

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO  
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA  
MESTRADO PROFISSIONAL EM INDÚSTRIAS  
CRIATIVAS

**DIEGO RAMOS MEDEIROS**

**MODELOS DE NEGÓCIOS NO CINEMA EM PERNAMBUCO**  
Dissertação de Mestrado

RECIFE  
2019

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO  
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA  
MESTRADO PROFISSIONAL EM INDÚSTRIAS  
CRIATIVAS



**Modelos de negócios no cinema em Pernambuco**

Dissertação de Mestrado apresentada  
como requisito parcial para obtenção do  
título de mestre.

Professor orientador: Dr. Alexandre  
Figueirôa

Orientando: Diego Ramos Medeiros  
Linha de pesquisa 1 – Tecnologias,  
linguagens e produtos.

Recife  
2019

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO  
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA  
MESTRADO PROFISSIONAL EM INDÚSTRIAS CRIATIVAS  
**Modelos de negócios no cinema em Pernambuco**

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

Autor do Trabalho: Diego Ramos Medeiros  
Título: Modelos de negócios no cinema em Pernambuco.

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Indústrias Criativas pela Universidade Católica de Pernambuco, sob a orientação do Professor Dr. Alexandre Figueiroa Ferreira.

Banca Examinadora:

---

Alexandre Figueiroa Ferreira

---

Cláudio Roberto de Araújo Bezerra

---

Maria Alice Lucena de Gouveia

Recife, 29 de abril de 2019.

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO  
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA  
MESTRADO PROFISSIONAL EM INDÚSTRIAS CRIATIVAS  
**Modelos de negócios no cinema em Pernambuco**

**DEDICATÓRIA**

Dedico este documento, que atesta a conclusão de uma etapa, primeiramente, a todas forças do astral e aos(às) ancestrais que permitiram que eu chegasse até aqui.

Aos meus filhos caninos Gandi Sales Medeiros, Leno Sales Medeiros e Chiquita Sales Medeiros.

À Thaís Sales, minha companheira, pelo apoio nos momentos de luta, pelo incentivo e inspiração intelectual.

A meus pais Ítalo Brito e Valderês Ramos e familiares, pelo que fizeram por mim.

A Zuleno Pessoa, um grande amigo, que abriu as portas do seu ateliê, sua arte e sua espiritualidade para mim, na produção do seu filme e com isso se descortinou todo um universo cinematográfico maravilhoso no qual sou parte.

A todos aqueles que lutam e que dedicam as suas vidas, sonhos, esperanças e trabalhos à Arte, ao cinema para a construção de um mundo menos caótico e com mais beleza.

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO  
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA  
MESTRADO PROFISSIONAL EM INDÚSTRIAS CRIATIVAS  
**Modelos de negócios no cinema em Pernambuco**

**AGRADECIMENTOS**

Ao professor Alexandre Figuerôa, estudioso do cinema em Pernambuco, pelo incentivo, por todas as orientações valiosas e por ter acreditado no projeto e no meu perfil profissional, desde o início, ainda na seleção do mestrado.

Ao Coordenador Juliano Domingues por ter acreditado que o meu perfil profissional era relevante para o mestrado.

Aos professores do mestrado de Indústrias Criativas que contribuíram para os meus estudos Cláudio Bezerra, Breno Carvalho, Aline Grego, Dario Rocha, Clarice Marinho, Luiz Carlos, João Guilherme.

À Emilie Lesclaux; João Vieira Jr, Lívia de Melo; Kika Latache, Cláudio Assis; Daniel Bandeira e Carla Francine pelas entrevistas concedidas e informações valiosas.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para que este trabalho se realizasse.

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO  
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA  
MESTRADO PROFISSIONAL EM INDÚSTRIAS CRIATIVAS  
**Modelos de negócios no cinema em Pernambuco**

*"Cinematograficamente, nascemos e morremos tantas vezes. Recomeçamos. Esta é, portanto, uma bela história do cinema pernambucano que embeleza a bela história do cinema do mundo."*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Paulo Cunha, no prefácio da obra FIGUEIROA, Alexandre. **Cinema pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.p.8.

## RESUMO

Este trabalho analisa modelos de negócios na produção cinematográfica de longas-metragens em Pernambuco nos últimos vinte anos. O marco divisor da análise é a criação do Edital do Programa de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco em 2008. O estudo tem duas partes. A primeira década (1997-2007), delimitada entre o lançamento de *Baile Perfumado*, primeiro longa-metragem pós retomada, e o último Edital Funcultura de linguagens múltiplas (cinema, vídeo e fotografia), foi abordada sob perspectiva histórica e revisão bibliográfica. Na segunda etapa (2008-2017), realizaram-se entrevistas semiestruturadas com produtores e produtoras de cinema no Estado. À pesquisa qualitativa desta etapa se acresceram dados do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura), do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e da Agência Nacional do Cinema (ANCINE). O marco teórico é a ideia de circuitos de cultura de Stuart Hall e Richard Johnson. O fazer cinema em Pernambuco transformou-se em modelos de negócios, consolidando cadeia produtiva marcada pela expertise de profissionais. Fatores institucionais públicos e privados contribuíram para essa nova formatação, mas ainda se caminha ao encontro de igualdade de gênero e regionalização efetivas. Passadas duas décadas não se tem apenas novo ciclo do cinema pernambucano, mas circuitos de cultura e capital estabelecidos, que movimentam pessoas, linguagens, recursos e resultados.

**Palavras-chave:** 1. Cinema 2. Produção 3. Pernambuco 4. Modelos de negócios 5. Indústrias criativas.

## **ABSTRACT**

This work analyzes business models in the film production of feature films in Pernambuco in the last twenty years. The analytical framework of the analysis is the creation of the Call for Proposals for Audiovisual Production in Pernambuco in 2008. The study has two parts. The first decade (1997-2007), delimited between the launch of *Baile Perfumado*, the first full-length retrospective, and the last edition of the *Funcultura* of multiple languages (film, video and photography) was approached from a historical perspective and a bibliographical review. In the second stage (2008-2017), semi-structured interviews were conducted with producers and film producers in the State. To the qualitative research of this stage were added data from the Fund Pernambucano Incentive to Culture (*Funcultura*), the Sectorial Audiovisual Sector (FSA) and the National Cinema Agency (ANCINE). The theoretical framework is the idea of culture circuits of Stuart Hall and Richard Johnson. The making of cinema in Pernambuco has become a business model, consolidating a productive chain marked by the expertise of professionals. Public and private institutional factors have contributed to this new format, but are still moving towards meeting gender equality and regionalization. After two decades there is not only a new cycle of Pernambuco cinema, but established circuits of culture and capital that move people, languages, resources and results.

Keywords: 1. Cinema 2. Production 3. Pernambuco 4. Business models 5. Creative industries.



## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANCINE – Agência Nacional do Cinema  
BAFICI - Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente  
BNDES - Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social  
BRDE – Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul  
CAC/UFPE - Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco  
CANNE - Centro Audiovisual Norte e Nordeste  
CESAR - Centro de Estudos e Sistemas Avançados do Recife  
CFE - Circuito Fora do Eixo  
CIN/UFPE - Centro de Informática da Universidade Federal de Pernambuco  
CONNE - Conexão Audiovisual Centro-Oeste, Norte, Nordeste  
CPB – Cadastro de Produto Brasileiro  
CPC – Cadastro de Produtor Cultural  
CSSA/UFPE – Centro de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal de Pernambuco  
FINCAR - Festival Internacional de Cinema de Realizadoras  
FIRJAN – Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro  
FIRJAN SENAI – Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial do Rio de Janeiro  
FSA – Fundo Setorial do Audiovisual  
FUNCULTURA – Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura  
FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco  
FUNDARPE – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco  
LDA – Lei de direitos autorais  
MAPE - Movimento Mulheres do Audiovisual de Pernambuco  
MINC – Ministério da Cultura  
OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual  
PIB – Produto interno bruto  
PRODAV - Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro  
RMR – Região Metropolitana do Recife  
SADIS - Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição  
SIC - Sistema de Incentivo à Cultura  
UFPE - Universidade Federal de Pernambuco

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Circuitos de capital e de cultura de Richard Johnson.....	31
Figura 2 – Primeira fotografia de Cláudio Assis na entrevista ao autor.....	38
Figura 3 – Segunda fotografia de Cláudio Assis na entrevista ao autor.....	38
Figura 4 – Primeira fotografia de Carla Francine na entrevista ao autor.....	42
Figura 5 – Segunda fotografia de Carla Francine na entrevista ao autor.....	44
Figura 6 – Terceira fotografia de Carla Francine na entrevista ao autor.....	46
Figura 7 – Cartazes dos filmes produzidos por João Jr.....	64
Figura 8 – Mais cartazes dos filmes produzidos por João Jr.....	64
Figura 9 – Primeira fotografia de João Jr na entrevista ao autor.....	66
Figura 10 – Segunda fotografia de João Jr na entrevista ao autor.....	69
Figura 11 – Terceira fotografia de João Jr na entrevista ao autor.....	69
Figura 12 – Quarta fotografia de João Jr na entrevista ao autor.....	71
Figura 13 – Primeira fotografia de Emilie Lesclaux na entrevista ao autor.....	74
Figura 14 – Segunda fotografia de Emilie Lesclaux na entrevista ao autor.....	76
Figura 15 – Terceira fotografia de Emilie Lesclaux na entrevista ao autor.....	77
Figura 16 – Cartaz do filme Aquarius .....	77
Figura 17 – Quarta fotografia de Emilie Lesclaux na entrevista ao autor.....	79
Figura 18 – Primeira fotografia de Kika Latache e Livia de Melo na entrevista ao autor.....	85
Figura 19 – Segunda fotografia de Kika Latache e Livia de Melo na entrevista ao autor.....	87
Figura 20 – Primeira fotografia de Livia de Melo na entrevista ao autor.....	89
Figura 21 – Segunda fotografia de Livia de Melo na entrevista ao autor.....	90
Figura 22 – Primeira Fotografia de Kika Latache na entrevista ao autor.....	91
Figura 23 – Terceira fotografia de Livia de Melo na entrevista ao autor.....	93
Figura 24 – Terceira fotografia de Kika Latache e Livia de Melo na entrevista ao autor.....	95

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Impacto do PIB Criativo no PIB brasileiro entre 2004-2017.....	27
Gráfico 2 – PIB Criativo por Estado Federativo 2015-2017.....	27

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Produção de longas-metragem em Pernambuco (Edital Funcultura 2017/2018)	210
Quadro 2 – Produção de longas-metragem em Pernambuco (Edital Funcultura 2016/2017)	211
Quadro 3 – Produção de longas-metragem em Pernambuco (Edital Funcultura 2015/2016)	212
Quadro 4 – Produção de longas-metragem em Pernambuco (Edital Funcultura 2014/2015)	213
Quadro 5 – Produção de longas-metragem em Pernambuco (Edital Funcultura 2013/2014)	214
Quadro 6 – Produção de longas-metragem em Pernambuco (Edital Funcultura 2012/2013)	215
Quadro 7 – Produção de longas-metragem em Pernambuco (Edital Funcultura 2011/2012)	216
Quadro 8 – Produção de longas-metragem em Pernambuco (Edital Funcultura 2010/2011)	217
Quadro 9 – Produção de longas-metragem em Pernambuco (Edital Funcultura 2009/2010)	218
Quadro 10 – Produção de longas-metragem em Pernambuco (Edital Funcultura 2008/2009)	219
Quadro 11 – Produção de longas-metragem em Pernambuco (Edital Funcultura 2007/2008)	220

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
Notas iniciais .....	13
Metodologia da pesquisa .....	16
<b>1. INDÚSTRIAS CRIATIVAS, CIRCUITOS DE CULTURA E CIRCUITOS DE CAPITAL</b> .....	20
1.1 Indústrias criativas .....	20
1.2 Circuitos de cultura .....	28
1.3 Cadeia produtiva e modelos de negócios .....	32
1.4 Ciclos do cinema em Pernambuco .....	34
<b>2. A FORMAÇÃO E O FOMENTO: A CRIATIVIDADE NA EXPERIÊNCIA PERNAMBUCANA</b> .....	39
2.1 Vocação de Pernambuco para a criatividade: a formação de um cinema local .....	40
2.1.1 A faca e a câmera na mão: realizadores, contexto e pretexto ....	40
2.1.2 Aspectos culturais .....	41
2.1.3 Fatores Institucionais .....	42
2.2 O fomento: Edital de Fomento � Produção Audiovisual de Pernambuco – FUNCULTURA. Dez anos de política pública específica para o setor .....	43
2.3 Do fazer cinema aos modelos de negócios em Pernambuco .....	47
<b>3. OS MODELOS DE NEGÓCIOS NO CINEMA EM PERNAMBUCO</b> .....	50
3.1 Pesquisa exploratória .....	50
3.1.1 Entrevistas semiestruturadas .....	52
3.1.2 Agentes entrevistados .....	52
3.1.3 Resultados .....	54
3.2 Identificação dos modelos de negócios no cinema em Pernambuco	60
3.2.1 Empresas de produtores .....	61
3.2.2 Empresas de realizadores .....	71
3.2.3 Empresas de realizadores com parcerias de produção .....	80
3.2.4 Modelo híbrido .....	84
3.2.5 Modelos incipientes .....	95
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	98
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	103
<b>APÊNDICE A - Entrevistas</b> .....	107
<b>APÊNDICE B – Análise dos resultados do edital do audiovisual de PE</b>	

## INTRODUÇÃO

Este trabalho analisa modelos de negócios na produção cinematográfica de longas-metragens em Pernambuco nos últimos vinte anos.

