Luna  
Documentário, Cor, 29min, Vídeo

Documentário realizado para a Eco 1992, sobre a volta da cólera ao Recife depois de 100 anos.

**Roteiro:** Paulo Caldas e Marcelo Luna **Edição:** Natara Ney **Produtora:** X Filmes

### **SONETO DO DESMANTELO BLUE (1993)**

Direção: Cláudio Assis  
Ficção, 35mm, PB, 8min

Fragmentos da vida e obra do poeta pernambucano Carlos Pena Filho.

**Direção de produção:** Solange Rocha **Produção executiva:** Cláudio Assis **Argumento:** Adelina Pontual; Cláudio Assis; Solange Rocha **Roteirista:** Cláudio Assis; Vital Santos **Direção de fotografia:** Marcelo Durst **Iluminação:** Edvaldo Santiago; Otávio Carneiro **Técnico de som:** Heron Alencar **Montagem:** Vânia Debs **Montagem de som:** Luiz Adelmo **Direção de arte:** Mozart Guerra **Elenco:** Henrique Amaral; Virgínia Cavendish; Maria Vasconcelos; Biriba; Chico Acioly; Ismael Portela; João Júnior; Manoel Constantino; Rubem Rocha Filho; Valmir Chagas; Marcelo Pinheiro; Renata Pinheiro.

### **SAMYDARSH: OS ARTISTAS DA RUA (1993)**

Direção: Cláudio Assis, Adelina Pontual, Marcelo Gomes  
Documentário, Betacam, 13min

Registro dos sons feitos nas ruas do Recife, traduzindo em imagens a criatividade e energia de artistas populares que se apresentam, diariamente, em feiras e mercados públicos e na praia de Boa Viagem.

**Produção:** Parabólica Brasil

### **THAT'S A LERO-LERO (1995)**

Direção: Lirio Ferreira e Amin Stepple  
Ficção, 16mm, PB, 12min

Em julho de 1942, o cineasta Orson Welles desembarca no Recife para filmar a cidade e fazer uma grande festa com os intelectuais locais.

**Produtora:** Trama Produções **Produção:** Lirio Ferreira; Breno Lyro; Marcelo Pinheiro; Aramis Trindade **Roteirista:** Lirio Ferreira; Amin Stepple Hiluey **Direção:** Lirio Ferreira; Amin Stepple Hiluey **Direção de fotografia:** Kátia Coelho **Direção de som:** José Luiz Sasso **Técnico de som:** Valéria Ferro **Montagem:** Vânia Debs **Direção de arte:** Juliana Carapeba Carla Sarmento **Elenco:** Bruno Garcia, Aramis Trindade, Jones Melo, Chico Accioly.

### **CACHAÇA (1995)**

Direção: Adelina Pontual

Ficção, 35mm, 13min

Num bar do centro da cidade, dois homens fazem uma aposta: ver quem agüenta tomar mais cachaça. A noite transcorre com suas revelações e personagens. Os primeiros raios do sol revelarão o vencedor.

**Produção:** Parabólica Brasil; Funarte **Direção de produção:** Ruth Pinho **Produção executiva:** Cláudio Assis **Roteirista:** Adelina Pontual **Direção de fotografia:** Jane Malaquias **Iluminação:** João Sagatio **Direção de som:** Marília Alvim **Som direto:** Edwaldo Mayrink **Montagem:** Marília Alvim **Montagem de som:** Marília Alvim **Direção de arte:** Pércles Duarte; Cláudio Cruz **Figurinos:** Beto Normal **Música:** Fred 04 **Elenco:** Chico Díaz, Edmilson Barros, Jones Melo.

### **MARACATU, MARACATUS (1995)**

Direção: Marcelo Gomes e Beto Normal

Ficção, 35mm, 14min

As diferenças culturais entre as várias gerações de integrantes do Maracatu rural, ritual afro-indígena que tem suas origens nos engenhos de açúcar de Pernambuco.

**Produção:** Parabólica Brasil; CTAv/Funarte **Produção:** Luci Alcântara; Cláudio Assis **Direção de produção:** Luci Alcântara **Produção executiva:** Cláudio Assis **Roteirista:** Marcelo Gomes **Direção de fotografia:** Jane Malaquias **Direção de som:** Nathalia Safranov Rabezuk **Técnico de som:** Osman Assis; Severo Santos **Montagem:** Vânia Debs **Montagem de som:** Nathalia Rabczuk **Direção de arte:** Luci Alcântara **Música:** Chico Science; Canibal; A. Carlos Nóbrega **Elenco:** Jofre soares, Meia-Noite, Ailton Guerra, Mestre Salu, Dona Neta.

### **PUNK ROCK HARD CORE - ALTO JOSÉ DO PINHO - É DO CARALHO! (1995)**

Direção: Adelina Pontual, Marcelo Gomes e Cláudio Assis

Documentário. Betacam. 13min

O vídeo enfoca, de forma expressiva e sucinta, os sonhos de jovens que têm muito a dizer através da arte no Alto Zé do Pinho, uma comunidade vista como carente.

**Produção:** Parabólica Brasil; **Co-roteiro/direção** com Marcelo Gomes e Cláudio Assis

### **TEXAS HOTEL (1997)**

Direção: Cláudio Assis

Ficção, 35mm, Cor, 14min

O filme mostra o cotidiano ora conturbado ora surreal do Texas Hotel localizado no centro da cidade do Recife.

**Produção:** Parabólica Brasil **Produção:** Renata Nascimento; Cláudio Assis **Produção executiva:** Cláudio Assis; Cecília Araújo **Roteirista:** Cláudio Assis; Hilton Lacerda **Direção de fotografia:** Walter Carvalho **Técnico de som:** Valéria Ferro **Som direto:** Valéria Ferro **Montagem:** Paulo Sacramento **Direção de arte:** Renata Pinheiro **Cenografia:** Renata Pinheiro **Figurinos:** Juliana Prysthon **Música:** Jorge du Peixe; Lúcio Maia **Elenco:** Jonas Bloch; Jones Melo; Aramis Trindade; Conceição Camaroti; Otto.

### **SIMIÃO MARTINIANO – O CAMELÔ DO CINEMA (1998)**

Direção: Hilton Lacerda e Clara Angélica

35mm, 14min

A história de Simião Martiniano, homem que divide seu tempo entre os ofícios de camelô e cineasta.

**Produção:** Parabólica Brasil; Truq Cine TV Vídeo **Produção:** Clarice Hoffman; Rutilio Oliveira **Direção de produção:** Mônica Lapa **Produção executiva:** Lydia Barros; Mônica Lapa **Argumento:** Clara Angélica **Roteirista:** Clara Angélica; Hilton Lacerda **Direção de fotografia:** Tuca Moraes **Iluminação:** João Sagatio **Som direto:** Valéria Ferro; Renato Calaça **Montagem:** Mair Tavares **Montagem de som:** Eduardo Santos Mendes **Cenografia:** João Pinheiro **Figurinos:** Rutilio Oliveira **Música:** DJ Dolores **Elenco:** Simião Martiniano, Jones Melo, Tuca Andrada.

### **CLANDESTINA FELICIDADE (1998)**

Direção: Beto Normal e Marcelo Gomes

Ficção, 35mm, PB, 14min

Fragmentos da infância da escritora Clarice Lispector, em Recife, 1929. Sua paixão pela leitura, seu olhar curioso e perplexo, a descoberta do mundo.

**Produção:** Parabólica Brasil **Coordenação de produção:** Alcir Lacerda Filho **Roteirista:** Marcelo Gomes; Beto Normal **Direção de fotografia:** Jane Malaquias **Som direto:** Márcio Câmara **Montagem:** Vânia Debs **Montagem de som:** Eduardo Santos Mendes **Direção de arte:** Liz Donovan **Figurinos:** Liz Donovan; Beto Normal **Elenco:** Luísa Phebo, Nathália Coríntia, Elaine Kauffman, Germano Haiute, Jones Melo.

### **O PEDIDO (1999)**

Direção: Adelina Pontual

Ficção. 35mm. P/B. 15min

Num velho casarão, uma velha e sua jovem afillhada preparam-se para receber uma misteriosa visita que realizará um antigo desejo.

**Produção:** Rec Produtores Associados; Parabólica Brasil **Produção:** João Melo Vieira Jr. **Produção executiva:** João de Melo Vieira Jr. **Roteirista:** Adelina Pontual **Direção de fotografia:** Jane Malaquias **Som direto:** Valéria Ferro **Montagem:** Verônica Kovensky **Montagem de som:** Eduardo Santos Mendes **Direção de arte:** Beto Normal **Elenco:** Hermila Guedes, Geninha da Rosa Borges, Jones Melo, Alcir Lacerda.

### **CONCEIÇÃO (1999)**

Direção: Heitor Dhalia

Co-Direção: Renato Ciasca

Ficção, 35mm, 17min

Duas prostitutas que se apaixonam por vestidos de noiva numa vitrine e pedem que dois bandidos os roubem.

**Produtora:** O2 Filmes **Produção:** Chico Accioly; Bel Berlinck **Roteirista:** Heitor Dhalia **Direção de fotografia:** José Roberto Eliezer **Técnico de som:** Guilherme Ayrosa **Montagem:** Ide Lacrete **Direção de arte:** Maria Duda **Música:** Antônio Pinto **Elenco:** Magdale Alves, Mônica Pantoja, Cláudio Assis, Aramis Trindade.

### **VITRAIS (1999)**

Direção: Cecília Araújo

Documentário, 35mm, cor, 14min

Um caleidoscópio de imagens, cores e vitrais de Henrich Moser à Mariane Peretti.

**Produção:** Parabólica Brasil **Produção:** Maria Odete Parente; Cecília Araújo; Lua Silveira **Roteirista:** Cecília Araújo; Cláudio Assis **Direção:** Cecília Araújo **Direção de fotografia:** Jane Malaquias **Som direto:** Valéria Ferro **Montagem:** Paulo Sacramento **Direção de arte:** Cláudio Cruz **Música:** Otto; Pupillo **Elenco:** Cláudio Samaratti; Mariane Peretti; Oscar Niemeyer.

### **A VISITA (2001)**

Direção: Hilton Lacerda

Ficção. 35mm. 15min

O delírio de uma dona de casa sobre a sua vida monótona e sobre como ela pode mudá-la.

**Produção:** Beluga Produções Ltda. **Direção de produção:** Mariângela Galvão; Mônica Lapa **Roteirista:** Hilton Lacerda **Direção de fotografia:** Patrick Trasch **Som direto:** Renato Calaça **Montagem:** Mair Tavares **Direção de arte:** Renata Pinheiro; **Música:** DJ Dolores **Elenco:** Lívia Falcão, Aramis Trindade, Tuca Andrada.

