

## A desconstrução do Nordeste: Cinema Regional e Pós-modernidade no Cinema Brasileiro<sup>1</sup>

Luiza Lusvarghi<sup>2</sup>

### Resumo

O cinema da Retomada no Brasil deu visibilidade a obras surgidas mediante parcerias entre o estado, as *majors* e grupos de mídia locais, ou ainda em co-produções com outros países. Alguns destes filmes, nomeados como *World Cinema*, introduziram seus diretores no mercado internacional. A maioria dessa produção vem do eixo Rio-São Paulo. Na contramão deste movimento, surgem produções mais modestas, como o "Baixio das Bestas", "Deserto Feliz", "Cinema, Aspirinas e Urubus", "Amigos de Risco", e "Quando nada acontece". Nelas, o mundo agrário sucumbe à urbanização do mundo global. O Nordeste não é mais o sertão idealizado pelos intelectuais de esquerda da década de 60.

Palavras-chave: Nordeste; cinema regional; cinema brasileiro.

### Abstract

The cinema revival in Brazil, also known as Retomada, has highlighted productions based on alliances between the state and media groups, both local and national, or co-productions with other countries. Some of these films, labeled World Cinema, have introduced their directors to the international market. Most of them came from the São Paulo-Rio axis. From the northeastern countryside, on the other hand, cheaper productions arose, such as "Bog of Beasts," "Deserto Feliz" (Lucky Desert), "Cinema, Aspirinas e Urubus" (Cinema, Aspirins and Vultures), "Amigos de Risco" (Friends of Risk), and "Quando nada acontece" (When Nothing Happens). They show the agrarian world failing in the face of global urbanization. The real northeast of Brazil is far from the ideal backlands of left intellectuals of the sixties..

Keywords: Northeast; Regional Cinema; Brazilian Cinema

---

<sup>1</sup> Artigo parcialmente baseado em comunicação apresentada durante o III Encontro de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Anhembi-Morumbi, 2008.

<sup>2</sup> Bolsista PRODOC do PPGCOM-UFPE. Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP (2007).

### Fora-do-eixo: a produção audiovisual nordestina

Os três estados mais populosos e ricos do Nordeste são Ceará, Pernambuco e Bahia. São ainda, coincidentemente, os três locais onde vamos encontrar uma concentração maior de produções de longa-metragem da região, que começaram a surgir dentro do fenômeno de reflorescimento do cinema nacional na década de 90 que se tornou conhecido como Retomada.

O crescimento da produção regional audiovisual fora de Rio-São Paulo, e em especial a nordestina, ganhou destaque novamente em 2008. No caso do Nordeste, além de Pernambuco – com 26 produções concluídas -, surgem por ordem Bahia (11) e Ceará (8). Se formos incluir os outros pólos em termos de Brasil, o segundo colocado seria o Estado de Minas Gerais (16). A maior dificuldade que essas produções enfrentam, além da questão de financiamento, naturalmente, é a dificuldade de distribuição, o que faz com que muitas acabem articulando esquemas de co-produção com produtoras do Rio e São Paulo, para garantir circulação nacional. Boa parte das produções pernambucanas mais recentes lança mão deste recurso. O esquema de co-produção, naturalmente, acontece também com produtoras estrangeiras e até canais de televisão, como foi o caso de “Deserto Feliz”, de Paulo Caldas, co-produção da Camará Filmes com a ZDF Arte e com a Noir Films<sup>3</sup>. Em função disso, o filme acabou estreando na Alemanha, muito antes de estrear no Brasil. O roteiro, que envolve o caso de uma prostituta recifense com um turista alemão, suscitou debates na Europa sobre turismo sexual e tráfico de pessoas, que contribuíram para dar visibilidade internacional ao filme.

Fora-do-eixo é o nome, coincidentemente, de um programa de esportes produzido pela afiliada do Grupo Globo, a Globo Nordeste, sediada em Pernambuco. A expressão em português, quer dizer literalmente, exceder-se, perder a compostura, o equilíbrio. Aqui, ela quer se referir às produções feitas fora do eixo Rio-São Paulo, que concentra e monopoliza a produção audiovisual

---

<sup>3</sup> O filme foi patrocinado pelo BNDES, Petrobrás e Fundarpe (finalização e divulgação).

do País – cinema e televisão – e que, geralmente, não contam com o aporte de grandes produtores, de grandes corporações de mídia ou grandes distribuidores estrangeiros e nacionais, exceto os casos mencionados de co-produção, que normalmente não se dão com as *majors*. O que não deixa de configurar um desequilíbrio dos mais saudáveis dentro do quadro de concentração da produção brasileira, que tem como capital do audiovisual o Rio de Janeiro, onde estão a sede da Ancine, da Petrobrás, BNDES. Porque, à revelia das políticas públicas, e do monopólio das grandes redes privadas, elas continuam a existir.