O marco divisor da análise é a criação do Edital do Programa de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco em 2008. O estudo tem duas partes.

A primeira década (1997-2007), delimitada entre o lançamento de *Baile Perfumado*, primeiro longa-metragem pós retomada, e o último Edital Funcultura de linguagens múltiplas (cinema, vídeo e fotografia), foi abordada sob perspectiva histórica e revisão bibliográfica.

Na segunda etapa (2008-2017), realizaram-se entrevistas semiestruturadas com produtores e produtoras de cinema no Estado. À pesquisa qualitativa desta etapa se acresceram dados do Funcultura, do FSA e da ANCINE.

O marco teórico é a ideia de circuitos de cultura de Stuart Hall e Richard Johnson. O fazer cinema em Pernambuco transformou-se em modelos de negócios, consolidando cadeia produtiva marcada pela expertise de profissionais. Fatores institucionais públicos e privados contribuíram para essa nova formatação, mas ainda se caminha ao encontro de igualdade de gênero e regionalização efetivas.

Passadas duas décadas não se tem apenas novo ciclo do cinema pernambucano, mas circuitos de cultura e capital estabelecidos, que movimentam pessoas, linguagens, recursos e resultados.

### Notas iniciais

Produzir é tirar a ideia do papel. É criar circunstâncias, reunir elementos e agregar pessoas para tornar possível o resultado. Um filme deflui do trabalho de dezenas de pessoas, coordenadas por um(a) ou vários(as) produtores.

[...] a produção de um filme se refere a tudo que envolve fazer um filme, incluídos planejamento e captação de recursos.

[...]

Cuida do custo do filme, do planejamento logístico, da tática de filmagem e do retorno do investimento aplicado, controlando sua distribuição e a exibição. (RODRIGUES, 2007, p.67-68).

Chris Rodrigues (2007, p. 68) sintetiza a cadeia de ações que envolve a produção em cinema:

Produção é o conjunto de fases que envolvem sua preparação, passando pela filmagem propriamente dita e sua finalização até a primeira cópia do negativo aprovado. O filme, feito por uma pessoa ou produtora, passa por diversos estágios: desenvolvimento (quando surge a ideia, o roteiro definido e os recursos obtidos); preparação (quando fazemos o levantamento das necessidades do filme); pré-produção (em que definimos tudo que foi levantado na preparação); filmagem (também chamada de produção); e finalização (em que é dada a forma final do filme para exibição).

Esta pesquisa foca nos agentes que produzem cinema em Pernambuco<sup>2</sup>. São eles o ponto material e humano de partida para notas sobre o modo de fazer cinema no Estado nos últimos vinte anos.

O produtor de cinema é a pessoa que viabiliza o filme, a quem é dado o controle sobre sua execução. Em longas-metragens, as produtoras de cinema são pessoas jurídicas responsáveis pela captação de recursos, realização do projeto, comercialização e, às vezes, distribuição<sup>3</sup>, detentoras da totalidade ou de parte dos direitos patrimoniais de autor sobre a obra<sup>4</sup>. Produzir cinema exige tirocínio comercial, capacidade administrativa, gestão de pessoas, planejamento financeiro e estratégia, além de criatividade.

Aqui se analisa o processo de produzir cinema em Pernambuco como um campo dinâmico, sob olhar prático. Examina-se o fenômeno vivo do fazer cinema por sua gente e agentes, com uso de revisão bibliográfica para investigar fatores culturais e institucionais que fizeram chegar aos modelos de negócios vistos hoje, pesquisa qualitativa para colheita de relatos e interpretação dos dados obtidos da

---

<sup>2</sup> Agentes que produzem cinema devem ser entendidos em sentido estrito, como pessoas físicas que compõem pessoas jurídicas, de fato ou de direito, isto é, constituídas formalmente ou não, atuantes na atividade de produção propriamente dita. Como se exporá neste trabalho, sobretudo no Capítulo 3, a produção cinematográfica em Pernambuco tem uma característica particular de vários e várias diretores e diretoras atuarem também como roteiristas e produtores/produtoras. Tais profissionais, quando abordados neste trabalho, o serão sob a perspectiva de desempenho/exercício da função de produtores/produtoras.

<sup>3</sup> Diz-se, às vezes, distribuição por ser comum, na cadeia produtiva do cinema, que a produtora que produziu o filme não seja a mesma pessoa jurídica que o distribuirá. As produtoras de cinema especializadas apenas na distribuição são justamente as distribuidoras audiovisuais.

<sup>4</sup> Vários editais públicos, inclusive o Edital de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco (Edital Funcultura Audiovisual) e os Editais de financiamento do FSA exigem que a proponente de longas-metragens se dê por empresa constituída e regularmente cadastrada como produtora audiovisual independente na ANCINE. A regra é que a produtora proponente seja detentora majoritária dos direitos patrimoniais de autor sobre a obra. Tais direitos poderão ser no futuro negociados com terceiros desde que os percentuais de retorno de investimento do FSA sejam respeitados.

intersecção destas duas fontes, complementadas por estatísticas de órgãos de fomento<sup>5</sup>.

Para o propósito deste trabalho, entenda-se modelo de negócio como “a forma como uma empresa cria, entrega e captura valor.” (SEBRAE, 2019, n. p.).

O marco teórico de Stuart Hall e Richard Johnson<sup>6</sup>, dos estudos culturais da universidade de Birmingham, subsidia a abordagem do primeiro capítulo e permeia o trabalho. Tais autores se distanciam dos estudos formais e descritivistas, com ênfase na prática humana. Buscam compreender efetiva e eficientemente os processos culturais por meio de pesquisas que analisam campo dinâmico, aberto à interdisciplinaridade (HALL, 2003).<sup>7</sup>

Exposto, no Capítulo 1, o marco teórico que lastreia a análise e ao qual se retorna nas conclusões, o trabalho se divide em duas partes, correspondentes aos Capítulos 2 e 3.

A primeira parte compreende a primeira década pós retomada do cinema em Pernambuco, desde o lançamento do longa-metragem *Baile Perfumado* (1997) até o último ano do Edital Funcultura de linguagens múltiplas (Cinema, vídeo e fotografia), quando ainda não se tinha um edital específico para o setor audiovisual (1997-2007). A segunda parte examina os dez anos do Edital Funcultura Audiovisual (2008-2017), principal instrumento da política pública estadual de incentivo na área.

O Capítulo 2, por sua vez, estrutura-se em dois eixos: a formação e o fomento. Na análise da formação, levantam-se fatores e aspectos humanos, culturais e locais que fizeram ressurgir o fazer cinema em Pernambuco na década de 90, após hiato na produção. Além disso, detém-se na estrutura da política pública de incentivo à produção cinematográfica local, com o lançamento do Funcultura em 2008.

O Capítulo 3 aborda aspectos contemporâneos da produção cinematográfica estadual, através de entrevistas com realizadores e produtores, com análise dos

---

<sup>5</sup> Dados da Secretaria do Audiovisual de Pernambuco, relativos aos dez anos do Edital de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco, fornecidos pela própria Secretaria, dados do FSA e da ANCINE, disponíveis no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, em AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (2016).

<sup>6</sup> O marco teórico tem contexto e encaixe por haver sido a pesquisa desenvolvida no Mestrado profissional em indústrias criativas, voltado à análise prática de atividades cujo ativo principal é a criatividade.

<sup>7</sup> Esta é a principal característica dos estudos de Birmingham, desde os vanguardistas Richard Hogarth e Raymond Williams até os atuais Stuart Hall e Richard Johnson.



processos produtivos de longas-metragens recentes (2008-2017), de modo a identificar modelos de negócios.

As abordagens distintas realizadas nas duas partes do trabalho exigiram o uso de metodologias próprias, a seguir detalhadas.

## **Metodologia da pesquisa**

Este trabalho é delimitado cronológica, geográfica e materialmente.

Sob recorte temporal, o interregno pesquisado compreendeu as duas décadas seguidas à retomada do fazer cinema em Pernambuco, com o longa-metragem *Baile Perfumado* (1997). O período 1997-2017 é dividido em duas partes, sendo o marco divisor a criação do Programa de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco - Edital Funcultura Audiovisual - em 2008.

A primeira década (1997-2007) explorou-se por revisão bibliográfica de dissertações, teses e obras que abordam a formação do nominado novo ciclo do cinema em Pernambuco, pós retomada. Já a segunda parte (2007-2017) embasa-se em pesquisa qualitativa, com ênfase nos modelos de negócios atuais no Estado, a partir da experiência contemporânea de produtores e produtoras participantes de entrevista semiestruturada.

A ênfase, pois, é nos modelos de negócios que regem a produção cinematográfica contemporânea local, sem fugir à contextualização de fatores e circunstâncias que levaram à formação da atividade produtiva no cinema em Pernambuco.

Assim, os fluxos e práticas de produção examinados na pesquisa exploratória da segunda etapa (Capítulo 3) referem-se apenas a longas-metragens dos dez anos de existência do Edital Funcultura Audiovisual.

Do 1º ao 10º Edital Funcultura Audiovisual (2008-2017) selecionaram-se produtoras cinematográficas que aprovaram dois ou mais longas-metragens, nas subcategorias produção, finalização ou produção e finalização<sup>8</sup>, em mais de um

---

<sup>8</sup> Do 1º(2008) ao 2º(2009) Edital Funcultura Audiovisual, a categoria longa-metragem se subdividiu nas subcategorias pesquisa, produção e finalização. A partir do 3º Edital (2010), a subcategoria pesquisa foi renomeada para desenvolvimento e se acresceu a subcategoria distribuição. Quatro subcategorias (desenvolvimento, produção, finalização e distribuição) se mantiveram do 3º(2010) ao 6º (2013) Editais. No 7º Edital (2014), a categoria longa-metragem se subdividiu nas subcategorias: a) desenvolvimento; b) produção; c) produção e finalização; d) finalização e e) distribuição. Nos

Edital Funcultura Audiovisual e lançaram no mínimo um longa-metragem em circuito comercial no período.

O limite geográfico da pesquisa exploratória refere-se ao exame de práticas de produção em longas-metragens realizados em Pernambuco ou por realizadores(as) pernambucanos(as), ainda que não necessariamente filmados no Estado.

Na seleção dos realizadores e realizadoras entrevistados, adotaram-se os seguintes critérios: a) diretor(a) nascido(a) em Pernambuco ou aqui residente há mais de um ano, com mais de um longa-metragem aprovado no Edital Funcultura Audiovisual e um lançamento comercial<sup>9</sup>; b) projetos que tiveram maior repercussão no mercado cinematográfico, avaliada a repercussão pela participação em festivais, premiações e bilheteria; c) sede e administração da empresa em Pernambuco<sup>10</sup>.

À revisão bibliográfica da primeira etapa, somou-se pesquisa qualitativa, realizada nos meses de março e abril de 2019, embasada em entrevistas semiestruturadas com produtores e produtoras de cinema que aprovaram, no mínimo, dois longas-metragens e lançaram ao menos um deles entre 2008 e 2017 (vigência do Edital Funcultura Audiovisual).

Para Martin Bael e George Gaskell (2002, p. 64).

[...] pesquisa qualitativa se refere a entrevistas do tipo semi-estruturada com um único respondente (a entrevista em profundidade), ou com um grupo de respondentes (o grupo focal). Essas formas de entrevista qualitativa podem ser distinguidas, de um lado, da entrevista de levantamento fortemente estruturada, em que é feita uma série de questões predeterminadas; e de outro lado, distingue-se da conversação continuada menos estruturada da observação participante, ou etnografia, onde a ênfase é mais em absorver o conhecimento local e a cultura por um período de tempo mais longo do que em fazer perguntas dentro de um período relativamente limitado [...].

---

Editais 9º(2016) e 10º (2017), as subcategorias foram: a) desenvolvimento; b) produção e finalização conjuntamente; c) finalização; d) distribuição.