### **ASSOMBRAÇÕES DO RECIFE VELHO (2001)**

Direção: Adelina Pontual (O Outro Lobisomem), Cláudio Barroso (O papa-figo) e Lírio Ferreira (A Casa da Rua de São João)

Três histórias baseadas em livro de Gilberto Freyre, narradas em 'off' por um locutor: O Papa-Figo, A Casa da Rua de São João e O Outro Lobisomem.

**Produção:** Luni Produções **Roteirista:** Bráulio Tavares **Direção:** Lírio Ferreira; Cláudio Barroso; Adelina Pontual **Direção de fotografia:** Roberto Abreu **Direção de som:** Felipe Falcão; Lula Queiroga **Montagem:** Jeanine Brandão **Elenco:** Germano Haiute, Aramis Trindade, Roger de Renor.

### **PORCOS CORPOS (2003)**

Direção: Sérgio Oliveira  
Ficção, 35mm, COR, 15min

Ficção que mistura personagens - humanos e animais - sem nomes, numa história que se passa numa casa, num chiqueiro e num abatedouro industrial de aves.

**Produção:** Rec Produtores **Direção de produção:** Sergio Oliveira; Chica Mendonça **Roteirista:** Otto; Renata Pinheiro; Sergio Oliveira **Direção de fotografia:** Paulo Jacinto Reis **Som direto:** Osman Assis **Montagem:** Natara Ney; Karen Ackerman **Direção de arte:** Renata Pinheiro **Música:** Otto **Elenco:** Otto, Auriceia Fraga, Servílio de Holanda

### **VÉIO (2005)**

Direção: Adelina Pontual  
Documentário, Cor, 35mm. 20min

Nos arredores de Nossa Senhora da Glória, no sertão do Estado de Sergipe, encontramos um inesperado parque de esculturas a céu aberto, fruto do trabalho de Cícero Alves dos Santos, o Véio, agricultor, artesão e escultor.

**Produção:** REC Produtores Associados; Chá Cinematográfico **Produção:** João Vieira Jr., João **Direção de produção:** Chica Mendonça **Produção executiva:** Chica Mendonça; Nara Aragão **Roteirista:** Adelina Pontual **Direção de fotografia:** Jane Malaquias **Som direto:** Pedrinho Moreira **Montagem:** João Maria **Música original:** Tomaz Alves Souza **Elenco:** Cícero Alves dos Santos

### **O MUNDO É UMA CABEÇA (2005)**

Direção: Bidu Queiróz e Cláudio Barroso  
Documentário, 35mm, 17min

Documentário sobre o movimento musical pernambucano Manguebeat, que surgiu na década de 90 em Recife, em Pernambuco.

**Produção:** Belunga Produções; Truques Cinematográficos **Direção de produção:** Monica Lapa **Produção executiva:** Monica Lapa **Roteirista:** Cláudio Barroso; Bidu Queiroz **Direção de fotografia:** Paulo Jacinto dos Reis **Direção de som:** Márcio Câmara; Bruno Fernandes **Montagem:** João Maria **Direção de arte:** Gilberto Bezerra **Música:** Chico Science e Nação Zumbi; Fred 04; Mundo Livre S/A; Mestre Ambrósio **Elenco:** Chico Science, Fred 04, Jorge Du Peixe, Lúcio Maia, Gilmar Bola Oito, Dengue, Gilberto Gil, Toca Ogan

## **VIDEOCLIPES**

### **HOMERO O JUNKIE (1992)**

Videoclipe, Hi8/U-Matic, 4 minutos

**Banda:** Mundo Livre S/A **Direção:** Dolores & Morales **Produção:** X Filmes / TV Viva.

### **MARACATU DE TIRO CERTEIRO (1993)**

Videoclipe, Hi8/U-Matic, 4 minutos

**Banda:** Chico Science & Nação Zumbi **Direção e produção:** X-Filmes / Dolores & Morales.

### **SAMBA ESQUEMA NOISE (PE, 1995)**

Videoclipe, Hi8/Betacam, 5 minutos

**Banda:** Mundo Livre S/A **Direção e produção:** Dolores & Morales / Etapas Vídeo

### **VT DO MANGUEBEAT (1995)**

Vinheta, Betacam, 30 segundos

**Direção e produção:** Dolores & Morales.

### **SE ZÉ LIMEIRA SAMBASSE MARACATU (PE, 1996)**

Videoclipe, Betacam, 4 minutos

**Banda:** Mestre Ambrósio **Direção:** Dolores & Morales **Produção:** Clarice Hoffman / Center

### **SANGUE DE BAIRRO (1997)**

Videoclipe, 35mm

**Banda:** Chico Science & Nação Zumbi **Direção:** Lírio Ferreira e Paulo Caldas

### **MIN DAÍ (PE, 1998)**

Videoclipe, Super8/Betacam, 3 minutos

**Banda:** Matalanamão **Direção:** Cecília Araújo **Produção:** Cecília Araújo / Parabólica Brasil

### **BOB (1999)**

Videoclipe

**Artista:** Otto **Direção:** Lírio Ferreira **Produção:** Raccord Produções

### **ALMAS SEBOSAS (2000)**

Videoclipe

**Banda:** Faces do Subúrbio

**Direção:** Paulo Caldas, Marcelo Luna, e Lírio Ferreira **Produção:** Raccord Produções

### **PELO ENGARRAFAMENTO (2002)**

Videoclipe

**Artista:** Otto **Direção:** Lírio Ferreira **Produção:** Raccord Produções

## **TELEVISÃO E OUTROS TRABALHOS**

### **MESTRE DE OFÍCIOS (1988)**

Documentário, Beta Digital, SEBRAE para TV Cultura

**Direção:** Cláudio Assis

**Produtora:** Parabólica Brasil e Pólo de Cinema e Vídeo

### **OPARA, TÃO GRANDE QUANTO O MAR (1988)**

Documentário, Beta Digital, 45min

**Direção:** Cláudio Assis

**Produtora:** Parabólica Brasil e Pólo de Cinema e Vídeo

### **VIVA O CINEMA (1996)**

**Direção:** Cláudio Assis

Série de programas sobre a produção de cinema em Pernambuco, apresentada por Aramis Trindade, e projetados em diversas cidades do interior do Estado. O nome viva o cinema se referia à campanha do governo de Pernambuco em 1996, Viva a nota, quando o consumidor poderia trocar notas fiscais por ingressos de jogos de futebol, shows, cinema. A abertura do programa filmada em 35mm consta nos arquivos da Cinemateca Brasileira.

Créditos Abertura

**Produção:** Marcelo Gomes; Juliana Carapeba **Produção executiva:** Parabólica Brasil **Roteirista:** Marcelo Gomes **Direção de fotografia:** Kátia Coelho **Técnico de som:** Osman Assis **Montagem:** Vânia Debs **Direção de arte:** Juliana Carapeba **Identidade:** Aramis Trindade.

### **INDÚSTRIA CULTURAL (1998)**

Documentários. Betacam Digital. 30min.

**Direção:** Adelina Pontual

Dirigiu dois programas: Novas Tecnologias da Imagem e Fotografia. Série exibida pela TV Cultura de São Paulo e TV Educativa do Rio de Janeiro.

### **OS BRASILEIROS (2000)**

Série exibida pelo canal *Discovery Channel*

**Direção:** Marcelo Gomes

### **OS FILHOS DO SOL (2000)**

Documentário exibido pelo canal *Discovery Channel*

Co-direção Marcelo Gomes

**BIOGRAFIA DO ESCRITOR PAULO COELHO**

Programa exibido pelo canal *People and Arts*

Direção: Marcelo Gomes

**ANOS 70: TRAJETÓRIAS (2000)**

Documentário produzido pelo Itaú Cultural e TV Cultura

Direção: Marcelo Gomes

**VOZES DO MORRO (2002)**

Documentário. Digital. 26min.

Direção: Adelina Pontual

**NORDESTE FEITO À MÃO (2002)**

Documentários. 30min. Betacam Digital.

Série de 11 documentários para televisão sobre artesanato nordestino. Exibida pela TV Cultura.

Direção: Adelina Pontual

**AH SE TUDO FOSSE SEMPRE ASSIM (2004)**

Vídeo instalação para Bienal de Arte de São Paulo

Direção: Karim Ainouz e Marcelo Gomes

**POETAS DO REPENTE (2006)**

Série de documentários realizados pela Massangana Multimídia Produções

Tecendo o Repente/Hilton Lacerda e Cynthia Falcão/ Dur.: 26' 56"

Com a Boca no Mundo/Cláudio Assis e Eric Laurence/ Dur.: 22' 54"

**CIVILIZAÇÃO DO AÇÚCAR (2007/2008)**

Direção: Adelina Pontual

Série com três documentários de 26min para Fundação Joaquim Nabuco/TV Escola.

## ANEXO C

### DISCURSO DE FORMATURA DA TURMA DO VANRETRÔ

**LOUCO:** FORMATURA / FORMATRUA / FORMATUA / FORMATURVA / FORMAFUA / MORTAFRUA / ROMFATUA / AUTAMORFA / AUTOMOFO

**CORO:** RECIFE 19 DE DEZEMBRO DE 1986... FALTA POUCO, POUCO, MUITO POUCO MESMO...

#### ENTRA FITA

**ANDRÉA:** GRITO... e você, ouvinte incauto, que foi honrosamente convidado para mais uma solenidade que não representa nem fim nem começo etapacional. SADO-INTELECTO-MASOQUISTAS, provenientes da Baviera ou com destino ao Nirvana... A CONSCIÊNCIA É MERA ILUSÃO IDIÓTICA...

**LOUCO:** COMUNICA DEPRAVA AÇÃO

**VALÉRIA:** Queridos Pais, amigos e todos aqui presentes. É com grande satisfação que estamos aqui reunidos para realizarmos o desfecho de nossa longa jornada. Foram anos de dedicação e esforço; descobertas advindas da convivência com nossos colegas e mestres que juntos, sempre lutaram por uma universidade melhor. Estamos aptos agora para enfrentar a 2ª etapa de nossas vidas. Mas com certeza, guardaremos na lembrança o carinho e a compreensão que foram uma constante não nas salas de aula como também em todas as discussões relativas a problemas do nosso curso.

**CORO:** (CANTANDO) ILUSÃO ILUSÃO VEJA AS COISAS COMO ELAS SÃO.

**ANDRÉA:** Que nada... Você não sabe que a liberdade não existe? Ainda não passou pela sua cabeça que o crescimento já está limitado? E as calças compridas não mais conseguem sumir...

**LOUCO:** MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA

**CORO:** COMPANHEIROS!

**PAT:** PRIMEIRAMENTE EU QUERO FAZER UMA DENÚNCIA: Não reconhecemos nenhum dos representantes desta universidade aqui presentes, pois vivemos sob o julgo de uma estrutura universitária autoritária, obsoleta e elitista.

**CORO:** APOIADO!!!

**PAT:** Onde nós, estudantes e funcionários não temos nenhum poder de decisão a respeito das questões referentes a essa pseudo-comunidade.