“Baile Perfumado” (1996), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, e “Árido Movie” (2006), de Paulo Caldas, “Amarelo Manga” (2005) e “Baixio das Bestas” (2007), de Cláudio Assis, e agora “Deserto Feliz” (2008), de Paulo Caldas, introduzem na cena cinematográfica nacional o Nordeste globalizado, plural, mesmo quando focalizam o sertão. O Lampião do “Baile” é um homem moderno, que gosta de perfumes caros e cinema, de dançar, e, extremamente vaidoso, se deixar registrar pelo fotógrafo e documentarista libanês Benjamin Abraão (Duda Mendonça). E o filme, embora não chegue a rotular o cangaceiro como um simples marginal, foge do estereótipo do herói do sertão.

Em “Árido Movie”, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, o Nordeste é cenário de um típico road movie. O “Amarelo Manga” de Assis, da cor da bandeira, utiliza como cenário um hotel barato e personagens insólitos para discutir mitos da identidade nacional num contexto totalmente urbano. Em “Baixio das Bestas”, não há propriamente o sertão, mas os agrobóys, que, moderninhos, se entopem de drogas e vagam pelo filme torturando prostitutas, sem nenhum sentimento de culpa. Eles não têm mais nenhuma relação com a localidade, mas tampouco estruturaram qualquer outro projeto alternativo de vida para sair dali. As prostitutas de “Deserto Feliz” fazem a vida em Boa Viagem, bairro de Recife, morando no *Holiday Inn*, o prédio histórico de projeto arquitetônico arrojado, que já pertenceu à classe média local, que ia à praia banhar-se, e hoje é parte integrante do cenário do turismo sexual da cidade de Recife.

Jéssica, a personagem principal, foge de uma cidadezinha do sertão, e do abuso sexual constante do padrasto, para tentar a sorte na capital. Os clientes, em sua maioria europeus, com larga predominância de alemães e austríacos, representam para elas a única alternativa de uma vida melhor.

A Bahia traz filmes como “Eu me lembro” (2005), de Edgar Navarro, de tom memorial e saudosista, evocando os anos 50, valendo-se da trajetória do protagonista para inventariar as décadas de 50, 60 e 70 no Brasil. O cineasta atualmente finaliza “O Homem que não dormia”. Ao mesmo tempo, há outras predominantemente contemporâneas, como “Cidade Baixa”, de Sérgio Machado, que usa atores locais como Lázaro Ramos e Wagner Moura, consagrados pelas telenovelas da Rede Globo, para falar de um triângulo amoroso que usa Salvador como pano-de-fundo e retrata as partes menos turísticas da cidade. Mesmo assim, tudo muito longe das alegorias de Gláuber Rocha, que para Durval de Albuquerque, em que pese a genialidade incontestável do diretor, atualizaram o mito dos coronéis e de uma certa forma, revelam um certo fascínio pelo poder, pela masculinidade da figura do coronel (ALBUQUERQUE, 2001). A Bahia exótica de Jorge Amado, que o cinema nacional internacionalizou na década de 70 em filmes como “Dona Flor e seus dois Maridos”, dirigido por Bruno Barreto, até hoje a maior bilheteria do cinema brasileiro, também não tem muita vez nessas produções. Curiosamente, é um filme feito por um cineasta do Sul, “Estômago”, do paranaense Marcos Jorge, que contribui para consolidar o estrelato do ator baiano João Miguel, que para muitos vai ratificar outro clichê, o do nordestino que encanta pela sensualidade, no caso relacionada à gastronomia, artifício muito comum nos romances de Amado, mas sempre relacionado à figura da mulher. Portanto, uma atualização, se formos levar em conta que a maioria dos grandes chefes da capital paulistana é de origem nordestina.

O Ceará, se não exhibe mais o discurso arrojado dos tempos dos pólos de 80 e 90, se permite agora ser menos contemporâneo, e dá lugar tanto a uma produção que quer ser universal, sem preocupação de identidade, quanto a

uma produção que se permite ter mais memória, embora sem nenhuma preocupação ideológica de levantar bandeiras de tradição. "O Grão", de Petrus Cariry, um dos mais premiados, "A Ilha da Morte" (CE-Cuba) e "O Altar do Cangaço", de Wolney Oliveira, bem como o documentário "Bezerra de Menezes, o Médico dos Pobres", de Glauber Filho e Joel Pimentel, já em cartaz no circuito UCI-Severiano Ribeiro, vem atraindo público em todo o Nordeste.

Outra expressão freqüentemente utilizada para designar uma parte desta produção, aquela que raramente encontra distribuidora, feita com mínguos recursos a partir de editais de curtas, ou tão-somente de empenho pessoal, é a de filmes de "guerrilha". Enquadram-se nesta situação a produção pernambucana "Amigos de Risco" (2007)), de Daniel Bandeira, a baiana "Quando nada acontece" (2008), de João Gabriel, e a cearense "Centopéia" (2008), de Daniel Araújo. Os três são emblemáticos de um tipo de esquema de produção que nos anos 70 seria em Super 8 e na década de 80 não ultrapassaria a de um curta experimental, termo genérico que acabava designando produções de estéticas e qualidade distintas, produzidas de forma quase amadora, e que se limitavam a exibições em sessões especiais e cineclubes.