<sup>9</sup> Quanto às pessoas físicas, estendeu-se a caracterização como pernambucanas às nascidas em Pernambuco ou que aqui residem há mais de um ano. É este o critério exigido pela FUNDARPE para o CPC habilitado a propor projetos nos Editais de fomento estaduais. Alguns realizadores e realizadoras são nordestinos(as) residentes há anos em Pernambuco, bem como se observa a expansão do cinema inicialmente feito em Pernambuco para além das fronteiras estaduais. Mesmo nestes casos transfronteiriços, as equipes de produção, os profissionais e mesmo os recursos de fomento ainda são predominantemente pernambucanos.

<sup>10</sup> O item 3.1.2. do 10º Edital do Programa de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco – FUNCULTURA 2017/2018, conceituou pessoa jurídica pernambucana: “3.1.2 Entende-se por empresa brasileira de produção independente, com sede em Pernambuco, aquela constituída sob as leis brasileiras, com sede e administração no Estado de Pernambuco, cujo poder decisório seja de pessoas físicas brasileiras, que não tenha qualquer associação ou vínculo com empresas de serviços de radiodifusão e cabo-distribuição de sons e imagens, ou operadoras de comunicação eletrônica de massa.”

Foram entrevistados, realizadores e realizadoras de tais obras a fim de identificar a forma de trabalho, as práticas utilizadas e os fluxos de produção.

A partir de pesquisa qualitativa foram levantados dados sobre o processo produtivo de longas-metragens no Estado entre 2008 e 2017 (APÊNDICE B). Profissionais envolvidos, tempo médio de ocupação, formas de custeio, fomento e distribuição. Cuida-se de mapeamento que sinaliza o atual estágio de desenvolvimento e alcance do cinema feito no Estado.

O crescimento do fazer cinema em Pernambuco criou fluxos, levou à formalização empresarial, normatização legislativa, demandou e influenciou a abertura de cursos e graduações em cinema e é hoje um dos principais meios de divulgação do Estado no país e no mundo. A transição entre os diversos modos de fazer cinema e os modelos de negócios é o objeto deste trabalho.

A existência de um polo de excelência em tecnologia da informação, como o Porto Digital, e a qualidade artística dos profissionais do setor cinematográfico, reconhecida por prêmios em festivais nacionais e internacionais<sup>11</sup>, são indicativos de condições materiais e humanas condizentes com forte cadeia produtiva de potencial expansivo.

A UFPE oferta, desde 2008, Curso de Bacharelado em Cinema. Tendência verificada também em instituições particulares, que, além da graduação, têm desenvolvido especializações, cursos de extensão e mestrados (o Mestrado em Indústrias Criativas da UNICAP inclusive), com ênfase na preparação de profissionais para atuação na área.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Em 23/11/2018, a ANCINE e o BRDE divulgaram o resultado da Chamada Pública BRDE/FSA - Suporte Automático - Desempenho Artístico 2018. A linha de Desempenho Artístico destina R\$ 17 milhões, em recursos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), a produtoras brasileiras independentes cujos filmes lançados em 2016 foram destaque em razão de premiação ou da participação em festivais nacionais e internacionais. Dos dez primeiros filmes, o primeiro e o terceiro colocados são filmes pernambucanos, respectivamente Boi Neon, de Gabriel Mascaro, e Aquarius, de Kleber Mendonça Filho. Boi Neon, da Desvia Produções Artísticas e Audiovisuais Ltda., participou de 39 festivais, entre eles Mostra Internacional de Arte Cinematográfica de Veneza, Festival de Toronto, Festival de Roterdã e BAFICI. Já Aquarius concorreu à Palma de Ouro na Mostra Principal do Festival de Cannes, além de ganhar vários prêmios em festivais internacionais. Contempladas na Chamada Pública, a Desvia Produções Artísticas e Audiovisuais LTDA e a Cinemascópio Produções Cinematográficas e Artísticas se habilitaram a receber, respectivamente, R\$ 3.923.076,92 e R\$ 2.205.510,91 para investir em novos projetos de longas-metragens, telefilmes e obras seriadas de ficção, animação e documentário, aptos a constituir espaço qualificado, selecionados pelas próprias empresas. Disponível em: AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (2018).

<sup>12</sup> Existem grupos de estudo em Economia Criativa, Cinema, Audiovisual e outras linguagens transmidiáticas em diferentes áreas e cursos como no Programa de Pós-Graduação em Administração do CSSA/UFPE, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social do CAC/

O Porto Digital, por meio do PortoMídia, inaugurou a primeira sala de edição de filmes, desenho e mixagem de som do Norte-Nordeste, possibilitando a finalização de filmes em Recife, sem necessidade obrigatória de deslocamento para o eixo Rio-São Paulo.

O RioContentMarket, renomeado Rio2C, maior evento na área de audiovisual e cinema do país, realiza eventos e workshops em Recife<sup>13</sup>, a indicar demanda por tais serviços e a importância da produção cinematográfica local não apenas sob o ponto de vista artístico, mas também pelo potencial dos negócios existentes e a se desenvolver.

A partir de 2015, a sistemática de arranjos regionais entre o Funcultura e o FSA robusteceu o montante de investimento e reconfigurou a produção de longas-metragens no Estado, consolidando cadeia produtiva com alta especialização técnica dos profissionais. Deve-se a essa dinâmica, atrelada a outros fatores abordados neste trabalho, o surgimento dos modelos de negócios identificados.

Conhecimento, tecnologias, empreendedorismo e criatividade são ferramentas importantíssimas para impulsionar a economia de qualquer país. As artes e, em especial, o cinema estão inseridos neste contexto e devem ser examinados também a partir de uma perspectiva comercial e prática. É isso que se buscou fazer neste trabalho, ao esboçar modelos de negócios na produção cinematográfica em Pernambuco.

---

UFPE, no Mestrado Profissional em Gestão Pública para o Desenvolvimento do Nordeste, do CCSA/UFPE, Mestrado Profissional em Indústrias Criativas da UNICAP etc.

<sup>13</sup> As oficinas, *pitchings*, e cursos integraram a programação itinerante do RioContentLab.

# 1. INDÚSTRIAS CRIATIVAS, CIRCUITOS DE CULTURA E CIRCUITOS DE CAPITAL

## 1.1 Indústrias criativas

O termo *indústrias criativas* surgiu na última década do século XIX, na Austrália, para designar os setores de atividade que têm a engenhosidade como o cerne do negócio. O conceito ganhou visibilidade na Inglaterra, servindo a experiência inglesa como *benchmarking*, por relacionar a temática com as pautas política e econômica. (BLYTHE apud BENDASOLLI *et al.*, 2009).

Desde 1998, a Inglaterra realiza mapeamento detalhado das atividades criativas no país<sup>14</sup> e conta com um Ministério das Indústrias Criativas. O governo inglês classifica os seguintes setores criativos: publicidade, arquitetura, mercado de artes e antiguidades, artesanato, design, design de moda, cinema, software, softwares interativos para lazer, música, artes performáticas, indústria editorial, rádio, TV, museus, galerias e as atividades relacionadas às tradições culturais.

A reunião no conceito de indústrias criativas não ilide o interesse na compreensão setorializada das diversas indústrias que o integram, como operam e como suas cadeias produtivas se estruturam. Tais campos se mantêm autônomos, com normativas e regulamentações próprias, mas são agrupados para facilitar políticas públicas, tratamento econômico e visualização integrativa do fenômeno.

Para Cunningham (2004, apud JAMBEIRO; FERREIRA, 2012, p. 182),

[...] o termo indústrias criativas coloca o valor econômico das artes e da mídia como mainstream, e, além disso, permite colocar sob um mesmo manto setores que geralmente não seriam pensados em conjunto.

No Brasil, desde 2012, a FIRJAN faz o Mapeamento da Indústria Criativa, sendo o último relativo ao biênio 2015-2017. O setor audiovisual, no qual se insere o cinema, é classificado na pesquisa FIRJAN na categoria Mídias. (FIRJAN SENAI, 2019).<sup>15</sup>

<sup>14</sup> O primeiro relatório do Departamento de Cultura, Mídia e Esporte do governo britânico, *Department for Culture, Media and Sport* (DCMS) na sigla em inglês, que mapeou a formação das indústrias criativas na Grã-Bretanha foi o *Creative Industries Mapping document*, elaborado e publicado em 1998. Disponível em: REINO UNIDO, 2008a. Acesso em: 12 jan.2018. Em 2008, um novo relatório, intitulado *Staying ahead: the economic performance of the UK's creative industries*, atualizou o cenário, incluiu novos setores de tecnologias e modelos de negócios criativos, ampliando o debate sobre a importância da economia criativa no Reino Unido. Disponível em: REINO UNIDO, 2008b.

<sup>15</sup> O Mapeamento da Indústria Criativa FIRJAN realiza a análise em 13 segmentos criativos - considerando suas afinidades setoriais - agrupados em quatro grandes Áreas Criativas: Consumo (Design, Arquitetura, Moda e Publicidade & Marketing), Mídias (Editorial e Audiovisual), Cultura (Patrimônio e Artes, Música, Artes Cênicas e Expressões Culturais) e Tecnologia (P&D, Biotecnologia

Mudanças econômicas e sociais fizeram com que se deslocasse o foco das atividades industriais para as atividades intensivas em conhecimento, localizadas no setor de serviços. Neste, desde a década de 90 do século XX, começou-se a diferenciar o que os australianos e depois os ingleses nomearam indústrias criativas (BLYTHE apud BENDASOLLI *et al.*, 2009).

Mais do que um fenômeno econômico, o aparecimento de tais indústrias deve ser relacionado à *virada cultural*, entendida como metamorfose de padrões sociais e culturais ocorrida no final do século XX. “A virada cultural surge da combinação de dois fenômenos simultâneos: a emergência da sociedade do conhecimento e a transição de valores materialistas.” (BENDASOLLI *et al.*, 2009, p. 11)<sup>16</sup> para valores pós-materialistas<sup>1718</sup>. Nesta remodelagem, atribui-se valor agregado a coisas intangíveis, como o conhecimento e a criatividade. O motor a vapor perde espaço para a interpretação da realidade e a transformação criativa desta.

O mercado abriu-se ao reconhecimento da importância da *autonomia da vontade criativa*, uma forma de fazer dinheiro, criar empregos e produzir riquezas inovadora, desvinculada dos conceitos e das modalidades tradicionais.

---

e TIC). Segundo o Mapeamento divulgado em 2019, o cenário recessivo dos últimos anos levou à relativa estabilização da participação do PIB Criativo no PIB Brasileiro. Desde 2014, a participação tem girado em torno de 2,62%, com pequenas oscilações. Seu pico foi em 2015 (2,64%) e em 2017 o PIB Criativo representou 2,61% de toda a riqueza gerada em território nacional. Com isso, a Indústria Criativa totalizou R\$ 171,5 bilhões em 2017, cifra comparável ao valor de mercado da Samsung ou à soma de quatro das maiores instituições financeiras globais (American Express, J.P.Morgan, Axa e Goldman Sachs).

<sup>16</sup> Nos valores materialistas, interesses gravitam em torno da satisfação das necessidades materiais básicas e elementares, como o bem-estar econômico e a coesão social. Na economia, a base motriz é a indústria, os processos produtivos tradicionais, assentados na máquina e na tecnificação.

<sup>17</sup> Em sociedades com predomínio de valores pós-materialistas, superado o atendimento das necessidades materiais básicas, as demandas se centram nos serviços de capital intelectual agregado. Os indivíduos se interessam por atendimento de necessidades de ordem estética, intelectual, de qualidade de vida e de envolvimento em processos de tomada de decisão autônomos, que podem ocorrer no trabalho e no sistema político. Na economia, prevalecem os serviços, inclusive os inseridos no contexto das indústrias criativas. O conceito de atendimento às necessidades materiais básicas não é isento de críticas, pois mesmo em sociedades menos desiguais e com alto grau de desenvolvimento, ainda persistem violações a direitos econômicos, sociais e culturais, internalizados nos ordenamentos jurídicos nacionais como direitos fundamentais sociais ou direitos fundamentais de segunda geração ou dimensão (educação, saúde, moradia, trabalho, seguridade social, transporte etc – bloco de direitos que garantam um mínimo existencial).

<sup>18</sup> Esta transição de valores materialistas para valores pós-materialistas não é observada de forma homogênea, concomitante e igual em todos os países do mundo. Na maior parte do planeta, nos países em desenvolvimento e até mesmo nos países desenvolvidos, ainda não houve a satisfação das necessidades básicas e elementares de toda a população, não se atingiu o bem-estar econômico para a maioria das pessoas e muito menos se verifica coesão social.

Todavia, a simples existência de setores da economia que trabalham a criatividade como matéria-prima central não é suficiente à conclusão de existir uma indústria criativa em determinada área. No mínimo, quatro componentes principais indicam se existe, em formação ou estabelecida, uma indústria criativa (BENDASOLLI *et al.*, 2009).

Primeiro: a criatividade como elemento produtivo – e não apenas imaterial - central, percebida como necessária à geração de propriedade intelectual. Não basta o centralismo da criatividade, é preciso enfatizar seu potencial de comercialização.