**CORO:** EHhhhhh...

**PAT:** Por isso, companheiros, exigimos: REESTRUTURAÇÃO UNIVERSITÁRIA RADICAL / DESCENTRALIZAÇÃO ADMINISTRATIVA / RECICLAGEM DOS PROFESSORES / PRESTAÇÃO DE CONTAS DAS VERBAS DESTINADAS A ESTA UNIVERSIDADE / E ELEIÇÕES DIRETAS EM TODOS OS NÍVEIS... Pois como é que podemos chamar o homem de 6 milhões de dólares de magnífico ou de diretor ou de chefe de alguma coisa???

**CORO:** (CANTANDO) DIZENDO A VERDADE SOMENTE A VERDADE  
DIZENDO A VERDADE SOMENTE A VERDADE

**LOUCO:** FORMA INFORMA DEFORMA DISFORMA TRANSFORMA TRANSTORNA

**SOLANGE:** Minha gente, vamos ser mais profissionais... Vocês não estão percebendo que está acabando a vida de estudante?! Se toquem...Olha a resposta... Mais uma vez sai tudo nas coxas!! Por que tem que ser tudo na última hora, parece um vírus...Desde o 1º semestre que só se trabalha assim... Estamos terminando o curso com essa mesma prática. Será que vocês não percebem???

**CORO:** (CANTANDO) NADA MAIS É COERENTE SE VIRAR DE TRÁS PRA FRENTE TANTO FEZ COMO TANTO FAZ...

**LOUCO:** A INCONSISTÊNCIA É FRUTO DA FALTA DE UM SALÁRIO MÍNIMO DE CONSCIÊNCIA HISTÓRICA!!!

**SAMUEL:** Transmutamos os átomos em cadeias e as moléculas formaram-se como som, palavras e música. A transfiguração fulgurou nos semblantes e a imagem correu como sangue num filme japonês.

**CORO:** (COM RAIVA) TENTA NUA!!

**SAMUEL:** Mas estamos atentos aos teus medos, aos teus encontros e desencantos, a tua coerência e a tua eterna paciência, aos cruzamentos e às encruzilhadas, aos despachos e despachos, às pedras do caminho, aos niños, aos abandonos do ideal.

**CORO:** (COM RAIVA) CARA, VOCÊ PERDEU A TUA SUBSTÂNCIA!!!

**SAMUEL:** Cutificamos a cútis, branca, azul, preta, vermelha e amarela...

**CORO:** (LÍRICOS) A TUA PRESENÇA!!!

**SAMUEL:** Tentando explodir os buracos das nossas e vossas cabeças ante o pesadelo do cotidiano e afirmando...

**CORO:** SEJAMOS IMPERIALISTAS, CADÊ??

**SAMUEL:** Que a explosão é o melhor começo...

**CORO:** (DA TRANSAMÉRICA) TRANS TRANS TRANS TRANS TRANSFORMAÇÃO

(CANTANDO) O QUE EU COMO A PRATO PLENO (PLENO??) BEM PODE SER O SEU VENENO...MAS COMO VAI VOCÊ SABER SEM PROVAR...

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

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

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

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

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

**CORO:** BOBINHOS...

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

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

**LÍRIO:** E o que é o futuro senão a utopia de imaginar que Jesus Cristo irá voltar domingo que vem apresentando Fantástico??

**CORO:** (COM PENA) CARA, VOCÊ PERDEU A TUA SUBSTÂNCIA!!

**LÍRIO:** Atenção... Vocês que já abandonaram o bonde da vida...

**CORO:** LUZ!

**LÍRIO:** Que estão apavorados pela simples idéia de não ter como comprar o próximo exemplar da revista Amiga...

**CORO:** SOM!

**LÍRIO:** IMAGINEM SE EU VOU AJUDAR UM VELHINHO A ATRAVESSAR A RUA...

**CORO:** CÂMERA!

**LÍRIO:** CONTINUEM ... FALTA SÓ UM POUQUINHO ...

**CORO:** AÇÃO!!!!!!

**TODOS:** HOJE É O NOVO DIA DE UM NOVO TEMPO QUE COMEÇOU  
NESSES NOVOS DIAS AS ALEGRIAS SERÃO DE TODOS É SÓ QUERER  
TODOS OS NOSSOS SONHOS SERÃO VERDADES  
O FUTURO JÁ COMEÇOU  
HOJE A FESTA É SUA  
HOJE A FESTA É NOSSA É DE QUEM QUISER QUEM VIER

ENTRA FITA (MENINAS VOCÊS ACHAM QUE ELES QUEREM MAIS???) QUEREM SIM...)

**CORO:** (CANTANDO) NÃO VOU FICAR MAIS NESSE INFERNINO  
NEM VOU PARAR NO CEMITÉRIO

ENTRA FITA (OLHA O HOLOFOTE NO OLHO...) ENTRAM OS SLYDES

VAI A BG E TODOS DIZEM:

QUALQUER SEMELHANÇA COM A REALIDADE É MERA  
SEMELHANÇA COM A REALIDADE.

AUMENTA SOM E VAI ATÉ TERMINAR A MÚSICA E OS SLYDES

CONVITE DE FORMATURA



“olha o olofote no olho...”



...sorte, você não  
passa de um repolho”

Cineclube

## JURANDO VINGAR



## PROGRAMAÇÃO JUNHO

DIA	HORA	BITOLA	TÍTULO/DIREÇÃO
1	18h30	16mm	Toni . JEAN RENOIR - 1934
2	18h30	16mm	Gribouille . MARC ALLÉGRET - 1937
3	18h30	16mm	Os Visitantes da Noite . MARCEL CARNÉ - 1942
4	18h30	16mm	Gervaise . RENÉ CLÉMENT - 1956
5	18h30	16mm	Porte des Lilas . RENÉ CHAÏR - 1957
11	18h	35mm	De Crápula a Herói . ROBERTO ROSSELLINI
12	19h	35mm	De Crápula a Herói . ROBERTO ROSSELLINI
14	19h	VÍDEO	} Mostra de vídeos selecionados do acervo da Cinevídeo
15	19h	VÍDEO	
16	19h	VÍDEO	
18	18h	35mm	Abolição . ZÓZIMO BULBUL
19	19h	35mm	Abolição . ZÓZIMO BULBUL
25	18h	35mm	Desajuste Social . PIER PAOLO PASOLINI
26	19h	35mm	Desajuste Social . PIER PAOLO PASOLINI
			. A PARTIR DO DIA 11/06, ENTRADA FRANCA PARA OS SÓCIOS DO CINECLUBE JURANDO VINGAR.
			. ATUALIZE SUA MENSALIDADE PARA TER DIREITO À PROMOÇÃO!
			. REUNIÕES DE CINECLUBISTAS ÀS QUARTAS, ÀS 20h.

NO IAB.

LOCAL: CINEMA · CINETEATRO JOSÉ CARLOS CAVALCANTI BORGES · 322 lugares · VÍDEO · SALA JOÃO CARDOSO AYRES · 50 lug.

Fundação Joaquim Nabuco

DERBY.

CAIXA ECONÔMICA  
**FEDERAL**  
CONJUNTO CULTURAL  
FILIAL-PE

Cineclube

**JURANDO VINGAR**



**PROGRAMAÇÃO** SET / OUTUBRO

	DIA	HORA	BITOLA	TÍTULO / DIREÇÃO
FRANÇÊS	26	18H	16mm	<b>ESTA NOITE É MINHA</b> René Clair
	27	18H	''	<b>ASSIM DEUS MANDOU</b> Rev. Bruckberger/Philippe Agostini
	28	18H	''	<b>DANTON</b> Andrzej Wajda
	29	18H	''	<b>CASANOVA E A REVOLUÇÃO</b> Ettore Scola
	30	18H	''	<b>1789</b> Ariane Mnouchkine
	1	18H	''	<b>O CALVÁRIO DE UMA RAINHA</b> Jean Dellanoy
	2	18H	''	<b>AVENTURA NO ANO II</b> Jean Paul Rappeneau
	3	18H	''	<b>CHOUANS</b> Philippe de Broca
	+ 9 a 15	19H	16mm	<b>MOSTRA DO 'CINEMA VANGUARDA' AMERICANO ++</b>
ALEMÃO	16	18H30	35mm	<b>UM BREVE OLHAR IRROMPE O AMOR</b> Jutta Bruckher
	17	18H30	''	<b>ALEMANHA, PÁLIDA MÃE</b> Helma Sanders
	18	18H30	''	<b>O SONHO DA RAZÃO</b> Ulla Stockl
	20	18H30	''	<b>MALOU</b> Jeanine Meerapiel
	21	18H30	''	<b>NO MEIO DO CORAÇÃO</b> Doris Dorrie
	22	18H30	''	<b>O INÍCIO DE TODAS AS DESGRAÇAS É O AMOR</b>
	23	18H30	''	<b>DORIAN GRAY</b> Ulrike Oettinger
	29	18h	35mm	<b>CINEMA FALADO</b> CAETANO VELOSO
	30	19h	35mm	<b>CINEMA FALADO</b> CAETANO VELOSO

LOCAL: CINEMA · CINETEATRO JOSÉ CARLOS CAVALCANTI BORGES · 322 lugares • VÍDEO · SALA JOÃO CARDOSO AYRES · 50 lug.