As novas tecnologias de captação e de pós-produção certamente facilitaram o surgimento deste novo tipo de produção em longa-metragem, que acaba sendo divulgado no You Tube, e em sessões especiais de algumas salas. E ainda que com resultados desiguais, elas expressam uma tendência tipicamente contemporânea: a de comentar outras linguagens, a de fugir de um Nordeste estereotipado baseado na tradição e no homem simples, tão caro ao sentimento romântico-revolucionário presente na esquerda e na intelectualidade dos anos 60 (RIDENTI, 2006), e a de produzir de forma independente. E, se de alguma forma isso afeta a qualidade do resultado em alguns momentos, de forma natural essa produção, que não surge atrelada a nenhuma empresa privada ou lei de renúncia fiscal, portanto gerada longe dos departamentos de marketing, traduz um Nordeste pós-moderno, urbano, mas

sem glamurizar esse desenvolvimento em nome de qualquer tipo de propaganda política.

Uma das obras mais interessantes, no que diz respeito à contraposição de um cenário urbano ao sertão armorial de Ariano Suassuna é o longa "Amigos de Risco". Dois amigos reencontram um terceiro, de passado duvidoso, e praticamente nenhum futuro, e saem pela noite recifense em busca de diversão, em nome dos velhos tempos. À exceção do terceiro, eles têm de trabalhar no dia seguinte, mas acabam se deixando envolver, e caem na farrá. Um acontecimento inesperado faz a estória tomar outro rumo. O roteiro é pretexto para mostrar Recife em cores e formas pouco vistas, longe da banalização das cidadezinhas nordestinas do Projac, mas também do estereótipo das cidades pós-modernas, normalmente personificada nas novelas e filmes como sendo São Paulo, e que consiste em mostrar panorâmicas de gigantescos edifícios e letreiros luminosos.

No segundo filme, do baiano João Gabriel, é essa mesma cidade global que surge em cena, para discutir a exclusão social dentro das grandes cidades através da estória de um motorista de ônibus que perde o emprego por causa de um assalto. O que faz com que o protagonista saia por Salvador afora tentando arrumar o que fazer, envolvendo-se em memoráveis confusões, desde tornar-se ambulante e ser perseguido pela polícia, até ser contratado por uma estranha seita. Mas o grande trunfo do filme, além do desempenho naturalista dos personagens, são as inserções de depoimentos de pessoas comuns, também desempregadas, ao longo da narrativa, comentando as situações. Ou seja, muito distante da Bahia de Jorge Amado que se via em "Dona Flor e seus Dois Maridos" (1976), de Bruno Barreto.

Por fim, "Centopéia", é uma ficção científica. Faz lembrar produções que parodiam o gênero no You Tube, mas é mais ousada. Dirigido por Daniel Abreu, o filme é narrado sob o ponto de vista de dois personagens, um fazendeiro que luta para salvar sua pele em meio ao caos e uma astronauta que vaga perdida pelo espaço. Apesar de não saberem, a história dos dois tem

uma ligação revelada ao longo da narrativa. O filme, inicialmente um curta, acabou evoluindo para um longa-metragem. Filmado em Quixeramobim e em Fortaleza, com um orçamento divulgado de R\$ 300, o filme busca uma narrativa própria e, apesar de optar por um gênero que normalmente se destina a blockbusters, tenta fugir dos padrões vigentes do cinema comercial americano.

#### Grupos de mídia e produção independente

As corporações privadas, como Globo Filmes, pouco fizeram em termos de cinema ou mesmo minisséries, pela produção local. O Nordeste da Globo Nordeste, que tem afiliada em Recife, é o Nordeste do Projac carioca, em telenovelas famosas que circunscrevem a região como a do atraso, dos coronéis, e da sensualidade desenfreada dos bordéis, ou uma atualização pop destes mesmos mitos, como as produções do Núcleo Guel Arraes, a porta de acesso dos independentes dentro do grupo. Exemplos são as montagens de "Lisbela e o Prisioneiro", adaptado do original de Osman Lins, e o "Auto da Compadecida", já classificado como Armorial "light" (CAMPOS, 2008) em função da montagem da obra por Guel Arraes para a televisão, como minissérie, e depois para o cinema. Suassuna, um dos principais ideólogos do movimento Armorial, surgido a partir dos 60 e consolidado em 70, foi diretor do Departamento de Expansão Cultural, o DEC, UFPE, depois secretário de Cultura municipal em 1980, quando fundou o Balé Popular do Recife, e em 1995, Secretário de Cultura do Estado do governo Miguel Arraes. É o atual Secretário de Cultura de Pernambuco, sob o governo de Eduardo Campos, neto de Miguel Arraes. Em sua plataforma, cinema não entra como cultura popular. O movimento tinha como proposta "realizar uma arte erudita a partir das raízes populares da cultura, em busca de uma arte original nacional, desprezando certos aspectos populares considerados de gosto duvidoso, e rechaçando a cultura de massa, o que incluiria, certamente, o cinema" (CAMPOS, 2008).