Segundo: a cultura é tratada na forma de objetos culturais, definidos pela carga dos sentidos socialmente compartilhados que carregam. A estes objetos o consumidor atribui valor e utilidade, que não necessariamente coincidirão com o valor dos suportes materiais em que tais objetos se exprimem. É dizer, a percepção de utilidade do objeto cultural deriva da atribuição de valor pelo consumidor no ato de consumo, e não de suas propriedades físicas ou materiais.

Assim, ao analisar filmes pernambucanos, por exemplo, para além da obra, o consumidor haveria de valorizar a cultura cinematográfica local e enxergá-la como mecanismo de veiculação, divulgação e propagação da cultura do Estado. Mais além, o consumidor/público deve atribuir valor ao cinema local, identificando-o como um produto cultural que valha a pena assistir, divulgar e fomentar.

Cada vez mais, nas indústrias criativas, a ênfase é no comportamento do consumidor e no diálogo direto entre o realizador criativo e os consumidores<sup>19</sup>. As empresas têm que estar prontas para analisar e segmentar as informações disponíveis, compreender os consumidores e repensar suas formas de comunicação com o público. (FIRJAN SENAI, 2019).

Terceiro: as indústrias criativas transformam objetos culturais em propriedade intelectual<sup>20</sup> e, portanto, em valor econômico. Como consequência: impactam a economia, geram empregos e consolidam-se como setor produtivo marcado pela inovação e pelo empreendedorismo.

---

<sup>19</sup> Nesta relação têm importância fundamental a tecnologia e as redes sociais.

<sup>20</sup> O gênero propriedade intelectual se subdivide em propriedade industrial, regulamentada no Brasil pela Lei 9.279/1996, e direitos autorais, regulamentados pela Lei 9.610/1998. Enquanto a propriedade industrial abrange a tutela jurídica de marcas e patentes, modelos de utilidade, desenho industrial, repressão às falsas indicações geográficas e à concorrência desleal; os direitos autorais englobam os direitos do autor e os direitos conexos àqueles, que são os direitos dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores fonográficos e das empresas de radiodifusão.

Essa ideia repousa em duas premissas. A primeira premissa é que as cadeias produtivas imateriais predominam, em termos de relevância econômica, em um contexto pós-industrial marcado pela preponderância do setor de serviços e da economia de símbolos. A segunda premissa é que o consumo de símbolos ou significados prevalece sobre o consumo de bens materiais, tais como eram produzidos e consumidos na sociedade industrial.

Quarto: observa-se forte convergência entre artes, negócios e tecnologia. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

Neste ponto convém diferenciar indústrias criativas e indústrias culturais.

Indústrias culturais é expressão cunhada pela sociologia francesa em alargamento ao conceito de *indústria cultural* dos filósofos da Escola de Frankfurt.

O termo “indústria cultural” (no singular) tem sua origem associada aos filósofos da Escola de Frankfurt (ADORNO e HORKHEIMER, 1985). Tal termo foi substituído na década de 1960 pelo termo “indústrias culturais” (no plural), sob influência da sociologia francesa, a qual concebia as ligações entre cultura, tecnologias e capital de forma mais complexa do que os teóricos da Escola de Frankfurt (HESMONTDHALGH, 2002). Bourdieu (2002), notável representante da sociologia francesa, observou que a aceitação do capital nas artes não ocorreu sem resistências ou choques. [...] (BENDASOLLI. *et al.*, 2009, p. 10).

A sociologia francesa passou a estudar o fenômeno de *comoditização* ou *mercantilização* da arte sob perspectiva crítica, com ênfase nos conflitos entre a orientação do mercado e a orientação artística (BENDASOLLI *et al.*, 2009). Os estudos das indústrias culturais investigam questões de consumo cultural, mídias, identidade cultural, políticas públicas, relação entre cidades e produções culturais, carreiras e trabalho no setor cultural, criticando a instrumentalização da arte.

Já as indústrias criativas estudam produtos e serviços fortemente influenciados pela tecnologia, considerados bens culturais de relevante valor econômico e propriedade intelectual, cuja dimensão estética e simbólica têm destaque. O conceito de indústrias criativas pode ser visto como uma renovação semântica, criada de forma a neutralizar a visão crítica ínsita no conceito de indústrias culturais.

As indústrias criativas podem ser vistas academicamente como uma especialização das indústrias culturais, situadas mais no campo da autonomia privada, porém capaz de gerar efeitos na esfera pública, sobretudo via políticas públicas. Classicamente, associam-se as indústrias culturais ao viés público da



literatura de negócios da arte, à ideia da arte pela arte, a demandar intervenção e regulação estatal de acesso a bens culturais.

Apesar de distintos, os dois conceitos se aproximam já que trabalham com bens simbólicos e intangíveis, além de haver incremento dos estudos sobre indústrias culturais que avaliam o impacto das novas tecnologias. Além disso, dentro das próprias indústrias criativas, a relação instrumental entre artes e negócios não é unânime nem isenta de críticas. Por fim, tanto estudos sobre indústrias criativas como estudos que privilegiam o enfoque em indústrias culturais objetivam impactar políticas públicas<sup>21</sup>.

O diferencial das indústrias criativas é perceber os objetos culturais a que as pessoas atribuem significados e trabalhar criativamente com eles e com os significados, lançando mão da tecnologia.

Bendasolli *et al.* (2009) identifica formas de produção das indústrias criativas.

A criatividade é a primeira característica da forma de produção das indústrias criativas.

Ela pode ser definida como a expressão do potencial humano de realização, que se manifesta mediante atividades geradoras de produtos tangíveis, ou seja, como a capacidade de o indivíduo manipular objetos do mundo externo a partir de um desenvolvimento simultâneo de seus recursos pessoais, suas fantasias e seus desejos (WINNICOTT, 1975). Pode também ser entendida como a capacidade de indivíduos ou grupos de manipular símbolos e significados com o intuito de gerar algo inovador (HESMONDHALGH, 2002). A criatividade sempre esteve presente nos empreendimentos humanos, variando, entretanto, quanto a suas formas de institucionalização (BOURDIEU, 2002; WILLIAMS, 1983). Em certos momentos, ela é institucionalizada como arte; em outros, como mercado. (BENDASOLLI. *et al.*, 2009, p. 13).

No âmbito das indústrias criativas, são os indivíduos criativos que dão origem à concepção e desenvolvimento de produtos e bens. Entretanto, a apropriação da criatividade para gerar valor se dá por meio de um quadro sócio institucional. Aqui entra a importância das políticas públicas setoriais.

É dizer, a criatividade sozinha não gera riqueza se não encontrar campo fértil ao desenvolvimento de processos produtivos. No fluxo de convergência entre criatividade, processos criativos e mercado, a tecnologia é essencial, porque

---

<sup>21</sup> Alguns autores tratam as indústrias culturais e as indústrias criativas como sinônimas, apontando, como pontos de convergência, o caráter imaterial dos bens culturais, sua intangibilidade, seu caráter simbólico e a necessidade de redes sociais para adquirirem valor. Os pontos de divergência referem-se ao modo como cada um desses conceitos se relaciona com políticas públicas, com a possível missão humanista e política da cultura e da arte, com o papel do consumidor e com a cultura e seus aspectos de consumo, entretenimento, lazer e estilo de vida.

funciona como veículo de propagação e divulgação dos serviços da própria indústria criativa (BENDASOLLI. *et al.*, 2009).

Para Caves “A valorização da arte pela arte é a segunda característica da forma de produção das indústrias criativas, constituindo um traço cultural relevante.” (apud BENDASOLLI. *et al.*, 2009, p. 13). Enquanto, nas indústrias tradicionais, a racionalidade, a funcionalidade e a instrumentalidade tendem a definir prioridades e alocação de recursos, nas indústrias criativas as concepções estéticas e artísticas têm forte influência sobre as escolhas e o direcionamento de recursos.

O uso intensivo de novas tecnologias é a terceira característica da forma de produção das indústrias criativas. A socialização de novas tecnologias favorece a descentralização das atividades e possibilita a emergência de pequenas empresas, coletivos, ou agentes iniciantes. Estes novos *players* utilizam tecnologias da informação e da comunicação para disseminar suas criações, encontrando inserção em um mercado antes de difícil, ou impossível, acesso.

No audiovisual, inclusive no cinema, a redução do aparato material com a alta tecnologia das câmeras, por exemplo, que condensam diversas funções em uma única máquina, bem como a eclosão do digital impactaram positivamente o número de realizadores.

Em longas-metragens, sobretudo de ficção, as equipes ainda são grandes e setorizadas em departamentos (direção, elenco, fotografia, som, arte, figurino, logística, transporte etc), mas a simplificação do acesso e o impacto da tecnologia é sensível na produção e finalização de documentários, cujas equipes estão cada vez mais enxutas, sem prejuízo à qualidade técnica e artística<sup>22</sup>.

Com a popularização e a ampliação do acesso a novas tecnologias, a diferenciação com base na automatização da produção perde força, deixando de ser garantia de uma vantagem sustentada e de um diferencial competitivo.

[...]

Todos esses processos fazem parte da chamada "digitalização e/ou transformação digital", que representa uma mudança profunda e radical nos

---

<sup>22</sup>O uso de novas tecnologias tem influenciado o modo como a música é produzida, distribuída e consumida. No audiovisual, a tecnologia de smartphones tem permitido acesso à produção por mais pessoas em condições acessíveis. Também a tecnologia, sobretudo quanto à distribuição, tem fomentado debates sobre o *streaming*, *VOD*, e mudanças de hábitos dos consumidores e dos padrões de distribuição no cinema. Em 2019, o longa-metragem *Roma*, de Alfonso Cuarón, produzido pela Netflix e não lançado mundialmente nos cinemas, foi indicado a várias categorias do Oscar, vencendo melhor direção, filme estrangeiro e fotografia. Na 70ª Edição Festival de Cinema de Cannes, polêmica envolveu o longa-metragem *Okja*, primeiro filme da Netflix a disputar a Palma de Ouro. O regulamento do festival francês mudou após 2017 para restringir os concorrentes apenas aos distribuídos em salas de cinema francesas previamente a outras janelas.

modelos de negócios, no sentido de diminuir o distanciamento entre o *on-line* e o *off-line* e de trazer o foco para o consumidor. (FIRJAN SENAI, 2019, p. 8-9).

O uso extensivo de equipes polivalentes é a quarta característica da forma de produção das indústrias criativas. Tal condição se dá pela própria natureza das atividades, cujo processo produtivo exige a coordenação de diferentes competências, especialidades e recursos. Na produção de um filme, há necessidade de múltiplos especialistas, que aportam conhecimentos e habilidades no desenvolvimento do projeto.

Equipes polivalentes são integradas por profissionais especializados em determinado conhecimento/área, mas com capacidade criativa diferenciada de solucionar problemas. À medida que os fluxos se intensificam e a cadeia produtiva se forma, a especialização se aprofunda, sem que o sistema perca qualidade.

Na prática, as indústrias criativas referem-se a uma forma de produção que tem a criatividade como recurso-chave; valoriza a arte pela arte sem prejuízo de enxergá-la como negócio; fomenta o uso intensivo de novas tecnologias da informação e de comunicação, com uso extensivo de equipes polivalentes. Do outro lado da moeda, atende a uma forma particular de consumo, que possui caráter cultural e apresenta grande dinamismo na demanda.

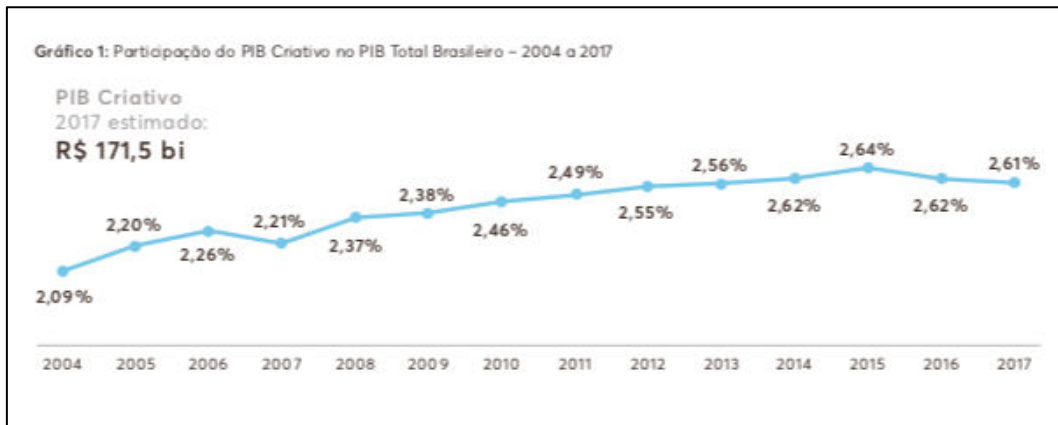
No Brasil, estudo da FIRJAN vem acompanhando a participação das indústrias criativas, inclusive do cinema<sup>23</sup>, inserida na Grande Área Mídias (Editorial e Audiovisual), no PIB.