Fundação Joaquim Nabuco

· DERBY ·

## ANEXO E – ENTREVISTAS

### Entrevista com o diretor Marcelo Gomes (01/05/2007)

#### AM -O que é cinema pernambucano?

MG - *Quando fui selecionado pelo Festival de Cannes e ninguém nunca tinha ouvido falar no meu filme, nas primeiras entrevistas que eu dei, há exatamente dois anos atrás, me perguntaram “Você faz cinema pernambucano?” e eu respondi “Não, eu sou um pernambucano que faz cinema”. Porque, o que é cinema pernambucano? A gente tem dificuldade de dizer até o que é cinema brasileiro. Alguns teóricos de cinema acham que existe o cinema americano, o cinema francês e talvez o cinema alemão, que você pode configurar como estilo cinematográfico. Nos outros países nem tanto, então é complicado de você falar de cinema brasileiro. O que é que é cinema brasileiro, é Zé do Caixão ou Fernando Meireles? É Guel Arraes ou Júlio Bressane? O que é cinema brasileiro, é Daniel Filho ou Rogério Sganzerla? Quando a gente vem pro cinema pernambucano a questão é a mesma. Agora, o que é interessante é que quando eu converso com as pessoas que estão distantes da realidade do Recife e de Pernambuco elas falam que os filmes da gente são muito parecidos, e é engraçado porque nós achamos os filmes da gente muito distintos. Eles falam que tem alguma coisa ali parecida. Então, se cinema pernambucano é ter um sotaque igual, e se esse sotaque se amplia em vários elementos dentro do filme, dentro do diálogo, da sonoridade do diálogo, isso é cinema pernambucano. Se cinema Pernambucano é fazer cinema com tesão, estou incluído dentro da cinematografia pernambucana. Porque a gente faz cinema com muita vontade de fazer cinema, de experimentar linguagens, de refletir sobre a nossa cultura, e como temos backgrounds culturais iguais logicamente que uma coisa ou outra se parecem. Agora os filmes são muito diferentes entre si. Mas, tem a mesma liberdade estética, o mesmo sotaque, a mesma vontade de experimentar, a presença dos mesmos profissionais, a mesma preocupação em contar histórias por caminhos diferentes, uma preocupação musical também, muito forte dentro desse cinema. Então nesse aspecto, existe um cinema pernambucano, mas ele também não existe, não existe enquanto proposta estética. Agora você fazer um glossário dizendo que cinema pernambucano, é assim e assim e que quem não tiver isso no glossário não é cinema pernambucano. Porque, o Árido Movie é completamente diferente do Baixo das Bestas, que é diferente até do Amarelo Manga, que é diferente do Baile Perfumado, que é diferente do meu filme, que é diferente de O Rap do Pequeno Príncipe. Ou seja, são filmes diferentes entre si. Mas o mais interessante é que as pessoas de fora de Pernambuco acham que os filmes tem uma associação muito forte entre eles.*

#### AM - Você se reconhece como cineasta pernambucano?

MG - *Eu me reconheço como um Pernambucano que faz cinema. Como sou pernambucano e fui criado em Pernambuco, a cultura desse Estado influencia em tudo que eu faço. Nasci e cresci ouvindo frevo e maracatu, passando pela Rua da Aurora vendo os rios e pontes, ouvindo esse sotaque daqui e muitas coisas que influenciaram na minha cultura. Então a cultura pernambucana está dentro do meu cinema, mas eu não faço cinema pernambucano, eu sou um pernambucano que faz cinema.*

#### AM - Você se considera parte de um grupo?

MG - *Eu acho, assim, quando as pessoas perguntam “como é que se explica essa produção tão forte em Pernambuco?”, eu falo que milagres não se explicam, porque é um milagre a gente estar conseguindo fazer cinema num Estado tão pobre e precário. Que não tem câmera 35mm, quer dizer, ontem teve a inauguração da primeira câmera 35mm, mas ainda falta muita coisa para a câmera funcionar. Não temos laboratório de cinema, não temos escola de cinema, então porque uma produção tão forte? Acho que primeiramente é uma questão de uma geração, temos a mesma idade, começamos juntos e coincidentemente crescemos juntos todos com a mesma vontade de fazer cinema. E estamos fazendo cinema no mesmo período, na mesma época da nossa vida. E outra coisa é que a gente troca muita conversa, um trabalha num filme do outro, um faz o roteiro do filme do outro, um faz assistência de direção no filme do outro e conversamos muito sobre os nossos filmes, sobre o nosso cinema, então existe um companheirismo, existe um coleguismo. Existe uma doação de idéias e de serviços, e de profissionais. Então é um grupo de pessoas que faz cinema, um grupo de pessoas que quer fazer cinema, e lógico que existe uma identidade dentro desse grupo. Existe uma coesão, uma amizade dentro desse*

*grupo, nós não somos inimigos, não é como em São Paulo ou no Rio que as pessoas fazem cinema isoladas, aqui a gente se conhece, aqui existe uma irmandade maior. Eu acho que faço parte dessa galera.*

**AM - Esse grupo faz parte de um movimento?**

*MG - Eu acho complicado falar em movimento, é mais fácil falar de um movimento depois que ele passa. Por exemplo, eu sei que quando surgiu, na história do cinema, grupos de pessoas que faziam um cinema mais interessante, cinema que discutia novas fórmulas de fazer cinema, surgiram realmente grupos. Na Alemanha existia o grupo do cinema novo alemão que era o Fassbinder, Herzog, Wim Wenders, que era o Stanley Kubrick, e eles trabalhavam juntos, um ajudava o outro, um produzia o filme do outro. E eles construíram um cinema forte na Alemanha. Na Nouvelle Vague francesa era o Godard, era o Truffaut, era o Rohmer, e o Godard ajudava o Truffaut que ajudava o Rohmer, existia essa coesão, essa ajuda de um ao outro e surgiu a Nouvelle Vague francesa. Então eu acho que talvez esse movimento, a gente só pode indicar ele depois de um tempo depois que ele passa por essa ajuda de profissionais. Porque, eu trabalhei no filme do Paulo, o Paulo trabalhou no meu filme, eu trabalhei no filme do Karim, o Karim trabalhou no meu filme, o Hilton trabalhou no filme do Paulo e do Lírio e do Cláudio, existe essa troca e essa troca também dá uma certa identidade, essa presença dos mesmos profissionais dá uma cara. Mas falar em movimento no início ou durante ele... é você usar o nome só pra fazer uma propaganda do movimento do que da própria existência do movimento. Por exemplo, o Dogma, que de Dogma não tinha nada, o Lars Von Trier depois fez um musical do Dogma. Então esse Dogma, feito nas locações, com pouca luz, de uma forma barata, isso a gente faz no Brasil desde o início do cinema. Então não existia o Dogma, mas eles construíram o Dogma pra chamar a atenção da imprensa mundial pra o tipo de cinema que eles estavam fazendo. Eu acho que é mais um golpe de mídia dar um nome a esse cinema do que a existência de um pensamento estético como foi no Cinema Novo, que é a estética da fome do Glauber. Que é diferente de um Dogma. Eu acho que se a gente fizesse alguma coisa aqui ia ser um Dogma. O nome que se dá a uma coisa que nem pensou bases teóricas fortes.*

**AM - E dentro desse grupo, quais trabalhos você considera mais representativos?**

*MG - É difícil falar, porque agora que o cinema pernambucano está tendo uma produção mais contínua, só esse ano vai ter o Baixio das Bestas, o Deserto Feliz, O Cartola, tem vários longas surgindo é difícil dizer. Eu acho que tem uma coisa nesses filmes que é muito importante, pra mim a existência deles já é um milagre, a existência deles me alimenta na esperança de ser possível continuar se fazendo filme em Pernambuco. Não é fácil determinar um ou outro especificamente.*

**Entrevista com o diretor Paulo Caldas (23/03/2007)**

**AM - O que é cinema pernambucano?**

*PC - É difícil de definir, porque essas definições todas são até perigosas. Por exemplo, não existe cinema do sudeste, que dizer, sulista tem um pouco, o dos gaúchos. O que tem é o que a gente chama é o cinema nordestino, o cinema pernambucano, o cinema baiano, essa coisa geopolítica aí. E desde o Baile Perfumado, de dez anos pra cá, existe um grupo oriundo do próprio Baile Perfumado: Cláudio Assis, Marcelo Gomes, eu, Lírio, Hilton, Adelina, esse pessoal todinho vem de antes, dos curtas e algumas dessas pessoas até estudaram juntas. E esse grupo produz um cinema que eu acho que tem uma identidade. Eu acho que tem alguma coisa que liga, mas é muito difícil dizer o quê, porque os filmes são completamente diferentes. Agora o que pode ser mais próximo para identificar esse cinema como um cinema com uma mesma identidade, eu acho que é justamente por dois aspectos. O primeiro é por serem filmes feitos com uma tentativa de proposta de linguagem mais alternativa pelo menos, não vou dizer nem mais avançada por que a gente não está em uma vanguarda. É uma linguagem alternativa e não a linguagem tradicional cinematográfica clássica. Esse grupo se identifica com uma pesquisa de linguagem e se identifica por cada vez mais fazer filmes com características mais pessoais. Isso, mais o fato de que várias pessoas trabalham nos filmes todos. As equipes se misturam e é claro que isso influencia o resultado de alguma forma. Um usa o diretor de arte que é o do outro, o mesmo fotógrafo, quer dizer então há uma interseção de equipe fora outras pessoas de outras funções. Agora, se isso é o cinema pernambucano, não é, porque isso aí já nem é mais o momento atual. Porque já existem outros grupos mais*

*jovens, substituindo esse grupo aí de ainda “não velhos” que já estão com um desenvolvimento, já estão quase todos no segundo ou no terceiro longa, então já fica uma coisa mais calcificada. Mas se você disser que todo mundo que faz cinema em Pernambuco faz cinema pernambucano então não existe um cinema pernambucano. Existe cinema em Pernambuco. Eu acho esse assunto perigoso, acho que o importante é a relação que o cinema tem com a nossa cultura, com a nossa cara. Isso que a imprensa hoje chama de cinema pernambucano e fala da “Revolução do Cinema Pernambucano” e fala que esse cinema é o cinema que tem mais vigor no país, acho que esse conjunto de filmes de diretores que fazem parte dessa denominação tem essa coisa em comum com a geração, com a vivência, com a criação do próprio maguebeat, a revolução e a música. Acho que a música culturalmente ela vem na frente de todo mundo. A música brasileira já é um negócio forte. A música nordestina e a música pernambucana mais ainda.*

#### **AM - Você se reconhece como parte de um grupo?**

*PC - Eu acho que faço parte desse grupo aí. Nós somos amigos. A gente começou junto, a gente fez curtas juntos, a gente trabalhou uns nos filmes dos outros desde essa época. Nós somos filhos do curta. Não tinha escola de cinema em Recife e as pessoas foram trabalhando juntas nos curtas o começo da década de 80. Eu tinha feito um super-8 em 81 e em 1983 já fiz o primeiro em 16mm. Aí dessa período de 83 até 90, até 93 mais ou menos, foi um período de quase 10 anos em que essas pessoas fizeram curtas juntas, todo mundo trabalhava no filme de todo mundo praticamente. E daí que vem esse negócio do termo, já nasce daí. Eu acho que por não haver, como Amin Stepple denominou, o movimento “árido movie”, contudo nunca houve esse manifesto esse movimento organizado, ele no meu entender tende a desaparecer enquanto a possibilidade ou enquanto movimento. Penso que a trajetória desses diretores está se desviando e vai virar uma outra coisa, porque muitos moram fora, vivem fora, trabalham fora. Por exemplo, Cartola, é um filme produzido no Rio, feito no Rio e sobre o Rio, já completamente diferente. Já não se pode dizer que é cinema pernambucano. Já o filme de Karim Ainouz, o Céu de Suely, é quase um filme pernambucano. Porque ele foi produzido por uma produtora pernambucana, tem várias pessoas de Pernambuco na equipe e no elenco, a atriz principal é de Pernambuco.*

#### **AM - Quem é que você acha aqui que produz e não faz parte desse grupo?**

*PC - Tem um agregado que não é do grupo, Camilo. Camilo (Camilo Cavalcante) é um cara que tem uma interseção, fez assistência de vários filmes. Já o cinema dele, é totalmente diferente. A própria trajetória do cinema dele, é um cinema bem consistente. O de Kléber (Kléber Mendonça) também que é totalmente diferente e depois vem a geração depois dessa.*