O processo de hibridização da estética Armorial e da cultura de massa simbolizada por Guel Arraes teria se dado em função do terceiro momento deste movimento, classificado como Arraial, reconstituído por Guel em sua procura por uma arte popular dentro da tevê. A minissérie seria uma síntese destas duas tendências:

Na "visualidade neomedieval" de O Auto parece possível também identificar ecos do Armorial. As cores adotadas na minissérie são as que predominam também nas imagens de um "sertão medieval", exploradas pelos artistas plásticos do Armorial, a cor da terra avermelhada, é o tom dominante na maioria das obras (CAMPOS, Ana Paula, in FIGUEROA E FECHINE, 2008:275).

Suassuna é, a partir de sua intervenção política na cena pernambucana, e da popularização de sua obra através da Rede Globo, o principal arauto da idéia de um Pernambuco ancorado na tradição, ao qual fazem eco também as políticas culturais do prefeito João Paulo, do PT, ao trabalhar o carnaval multicultural do Recife como a antítese do espetáculo midiático, palco onde convivem a tradição do frevo e a modernidade do rock, uma alternativa ao espetáculo midiático representado pelo carnaval carioca e baiano. Em 2008, contudo, eles dispenderam uma quantia que foi considerada polêmica pela mídia local, de R\$ 3 milhões, pagos à Mangueira para desenvolver o tema "Pernambuco da tradição", comemorando os 100 anos de frevo, e desta forma ganharam um espaço nos principais veículos de comunicação do país.

A política da multiculturalidade implementada pela prefeitura durante estes festejos, sem dúvida, acaba por suscitar referências bastante interessantes para entender a produção contemporânea, no sentido de uma ruptura com a homogeneização cultural em benefício da diversidade. A defesa institucional da cultura popular e tradicional, entretanto, fez com que durante anos mesmo a estratégia de divulgação deste evento para o Exterior e para o país fosse pouco ousada.

No que diz respeito a Pernambuco, esse discurso de cultura popular praticamente aposta numa reinvenção do Nordeste, e afirma a tradição como traço identitário daquela região (BARBALHO, 2008, pág. 82). Esse Nordeste



ibero-barroco sai dos anos 60 e se entroniza na década de 90, com o suporte da maior rede de televisão nacional, que agora, acuada pela “teleinvasão estrangeira”, e pela concorrência acirrada no mercado doméstico pela ascensão do Grupo Record, desenvolveu uma perspectiva da elaboração de uma identidade nacional também no cinema, colocando-se como a grande defensora do cultura nacional. São famosas as declarações de Suassuna contra a indústria cultural, o que fez dele uma figura emblemática no processo de discussão dos seminários promovidos pela Globo na PUC SP, em defesa da cultura nacional (LUSVARGHI, 2007). A prioridade de suas gestões foi a cultura popular, em sua cruzada contra a indústria cultural e de entretenimento, mas sempre um popular erudito. O que nem sempre se traduzia em arte ao gosto do povo, o que lhe valeu críticas de alguns setores.

De qualquer forma, o cinema e o audiovisual, que paradoxalmente trouxeram tanta popularidade a Suassuna, não se beneficiaram de suas gestões. O chamado cinema pernambucano se valeu, acima de tudo, de parcerias entre produtoras locais com outras produtoras do eixo Rio-São Paulo para existir, e não das políticas públicas, que não correspondem à visibilidade conquistada por seus produtores, mas estão, sem dúvida, ancoradas em um passado audiovisual rico de outras tradições, que remonta ao ciclo do Recife e à própria história da televisão em Pernambuco. De qualquer forma, a atual gestão do governador Eduardo Campos parece disposta, neste momento, a dar uma maior atenção ao setor audiovisual, como comprova o primeiro 1º Edital do Audiovisual, em 2008, com 29 projetos aprovados que receberam financiamentos totalizando R\$ 2,1 milhões, e o anúncio feito pela Fundarpe da instituição de uma *Film Commission* ainda no primeiro semestre de 2009. Outro sintoma de mudança pode ser encontrado no edital de estímulo à produção de vídeos do Concurso de Roteiros Rucker Vieira, promovido pela Fundaj, que explicita ser requisito para a inscrição apresentar projetos que

deixem de lado completamente a noção de um Nordeste rural e atrasado, acentuando as características urbanas de Recife<sup>4</sup>.