De acordo com o Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil FIRJAN SENAI divulgado em 2019, entre 2014 a 2017, a participação do PIB Criativo no PIB nacional foi de 2,62%, com pequenas oscilações, e pico em 2015 (2,64%). Já em 2017 o PIB Criativo representava 2,61% (R\$ 171,5 bilhões) de toda a riqueza gerada em território nacional, equivalente ao valor de mercado da sexta marca mais valiosa do mundo, a Samsung, ou à soma de quatro das maiores instituições financeiras globais (American Express, J. P. Morgan, Axa e Goldman Sachs)<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Audiovisual é um conceito amplo que abrange obras cinematográficas, televisivas, séries, videoclipes, campanhas publicitárias e games. Audiovisual é toda forma de expressão criativa manifesta pela imagem, nos mais diversos suportes, formatos e processos. A Lei 9.610/1998, LDA, define obra audiovisual como a que resulta da fixação de imagens com ou sem som, que tenha a finalidade de criar, por meio de sua reprodução, a impressão de movimento, independentemente dos processos de sua captação, do suporte usado inicial ou posteriormente para fixá-lo, bem como dos meios utilizados para sua veiculação. Assim, diz-se que cinema é espécie do gênero audiovisual.

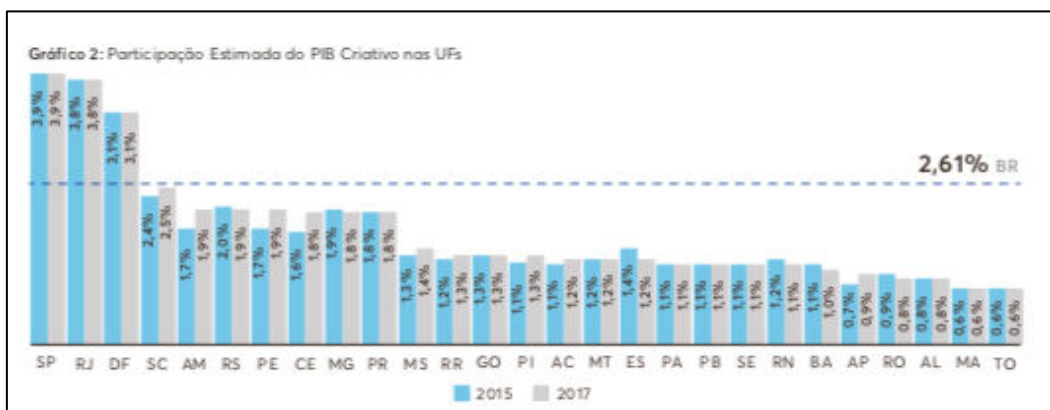
**Gráfico 1 – Participação do PIB Criativo no PIB Total Brasileiro – 2004 a 2017**



Extraído de: Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil 2019 (FIRJAN SENAI, (2019, p.10)

Por recorte regional, as maiores participações da Indústria Criativa nos PIBs estaduais ocorreram em São Paulo (3,9%), Rio de Janeiro (3,8%) e Distrito Federal (3,1%), todos acima da média nacional de 2,61%. Nestes Estados a participação da Indústria Criativa na economia se manteve estável nos últimos anos, diferentemente de Pernambuco, Santa Catarina, Amazonas, Ceará e Amapá, que apresentaram avanço da participação do PIB Criativo no período 2015-2017, conforme demonstra o gráfico a seguir.

**Gráfico 2 – Participação Estimada do PIB Criativo nas UF's**



Extraído de: Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil 2019 (FIRJAN SENAI, 2019, p.11)

<sup>24</sup> Utilizando a taxa de câmbio média de 2017 (R\$3,19/US\$) para conversão. Referência para valores de mercado em <https://www.interbrand.com/best-brands/best-global-brands/2017/ranking/>. Extraído de FIRJAN SENAI, 2019, p.11.

A partir da construção acima, que identifica elementos e modos de produção nas indústrias criativas, este trabalho propõe-se a investigar características, fluxos e modos de produção cinematográfica adotados por agentes em Pernambuco. A hipótese de que se partiu, dentro do Mestrado Profissional em Indústrias Criativas, é haver ou não haver o início de uma indústria criativa cinematográfica local.

Nos capítulos posteriores, passa-se ao exame dos dados e das informações obtidas através das entrevistas.

## 1.2 Circuitos de cultura

Os Estudos Culturais são ramo do conhecimento que valoriza o contexto, a análise dinâmica e integrada do objeto de pesquisa. O homem e a teoria não existem fora das circunstâncias e dos contextos em que se desenvolvem. Assim, os Estudos Culturais da Universidade de Birmingham rompem com posições isolacionistas e propõem perspectivas investigativas interdisciplinares.

A grande conquista dos estudos culturais foi a descoberta da consciência e da subjetividade, visualizadas enquanto formas históricas específicas, portanto, contextualizadas. O projeto de cada pesquisa, assim, é a leitura daquele contexto com suas especificidades, ou melhor, das condições específicas propícias à transformação social.

Teoria e conjuntura são ligadas na perspectiva de Stuart Hall. Isso porque a conjuntura, assim como a possibilidade de nela, *desenvolver estratégias culturais que fazem diferença*, são motivos da importância da teoria. (HALL, 2003).

Ana Carolina D. Ecosteguy (2017, p.117) discute a setorização na área da Comunicação.

Um olhar retrospectivo sobre a história da pesquisa em comunicação, pelo menos aquela que foi incorporada ao que hoje é chamado de campo acadêmico da comunicação, tem revelado, por um lado, uma concentração num determinado entendimento do tema como um fenômeno ou evento centrado nas próprias tecnologias de comunicação; e, por outro, uma segmentação do processo comunicativo, desenvolvendo o estudo de tal problemática por meio de recortes tão específicos que, ao longo do tempo, transformaram-se em áreas bastante especializadas.

Na academia, inclusive nas ciências sociais, os campos do conhecimento ainda tendem a ser vistos como nichos de áreas especializadas. Assim, uma

perspectiva interdisciplinar rompe estas barreiras e permite a investigação mais harmônica de um fenômeno.

Ana Carolina Ecosteguy (2007, p.133) sustenta

[...] que a proposta teórico-metodológica dos estudos culturais para a comunicação sinaliza a necessidade de situar-se no plano da pesquisa que integra o estudo das instituições e sua organização, suas produções e condições de produção, os públicos e suas práticas, nas respectivas relações que se estabelecem entre todos eles. Trata-se de uma tentativa de produzir novas formas de conhecimento, desvinculado dos limites de áreas especializadas e dominantes no campo da comunicação. Tal (re)definição do objeto de estudo é uma das marcas dessa tradição, residindo aí um aspecto de sua práxis interdisciplinar.

Aqui se adota o marco teórico dos Estudos Culturais, por se tratar de pesquisa que, para além do estudo das instituições e suas organizações, foca nas condições de produção, nos produtos resultantes e na reverberação destes no mercado. O único aspecto não abordado neste trabalho, por motivos práticos – tempo e extensão da pesquisa – foi o consumo dos produtos, isto é, o público de cinema em Pernambuco.

Richard Johnson desenvolve o conceito de circuito da cultura, fundado num olhar relacional e mais completo do fenômeno.

[...] Para Johnson (1999: 19), os objetos da cultura não podem ser apreendidos por uma única disciplina, mas também não se trata “de agregar novos elementos às abordagens existentes (um pouco de Sociologia aqui, um tanto de Linguística acolá), mas de retomar os elementos das diferentes abordagens em suas relações mútuas”. Este, por sua vez, é seu entendimento de uma prática interdisciplinar. (apud ECOSTEGUY, 2007, p.119-120)

A proposta de Johnson consiste em pensar cada um dos momentos que compõem o circuito de cultura à luz dos outros, para não perder de vista os processos. Assim, o circuito de cultura se estruturaria em quatro momentos.

O primeiro é a Produção, fase que concentra a organização das formas culturais, isto é, as instituições. A cultura pode se configurar também negócio e é a partir da análise da maneira como este se estrutura e funciona que se compreendem também as formas de produzir e negociar o conhecimento, informação, lazer e bens culturais.

O segundo é o Texto, momento em que se observa o tratamento das formas simbólicas de modo abstrato. O foco é nos mecanismos formais pelos quais se produzem significados. Neste momento, há tendência ao desaparecimento dos aspectos mais concretos da produção dos próprios textos/conteúdo, negligenciando as instituições de onde emanaram. “[...] Aqui, são identificadas as análises de

caráter textual, discursivo e outras que se concentram somente no produto midiático.” (ECOSTEGUY, 2007, p.121).

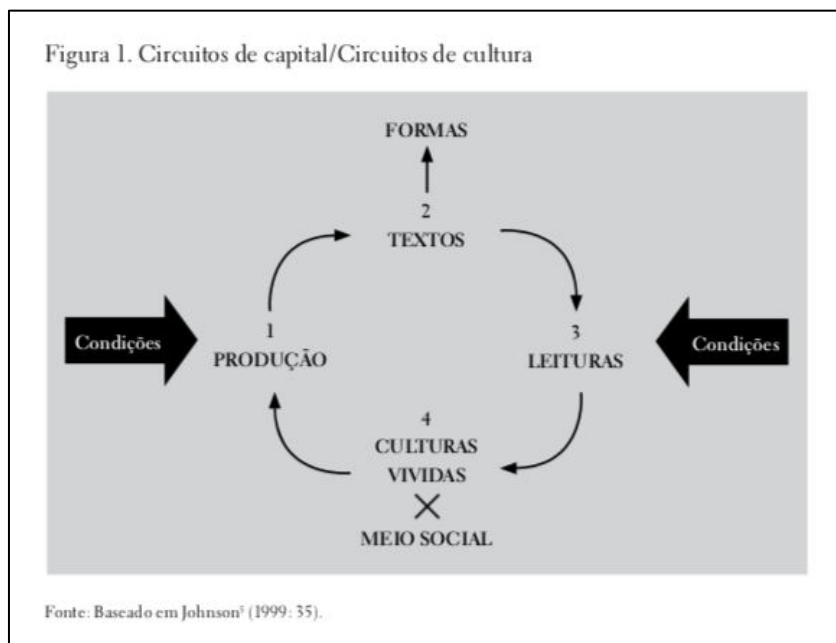
Na revisão bibliográfica para este trabalho, encontraram-se várias dissertações e teses sobre os mecanismos formais de produção de significados no cinema pernambucano, com análises de caráter textual, discursivo e artístico das obras produzidas<sup>25</sup>. Tais trabalhos não abordavam, ou o faziam brevemente, as instituições, a produção e os processos produtivos do cinema local. A ênfase era justamente nos significados e conteúdos estéticos.

O terceiro momento é a Leitura, integrada por práticas sociais de recepção, entendidas como espaço de produção de sentido.

O quarto e último elemento são as Culturas Vivas: meio social onde estão em circulação elementos culturais ativos que pautam tanto o espaço da produção (fatores institucionais) como o das leituras (produção de sentido dos elementos culturais).

Os quatros momentos foram sintetizados por Ecosteguy na figura abaixo.

**Figura 1 - Circuitos de capital e de cultura de Richard Johnson**



Extraído de: ECOSTEGUY, 2007, p.120.

<sup>25</sup> Citam-se: NOGUEIRA, A., 2009, 2014; WANDERLEY, 2016 dentre outras.

O objetivo do circuito de cultura é destacar a articulação entre as mensagens, o lugar onde estas têm origem, com suas respectivas rotinas de produção e o trabalho interpretativo da parte dos receptores, embora cada uma dessas práticas conserve sua distinção e suas próprias formas e condições de existência.

Este trabalho usou o arcabouço teórico de Richard Johnson para identificar o ambiente de produção do fazer cinema em Pernambuco. Isto é, além de rotinas da produção, levantou o reservatório de elementos culturais e institucionais existentes no meio social que pauta a produção cultural de cinema em Pernambuco, isto é, a relação entre produção e culturas vividas.

De Stuart Hall (2003, p. 389), adotou-se a premissa de que é a produção que [...] constrói a mensagem. Em um sentido, então, o circuito começa aqui. É claro que o processo de produção não é isento de seu aspecto 'discursivo': ele também se constitui dentro de um referencial de sentidos e ideias: conhecimento útil sobre rotinas de produção, habilidades técnicas historicamente definidas, ideologias profissionais, conhecimento institucional, definições e pressupostos, suposições sobre a audiência e assim por diante [...]

Hall alarga as premissas desenvolvidas por Johnson. Preserva a dinâmica do processo que estrutura o circuito cultural de Johnson, mas propõe uma ideia de hierarquia entre os momentos da produção e da recepção e de correspondência obrigatória entre elas. (HALL, 2003).