#### **AM - Quais os trabalhos mais representativos pra você?**

*PC - Acho que esses longas, o Baile Perfumado, o Rap do Pequeno Príncipe, o Aspirinas, Amarelo Manga, Baixio das Bestas, Deserto Feliz, Árido Movie. Eu acho que Cartola não vai fazer parte desse conjunto, como também esse novo filme de Lirio que ele filma no Rio, no Ceará e em Nova York, que é sobre Humberto Teixeira, O Homem que Engarrafava Nuvens. E tem outra pessoa que é meio satélite também que é Heitor Dhalia, ele morou aqui, fez curta com a gente, era da mesma geração que a nossa, só que ele foi pra São Paulo. Marcelo Gomes fala que não existe cinema pernambucano porque ele se coloca como quem faz cinema universal. Mas é claro que aí tem uma coisa também de identificação com a sua cultura, porque quando você vê um filme oriental ele é impregnado da cultura oriental. Acho que alguns desses filmes são impregnados da cultura pernambucana, e isso é claro na produção desse grupo a partir da interseção desse grupo com o maguebeat. Nos curtas de antes não tinha esse lado, eram completamente, absolutamente diferentes. Quando você vê os meus curtas, os de Cláudio, os de Lirio, os de Adelina, os de Marcelo Gomes, esses filmes eles eram muito diversos, muito pessoais. Talvez agora, a gente vá voltar ao início. O caminho que está se traçando no momento é de cada um buscar o mais pessoal no seu trabalho. Agora eu acho que essa interseção com a cultura vem da ligação com o maguebeat e com todas as coisas que cercaram o maguebeat, as artes plásticas. Existia nesse momento, toda uma preocupação com a expressão da cultura pernambucana. Com relação ao maracatu por exemplo, existia um maracatu antes do maguebeat e depois do maguebeat. E toda a manifestação cultural popular renasceu um pouco. Mas acho que isso vai desaparecendo conforme os filmes vão ficando mais pessoais. Os movimentos cinematográficos como o Neo-realismo italiano, a Nouvelle Vague, por exemplo, tinham um forte aporte teórico, uma grande produção teórica. E aqui nunca existiu, e talvez daqui*

*pra frente os movimentos não sejam mais assim, ou então não é movimento. Devia haver uma produção teórica que caracterizasse isso enquanto movimento. Muitos são partidários de que há um cinema pernambucano e outros que não há. Acho que o filme Cinema, Aspirinas e Urubus faz parte desse grupo, ele tem uma proposta de linguagem. Mas também, ele vem nesse momento em que cada um já começa a andar com as próprias pernas. E cada vez mais as pessoas viajam, moram fora e se encontram pouco. Mas eu, Lírio, Cláudio, Marcelo, Hilton, a gente ainda se encontra muito. Quando a gente está no mesmo lugar a gente sai junto, pra focar, falar mal dos que não estão presentes. Esse cinema chamado de árido movie por Amin Stepple se não acabou está no finalzinho.*

*Estou morando em Recife e vou fazer dois filmes aqui agora. Eu ia fazer um filme lá na Amazônia, não tinha nada a ver com cinema pernambucano, estava me desligando totalmente do negócio. Só que era muito longe. E foram surgindo outros projetos aqui e eu tive que ficar. Quem sabe dê tempo de fazer um filme lá, ou pelo menos a distribuição, eu tenho que fazer alguma coisa lá. Eu tenho um compromisso com a floresta.*

*Eu acho que tem que existir a indústria de cinema de Pernambuco, que seria um seguimento do setor industrial que trabalha para a área de audiovisual em Pernambuco. Nós estamos inclusive lutando politicamente por isso. Nós temos um dos maiores festivais de cinema de Brasil, nós temos uma das melhores produções do país. Mas a gente não tem um bocado de coisa. Mas dá pra montar uma indústria independente.*

#### **AM - Você teria como caracterizar o cinema pernambucano?**

*PC - Aqui é o sotaque, a cultura. No Baile Perfumado, por exemplo, vários críticos daqui apoiavam o filme e queriam dizer que os pernambucanos sabiam fazer melhor um filme sobre Pernambuco do que as pessoas de fora. E eu e Lírio conversando brincávamos. "eu sou da Paraíba e vim morar pela primeira vez no Nordeste com 15 anos, em Recife. E ele ficou surfando até antes de filmar o Baile nas praias do litoral e nunca tinha ido ao sertão." E nego achava que a gente sabia representar o sertão. Mas é claro que nós temos uma presença muito forte da cultura pernambucana do sertão, que acabava chegando ao Recife. Que chega da literatura, do cordel, do artesanato. Então se fosse caracterizar, seria essa história da cultura. Amin quando criou o termo árido movie, ele reuniu a gente e falou, esse negocio de movimento isso daí é um negócio que a gente cria na imprensa, para que os filmes tenham maior projeção e a gente se coloque melhor. Porque isso daí é um rótulo, criado para a gente como uma mística em torno no negócio. Ele mesmo diz quem é árido movie, quem não é árido movie e que o movimento acabou. Ele diz que os filmes do árido movie são That's a Lero Lero e Baile Perfumado. Já o filme Árido Movie ele não considera. Ele considera o Rap e o Amarelo Manga, com outra interpretação, ligada ao documentário, o real, com as pessoas comuns. Ele fala que no árido movie, são personagens como Orson Welles, Lampião, visitados historicamente. É feita uma reconstituição atualizada, termo que ele usa do manifesto do árido movie pra falar dessa coisa de você trazer aquela época. Por exemplo se você está fazendo o Baile Perfumado em 1995, então você obedece a uma lógica de atualização de linguagem de 1995. E outras coisas mais. Isso daí é a identificação do árido movie que tira todos esses outros filmes, que não fazem parte mais.*

*Acho que há um forte tempero da cultura pernambucana nesses filmes. Até mesmo no Aspirinas, os roteiristas, o elenco as pessoas que trabalham são as mesmas de outros filmes. O que também aproxima um pouco a identidade desses filmes. Claudão ele é mais independente da gente. Ele trabalhou com a gente nos curtas e no Baile. Mas a gente tem uma ligação afetiva, emocional muito forte e de certa forma a gente está sempre trocando idéias relativas ao cinema e a tudo. Por exemplo Marcelo Gomes vai pra muito festival, vê muitos filmes, chega e comenta. Depois a gente vai assistir aos filmes. A gente conversa muito sobre cinema. É muito comum no bar, discussões calorosas porque as pessoas não concordam. Muitas vezes a gente não concorda, mas a discussão é uma maneira de você se ligar, é uma maneira de você construir uma relação e dar um dica. Discutir os filmes é uma maneira de a gente falar da linguagem, falar dos planos, é claro que a gente fala de política e de grana também. Mas em geral a gente fala muito de técnica, de linguagem, de janela, de cor, de interpretação.*

#### **AM – Quais as influências cinematográficas de vocês?**

*PC - De certa maneira a gente acabou cursando a mesma escola ao mesmo, porque a gente estudou juntos, trabalhou junto. No curta que era uma coisa completamente diferente, já havia uma discussão da linguagem cinematográfica, e apesar das diferenças tudo aquilo foi dar no Baile Perfumado, o que foi construído na escola do curta. Por hoje principalmente é preciso dizer. A gente viu os mesmos filmes, foi as mesmas festas, teve as*

*mesmas namoradas, foi pros mesmos bares e isso aí é claro, é uma fonte de troca. As pessoas trocavam idéias sobre essas coisas todas e tinham essa dimensão. Agora eu acho que hoje cada um se personaliza. Lírio diz que é Orson Welles e Stanley Kubrick. Eu digo que o que me influencia é a vida, os jornais, fotografia, literatura. Claudão já é outra coisa. Marcelo é completamente diferente, os filmes que eu gosto ele não gosta, os filmes que ele gosta eu não gosto. Então há uma diferença muito grande entre as pessoas. Então o que é que nos liga? Isso é difícil saber. É a boemia, a coisa da noite, a coisa da farra, a coisa da conversa. É como Lírio fala "um copo na mão e uma idéia na cabeça." Isso é péssimo, mas tem um fundo de verdade.*

## **Entrevista com o diretor Lírio Ferreira (13/06/2008)**

### **AM - Existe de fato um Cinema Pernambucano?**

*LF – Não. Não, não é que não tenha de fato. Eu acho que não existe cinema pernambucano. Porque acho que antigamente as distâncias, apesar de hoje ser tudo a mesma coisa, a distância do Rio para São Paulo, de Recife para São Paulo, de Recife para o Rio é a mesma, mas hoje em dia por conta das novas facilidades é tudo mais perto. Essa coisa dessa facilidade, dessas distâncias serem mais perto, antigamente se perdia isso, as pessoas antigamente faziam cinema aqui e não saíam daqui quase, terminavam os filmes aqui mesmo. Hoje em dia por conta do intercâmbio, por trocentas pessoas fazendo o mesmo filme e até por conta da essência dos filmes mesmo eu acho que existem pernambucanos que fazem cinema. Mas eu acho que se fossem me perguntar uma característica ou interseção, se tivesse uma interseção dessas pessoas que fazem cinema dessa geração que poderia ser esse cinema pernambucano é a maneira como se produz filmes. A estética é completamente diferente, essa história de que existiu o "árido movie" e que era um movimento, na verdade nunca foi um movimento. Essa coisa de árido movie foi uma mística de mesa de bar que a gente criou. Existia o maguebeat na época e se criou o árido movie. Nunca existiu um manifesto. Se existe alguma coisa que se possa concretizar como cinema pernambucano, que eu não acredito que tenha, é a maneira como as pessoas produzem filmes. Como a gente não tinha escola até então aqui, a escola da gente foi um trabalhando nos filmes dos outros cada um exercendo uma função diferente em cada filme. Foi a universidade minha, de Paulo, de Cláudio, de Marcelo, de Adelina, de Hilton. Acho que se desenvolveu uma relação de se produzir muito com amizade, uma cumplicidade. Até porque a gente aprendia batendo cabeça, então querendo ou não querendo existia uma relação de insegurança também, essa coisa essa amizade que a gente desenvolveu. Essa maneira de produzir entre amigos, como já diziam os irmãos Lumière: "O cinema é uma arte de irmãos". Eu acho que essa coisa de "entre amigos" até hoje tem na tela dos filmes pernambucanos. Normalmente as pessoas trabalham com pessoas conhecidas e acho que essa cumplicidade, essa "brodagem" ainda tem. Mas os olhares são completamente diferentes, a gente pode discutir sobre os mesmos filmes mas os olhares são diferente e isso é muito bom. E essa é uma pergunta que eu até retorno: o Cartola é um filme sobre um compositor carioca, produzido por um amazonense, fotografado por um paulista, montado por um cearense e dirigido por dois pernambucanos eu e Hilton vindo dessa escola toda, é um filme pernambucano?*

