

# A “BRODAGEM” E A CRÍTICA AUDIOVISUAL EM PERNAMBUCO

**Amilcar Bezerra**

Professor do Núcleo de Design e Comunicação do *campus* Agreste da UFPE  
Doutor em Comunicação pela UFF

**Fernando Weller**

Professor do Departamento de Comunicação da UFPE  
Doutor em Comunicação pela UFPE

“QUEM TEM AMIGOS NÃO FAZ FILME RUIM.” A FRASE É ATRIBUÍDA AO CINEASTA Kleber Mendonça Filho e figura na abertura da tese da professora Amanda Mansur Nogueira sobre a chamada “brodagem” no cinema pernambucano. Essa palavra faz parte de um senso comum envolvendo a produção audiovisual no estado e, quase sempre, é investida de um sentido positivo, que afirma o improviso e os vínculos de afetividade como pontos fortes da produção de filmes ditos autorais pernambucanos. Tomamos a “brodagem” como ponto de partida para uma reflexão acerca das complexas relações envolvendo os agentes da produção, da difusão e da legitimação dos filmes pernambucanos na última década, ou seja, as relações entre os campos da realização cinematográfica, do financiamento estatal e da crítica, com base na análise de textos publicados nos jornais locais.

Nos últimos anos, Pernambuco viveu um ciclo contínuo e intenso de produção audiovisual, resultado de um inédito aporte financeiro estatal via editais do Funcultura e, sobretudo, de uma forte e ativa comunidade cinematográfica. Existe historicamente um público local cinéfilo, que frequenta os espaços dedicados ao cinema na cidade e dialoga, às vezes de maneira tensa, com o campo da produção. A Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj),

órgão do governo federal dedicado à pesquisa histórica e social, desempenhou um relevante papel a partir dos anos 1990 ao fomentar uma programação de filmes alternativos ao circuito comercial em sua sala de cinema a preços módicos. Desde então, o Cinema da Fundação, como ficou conhecido, tornou-se ponto de referência para cinéfilos da cidade, exibindo no Recife filmes que circulavam nos principais festivais voltados para produções independentes e promovendo mostras alternativas e debates entre produtores, críticos e cineastas. Hoje, é um dos espaços em que as produções pernambucanas são mais frequentemente exibidas, já que a maioria dos filmes locais não encontra espaço nas salas comerciais do Recife.

O estado encontra-se em momento raro no contexto brasileiro, momento em que há filmes sendo produzidos com certa regularidade e há público (embora restrito a segmentos de elite) para tais filmes. Ao mesmo tempo, percebe-se um vazio que diz respeito, exatamente, ao elo entre esses dois polos: filme e público. Esse vazio pode ser caracterizado pelo raquitismo crítico, pela desimportância da crítica, sobretudo a imprensa, nos jornais comerciais locais. Quando falamos em desimportância não nos referimos à função promocional evidente e eficaz dos textos publicados nos veículos Folha de Pernambuco, Diário de Pernambuco e Jornal do Commercio. Falamos de uma irrelevância dos textos como vetores de amplificação, de tensionamento ou de deslocamento dos sentidos dos filmes e da cena cultural na qual o cinema pernambucano se insere. É preciso entender o sentido de tal desimportância. Através dos textos jornalísticos podemos acessar uma zona obscura, contraditória e arcaica, uma espécie de fenda na tão celebrada jovem cena audiovisual pernambucana.

Ao nos depararmos com o conjunto de reportagens, notas e textos críticos que circularam localmente em torno do cinema feito em Pernambuco na última década, um primeiro questionamento vem à tona: que nome podemos atribuir a tal gênero jornalístico? Será que “crítica cinematográfica” é o termo mais adequado para defini-lo? A princípio, pareceria mais sensato classificarmos os textos sob o rótulo genérico de “jornalismo cultural”. Contudo, ao abandonar o termo “crítica” para nos referirmos aos textos de jornal, correríamos o risco de perder o vínculo histórico daqueles textos com toda uma tradição de crítica cultural mais adensada que um dia ocupou espaço nos jornais brasileiros, inclusive os locais. Consideramos pertinente chamá-los de “crítica de jornal” sem qualquer intenção de hierarquizar essa modalidade em

patamar superior ou inferior à crítica realizada em outros espaços, dada a sua importância estratégica, quando bem praticada, para o fomento do debate local sobre os filmes.