Hall entende o momento da recepção como integrante do momento da produção, em um sentido mais amplo. “[...] O consumo ou a recepção da mensagem da televisão é, assim, também ela mesma um ‘momento’ do processo de produção no seu sentido mais amplo [...]”. (HALL, 2003, p. 390). Para ele, deve-se analisar conjuntamente as estruturas de produção e de recepção, pois contam tanto a estrutura institucional, as rotinas e fluxos de produção, as pessoas e agentes envolvidos, como também o meio social de onde são retirados assuntos, temas, agendas, eventos, equipes, fontes e discursos.

Hall assinala que as práticas de recepção não podem ser simplesmente vistas em termos comportamentais, de construções simbólicas individuais, mas são ordenadas por estruturas de compreensão, bem como produzidas por relações econômicas e sociais. Além disso, é no espaço da recepção que os textos em circulação adquirem valor social ou efetividade política.



A construção teórica de Stuart Hall de enxergar a estrutura de produção cultural integrada ao momento da recepção, entendida esta como fortemente influenciada pelo meio social e contexto, foi adotada dentro dos limites temporais desta pesquisa. Isto é, excedeu-se a mera análise de fluxos e dados na identificação de fatores institucionais, buscando-se perscrutar fatores culturais, construções simbólicas locais que propiciaram a produção de cinema em Pernambuco. Contudo não se realizou estudo sobre o consumo do cinema pernambucano no próprio Estado e no país. (HALL, 2003).

Nesta pesquisa a ênfase não foi no conteúdo propriamente dito dos produtos culturais (etapas do texto e da Leitura), mas nos processos e no cotidiano do grupo estudado: produtores e produtoras de cinema pernambucanos nas últimas duas décadas, no desempenho de suas atividades, o uso dos meios.

### **1.3 Cadeia produtiva e modelos de negócios**

Micael Herschmann (2013) realizou pesquisa empírica para identificar elementos e perspectivas da cadeia produtiva que formava o circuito musical independente de Niterói entre 2010 e 2013<sup>26</sup>.

Por cadeia produtiva entenda-se

[...] o conjunto de atividades que se articulam progressivamente desde os insumos básicos até o produto final, incluindo distribuição e comercialização, constituindo-se em segmentos (elos) de uma corrente. (BRASIL, 2017, n. p.).

O estudo de Herschmann contrapôs os modelos de atuação de dois coletivos atuantes na cena musical independente de Niterói, com análise dos processos de criação, produção e sobretudo difusão dos artistas, identificando semelhanças e divergências.

Um dos aspectos examinados por Herschmann foi o impacto das articulações do CFE na inovação dos processos constituintes da cadeia produtiva examinada.

---

<sup>26</sup> Professor do Programa de Pós-Graduação de Comunicação da UFRJ, pesquisou a partir da coleta, seleção e análise de enunciados veiculados na mídia impressa tradicional e material postado nas redes sociais, de observações de campo e entrevistas semiestruturadas realizadas com os atores sociais (produtores, músicos e fãs/consumidores). Realizou balanço dos desafios e perspectivas, especialmente nas últimas duas décadas, para desenvolver uma cena musical independente na cidade de Niterói.

A trajetória do CFE é igualmente meteórica e também fundamental para o desenvolvimento da cena independente atual do país. Esta rede de coletivos continua ativa até hoje e surgiu com a proposta de reunir grupos independentes, oriundos de áreas “periféricas” do país e, efetivamente, depois de alguns anos, pode-se dizer que vem realizando um dos mais interessantes e inovadores trabalhos dentro do cenário cultural brasileiro. Essa rede vem realizando uma série de experiências - a grande maioria - bem-sucedidas no setor da música, especialmente envolvendo a música ao vivo. Dessas experiências acumuladas, desenvolveram uma metodologia e passaram a compartilhá-la com outros grupos de outras cidades. Aliás, a principal estratégia dessa rede foi a de buscar trabalhar de forma sinérgica para fomentar a criação de oportunidades para as bandas (especialmente através dos festivais) e trocar experiências para inovar a produção e gestão da música. (HERSCHMANN, 2013, p. 11).

Com ressalvas de que a inovação tecnológica e a sociedade da informação implicaram reestruturação da cadeia musical entre o fim do século XX e início do século XXI, Herschmann aponta alguns aspectos que levaram à formação de uma cadeia musical independente fora do eixo Rio-São Paulo.

A principal estratégia dessa rede foi buscar trabalhar de forma sinérgica, fomentar a criação de oportunidades para as bandas (especialmente através dos festivais) e trocar experiências, com vistas a inovar a produção e a gestão da música. Se um dos modelos de negócios usados se atinha a características locais e ressaltava a identidade territorial, o outro, promissor, construiu pontes e fez conexões, irradiando-se para além da cidade de Niterói.

Essa sinergia, vista sobretudo na atuação de um dos coletivos examinados, proporcionou parcerias, projetos coletivos e teve êxito no diálogo e na interação com entes públicos e privados de fomento.

A experiência exploratória de Herschmann dialoga com este trabalho na forma de coleta de dados. A partir da análise de matérias jornalísticas, publicações em redes sociais, observações de campo e entrevistas semiestruturadas realizadas com atores sociais (produtores, músicos e consumidores), Herschmann levantou dificuldades e perspectivas para o desenvolvimento da cena musical independente de Niterói.

Aqui se coletaram dados de órgãos de fomento, como a ANCINE, o FSA e o Funcultura, bem como se realizaram entrevistas semiestruturadas com agentes da produção cinematográfica em Pernambuco (produtores(as), realizadores(as), diretores), além da revisão bibliográfica em livros, dissertações e teses, com vistas a identificar modelos de negócios e processos produtivos na cadeia produtiva do cinema.

A especialização dos agentes, a setorização da produção, os fluxos e processos produtivos, além da divisão das etapas de criação, produção, difusão/distribuição e comercialização de produtos e serviços cinematográficos no Estado de Pernambuco permitem concluir haver uma cadeia produtiva. A forma como os negócios se realizam, em que modelos e especificidades, é o objeto deste trabalho.

#### 1.4 Ciclos do cinema em Pernambuco

Alexandre Figueirôa (2000) desenvolveu a ideia de ciclos do cinema pernambucano.

Divide os diversos momentos da realização cinematográfica no Estado e os hiatos que os permeiam em: a) Ciclo do Recife; b) Ciclo Super-8; c) A retomada a partir do *Baile Perfumado*.

O Ciclo do Recife é apontado por Figueirôa (2000, p.11) como o “[...] mais marcante dos ciclos regionais registrados pelo cinema brasileiro na década de 20.” Resultou do movimento de trinta jovens que realizaram 13 longas-metragens entre 1923 e 1931, egressos das mais diversas formações: jornalismo, comércio, serviço público, música e teatro.

Edson Chagas, ourives, Gentil Roiz, gravador, e Ari Severo, então estudante de engenharia, fundaram a Aurora Filme, pioneira no Nordeste “[...] com o objetivo de rodar ‘fitas’ de enredo. “ (FIGUEIRÔA, 2000, p.12).

Até 1922 o cinema local resumia-se aos naturais encomendados pelo governador Sérgio Loreto, produzidos pela empresa Pernambuco Filme, dos italianos Ugo Falangola e J. Cambieri. A Aurora Filme, cuja sede ficava na Rua de São João, 485, no bairro de São José, surgia para animar a vida cultural do Recife, marcada naquele período por uma certa inércia face à depressão econômica enfrentada pelo Nordeste na década de 20. Constituída a sociedade, os pioneiros partiram para adquirir uma câmera e em seguida formar a equipe para começa a rodar *Retribuição*, uma história guardada há muito tempo por Roiz. (FIGUEIROA, 2000, p.12).

Ainda sobre a produção cinematográfica e a criação de sociedades para realizar filmes na década de 20, dentro do Ciclo do Recife, Figueirôa (2000, p.16) destaca

A efervescência e o interesse despertado pelo cinema acabou por convencer outras pessoas a investirem no negócio de fazer filmes. Novas empresas produtoras – “fábricas” como costumava designá-las Jota Soares – surgiram e, ainda em 1925, são realizados os filmes de ficção *Filho sem mãe*, da Planeta Filme, companhia de Paulino Gomes, e *História de uma alma*, da Vera Cruz Filme. Também são rodados os naturais *Grandezas de*

Pernambuco, pela Olinda Filme – sobre as obras do governo Sérgio Loreto – e Pega do boi, da Veneza Filme, sobre vaquejadas no Sertão.

O ano de 1926 foi difícil para os cineastas pernambucanos. Algumas produtoras recém-criadas fecharam após o primeiro filme, outras se reagruparam e até mesmo a pioneira Aurora Filme não encerrou atividades por investimentos do empresário João Pedrosa da Fonseca. (FIGUEIRÔA, 2000). Em 1927, porém, a Aurora faliu. No mesmo ano, Edson Chagas, Ari Severo e Luiz Maranhão fundaram a Liberdade Filme.

A partir de 1928, embora surgidas pequenas produtoras, o cinema mudo pernambucano começa a dar sinais de desgaste. Muitos tentaram iniciar novos projetos, mas os filmes não chegavam ao público.

O fazer cinema no Ciclo do Recife tem relevância histórica e desbravadora. Do ponto de vista técnico e financeiro, a aventura era ainda maior. Figueirôa (200, p 24-26) sintetiza fatores que levaram ao fim do ciclo.

O esquema de trabalho da Aurora Filme e das demais produtoras, surgidas durante o Ciclo do Recife, não era totalmente profissional e este foi com certeza uma das razões que impediram o movimento de usufruir de estabilidade financeira para garantir sua continuidade. A maior parte dos envolvidos na realização era dileta e os vínculos do grupo desdobravam-se nos laços de parentesco e de amizade. Na verdade, não havia entre eles técnicos experientes ou investidores e produtores capazes de acreditar na possibilidade de bons negócios. [...] Os custos de produção em geral eram repartidos entre os realizadores e por seus amigos [...]. Os lucros obtidos da exibição dos filmes, mesmo na fase áurea do Ciclo do Recife, eram quase nada. Além disso qualquer desentendimento entre os participantes resultava na fundação de novas produtoras, que já iniciavam suas atividades sem condições econômicas. Uma das principais dificuldades enfrentadas pelos cineastas foi, todavia, a distribuição das obras. Elas, infelizmente, ficaram, em sua maioria, restritas aos limites da cidade do Recife. Mesmo o mercado local era limitado e quase totalmente concentrado na única sala realmente aberta à produção pernambucana, o Cine Royal.

Quando o fluxo não é linha reta, nem ciclo, mas uma elipse helicoidal: é este o fluxo do cinema em Pernambuco.

Extinto o Ciclo do Recife, sobreveio período sem produção local. A chegada do sonoro e as inovações tecnológicas, como a cor, tornaram inviáveis, na região, a realização cinematográfica com a efervescência dos anos 20. Apenas nos anos 40, sucedidos por produções esparsas nos anos 50 e 60 de que participaram artistas e profissionais pernambucanos, registraram-se algumas iniciativas.

O Ciclo do Super-8 marcou a retomada da produção cinematográfica em Pernambuco. O primeiro cinegrafista a utilizar o Super 8, nos moldes do que viria a caracterizar a produção nos anos seguintes, foi Firmo Neto. (FIGUEIROA, 2000).

Quando as primeiras câmeras e acessórios apareceram no comércio pernambucano, Firmo montou seu laboratório e, em 1972, já estava apto a realizar qualquer trabalho em Super 8.

Fernando Spencer e Geneton Moraes Neto foram alguns dos quais realizaram trabalhos com Firmo. É de Geneton (apud PEREIRA, 2016, n. p.) a frase representativa do modo de fazer cinema do período: “Arranje uma câmera, reúna a turma, vá para a rua. A transa é filmar.”.

No início de 1974, Pernambuco era o estado nordestino com a maior produção em super 8. (FIGUEIRÔA, 2000). Um entrave que permanecia sem solução era a falta de um circuito exibidor para os filmes. A saída eram os festivais e a organização de mostras.

Havia um espírito de cooperação entre os superoitistas. Estes amadureceram a ideia de fortalecer o cinema em Pernambuco, através da criação de entidade que apoiasse os seus interesses e melhorasse as condições de realização. Surgiu assim o Grupo de Cinema Super 8 de Pernambuco, com estatuto fixado em 11 de janeiro de 1977. (FIGUEIRÔA, 2000).

Os custos de produção, agravados pela inclusão do equipamento de cinema super 8 na lista de produtos supérfluos pelo comunicado 576 da Cacex, bem como a exigência, em agosto de 1977, de depósito compulsório de 100% da mercadoria a importar desestimularam os realizadores interessados em tornar a prática do super 8 atividade rentável.