### **AM - Em uma entrevista você afirmou que sim.**

*LF - Eu posso ter sido mal compreendido, mas o Cartola também é um filme pernambucano. Enfim, hoje em dia tem essa coisa da globalização da facilidade que se tem, diminuí um pouco essa coisa. E os diretores pernambucanos que não produzem aqui, enfim o Guel e o João Falcão, isso é cinema pernambucano? Acho que também é, mas não existe esse engessamento da palavra cinema pernambucano, limita um pouco a coisa.*

### **AM- Você se considera parte de um grupo?**

*LF – Olha, é parte de um grupo e vários grupos também. Eu não sei se é sinal dos tempos, mas acho que hoje em dia isso é coisa de engessar, isso de um "grupo", um "cinema pernambucano", ou aquela "turma de Pernambuco", acho que isso é um fator que reduz um pouco, essa maneira como se vê hoje. Fica uma coisa mais de gueto, eu acho que não passa por aí. Acho que a diversidade é a cara do cinema brasileiro, é a cara do cinema pernambucano, do olhar das pessoas que trabalham, acho que poderia se desenvolver como é também cinema pernambucano, mas acho que é também um bocado de outras coisas. E acho também que eu não faço parte de um grupo não, apesar de ter nascido junto, de ter discutido filmes com várias pessoas. O cinema que a*

*gente fazia aqui na década de oitenta, os curtas, a gente fazia muito intercâmbio com pessoas de fora. Uma pessoa importantíssima do cinema pernambucano é Vânia Debs. Uma pessoa importantíssima na história do cinema pernambucano, ela montou uma porrada de filme da gente e é uma professora mineira, paulista, da USP, que veio pra cá, completamente influenciada pelas pessoas que estavam fazendo cinema.. Enfim, o cinema pernambucano é isso aí, é esse intercâmbio com essas pessoas. Acho que também existe cinema pernambucano, mas não existe o cinema pernambucano fechado, um grupo fechado, existem cineastas pernambucanos que fazem filmes também pernambucanos em vários lugares, mas essencialmente acho que é engessar demais, criar gênero, não existe isso não.*

**AM – Dentro dessa produção de filmes quais os trabalhos que você considera mais representativos?**

*LF - Eu sou péssimo para esse negócio de escolher, é muito mais a coisa da relevância. Eu acho que essa turma, principalmente essa turma que faz cinema que veio dessa turma que se juntava na federal, que se juntou com Cláudio, depois com Marcelo quando ele veio da Inglaterra sofreu várias influências. Mas quem estava aqui, na época que a gente vivia na ABD, acho que essa turma é muito filha da geração do super oito, mais representado pelo lado de Amim Stepple, que fez o *That's a Lero Lero* comigo, Jomard, Genetton, Paulo Cunha, era uma turma que pensava um cinema o qual a gente caminhou muito, era um cinema mais solto, mais livre, mais sem engessamento. Enfim, na verdade não tem como escolher, acho que cada filme desses pernambucanos que acabaram saindo dessa turma aí eu sou fã de quase todos. Eu sou completamente apaixonado para falar. Eu sou mesmo. Faz um tempo que estou terminando filmes, terminei três filmes seguidos, não entrei em concurso há muito tempo, me chamaram para ser jurado do concurso da Petrobras e do BNDES, eu sou completamente apaixonado, invento logo uma desculpa. Porque um concurso que tem Paulo Caldas, Marcelo Gomes, Cláudio Assis e outros amigos eu vou olhar de outra maneira na hora do desempate. Então para não ser desonesto eu não participo. Eu gosto de todos, eu acho que se faz um cinema com muito frescor e no risco mesmo de enfrentar. Na dúvida entre o público e o autor é um cinema que vai muito para o autor, o cinema dessa turma.*

**AM – Qual seria a identidade desse cinema?**

*LF – Vai muito pelo autor, meu olhar é esse e vamos arriscar. Uns mais que outros, Cláudio tem um jeito, Paulo já tem uma outra maneira de perceber as coisas. É até engraçado. Quando falaram comigo pela primeira vez para vir nessa mostra (*Mostra Olhares na Aliança Francesa*) eu perguntei: “qual foi o filme de Truffaut que Paulo escolheu, Claudão deve ter escolhido *Acosado* ou algum de Godard?”. O de Paulo foi realmente um de Truffaut e o de Cláudio foi *Acosado*, fui assistente dos dois. Acho que tem muito esse lado de liberdade do autor e do risco, de arriscar o público, de não menosprezar o público, de não dizer assim, eu vou facilitar essa informação porque vai chegar mais fácil ao público, levar o público a um outro patamar porque o público é inteligente essa coisa toda, de não ter que esmigalhar tudo, de não tornar as coisas óbvias. Eu acho que essa turma faz muito isso, e acho que em todos os filmes. Seria irresponsável da minha parte, “ah eu gosto mais do filme de fulano”, eu gosto de todos, com suas semelhanças e principalmente com suas diferenças que acho que é o mais importante.*

**AM – Mas as pessoas de fora vêem algo em comum nesses filmes. Essas semelhanças e interseções quais seriam?**

*LF – Como eu já disse é essa maneira de produzir e essa liberdade autoral, que não é privilégio só do cinema pernambucano. Talvez esse grupo de pessoas tenha essa liberdade e se pareçam. E não é, tem cineastas no Brasil todo que tem também essa liberdade autoral, que é uma coisa de não vamos subestimar o público e acho que cinema pernambucano tem muito isso. Essa liberdade de criar e de colocar o seu olhar essa maneira de produzir que são muito parecidas, acho que essas são interseções. Mas eu continuo batendo na tecla eu só acho que você classificar o cinema é reduzir, acho que os termos no atual momento eles perdem um pouco essas características, eles reduzem essas características. Cláudio até pode estar certo, quando diz que as pessoas falam em cinema pernambucano para não passar da fronteira, quer dizer que um cinema pernambucano não pode falar sobre uma favela do Rio de Janeiro, mas foi lá e fez um filme sobre um sambista carioca, enfim, essa coisa de gênero fica complicado. Em alguns momentos eu achava o *Cartola* mais ficção do que o *Baile Perfumado*, tem momentos que o eu acho o *Baile Perfumado* mais documental, e todo mundo diz*

que o *Cartola* é documentário e o *Baile Perfumado* é ficção. Essa coisa de hoje em dia você engessar, de você restringir uma fronteira é complicado. Obviamente que tem cinema pernambucano também, mas isso aí não representa "Oh, nós somos o cinema pernambucano", eu acho que tem uma impregnação disso, acho que tem características que são essas. Posso falar ainda mais, a maneira como as pessoas falam, a prosódia pernambucana que é enfática em todos os filmes praticamente. Até quando você pega Selton Mello no *Árido Movie* falando aquilo ali, e você fica no pé e diz "vá lá, vá lá", e ele chega falando uma prosódia pernambucana muito próxima. Também podia apostar por outro caminho, "Ah Selton, fala do jeito que tu achar mais natural e pronto." Na verdade, essa busca da prosódia tem em João Miguel no Cinema, Aspirinas e Urubus, tem em Nash Laila no *Deserto Feliz*, tem no *Amarelo Manga* impregnado, expressões no *Árido Movie*, enfim. Tem a prosódia, tem essa coisa, mas restringir isso a um cinema que tenha fronteiras isso é que não tem. E eu acho que existe até essa contradição mesmo, Cláudio pode falar isso em uma entrevista, nós do cinema pernambucano, e ele dizer que não tem, até essa contradição mesmo faz parte. Pode até existir um cinema pernambucano, mas esse grupo não representa um cinema pernambucano fechado. Não sei se eu estou sendo mais claro agora, mas pode ter elementos no *Lisbela e o Prisioneiro*, que tem também no filme do Cláudio. Tem elementos pulverizados em *Lisbela e o Prisioneiro* de Guel Arraes, tem em *A Máquina* de João Falcão, tem também, está ali e que não é privilégio nosso, isso não é uma posse nossa, nós do cinema pernambucano, acho que existe esses elementos que são muito utilizados e que isso pode criar uma "cara" lá fora de que existe um cinema pernambucano, até porque esse cinema rompeu a fronteira, abriu, foi para vários lugares e criou um certo alvoroço. E também é uma dimensão muito grande porque, por exemplo, uma vez eu vi uma entrevista de uma menina na Itália: "Nós estamos muito curiosos sobre o olhar do cinema no Nordeste de Paulo Caldas, Cláudio Assis, Marcelo Gomes, Lírio Ferreira e Hilton Lacerda". Então a gente está falando de cinema pernambucano mas talvez lá para fora seja o nordeste, ou uma parte do Brasil. Assim, eu acho que podem existir elementos do cinema pernambucano, mas não como fronteira.

**AM – Para o pessoal de fora do país essa questão do sotaque não seria perceptível como é no Brasil.**

LF – Isso poderia ser o olhar, misturado com as temáticas, com certeza. Esses símbolos, essa prosódia pernambucana, jogados nas últimas conseqüências, no risco obviamente que tem. Como eu acho também que para o pessoal do sul não é só isso que eles acham bacana, apesar de achar super engraçado algumas coisas. Acho que é a coragem mesmo, ousadia e a liberdade que essa turma tem, chama atenção tanto lá fora quanto aqui. Existem elementos do cinema pernambucano, ou elementos pernambucanos que são muitos e existem em muitos filmes pernambucanos.

**AM – Fora a ousadia quais seriam outros elementos dos filmes da "turma"?**

LF – Outro elemento são as pessoas. Vânia, que ela montou vários filmes, enfim, que tem toda essa importância na criação das pessoas do cinema pernambucano. Tem Hilton Lacerda que também é outra pessoa importantíssima nisso. Essas pessoas começam a dar uma certa unidade aos filmes desses cineastas. Hilton fez o *Baile Perfumado* com a gente e depois roteirizou todos os filmes, fez o *Amarelo Manga*, o *Baixio das Bestas*, finalizou o *Árido Movie* comigo, fez os curtas. Hilton trabalhou em todos os filmes meus, o único filme que Hilton não trabalhou comigo foi esse filme que estou fazendo agora do baião (*O Homem que Engarrafava Nuvens*). Ele foi meu assistente de todos os curtas, e fez o *Baile*, fez o roteiro, depois fez o *Árido*, depois dirigiu comigo o *Cartola*. Exatamente essa coisa de se espalhar, de entender um pouco o outro e de como o cinema é uma coisa muito autobiográfica ou de memórias óbvio que tem essa coisa impregnada. Como Paulo trabalha muito com roteiro, Marcelo Gomes, Hilton, eu trabalho com roteiro, Cláudio cria muito as idéias dele e os argumentos dele e acho que isso está embutido de memórias. Essas memórias obviamente que eram a gente se encontrando aqui na década de oitenta, discutindo algumas maneiras de fazer cinema, mas nada que tenha um manifesto ou alguma coisa assim que tenha sido discutida ou que tenha sido de alguma maneira racionalizada. Acho que tem muita intuição, isso tem em quase todos, uns mais em outros menos, mas tem muita intuição e intuição às vezes se bate às vezes não se bate, pode seguir para vários caminhos, intuição racionalizada, não vai ter isso. Cinema de intuição. Pronto, cinema pernambucano é cinema de intuição.