Mas neste sentido, nada se compara ao impacto das políticas públicas do Ceará, que passou por uma tentativa de articulação de um pólo audiovisual nos anos 80, visando consolidar uma imagem de modernidade e mudar a sua imagem de atraso para um estado gerenciado por empresários e aberto à mundialização da cultura (BARBALHO, 2008), que teve prosseguimento na década de 90. Não é difícil reconhecer neste processo regional um desdobramento da crise do cinema nacional, que teve início no desmanche promovido pela era Collor, e na Retomada, que se converteu em política pública federal com as leis de Renúncia Fiscal e o processo da Retomada. Neste período, o cinema pernambucano também começa a ser mais comentado, e existem tentativas de criar pólos em Brasília, Salvador e Porto Alegre.

Já o Ceará nunca teve um histórico de ciclos do audiovisual. Portanto, entender o papel do Governo das Mudanças dentro de um movimento mais amplo da sociedade brasileira é fundamental para entender a função do audiovisual enquanto garantia de visibilidade política.

Nos anos 60, a atuação mais marcante foi a do Clube de Cinema (CCF). Neste período foi fundamental ainda a produção da TV Ceará, que produzia documentários e até telenovelas em 16 mm, contribuindo para formar mão-de-obra especializada. Surge o seminário de Cinema e Literatura promovido pela Universidade Federal do Ceará, com apoio da Capes e da Embrafilme. As articulações geradas a partir do seminário ganharam o espaço público. Além do seminário, havia filmagens como as do curta-metragem "Patativa do Assaré", o

---

<sup>4</sup> Os projetos deverão abordar o tema "A representação do Nordeste na produção artística contemporânea". O foco do edital privilegia novas idéias sobre a região, que escapem dos estereótipos do Nordeste agropastoril e rural. O Concurso é uma promoção da Fundação Joaquim Nabuco, através da Massangana Multimídia Produções (MMP), e tem parceria com a TV Brasil.

<http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=236&textCode=11170&date=currentDate>

documentário "O Poeta do Povo", de Jefferson Albuquerque e Rosemberg Cariry, e a criação do primeiro Festival de Cinema. Por trás da criação do festival, havia a recém-organizada sessão cearense da Associação dos Documentaristas Brasileiros (ABD-CE), a UFC, o governo do estado e a Federação das Indústrias do Ceará (FIEC).

O primeiro festival privilegiou a representatividade regional. A campanha do festival foi patrocinada por Tasso Jereissati. O governo Tasso trazia um discurso "mudancista", de renovação em contrapartida ao clientelismo dos coronéis. Assim, a conjuntura marcada por um discurso de renovação e modernização encontrava o eco perfeito no estímulo à produção audiovisual. E assim surge a idéia do Complexo Industrial de Produções Cinematográficas e Audiovisuais do Nordeste, um projeto destinado a integrar a região ao universo das imagens e ao mundo, e logo depois, a da Fundação Cearense de Cinema. Outro feito importante foi a realização do FestRio, que atravessava um período financeiro crítico, no Ceará, em 1989. Mas tudo seria sepultado com o fim da Embrafilme, o respaldo do governo à Secult, comandada por Violeta Arraes, que encabeçava a idéia do pólo. Apesar de Ciro Gomes, empossado governador do estado em 1990, ter prometido que daria continuidade ao pólo, não foi o que ocorreu.

Na década de 90, período da Retomada, o audiovisual voltou a ser uma preocupação do governo, dentro da política desenvolvida pela Secult. Em março de 93, Pedro Jorge de Castro se encontrava no Ceará filmando o longa "No Calor da Pele". Assim, em pleno período de crise da produção nacional, com o fim da Embrafilme, foram rodados no Ceará quatro longas entre 1992 e 1993. os filmes eram o de Pedro Jorge, e o premiado em Sundance "No Sertão da Memória", de José Araújo, além do segundo filme de Rosemberg Cariry, "A Saga do Guerreiro Luminoso", e do documentário "It's All True" sobre a passagem de Orson Wells pelo Ceará, dirigido por Catherine Benamou. E surge em agosto de 1993, lançado pela Secult, o projeto "Luz, Câmera e Imaginação", baseado na Escola Internacional de Cinema e Televisão de San

Antonio de Los Banos, em Cuba, a escola dos “três continentes”, onde estudaram o cineasta e produtor Wolney Oliveira, então diretor da Casa Amarela, que fundou o Festival de Cinema, além dos cineastas Marcus Moura, Amaury Candido e Jane Malaquias.

O projeto “Luz, Câmera e Imaginação” surge no momento em que o país, passado processo de privatizações que culminou na extinção da Embrafilme, institui as Leis Rouanet (1991) e do Audiovisual (1993), fundamentais para o processo da Retomada. Cineastas brasileiros e estrangeiros são convidados a dar cursos. Existe a proposta de regionalização da produção, defendida por Oliveira, contra a idéia da criação de um pólo milionário. Em 1995, a Secult lança o Plano de Desenvolvimento Cultural, que inclui políticas para o audiovisual. Em linhas gerais, conforme observa Barbalho, a idéia era capacitar profissionais cearenses a competir no mercado nacional e internacional em condições de igualdade, e obter “retornos financeiros concretos”.