Os sucessivos fracassos, nos empreendimentos para o Super 8, desnorream os que acreditavam na bitola como ponte para estabelecer no Recife uma estrutura de produção cinematográfica organizada e forte. Novas iniciativas foram encaminhadas, mas também não deram resultados concretos. No início de 1980, o cineasta Carlos Henrique Maranhão, com apoio do diretor cultural da Fundarpe, Alberto Cunha Melo, promoveu reuniões com o pessoal ligado ao cinema. Estas reuniões desaguarão num documento entregue ao secretário de Turismo, Cultura e Esportes, Francisco Bandeira de Mello que, meses depois, criava o Núcleo de Ajuda à Indústria Cinematográfica, gerenciado pelo cineasta Flávio Rodrigues. O núcleo elaborou um projeto para viabilizar a produção em todas as bitolas, mas por falta de apoio do governo do Estado, não o pôs em execução (FIGUEIRÔA, 2000, p.66).

Na década de 90, o cinema é retomado em Pernambuco, como produção. A crise geral do cinema brasileiro no final dos anos 80 e início dos anos 90 ameaçou o processo, mas, com a expansão dos meios de produção audiovisual, a atividade ganhou novo impulso.

A produção de vídeos, graças à disponibilidade de equipamentos acessíveis, não deveu a outros centros em quantidade e qualidade. O domínio da linguagem e a criatividade dos realizadores permitiram trabalhos de bom nível técnico e estético.

Com o quadro mudando, Lírio Ferreira juntou-se então a Paulo Caldas e ambos começaram a desenvolver o projeto de um longa-metragem, *Baile Perfumado*, uma empreitada audaciosa, haja vista as condições adversas para se rodar um filme, com uma proposta comercial, em Pernambuco. Cláudio Assis, Adelina Pontual e Marcelo Gomes organizaram a Parabólica Brasil, produtora que realizou, em 1993, o premiado vídeo *Samydarsh*, os artistas da rua. Este trabalho iniciou, de certa forma, a difusão de uma concepção mais arrojada do audiovisual local. (FIGUEIRÔA, 2000, p.102).

A pressão dos realizadores junto ao Estado de Pernambuco para a criação de mecanismos de incentivo à produção levou a Secretaria de Cultura a elaborar legislação de apoio a projetos culturais, além de promover concurso de roteiros para cinema e vídeo.

Com *Baile Perfumado*, inaugura-se a chamada fase da Retomada do cinema pernambucano que se estende até hoje, sem interrupção e com fortalecimento das políticas públicas de incentivo e fomento.

Nesse contexto, Cláudio Assis esclarece:

É, nós determinamos uma geração que faz parte eu, o Paulo Caldas, Adelina, Marcelo Gomes, o Lírio Ferreira, essa galera decidiu, nós decidimos não íamos fazer mais cinemas de ciclos, acabou o ciclo em Pernambuco. Porque nós só fazemos cinemas de ciclos, é o ciclo do cinema mudo, é o ciclo do cinema Super 8, João Muniz de Britto, Kátia Mezel, Fernando Spencer, uma galera que a gente admirava e tal. E a gente cismou que não vamos mais fazer cinema de ciclos. Não tem mais ciclo, acabou, acabou ciclos, entende? Vamos fazer cinema, cinema contínuo, continuidade, cinema para o Brasil, para o mundo, entende? Então nós decidimos isso, foi uma decisão, decisão de uma geração. Não vamos mais fazer cinema de ciclos, acabou ciclos em Pernambuco. Se você estudar história, você vai ver que a história do Cinema Pernambucano é história do cinema de ciclos, entende? E nós resolvemos não fazer mais ciclos nenhum. Então, nos reunimos aqui nessa casa que você está entrevistando agora, nós resolvemos, aqui nessa casa, que a Parabólica Brasil, nós aprovamos o *Baile Perfumado*, o *Baile Perfumado* foi aprovado pela Parabólica Brasil, entende? Nós somos responsáveis por essa gama, por essa dinâmica, por essa loucura que é o cinema hoje, entende? Nós não baixamos a cabeça em nenhum momento, entende? então a gente tá... que bom que novas gerações, que garotos feito você, feito esse menino aqui, que eu vi aqui chutando pedra, chutando barraca, chutando tudo, a gente brincando aqui, eu e ele, então hoje a gente está fazendo cinema, Entende? Eu me sinto orgulhoso disso. (informação verbal)<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Entrevista de Cláudio Assis concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

**Figura 2 – Primeira fotografia de Cláudio Assis na entrevista ao autor**



Fonte: Foto Mateus Sá<sup>28</sup>

Ainda, segundo Cláudio Assis, o cinema pernambucano atual é um cinema rigoroso, é um cinema de tesão.

É um cinema guerreiro, de guerrilha, é um cinema que você não tem abstração para lá, entende? É um cinema que você quer fazer. É um cinema diferente do Ceará, diferente do Pará, diferente do Rio de Janeiro. É um cinema de guerrilha. O cinema que hoje a Renata Pinheiro, que o Kleber Mendonça, que Adelina Pontual, que as pessoas estão fazendo [...] então, são tantas pessoas que eu vou esquecer o nome, não vou lembrar nomes, mas são pessoas maravilhosas. O Marcelo Gomes, são pessoas assim, que lutam lutam pelo cinema, entende? Então você tem que lutar do lado dessas pessoas, entende? São pessoas que são honestas, são pessoas que você tem que lutar, entende? (informação verbal)<sup>29</sup>

**Figura 3 – Segunda fotografia de Cláudio Assis na entrevista ao autor**



Fonte: Foto Mateus Sá

<sup>28</sup> Fotógrafo, escritor, professor universitário. Mateus possui experiência na área de comunicação, arte, educação e produção cultural com ênfase em fotografia.

<sup>29</sup> Entrevista de Cláudio Assis concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

## 2. A FORMAÇÃO E O FOMENTO: A CRIATIVIDADE NA EXPERIÊNCIA PERNAMBUCANA

*Eu vi o mundo, ele nasceu no Recife.* Esta frase é o título do famoso painel pintado pelo artista plástico pernambucano Cícero Dias. A frase é dele, a mania de grandeza é pernambucana. (JCONLINE, 2011, n. p.).

Pernambucano é selo de procedência de produtos, serviços e cadeias produtivas. Mais do que um selo de origem, exprime um sentimento de pertencimento, de revelação ao mundo do que existe de próprio e universal aqui, inclusive a criatividade.

No caldeirão de fervura cultural do Estado, após o fogo alto do movimento Manguebeat, tem-se sobrelevado o cinema.

A primeira parte deste trabalho refere-se ao período 1997 a 2007. Tem início com o lançamento de *Baile Perfumado*, primeiro longa-metragem da fase da retomada, e fim com a criação do Edital de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco (Edital Funcultura Audiovisual), cuja 1ª edição é de 2008.

Esta primeira década foi abordada sob perspectiva histórica<sup>30</sup>, a partir de fontes secundárias<sup>31</sup>, consistentes em dissertações, teses e livros sobre o cinema em Pernambuco no período. O método empregado foi o histórico e a pesquisa bibliográfica. Buscou-se levantar critérios de formação do cinema em Pernambuco.

Na segunda etapa (2008-2017) se empregou método descritivo<sup>32</sup>, com pesquisa qualitativa e entrevistas semiestruturadas com produtores e produtoras de cinema no Estado. Adotada uma perspectiva construtiva-interpretativa, coordenaram-se as informações decorrentes das entrevistas com outras fontes, a exemplo de dados do FUNCULTURA, ANCINE e do FSA.

A segunda década analisa a produção de longas-metragens já fomentados pelo edital específico para o segmento audiovisual. Em 2008, foi lançado o 1º Edital

---

<sup>30</sup> Nesta primeira fase do trabalho adotou-se o método histórico, voltando-se ao passado para identificar tendências, condutas, acontecimentos e fatos. Enquanto o método descritivo se volta mais ao presente, o histórico busca realizar um registro minucioso dos acontecimentos, a fim de interpretá-los e determinar relações de causalidade. Cf. SIQUEIRA, 2013, p.85.

<sup>31</sup> Fontes históricas secundárias são fontes indiretas dos fatos históricos, informes de pessoas que conversaram com testemunhas dos acontecimentos, manuais de história, trabalhos escritos, livros, etc. Já as fontes históricas primárias são as informações coletadas diretamente das fontes, enquanto as secundárias são transmitidas por alguém que coletou. Cf. SIQUEIRA, 2013, p.85.

<sup>32</sup> O método descritivo ou levantamento busca realizar uma descrição, relato ou levantamento dos fenômenos, seguido de interpretação. Procura descrever um fato da atualidade, interpretando o presente e dizendo o que é. Cf. SIQUEIRA, 2013, p.83.



do Programa de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco (Edital Funcultura Audiovisual). A partir deste marco se realizou a pesquisa qualitativa sobre os longas-metragens aprovados nas subcategorias produção, finalização ou finalização e produção de 2008 a 2017. Tal pesquisa é minudenciada no Capítulo 3.

Neste Capítulo 2 se analisam aspectos culturais e fatores institucionais que contribuíram para o surgimento da produção cinematográfica local.

## **2.1 Vocação de Pernambuco para a criatividade: a formação de um cinema local**

### **2.1.1 A faca e a câmera na mão: realizadores, contexto e pretexto**

O excelente impacto e potencial da produção cinematográfica em Pernambuco é inquestionável. A participação em festivais nacionais e internacionais, os prêmios recebidos, os elogios da crítica especializada e a boa recepção junto ao público tem dado visibilidade aos filmes locais. Por isso, conhecer de perto a história do cinema em Pernambuco, seus ciclos e movimentos, seguindo sua linha do tempo, pontuando fases, conquistas, cineastas e gêneros cinematográficos, mostrando sua importância até os dias atuais é fundamental para compreender a razão de tanto sucesso.

Segundo Martinez (2013, p.26),

Pernambuco sempre esteve presente na cena audiovisual brasileira. Desde os anos 1920, durante o primeiro ciclo, no estado foram produzidos filmes que possuíam a temática do cotidiano como uma característica marcante presente na narrativa das produções, fato que se repete nas obras do século XXI. Esses temas abordados ficam fora da realidade do circuito comercial, é um cinema mais reflexivo, autoral. Assim, percebemos um cinema como forma de pensar que tem conquistado um mercado cada vez maior e vem aumentando o número de suas produções a cada ano.

Em entrevista, Carla Francine atribui esse contexto

Ao talento. Nós temos muitas pessoas talentosas e estudiosas, talento e estudo. Eu acho que isso é uma coisa que a gente tem de sobra, as pessoas estão interessadas em realmente fazer, em fazer o melhor, e eu acho que isso é muito bacana, isso é muito bacana, mas eu acho que tem essa coisa que eu já falei anteriormente, que Pernambuco sempre teve um destaque nas artes, de um modo geral, a gente é muito diverso, a gente é muito diverso e a gente é um pouco destemido, né? A Noiva da Revolução já mostrava que Pernambuco estava aí, a gente queria liberdade, a gente cria vários movimentos de arte que marcam a história da arte brasileira. E eu acho que o cinema vem por aí também, somos ousados também, além de talentosos. (informação verbal)<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Entrevista de Carla Francine concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

### 2.1.2 Aspectos culturais

Pernambuco é, antes de tudo, um estado marcado pela diversidade cultural. E tem uma população que respira e valoriza a sua cultura, passando de geração em geração. Não por acaso, o estado é conhecido no país como um dos que têm a cena cultural mais viva, construída a partir da contribuição de índios, portugueses, holandeses, judeus, africanos, entre outros. É celeiro de poetas, artistas plásticos e músicos reconhecidos em todo mundo, sem falar nos seus movimentos, no carnaval, no São João, em nossa cultura. Isso é Pernambuco. (ODIALETO, 2016, n. p.).

O Manguebeat, no contexto da *Retomada*, foi um movimento cultural. Não impactou apenas a música, cruzou fronteiras com experimentos transmidiáticos. Chico Science assinou a trilha sonora de Baile Perfumado.

Na entrevista, a produtora citada pontua que ao longo da história de Pernambuco, houve movimentos que são ápices dentro de artes plásticas, de artes visuais, em termos de música, de uma série de momentos que você vê Pernambuco como vanguarda, como ponta-de-lança, se lançando.