**AM – Uma das interseções que existe é a música. Acompanhando o processo do *Deserto* percebi que a música estava presente no processo de realização antes mesmo das filmagens. Como a música vai influenciar vocês?**

LF – *Completamente, interpretação, os atores, tudo. Isso é um acerto, sempre que se puder fazer isso é muito bacana. Você falou uma coisa pontual que eu tinha me esquecido completamente, acho que tem mesmo, é outro ponto em comum, estamos achando mais pontos em comum do que contradições e apesar disso digo ainda que somos diferentes. Mas cada qual com a sua mania. Mas a música é desde a primeira coletânea que teve no Baile Perfumado e depois no Amarelo Manga que é Nação Zumbi. Continuou depois no Árido Movie, quando veio outra turma, veio Pupillo que tinha tocado no Amarelo Manga, tem Siba e a galera de Nazaré da Mata no Baixio das Bestas e depois vem o Deserto Feliz já com Fabinho tem toda essa turma. E essa maneira de se fazer. Enfim, essa turma toda estava no início com a gente, Mestre Ambrósio que tava no Baile Perfumado também, mas também essa maneira de se fazer é muito bacana e influencia completamente. No Baile como a gente fez a primeira vez os caras, Chico Science, Fred 04, Lúcio Maia, entraram para gravar quando a gente estava escrevendo o roteiro ainda, influenciou até o roteiro e vice e versa. A gente tava escrevendo o roteiro aí Chico Science ligou pra Hilton e falou: "Hilton, to fazendo uma música aqui, qual o nome dos cangaceiros?" Os nomes estavam no roteiro, Volta-Seca, Jararaca, Cajarana, Gota-d'água, Zabelê. Aí Chico foi colocar todos os nomes lá e fez o Sangue de Barro. Que na verdade, Sangue de Bairro. Que na verdade era a segunda seqüência do roteiro do Baile, que se chamava Sangue da Barro, a música era para entrar ali. Era uma imagem que tinha o irmão do Aramis levando um tiro e começava a berrar no filme. Mas no primeiro roteiro, quando Aramis levava um tiro, o irmão dele no filme, do Tenente Lindalvo levava um tiro e os letrados eram o sangue espalhando pela terra, os letrados do filme eram extremamente isso, acho que a gente estava imbuído de Tarantino na época, ainda bem que saiu do roteiro. Aí a seqüência se chamava Sangue de Barro e aí Chico leu o roteiro, fez a música e colocou Sangue de Bairro depois. Então quer dizer sempre tinha essa coisa. E foram gravar no conservatório aqui antes. Quando a gente ia filmar em Piranhas a gente já saía com o som no gravador. E íamos escutando, isso influenciava todo mundo, quem estava interpretando, já se pensava em filmar através de uma música que já estava pré-concebida. No Árido Movie a mesma coisa, mas não todas. O Árido tem vinte e duas músicas no filme, onze compostas por Pupillo, Otto, Berna e Kassin e Lafayette e as outras músicas eram já não originais, Os Incríveis, Renato e Seus Blue Caps, essas onze eram distribuídas para todo mundo, a equipe toda saía para escutar, então influencia pra caramba.*

#### **AM – E a referencia ao cinema, como o caso do Baile, de Aspirinas e do próprio Árido?**

LF – *Com certeza tem, ousou dizer que isto é até uma coisa que está tendo hoje aqui na Aliança Francesa, quando ela coloca uma mostra de franceses que nos influenciaram. Porque na década de oitenta esses meninos: Marcelo Gomes, por sinal que era oriundo de cineclube, Lirio na época era um menino, Paulo Caldas, Cláudio Assis que já era velho, mais Hilton, essa geração se criou no Teatro do Parque, vendo mostra de Glauber Rocha, mostra de Stanley Kubrick, mostra de Godard, teve uma semana de Bergman, uma coisa que é muito difícil hoje em dia de ter porque as pessoas querem assistir DVD em casa. É bem diferente de você dizer assim "vou para o Teatro do Parque assistir Kubrick e Godard". Hoje as pessoas vão a uma blockbuster da vida e escolhem um filme bacana para ver. Essa geração era completamente influenciada pelo cinema autoral, essa geração que ia para o teatro do Parque que ia para sessão no AIP, às vezes ia virado do Cantinho das Graças, ia assistir filme na sessão especial. Uma vez eu fui virado, cheguei seis horas da manhã, com medo de dormir e perder Morangos Silvestres, às 10 horas da manhã eu estava suado e de ressaca assistindo Morangos Silvestres. Tem toda essa paixão pelo cinema e daí que tem no Cinema, Aspirinas e Urubus, o cara projetando o filme, tem toda essa paixão que eu acho que vem daí, muito dessa cinefilia que tinha nessa época.*

#### **AM – Mais outra semelhança?**

LF – *Eu não sei se seria uma característica ou interseção, mas que tem muito nos filmes, acho que pode ser uma obsessão na verdade. Uma obsessão que tem muito nos meus filmes, eu não sei se é uma coisa bem racional, intuitiva racional, como a gente acabou de criar esse termo. Mas tem também no primeiro filme de Cláudio, Padre Henrique, tem um pouco no Soneto do Desmantelo Blue, tem basicamente em todos na cena que é normalmente na cena de abertura, que é uma certa obsessão pela morte. Não é a toa que em várias cenas do filmes pernambucanos tem uma obsessão pela morte e uma fascinação por enterro, por velório. Você encontra isso, o primeiro que se tem é no Padre Henrique, que tem a seqüência do velório do Padre Henrique, que é a primeira seqüência do velório dele, no Baile Perfumado que é o do Padre Cícero, no Árido Movie tem o velório do pai do personagem principal, até o Cartola começa com o enterro do Cartola, e meu próximo filme que*

*é sobre Humberto Teixeira, que é o pai de Denise Dumont, a primeira cena quando abre é no cemitério São João Batista, Denise visitando o túmulo do pai. Então existe um certo fascínio e obsessão pela morte que talvez tenha um pouco em alguns filmes.*

#### **AM – E o estrangeiro?**

*LF – O estrangeiro tem também, o estrangeiro é uma referência maior, no caso do Árido Movie, ao personagem, não só por se sentir estrangeiro no lugar onde ele nasceu, que fica bem claro. E ele transa no dia em que o pai dele foi enterrado. Tem em outros filmes, mas não é uma coisa que podemos dizer daqui, que pode até ter sido desenvolvido por esses cineastas, mas tem uma porrada de filme brasileiro dessa época que tem esta questão do estrangeiro, não é só daqui. Tem Carlota Joaquina, tem Terra Estrangeira, tem esse olhar do estrangeiro, até filmes que não tem tanta projeção assim como Jenipapo, sempre tem um elemento de fora. Também bebemos dessa fonte. Até o próprio Guilherme se sente estrangeiro, os dois personagens principais são meio estranhos aquele lugar, tanto ele como a personagem de Giulia Gam. Obviamente que essa pergunta do estrangeiro é recorrente, eu desenvolvi uma teoria que faz um certo sentido, essa coisa do estrangeiro talvez também seja o sentimento da gente de navegar por mares por conta dessa insegurança mesmo, pelo cinema pernambucano não ser um cinema didático, de não ter nascido numa escola, de ser completamente diferente do cinema feito na Argentina, que é essencialmente vindo das universidades. Buenos Aires tem cinquenta e três universidades de cinema, só em Buenos Aires. E aqui não ter isso de ser um cinema didático, que é muito normal hoje, e que naquela época era mais normal ainda. Antigamente era tudo mais distante, hoje em dia as pessoas fazem filme com celular. Naquela época você tinha que comprar o negativo, ia chegar, ia mexer com película e não podia, tinha toda uma insegurança que rolava, era época que se comprava silêncio. E a gente aprendia isso comprando, aprendia fazendo e não aprendia isso na universidade. E acho que isso está refletido um pouco nesse olhar estrangeiro porque eu acho que a gente mesmo, que fazia cinema naquela época, se sentia estrangeiro em uma nova função, em uma nova coisa que a gente muitas vezes nem conhecia direito, que ia conhecer fazendo. É como se fosse um americano chegando no Brasil. É como se fosse um cineasta fazendo um filme em Pernambuco. Eu acho que essa relação do não conhecimento direto, de um certo fascínio que tinha por isso e de não conhecermos completamente, nos tornávamos também estrangeiros daquele ambiente que a gente tava fazendo. E na verdade eu tive essa sensação, voltando ao nosso intuitivo-racional, quando estava recentemente numa sessão do Crime da Imagem, que me vi de cabelão no primeiro filme que dirigi. A primeira imagem do Crime da Imagem, o primeiro quadro, caramba, foi o primeiro take que eu fiz na minha vida é um plano completamente simbólico: com a câmera parada, o sertão, uma perspectiva do sertão e entra Aramis, vestido de cego, é um cego tateando no sertão, ele cruza o quadro com o cajado andando no meio do sertão, um cego Tirésias que tinha a ver com Édipo, enfim, e ele cruza o quadro meio cego e depois vem uma procissão atrás do padre, e depois Antonio Conselheiro. Aí eu pensei, caramba, a primeira imagem que eu fiz na minha vida foi a de um cego tateando no sertão, sou eu fazendo cinema, são essas pessoas fazendo cinema, se sentindo estrangeiras naquele lugar ou não vendo, eu acho completamente simbólico.*

#### **Entrevista com o Prof. Dr. Samuel Paiva (18/10/2007)**

#### **AM – Como se constituiu o grupo Vanretrô? Qual era a experiência com cinema de vocês na época?**

*SP - O grupo se constituiu dentro da Universidade no curso de Comunicação Social, a partir de uma disposição muito grande que existia por parte de vários integrantes daquele curso de fazer cinema. A gente contou com a presença de Paulo Caldas desde o início do curso que já tinha feito super 8, e, ao mesmo tempo havia outros participantes da turma que tinham uma discussão em termos e acompanhamento do que acontecia em torno do cinema brasileiro, que levava a pensar numa possibilidade de vir a fazer alguma coisa. Na verdade isso só vai acontecer de fato já do meio para o final do curso. O curso começou em 1983 portanto em torno de 1984, 1985 a gente decide criar um grupo para realizar um filme. Esse grupo o Vanretrô que é uma contração de Vanguarda Retrograda, a idéia de olhar para frente e para trás ao mesmo tempo, as referências que ainda estavam por ser criadas e referências passadas. E o projeto que esse grupo criou foi um filme chamado "Biu degradável" que ao meu ver naquele momento dialogava muito com a produção brasileira da época. Era uma discussão em torno do consumo. O "Biu degradável" era um personagem que acabava desaparecendo em razão da sua própria voracidade consumista e isso era construído em um contexto repleto de músicas com saxofone e néons, uma estética que era muito típica do cinema brasileiro dos anos 80. Havia muitas discussões na elaboração do roteiro*