Tradicionalmente, a atividade crítica exige certo distanciamento e equilíbrio. Estes se tornam valores mais difíceis de se sustentar numa situação em que se coadunam os interesses privados de autores e críticos. A crítica pressupõe autonomia, um fim em si, tal como a produção de obras artísticas. Ela supõe, obviamente, uma separação entre os domínios do discurso privado e público. Tais qualidades não significam, no entanto, que a crítica deva ser imune à empatia, às paixões ou aos afetos violentos. Um exemplo claro da existência desse tipo de escrita pode ser encontrado nos mesmos jornais locais, se não hoje, nas edições de quase 50 anos atrás. No final da década de 1960, o *Jornal do Commercio* era o fórum de amplificação das questões emergentes no campo cultural recifense, enquanto o *Diário de Pernambuco* assumia uma posição conservadora frente a tais questões, como, por exemplo, o tropicalismo e seus expoentes nas artes locais.

Um exemplo emblemático dos debates travados à época diz respeito à produção do filme *A Compadecida*. Na época, a Embrafilme financiava a produção, baseada na peça de Ariano Suassuna. Rodado na Paraíba, o filme teve o mais caro orçamento do ano no país. O fato alimentou uma polêmica nos jornais recifenses. O jornalista Celso Marconi desaprovava a contratação de um publicitário de origem estrangeira, George Jonas, para dirigir um filme de temática regional. Deixava claro ainda que não julgava a obra de Suassuna digna de investimento para uma superprodução. Em 21 de abril de 1968, é publicado no *Jornal do Commercio* um artigo com o título “Distorções de um professor compadecido”. Nele, Marconi – que havia sido aluno de Suassuna – critica de forma contundente *A Compadecida*. Aponta contradições entre o discurso do autor e as opções técnicas e estéticas que vinham sendo feitas no processo de produção do filme, identificadas com um tipo comercial de cinema. Ele cita uma fala do próprio Suassuna, na qual o autor teria se posicionado a favor da realização de um cinema nordestino artesanal e de baixo orçamento:

Como eu faço questão de aceitar a ideia dos outros, vou citar uma ideia defendida pelo meu professor “compadecido” durante o I Ciclo de Debates sobre o Cinema Nordestino [...]. Defendia ele – com um exagero natural a quem não acompanhou a evolução criadora do cinema – que no Nordeste devia-se começar pela produção de filmes curtos,

pequenas comédias, na base do “humor do homem nordestino”, e, até mesmo, “partir-se do filme mudo”, para podermos, assim, criar a “nossa” própria estética (MARCONI, 1968, p. 24).

Marconi, entusiasta da estética da fome, de Glauber e do Cinema Novo, critica a discrepância entre a fala e as ações de Suassuna, tendo em vista as grandes somas mobilizadas para a filmagem de *A Compadecida* e o apoio do autor a uma produção em moldes comerciais.

Senão vejamos: há quase um ano que o cineasta estrangeiro está instalado no 10º andar do edifício Caetés – luxuosamente instalado – preparando o que certamente será uma superprodução com todas as características das superproduções do “mestre” Cecil B. de Mille. Numa terra como a nossa, onde o mais correto seria um tipo de produção à la Godard (isto é, na base do filme feito no mais curto tempo e com o máximo de redução nos gastos) (MARCONI, 1968, p. 24).

Ecos desse debate estão presentes na cobertura jornalística do mais recente ciclo de cinema em Pernambuco. O primeiro eco diz respeito à persistência de um ideal de cinema regional “pernambucano”, que seria ainda até hoje a “razão de ser” da cobertura da crítica de jornal voltada para o filme feito em Pernambuco. Uma rápida análise em jornais de circulação nacional, como Estado de S. Paulo, Folha de S. Paulo e O Globo, indica que a identidade de um cinema pernambucano é difusa e, muitas vezes, desimportante, sobrepondo-se a ela a noção mais ampla de cinema brasileiro ou, em alguns casos, o uso de termos como “produção nordestina”.

Nos jornais locais, no entanto, prevalece uma ênfase laudatória e regionalista. São exemplos manchetes como: “Lentes pernambucanas captam São Paulo”, “Invasão pernambucana em Brasília”, “Pernambucanos brilham em São Paulo”, “Festival de Cinema de Brasília inicia edição histórica para a crescente produção audiovisual do estado”, “Brasília é pernambucana”, “Pernambucanos fazem bonito no festival de Brasília” e “Deu no Financial Times” (essa última, uma reportagem repercutindo uma lista dos mais importantes nomes nas artes eleitos pelo jornal americano, e que indicava Kleber Mendonça e Romero Britto como os nomes brasileiros mais destacados do ano de 2012).