O primeiro projeto a ter apoio oficial na pré-produção foi o filme “Corisco e Dada”, de Rosemberg Cariry. O V Cine Ceará teve como tema o “renascimento do cinema brasileiro”. O Bureau de Cinema e Video da Secult tinha a mesma estrutura das film commissions americanas. Outra produção surgida deste esquema foi o premiado em Sundance “O Sertão das Memórias” (1997), de José Araújo. Todo este processo culminaria com a criação em 1996 do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria do Audiovisual, mesmo ano da criação da Comissão de Cinema do Minc, pois em 1998 o cinema foi incluído entre as 13 metas do Programa Brasileiro de Qualidade e Produtividade. Claro que no plano da presidência da República, estas medidas sempre se deram de uma forma ambígua, o que permanece até hoje. Se por um lado, o governo reitera a importância do audiovisual, de outro nunca assume uma postura clara quando se trata de criar legislações protecionistas ou negociar esse produto, que acaba sempre sendo tratado como cultural (BRANT, 2005), (LUSVARGHI, 2007), e, portanto, relegado a segundo plano quando se trata de discutir

negócios. Esta postura é amplamente corroborada com a postura da classe cinematográfica como um todo. Historicamente, desde o cinema novo, os cineastas nacionais sempre tiveram dificuldades em lidar com a questão do mercado, como observam vários autores.

Assim, a regionalização da produção televisiva, e mais ainda, a obrigatoriedade de distribuir conteúdo audiovisual nacional na televisão, acaba sempre sendo tratada como de importância secundária. Mas, voltando ao Ceará, o cinema era assumido como essencial dentro da comunicação do governo e ainda como fonte de crescimento de mercado de trabalho – “Seu futuro emprego pode ser coisa de cinema”, dizia um dos slogans da campanha. O Ceará era divulgado não apenas como centro produtor, mas como cenário. Naquele período, dois longas tiveram locações no Estado: “Central do Brasil”, de Walter Salles, e “Bela Donna”, de Fábio Barreto. Essa política passou por um grande recuo. Boa parte das produções rodadas no Estado, que se preocupava de forma central com a visibilidade internacional, não trouxe o retorno esperado. Muitos cearenses famosos, radicados até no Exterior, como Florinda Bolkan, que fez “Eu não conhecia turutu” se valeram destes recursos para produzir, mas não necessariamente essas produções se converteram diretamente em estímulo à produção local.

Não é por acaso que a única postura mais evidente da Globo no sentido de estimular a produção regional ficcional, o 1º Pitching Regional de Roteiros da Globo Filmes, em 2006, tenha ocorrido no Festival de Cinema do Ceará. O vencedor, João Augusto Mattos, da Bahia, ainda está filmando. Em 2008, o Pitching se tornou anual e nacional: o vencedor foi o paulista Di Moretti, com o roteiro “O Pai de Rita”. Segundo a gerente de produções da Globo, Márcia Sandrin, o número de inscrições do Nordeste foi baixíssimo – o maior número de inscritos foi do Rio de Janeiro, 77, seguido pelo de São Paulo, 55.

Por fim, temos a Bahia, onde a questão do cinema quase sempre se resume a citar Glauber Rocha, que surge de um movimento regional, tem tradição forte nas artes plásticas e na literatura brasileira, mas que tal qual o

Ceará não tem um histórico anterior de ciclos de cinema. O crítico Walter da Silveira, que criou em 1950 o Cine Clube da Bahia e defendia a idéia do desenvolvimento de um pólo do cinema baiano. Em 1957, jovens cineastas lançam o manifesto "Você Acredita em Cinema na Bahia?", que não teve grande repercussão no início. Mas em 1958, Roberto Pires, que vinha desde 55 realizando um longa, "Redenção", abriu a Iglu Filmes, junto com diversos cineastas, dentre os quais Orlando Senna e Glauber Rocha. A Iglu Filmes produziu naquele período três longa-metragens: "Barravento" (1961), de Glauber Rocha; "A Grande Feira" e "Tocaia no Asfalto" (1962), de Roberto Pires.

A projeção internacional de Glauber, a partir da crítica dos *Cahiers de Cinema*, que elegem uma determinada parcela da produção do Cinema Novo como "revolucionária" (FIGUEROA, 2004) faz com que sua produção se torne a maior referência de cinema na Bahia, e também do Brasil no Exterior, consagrado como o paraíso exótico europeu. Sem falar no mito romântico-revolucionário concebido por Ridenti. Para Albuquerque, a figura de Antonio das Mortes acaba funcionando como o estereótipo deste herói que emerge de um sertão puro e intocado pelas mazelas do capitalismo. Esta figura do herói popular também encontra eco no sucesso internacional de produções da Vera Cruz, como "O Cangaceiro", de Lima Barreto, e "O Pagador de Promessas", de Anselmo Duarte, baseado em obra de Dias Gomes.