*e eram aproximadamente umas 10 ou mais pessoas que participavam do grupo. Paulo Caldas não fazia parte diretamente, mas havia Lírio Ferreira, havia Adelina Pontual, Valéria Ferro, Cláudia Silveira, Patrícia Luna, André Lima, eu Samuel Paiva, Solange Rocha. E esse pessoal apesar de não ter conseguido realizar o filme, o "Biu degradável", participou quase que na íntegra do projeto que foi aprovado por Cláudio Assis na Embrafilme. Foi a realização de um filme de curta-metragem em 16mm, o "Henrique", que era sobre a morte do Padre Henrique, um assessor de Dom Hélder Câmara arcebispo de Olinda e Recife. O Dom Hélder era uma pessoa bastante visada em termos políticos por sua oposição à ditadura militar e ele tinha esse assessor que era um jovem padre, o padre Henrique, que acabou sendo assassinado de uma forma bastante violenta pela repressão política, por indivíduos relacionados a ela. E o filme de Cláudio, o "Henrique" é sobre esse episódio que foi bastante comovente em termos da história pernambucana no período da ditadura militar. No "Henrique", todo mundo trabalhou, todo mundo que era do Vanretrô acabou participando. Eu escrevi junto com Cláudio o roteiro, fiz continuidade; Lírio trabalhou como assistente de direção; Valéria foi assistente de som; Solange foi diretora de produção; e assim todo mundo foi integrando a equipe em alguma das partes relacionadas à produção do filme. Havia o pessoal de São Paulo que veio para assumir a direção de algumas áreas como Adilson Ruiz que veio fazer a fotografia; Eduardo Santos Mendes que veio fazer o som; e a montagem ficou a cargo da Vânia Debs que depois continuou sendo uma figura bastante presente na montagem de vários filmes pernambucanos que foram produzidos desde então. Esse então acabou se constituindo como o marco da produção desse grupo e daí por diante houve a realização de outros curtas e posteriormente dos longas. Um aspecto que eu acho interessante notar é que o filme foi o nosso trabalho de conclusão de curso, ele justamente valeu como o nosso TCC, apesar de Cláudio não ser do curso de Comunicação, ele era vinculado ao curso de Economia, era estudante de Economia, mas o filme acabou valendo como o nosso TCC. Depois que a gente acabou a graduação houve uma espécie de dispersão, alguns permaneceram em Recife, como foi o caso de Lírio, como foi o caso de Paulo, de Cláudio e outros saíram como foi o caso de Valéria, o meu caso. E nesse período que vai aproximadamente de meados dos anos 80 até 1996 quando ocorre as filmagens do Baile Perfumado, realizam-se vários curtas com o pessoal que ficou e com o pessoal que estava fora que ia para lá para colaborar com essa produção desses filmes. Aí é o caso por exemplo dos primeiros curtas de Lírio, o Crime da Imagem e o That's a Lero Lero; é o caso do filme de Marcelo, Maracatus Maracatus; é o caso do filme de Cláudio, Soneto do Desmantelo Blue. Adelina, que havia ido para Cuba, volta e passa a ter uma participação efetiva nesses curtas e funda com Cláudio e Marcelo a Parabólica Brasil, e vão realizar outros projetos em vídeo também que são bastante interessantes, como por exemplo, A Perna Cabiluda, que tem um impacto grande naquele momento. Até que em 1996, com a aprovação do projeto do Baile Perfumado, todo esse pessoal volta a se encontrar para justamente realizar o sonho de todo mundo que era poder fazer um longa metragem a partir das discussões que nos diziam respeito, lá em Recife, dentro da cultura pernambucana.*

**AM – Como foi a produção de Henrique?**

*SP – O processo do Henrique foi feito com muita coragem. Era uma época difícil em termos de conseguir realizar um projeto com o qual a gente não podia contar com muito apoio na verdade. Houve o prêmio da Embrafilme, mas a gente tinha que fazer tudo na base do conhecimento empírico, aprendendo na própria hora de fazer em um processo meio autodidata que era muito difícil. A gente não podia assumir função técnica como coordenação, a gente estava sempre como assistente porque não havia condição de assumir a direção de alguma área técnica. A gente não tinha capacidade, know how para isso.*

**AM – Como funcionavam as reuniões do grupo, vocês tinham um espaço, discutiam linguagem, assistiam filmes?**

*SP – Não havia um estudo sistemático. A gente acompanhava a produção que era disponível na cidade, sobretudo as sessões dos chamados filmes de arte. A gente sempre ia acompanhar os filmes do Truffaut, do Fellini que passavam na cidade eram sempre acompanhados pelo nosso grupo. A gente sempre estava lá assistindo e conversando muito sobre os filmes. Mas era um acesso restrito, não havia um conhecimento muito grande com relação ao próprio cinema, nem ao cinema pernambucano. A gente não tinha acesso a esses filmes do Ciclo do Recife, uma vez ou outra eles eram exibidos e a gente chegou a ver, eu lembro particularmente em uma sessão no Teatro Santa Isabel e contava com a presença do Ary Severo ou do Jota Soares, enfim de algumas figuras que eram representativas do Ciclo do Recife. Mas não era uma coisa que a gente*

*acompanhasse que tivesse uma curiosidade excepcional de pesquisar, a gente sabia que existia, sabia que estava lá, mas isso não constituía um ponto de interesse destacável.*

**AM – Com o pessoal do super oito, vocês tinham contato? Paulo e Lírío chegaram a trabalhar como assistentes de Spencer.**

*SP – Isso foi depois, quando já tinha acabado o curso. Eu acho que tem uma questão que é importante aí que é a ABD, a Associação Brasileira de Documentaristas, na qual Paulo teve um papel considerável. Eu diria que ele foi do grupo aquele que mais teve uma presença significativa na ABD e de certa forma ele trouxe o grupo para participar de várias reuniões e acompanhar um pouco das discussões políticas que se davam naquele momento em torno inclusive da produção nacional, como a questão do Concine, da Lei do Curta, as discussões de cota na hora das distribuições de prêmios, as cotas, por exemplo, em termos regionais. Era uma disputa muito grande quanto deveria caber em uma premiação a cada região e qual seria o critério utilizado para isso. Era questões que a gente discutia no âmbito da ABD e muito gratas a presença de Paulo Caldas que fazia essa conexão e discutia dentro do âmbito nacional quais eram as condições locais para essa produção. A partir daí eu acho que houve uma aproximação também com essa produção imediatamente anterior à década de 80, que teve um papel importante que foi a do Ciclo Super Oito na década de 70. E aí, que o pessoal que fica no Recife, Lírío, Paulo entra em contato com eles e passa a interagir de uma maneira mais empenhada. Essa aproximação já estava se dando quando a gente estava no final do curso em 1986, eu lembro, por exemplo, de ter emprestado uma câmera super oito que eu tinha que ia ser utilizada como elemento cenográfico para um filme do Amin Stepple. Se não me engano “O Lento, Seguro, Gradual e Relativo Strip-Tease do Zé Fusquinha”, pode ser que eu esteja fazendo confusão. Mas enfim, era um filme do Stepple que tinha uma realização naquele momento e que a gente de certa forma passava a conhecer naquele instante. Então na verdade esse conhecimento do super oito foi posterior, foi quando a gente já tinha acabado a graduação e estava se dando esse enraizamento na produção pernambucana mais significativa naquele instante que era justamente essa reminiscência do super oito dos anos 70.*

**AM – Vocês tinham mais contato com a linha experimental de Jomard ou a linha documental de Fernando Spencer?**

*SP – A gente tinha uma aproximação. Por exemplo, eu lembro ter ido algumas vezes à casa do Spencer conversar com ele sobre super oito e lembro também de ter conversado algumas vezes com Jomard, e tudo muito a partir da figura de Alexandre, de quem eu era muito próximo naquela época, de Alexandre Figueirôa. Agora um dado que no meu caso específico tem que ser levado em conta é que eu saí da cidade, então a partir daí eu meio que me desvinculei dessa produção justamente no momento em que ela tava enraizando nesse sentido de uma percepção por parte dessa nova geração que estava chegando em relação à produção do super oito e o que era a produção pernambucana que antecedia o surgimento desse grupo. E na verdade o meu retorno nessa história só vai se dar muito depois quando eu volto para fazer o Baile Perfumado. No Baile eu vou ser vídeo assist. E faço uma ponta também no filme, que todo mundo também acabou fazendo uma ponta.*

## **Entrevista com Cláudio Assis (11/10/2007)**

**AM - Existe cinema pernambucano?**

*CA - Não é questão de que existe ou não, mas eu não faço cinema pernambucano. A quem queira dizer que é pernambucano, a quem queira dizer que é nordestino. Mas é um cinema nacional, um cinema que é feito, um cinema olhar do Brasil, um cinema brasileiro, um cinema mundial. Não quero ficar dividindo migalhas. Ó a migalha pra Pernambuco, a migalha para Paraíba, migalha para Alagoas. Não tem isso, quando um cara faz um filme em Alagoas não é um filme alagoano, é um filme do Brasil. Quer dizer, é a tendência de você enquadrar, a tendência de você excluir. Eu acho que essa é uma visão totalmente errada. Tem gente que diz aqui que é “pernambucano da gema”. Quer dizer você além de não ser carioca você quer ser da Gema? É uma idiotice, você querer dizer que Pernambuco é melhor que outro estado. A gente hoje, por acaso, fruto de uma luta muito grande de umas oito ou dez pessoas é que hoje nós temos o cinema que nós temos. Pela repercussão no Brasil*

*desse cinema hoje, Pernambuco não deixa de ser um olhar. Mas sem esse bairrismo de dizer "ah, eu sou Pernambucano", "Ah, eu sou o Leão do Norte".*

**AM - Você acha que existe congruência de linguagens e estilos?**

*C.A. - O cinema meu, o do Lírio, o do Marcelo Gomes, é completamente diferente, o do Paulo Caldas é totalmente diferente. Todos nós temos estilos diferentes, embora a gente seja amigo, e contribua com algumas coisas um com o outro, mas a gente nunca teve, nunca fez questão de fazer um cinema parecido, um olhar, o nosso cinema é muito diferente um do outro. A própria temática mesmo, quando a gente trata do mesmo tema a gente tem olhares diferentes. Nunca houve esse compromisso, porque o compromisso nosso é com a qualidade, é buscar uma coisa mais honesta através do olhar, mas não o compromisso de ser parecido, de querer ser e dizer "ah esse que é o cinema pernambucano" em nenhum de nós.*