Outro aspecto que aproxima os textos produzidos com quase 50 anos de diferença nos mesmos jornais diz respeito às relações entre o Estado e o financiamento das obras audiovisuais. Tal



Ao elogiar superficialmente a forma ou a figura do autor, a crítica de jornal cala um debate possível em torno do conteúdo

debate aparece, no entanto, reconfigurado. Se em fins dos anos 1960 havia uma vanguarda cultural disposta a atacar o *establishment* representado pelo discurso da tradição regional em nome de uma cultura e de um cinema libertários, o que se vê nos textos de hoje é uma total conformidade do discurso jornalístico com as políticas públicas no campo da cultura. Tal conformidade se dá através do tom ufanista e celebratório da produção audiovisual local, ignorando por completo as implicações políticas, estéticas e éticas presentes na cinematografia contemporânea do estado.

A fórmula pode ser resumida da seguinte maneira: um filme X é lançado com duras críticas ao modelo político-econômico desenvolvimentista que vem deformando o espaço urbano recifense de maneira acelerada nas últimas décadas. A crítica de jornal anuncia a expectativa em torno da produção do filme, acompanha o sucesso da obra num circuito de festivais, destacando prioritariamente os prêmios em festivais estrangeiros e, em seguida, os nacionais. Os textos entrevistam superficialmente o realizador do filme X, ignorando o conteúdo crítico do filme ou as questões estéticas que estão acima do palavreado estilístico vazio utilizado nos textos. Não há menção a público, não há vozes contraditórias, não há insucesso, hesitações ou equívocos. É emblemático que no conjunto de textos analisados entre 2010 e 2014, por exemplo, encontremos apenas um texto negativo acerca de um filme produzido em Pernambuco, uma única crítica de fato, que não encontrou nenhuma repercussão. Nossa hipótese é que o tom elogioso a aspectos formais ou autorais dos filmes nos textos jornalísticos funciona como uma espécie de apagamento do caráter crítico dos próprios filmes. Ao elogiar superficialmente a forma ou a figura do autor, a crítica de jornal cala um debate possível em torno do

conteúdo. Se o filme dialoga com questões urbanas, por exemplo, por que não utilizar o espaço do jornal para aprofundar os debates, trazendo outras vozes de fora do campo cinematográfico para dialogarem com as obras e amplificar seus efeitos? Ao contrário, as matérias nunca assumem como debate central os temas abordados, e não integram aos elogios formais a crítica social ou urbana mobilizada pelos filmes. Assim, filmes com uma forte crítica social aparecem nos jornais como meros acontecimentos culturais, mais próximos do colunismo social do que da crítica.

Diante de tal cenário, nos perguntamos sobre o porquê da ausência de crítica no circuito entre realizadores e críticos de jornal. Tocamos, assim, em um assunto delicado e pouquíssimo discutido num campo cultural que se esmera em construir uma autoimagem particular e criativa. Uma pista está numa frase que recolhemos de um crítico local, que explica o seu ofício da seguinte maneira: “nós, quando escrevemos um texto, devemos sempre lembrar que a pessoa que dirigiu o filme é um ser humano, que tem família, e que deve ser preservado”. Muitos críticos evitam tecer duros comentários aos filmes porque sabem que em uma comunidade pequena, onde todos se conhecem, os efeitos da crítica transcendem o domínio público e avançam sobre a esfera do privado. A menção inconsciente às famílias, mesmo que supostamente em tom de brincadeira, é significativa. Apenas como analogia, lembre-se o episódio em que, em meio a um dos conflitos mais importantes na cidade do Recife dos últimos anos, o Ocupe Estelita, um grupo de manifestantes acampou em frente à casa do prefeito da cidade exigindo uma audiência pública. Em menos de 24 horas, sobre a fachada do prédio luxuoso de 30 andares, os moradores estenderam uma faixa que dizia: “respeitem nossas famílias”. É assim que, tradicionalmente, a polêmica é sufocada em uma sociedade fundada sobre a hipertrofia da esfera privada em consonância com a atrofia da esfera pública.

Voltamos, então, à frase atribuída a Kleber Mendonça: “quem tem amigos não faz filme ruim”. A última década cinematográfica produziu duas gerações de cineastas, como relata Nogueira. Uma formada nos anos 1980, e que iniciou sua produção na retomada do cinema nacional no fim dos anos 1990. A segunda, formada por cineastas jovens que realizaram seus filmes no fim da década de 2000. Há uma dinâmica de produção comum às duas gerações, e que a autora chama, utilizando o jargão local, de “brodagem”. Para Nogueira, a brodagem pode ser definida como um “jogo de reciprocidade e interesses pessoais no qual estão envolvidos diversos

grupos: os jornalistas, os músicos, os cineastas, os profissionais técnicos, as produtoras e colaboradores” (NOGUEIRA, 2014, p. 77).