A Bahia, na atualidade, parece decidida a investir em audiovisual com mais força, apoiando encontros de produtores e eventos como o Seminário Internacional de Cinema, que em 2008 completou 4 anos. O evento, que tem um caráter de mostra, e não de festival, aposta em oficinas, palestras e encontros de produtores e audiovisuais. Em 2008, o III Encontro de Produtores e Distribuidores de Cinema e TV, no início voltados para o mercado latino, passou a ser internacional, e reuniu 74 produtoras do Brasil, França, Argentina, Venezuela, Bélgica, Estados Unidos, Espanha, Itália, México e Portugal. A maioria das empresas participantes era brasileira, e eram

empresas de médio porte, embora não existam restrições quanto a isso. Todas as produtoras brasileiras foram convidadas. O evento, que corre em paralelo com o seminário, conta com o apoio da Apex, o Programa Cinema do Brasil.

O Semcine, por sua vez, está adquirindo cada vez mais o perfil de mostra, e em sua última edição, em 2008, o reitor da Universidade Federal da Bahia anunciou a criação do curso de Cinema e Audiovisual daquela instituição. O evento deste ano abrigou ainda as oficinas do *Produire Au Sud*, uma parceria com o Festival des 3 Continents de Nantes (França) que tem por objetivo contribuir para que os produtores locais formatem o seu projeto de forma a torná-lo competitivo para obter parcerias em mercados internacionais e, desta forma, ampliar seu circuito de exibição.

#### O audiovisual na produção global e local

Desde o início dos anos 90, apesar da predominância da produção americana no mercado mundial estar mais forte do que nunca, com as franquias globais arrecadando fortunas, tornou-se perceptível um reflorescimento do cinema e do próprio audiovisual em todo o mundo. No caso do cinema, isso é mais visível em partes da Europa, Oriente Médio, Sul da Ásia, e da América Latina. Sob o rótulo *World Cinema*, obras iranianas, coreanas, japonesas, chilenas, argentinas, começam a surgir nas prateleiras das videolocadoras do mundo inteiro ao lado de gêneros como ficção, aventura, drama, majoritariamente ocupadas por produções norte-americanas e anglófonas. Em geral as produções deste segmento que atingem o mercado internacional surgem de co-produções transnacionais.

Longe de simplesmente se contrapor à hegemonia da indústria cultural americana, esse movimento atende em parte a necessidades dos próprios grupos, empenhados em adquirir uma legitimidade local, tática essencial para uma indústria que não vive mais apenas de filmes, mas de games, vídeos, e que não pára de crescer desde que o Decreto Paramount (1948) proibiu as majors de constituírem monopólio, com produtoras, distribuidoras e salas de

exibição (WANG, 2005). A rearticulação da economia na era global pós-Guerra Fria, possibilitou como nunca às grandes corporações restabelecer esse quadro de monopólio em escala planetária. E, se “Titanic” foi um retumbante sucesso no Brasil, e em diversas partes do mundo, não se pode esquecer que na Índia, passou despercebido (CHAUDURI, 2005). É neste contexto que surge o processo de Retomada.

Nem todas as produções nacionais, entretanto, participam deste momento da mesma forma. As parcerias e articulações que possibilitam a essa produção existir não são as mesmas condições oferecidas para as demais produções que, ainda assim, surgem em outras regiões do país. Dentre as regiões brasileiras, a região Nordeste vai se destacar exibindo uma produção vigorosa. A região Nordeste é uma região relativamente recente, conforme realça o pesquisador paraibano Durval de Albuquerque, que se debruçou sobre o tema na virada do milênio (ALBUQUERQUE, 2001). Para ele, não existe um Nordeste real, mas vários, e o que está por trás do estereótipo Sul desenvolvido versus Nordeste atrasado, que sempre marcou estas relações, e é reforçado pela mídia, é uma espécie de acordo consensual em que ambos saem ganhando: ninguém é explorado impunemente, somos todos agentes de nossa exploração.

Ao longo do século 20, o Brasil passou por mudanças fundamentais em sua divisão territorial. Em 1940, o Brasil era dividido em Norte, Nordeste, Este, Sul e Centro-Oeste. Hoje, as regiões são Norte, Nordeste, Sudeste, Sul e Centro-Oeste. Foi a partir de 1950 que os Estados do Maranhão e Piauí passaram a fazer parte da Região Nordeste (antes pertenciam ao Norte) e, na década de 1970, também o Estado da Bahia foi incorporado à Região – até então ele era considerado como da Região Sudeste, e antes disso, Sul. A industrialização da região se deu a partir de 1959, com a criação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE)<sup>5</sup>, cuja missão

---

<sup>5</sup> O documento “Uma Política de Desenvolvimento Econômico para o Nordeste”, elaborado pelo Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste (GTDN) - constituído no ano de 1956



era atrair o empresariado do Centro-Oeste e do Sul para investir na região, o que explica em parte porque os grandes investimentos de mídia na modernidade só tenham se iniciado na década de 60. É a partir da década de 70 que se começa a elaborar uma imagem de Nordeste. A partir da década de 80, o audiovisual vai desempenhar um papel importante na promoção deste imaginário.