Segundo a autora, a produção local é marcada por “laços de interesses pessoais” cujo valor estratégico reside na superação de precariedades orçamentárias e estruturais da produção independente do estado. A produção local é marcada (como em outras cenas audiovisuais independentes) por cooperações afetivas, alianças de amizade e de família: “os diretores se reconhecem como parte de um grupo de amigos que trabalham juntos”, afirma a autora. O trabalho de Nogueira empreende um esforço de compreensão da lógica que subjaz às articulações dos agentes da cena local. Segundo a autora, o sentimento responsável por dar sustentação a esse modelo de relações é o carinho, entendido como uma singularidade cultural nordestina:

Por trás de todas as designações da palavra *brodagem*, como uma prática de irmãos, está configurada uma estrutura social de apadrinhamento e competência, gerada por um atributo bem nordestino: o carinho (NOGUEIRA, 2009, p. 52).

Por esse viés, a dinâmica de relações que gravita em torno da *brodagem* cristaliza-se numa fórmula para superar a escassez de recursos materiais e viabilizar a produção cinematográfica num contexto periférico. Todavia, consideramos importante ressaltar as contradições desse modelo, que podem levá-lo à estagnação ou mesmo à decadência. Entendida como uma estratégia de

“

O volume de recursos hoje investido pelo Estado na produção dos filmes já não impõe mais aos produtores a necessidade de recorrer à *brodagem* como *modus operandi*

sobrevivência em meio a um cenário hostil de produção, a brodagem deve ser repensada na medida em que se ajusta a um modelo baseado em financiamentos públicos e contínuos como o atual.

O volume de recursos hoje investido pelo Estado na produção dos filmes já não impõe mais aos produtores a necessidade de recorrer à brodagem como *modus operandi*. Recentemente, tendo em vista a necessidade de democratizar a distribuição de recursos, a política cultural do estado deu um passo adiante no modelo de fomento ao cinema. Depois de muito diálogo com organizações da sociedade civil, o edital do Fundo de Incentivo à Cultura do Estado de Pernambuco – principal mecanismo de fomento à produção cinematográfica no estado – estabeleceu critérios que limitam o número de projetos aprovados por produtor, asseguram recursos a propostas oriundas das mais diversas regiões do estado e ainda contemplam um significativo contingente de cineastas mulheres, negros e indígenas. Dessa forma, já é possível evitar que a política cultural do Estado perpetue o financiamento sistemático a projetos de um pequeno grupo de agentes que atua, de modo simultâneo, em diversas produções, num revezamento permanente de funções.

A expansão do setor audiovisual em Pernambuco depende necessariamente de uma maior integração aos circuitos globais de distribuição e financiamento, mas também da profissionalização das relações no âmbito da produção local e da crítica. Contudo, diversos agentes do campo acabam enredados na teia da brodagem, inclusive os jornalistas e críticos, com óbvias implicações éticas sobre a crítica realizada nos jornais. Entendemos a brodagem como uma herança contemporânea do complexo de relações históricas coloniais que, no Brasil, continua a promover a expansão das relações afetivas e da esfera privada sobre o domínio das relações profissionais na esfera pública, problemática que já foi tema de estudos clássicos sobre a sociedade brasileira (FREYRE, 1978; HOLANDA, 1995). Como modelo de relação social, portanto, não representa nenhuma novidade em Pernambuco, tampouco é uma exclusividade do campo cinematográfico.

É possível identificar no campo do jornalismo local práticas análogas. A professora e pesquisadora Adriana Santana cunhou o termo “jornalismo cordial” para descrever as relações colaborativas entre as assessorias de imprensa e os jornalistas. Segundo ela: “O jornalismo dito cordial é capitaneado por profissionais que, relegando apuração e compromisso com a busca dos fatos, numa postura de agradar a todos (ou não desagradar a ninguém),



o exercício da crítica continua  
sendo a atividade mais  
prejudicada no ambiente  
da brodagem

acabam por não cumprir sua função social de investigadores e responsáveis por levantar e disseminar informações do interesse dos cidadãos” (SANTANA, 2011, p. 94). É evidente que as exigências e as funções da crítica cinematográfica não são as mesmas do jornalismo de interesse factual. No entanto, as implicações éticas não são menos importantes.

A nosso ver, o exercício da crítica continua sendo a atividade mais prejudicada no ambiente da brodagem. Emitir uma opinião sobre um filme é compartilhar um discurso público, que transcende os laços de amizade e família. A cena cinematográfica, entendida como um campo de discursos que transcende as obras, estará sempre aquém dos filmes se não superar os arcaísmos e construir um debate público relevante.

## REFERÊNCIAS

- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 19 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *A brodagem no cinema em Pernambuco*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.
- MARCONI, Celso. Distorções de um professor compadecido. *Jornal do Commercio*, Recife, p. 24, 21 abr. 1968.
- SANTANA, Adriana. *Jornalismo possível, cordialidade e investigação: a prática jornalística no contexto contemporâneo*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.