Dentro disso, a regionalização pode ser até mesmo fundamental para a recriação de um nacional: "Em lugar de ser um obstáculo à globalização, a regionalização pode ser vista como um processo por meio do qual a globalização recria a nação, de modo a conformá-la à dinâmica da economia transnacional" (IANNI, Octavio, 1999). Assim, estimular essa produção pode ser interessante. Mas, como nem tudo está sob controle, urge criar mecanismos de interferência que assegurem esse domínio.

A produção fora-do-eixo, assim, nos dá a outra face do desenvolvimento e revela ao Brasil, o Brasil, contraditório, pós-moderno, perplexo. Para Canclini, sempre que nos empenharmos nos estudos sobre o fenômeno cultural, seremos impelidos a nos deparar com dois ou mais grupos e a forma como eles administram esse relacionamento, o que significa lidar com a diferença, a com a "forma como eles ordenam sua dispersão e incomensurabilidade". Esta redefinição é fundamental para analisar o cinema como um processo, não apenas como um processo cultural, mas intercultural, como uma "co-produção nas quais a sociedade e os modos de representação simbólica de diversos países e continentes são inter-relacionadas" (CANCLINI, 2008).

---

pelo presidente Juscelino Kubitschek e coordenado pelo economista Celso Furtado – foi precursor do processo que levaria o então presidente Kubitschek a enviar ao Congresso Nacional, em dezembro de 1959, o projeto de criação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene). O diagnóstico da situação do Nordeste em fins dos anos 50 era de uma região pobre relativamente às áreas mais dinâmicas do país e de uma solidificação daquela situação, graças à ocorrência simultânea de condicionantes naturais, históricos e estruturais.

## Referências

ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. A Invenção do Nordeste e Outras Artes. Recife e São Paulo: Massangana e Cortez, 2001.

BARBALHO, Alexandre. A Modernização da Cultura. Políticas para o Audiovisual nos Governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes. Coleção Nossa Cultura. Fortaleza: Imprensa Universitária (UFC), 2005.

BRANT, Leonardo (Org.). Diversidade cultural, globalização e culturas locais: dimensões, efeitos e perspectivas. São Paulo: Escrituras; Instituto Pensarte, 2005.

BUTCHER, Pedro. A dona da história: origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro. Dissertação (mestrado): Escola de Comunicação/UFRJ. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

CALIL, Ricardo. A Roliúde Nordestina - Pólo cinematográfico e turístico no interior da Paraíba. Por Ricardo Calil em: Sáb 07 de Apr, 2007 [13:52 UTC] (1406 leituras)[http://www.cineclubes.org.br/tiki/tiki-read\\_article.php?articleId=81](http://www.cineclubes.org.br/tiki/tiki-read_article.php?articleId=81), 2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. Latin American Cinema as Industry and as Culture: its transnational relocation. Keynote for presentation in "Transnational Cinema in Globalising Societies: Asia and Latin América", Universidad Iberoamericana Puebla and Nottingham Ningbo, Puebla, México, 29-31 de agosto, 2008.

CEVASCO, Maria Elisa. Para ler Raymond Williams. São Paulo, Paz e Terra, 2001.

DUARTE, Eduardo. A estética do Ciclo do Recife. Recife: UFPE, Ed. Universitária, 1995.

FECHINE, Yvana. Grupo ou Núcleo? Guel Arraes como referência; Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Comunicação Audiovisual, 2007.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Cinema Pernambucano: uma história em ciclos. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife (Coleção Malungo, 2), 2000.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Cinema Novo: A Nova Onda do Jovem Cinema e Sua Recepção na França. Campinas (SP), Papirus, 2004.

FIGUERÔA, Alexandre, FECHINE, Yvana (editores). Guel Arraes, um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: CEPE, 2008.

IANNI, Octávio. A era do globalismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LUSVARGHI, Luiza Cristina. "Cidade de Deus e Cidade dos Homens. Pós-modernidade, exclusão social e novas tecnologias na produção audiovisual

Programa de Pós-Graduação em Comunicação  
Universidade Federal de Pernambuco  
ISSN 1516-6082

brasileira", tese de doutorado: Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

RIDENTI, Marcelo, Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1

SILVA, Denise Mota da. Vizinhos Distantes, Circulação cinematográfica no Mercosul. São Paulo: Annablume, 2007.

WANG, Shujen. Framing Piracy. Globalization and Film Distribution in Greater China. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2004.

WILLIAMS, Raymond. Marxismo e literatura. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.