Eu acho que isso é tendência mundial, mas eu acho que Pernambuco, como eu falei, a gente sempre foi muito de vanguarda, e não é só no cinema, eu acho que nas artes como um todo, então a gente tem ao longo de nossa história, movimentos que são ápices dentro de artes plásticas, de artes visuais, em termos de música, de uma série de momentos que você vê Pernambuco como vanguarda, como ponta-de-lança, se lançando. Então, eu acho que a gente tem um pouco de ousadia no modo de fazer as coisas, de propor, e que essa ousadia ela é muito bem trabalhada dentro da classe artística, e a gente consegue fazer umas coisas bem bacanas, acho que por isso inclusive, como é que um cinema que recebe tanto dinheiro, lá de Suat ai bota dinheiro naquela produção de novo, e no outro dia você não sabe como é o nome daquela cidadã que perdeu o sapato. [...] passou por ali e esqueceu no outro dia, enquanto que o cinema que te instiga a pensar, a mudar, quer ver de novo, porque foi isso que pegou ali naquela cena, eu quero... eu acho que o cinema pernambucano é mais instigante, como outros cinemas também são feitos, não só em Pernambuco, mas no Brasil, né? A gente tem cinema que faz pensar, porque a gente tem que fazer [...] o cinema não serve só para distrair, “o cinema é diversão”, isso é slogan de que tem sala de cinema e que quer botar a sala cheia todo dia. Então, eu acho que a gente precisa ter cinema exatamente assim, para se ver, para melhorar. O cinema para mim ele é uma coisa que transforma, que tem um poder transformador da sociedade, e o cinema que eu acho que a gente faz em Pernambuco é o cinema que aponta para isso, para essa transformação, para uma reflexão, enquanto pessoas que estão convivendo num lugar determinado do mundo e que querem alguma coisa, ou uma pessoa que quer, isso vai reverberar na vida de tantas pessoas, sabe? Acho que é por aí. (informação verbal)<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Entrevista de Carla Francine concedida na pesquisa dessa dissertação. **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

**Figura 4 - Primeira fotografia de Carla Francine na entrevista ao autor**



Fonte: Foto Mateus Sá

### 2.1.3 Fatores Institucionais

O Estado possui também o Funcultura, que unifica as ações voltadas a incentivar a produção cultural local.

Pernambuco é reconhecido nacional e internacionalmente como área fértil na área de tecnologia da informação, em parte por uma junção de fatores que foram construídos ao longo de décadas e resultaram na criação do Porto Digital. A existência de um centro acadêmico de ponta (CIN/UFPE), parcerias público-privadas, convênios empresas-escola, incubadora de startups foram algumas das variáveis que resultaram em um dos mais profícuos centros de tecnologia criativas do país. No final de 2017, o CESAR<sup>35</sup> fundou a *CESAR School*, centro de excelência em novas tecnologias, a ofertar cursos de graduação em ciências da computação e design, bem como mestrados e pós-graduações em diversas áreas.

Antenado ao mercado, o Porto Digital estruturou o Portomídia,

[...] uma ação do Porto Digital para contribuir com a estruturação de um polo de economia criativa internacionalmente relevante no Recife. Baseado em quatro pilares, experimentação, exibição, educação e empreendedorismo, o Portomídia oferece infraestrutura e programas de qualificação com o objetivo de contribuir para melhoria da qualidade dos produtos e serviços oferecidos pelas empresas e pessoas atuantes nesse mercado. Estrategicamente o Portomídia direciona suas ações para seis áreas da economia criativa: multimídia, games, cinema, música, design e fotografia. (PORTOMÍDIA, 2019, n.p., grifo autor).

<sup>35</sup> O CESAR faz parte do Porto Digital, um dos principais parques tecnológicos e ambientes de inovação do Brasil, com mais de 200 empresas, e está conectado a centenas de outras entidades em todo o mundo.

Na esfera pública estadual, verifica-se a importância, por meio das políticas públicas de fomento implementadas, dos editais e demais iniciativas da contribuição do Estado no desenvolvimento da cultura e toda geração de atividade econômica, propiciada pelos recursos investidos, que contribui para o surgimento de diversos empregos diretos e indiretos, na execução dos projetos aprovados.

## **2.2 O fomento: Edital de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco – FUNCULTURA. Dez anos de política pública específica para o setor**

Como consequência dessa efervescência e da busca por investimentos que fomentassem a produção cultural do estado - apesar da falta de incentivos conseguiu produzir filmes que foram destaque no cinema nacional (como exemplo, o filme *Baile Perfumado* (1996), dirigido por Lírio Ferreira e Paulo Caldas ganha destaque nacional com a retomada) - foi criado um fundo que desde 2003 auxilia a produção local, o Funcultura.

Criado em 2003, o Funcultura é um mecanismo que foi concebido e instaurado pelo Governo de Pernambuco para unificar as ações de fomento à produção cultural do Estado. O Fundo é um dos únicos mecanismos de financiamento que os produtores de filmes independentes podem utilizar para viabilizar suas produções de forma mais contínua e foi implantando devido à substituição do antigo SIC. Desde 2007, o fundo criou uma categoria intitulada de *Funcultura Audiovisual*, que reserva boa parte de seu montante para a produção de cinema e TV.

O edital próprio do audiovisual fez explodir uma série projetos bem sucedidos e a formação de uma cadeia importante de profissionalização tanto de profissionais quanto de empresas produtoras, sendo, hoje, um importante instrumento de fomento à produção audiovisual no Estado. Sobre essa importância e relevância do Edital do Audiovisual de Pernambuco, os entrevistados foram muito enfáticos na análise desse contexto, para Kika Latache

[...] o aporte é importantíssimo, eu acho que isso gera e movimenta o mercado local, que possibilita que mais pessoas se envolvem nele, mais pessoas acharem que é possível, que conseguem acessar e fazer seus próprios filmes e é óbvio que um mercado aquecido gera mais pessoas envolvidas nisso, gera mais projetos. (informação verbal)<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Entrevista de Kika Latache e Lívia Melo concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

Lívia de Melo pontua:

[...] que tem uma importância mais macro, que é a dessa autoestima da cidade. Eu percebo que Recife, por ter um aporte... Pernambuco, por ter este aporte estadual, ele tem uma vitrine muito grande da própria cultura, até porque é um dos pré-requisitos do edital e que você fale da cultura daqui, que tenha uma importância local. Então, eu percebo também que existe essa valorização desse nosso lugar, e o quanto isso é importante porque eu acho que na época que Chico Science começou, o Nação Zumbi, por exemplo, Recife era dita como uma das piores cidades para se morar no Brasil, por exemplo, e o movimento Mangue surgiu falando disso: “olha, galera, a gente precisa levantar a autoestima da população local”, com isso a gente consegue construir uma sala uma cidade melhor, né? Você até consegue diminuir certos índices de violência, enfim, essa importância mais macro que a cultura traz pro local também, sabe? Eu percebo a grande importância do Funcultura em relação a isso, da gente poder falar do nosso quintal, das nossas questões, da nossa cultura, promover nossos artistas. (informação verbal)<sup>37</sup>.

No contexto, dessa consolidação da política de investimentos no Audiovisual do Estado, destaca-se o papel extremamente relevante de Carla Francine que entre maio de 2007 e dezembro de 2014 foi Coordenadora de Audiovisual da Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco/Fundarpe, na qual formulou e desenvolveu políticas públicas para o setor no Estado, que resultaram grande aumento e visibilidade para a produção, multiplicação da difusão alternativa – cineclubes e festivais e projeto Cinema na Estrada- além de vários marcos-legais para o audiovisual, a exemplo da Lei Nº 15.307/2014, Lei do Audiovisual de Pernambuco.

**Figura 5 – Segunda fotografia de Carla Francine na entrevista ao autor**



Fonte: Foto Mateus Sá

<sup>37</sup> Entrevista de Kika Latache e Lívia Melo concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

Sobre a trajetória da produção em cinema aqui em Pernambuco a partir desses últimos 10 anos de existência do edital do audiovisual, e os impactos na produção a partir do edital, Carla Francine acredita que existia uma demanda reprimida muito grande antes do edital e que o edital veio proporcionar, que fossem revelados não só o que já tinha de demanda, mas que surgissem novas pessoas fazendo, novos olhares. Ela considera importante a diversidade que tem no audiovisual de Pernambuco, através dos vários olhares, várias formas de fazer, vários temas abordados, proporcionando que as pessoas, os profissionais conseguissem realmente mostrar o que tinham a dizer e o que tem a dizer até hoje.

**Figura 6 – Terceira fotografia de Carla Francine na entrevista ao autor**



Fonte: Foto Mateus Sá

Ainda sobre o surgimento e consolidação do edital do audiovisual, Carla Francine analisa a conjuntura da época trazendo aspectos importantes tanto das demandas do setor quanto do ambiente político.

Então, como eu falei, a gente tinha uma conjuntura muito favorável, a gente tem uma classe muito organizada que já reivindicava esse edital, já reivindicavam atenção especial para o audiovisual em Pernambuco. A gente tinha uma situação muito forte, pujante, as pessoas precisavam fazer os filmes e não estava conseguindo porque o dinheiro não chegava, não dava certo porque era muito pouco para a demanda que existia. Até hoje a demanda, mesmo a gente com um edital de vinte milhões e meio, a demanda é pouca, de vinte e cinco milhões, vinte milhões e meio foi quando saiu. A demanda é pouca não, a demanda é muita para o que a gente tem ai, então a gente tem realmente uma situação em Pernambuco de muita gente boa criando. A gente tem realmente uma veia muito boa nessa área do audiovisual. Então, como eu falei, Eduardo tinha noção da importância estratégica do audiovisual para visibilidade do Estado, para visibilidade dele enquanto gestor, e para a autoestima mesmo do cidadão pernambucano, eu acho que o cinema, ele reflete o que a gente é. Quando a gente pega um filme como *Amigos de Risco*, um dos primeiros da safra, que começa o cara dizendo "arrudeia aí", você sabe que tá falando com gente, que canto

nenhum do mundo se fala “arrudeia”, só em Pernambuco. Então, a pessoa que conhece um pouquinho Pernambuco, já passou umas férias aqui, naquela primeira cena matou que esse filme é de Pernambuco, então a gente tem algumas características, a gente não fala do cinema enquanto cinema pernambucano, como um movimento, mas existe um cinema, existem vários cinemas feitos em Pernambuco que são muito importante que ele sejam feitos não só para Pernambuco, mas para o Brasil e para o mundo. Então, nós tivemos gestores, há época, que tinha uma compreensão dessa dimensão, e tem uma pessoa lá dentro da coordenadoria que entendia, que vinha da área, que tinha um relacionamento, que conseguia entender o que era realmente. (informação verbal)<sup>38</sup>

Pernambuco foi o primeiro Estado do Brasil a instituir uma Lei do Audiovisual, que é referência para os demais Estados do país. Sobre esse contexto, Carla Francine analisa os principais aspectos que propiciaram esse surgimento.

Então, acho que isso faz parte de uma formação que é importante, mas voltando, essa construção coletiva, a gente teve seis marcos legais durante essa gestão de 2007 a 2014, até chegar a Lei do Audiovisual. Essa lei, ela foi discutida, ela foi instituída, várias pessoas, esses canais de comunicação que eu falei que a gente chamava de conselho consultivo do audiovisual, mas a gente se reunia, a gente fazia a minuta da lei, ia pra casa Civil discutia direto com o gestor da época, que era Tadeu Alencar, sentava com a gente, discutia ponto a ponto, chamava o jurídico, procuradoria, vamos sentar, vamos ver o que pode, o que não pode, tentar vincular ao orçamento, não pôde vincular ao orçamento, mas aí a gente teve uma outra lei guarda-chuva que instituiu o piso mínimo para o edital do audiovisual, que era o que a gente à época, que eram 10 milhões e meio, ou era 11, mas que essa lei, que instituiu o valor mínimo, essa foi derrubada, derrubada na calada da noite, ninguém sabe porque e nem como foi, mais bem, a Lei do Audiovisual que foi construída no coletivamente, ela continua, ela instituiu o Conselho do Audiovisual que está aí, brigando pelos avanços, tudo, ela diz que tem que ter o edital, que ele tem que ser anual, ela é uma lei que consta até princípios, ela fala do dinheiro do audiovisual e como deve ser investido, de uma forma holística, respeitando os elos da cadeia. Então, eu acho que é uma lei, inclusive, que é referência pra vários Estados. Eu já fui convidada para vários Estados, para Minas, para o Distrito Federal, para Manaus, para conversar sobre essa lei, para falar da nossa experiência com essa Lei do Audiovisual. A gente foi o primeiro Estado do país a ter uma Lei do Audiovisual, então a gente, como sempre, estamos lá na vanguarda, fazendo, mostrando que é possível. (informação verbal)<sup>39</sup>

No Apêndice B desse trabalho, foi feita uma análise dos resultados dos últimos 10 anos de existência do edital do audiovisual de Pernambuco, de modo a contribuir na compreensão e na dimensão dos investimentos realizados nos projetos, bem como para verificarmos a trajetória dos projetos a partir desse investimento Estadual.

<sup>38</sup> Entrevista de Carla Francine concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

<sup>39</sup> Ibidem.

### 2.3 Do fazer cinema aos modelos de negócios em Pernambuco

Do fazer cinema a produzir cinema entre 1997 e 2017 várias décadas decorreram. Muitas águas passaram debaixo das pontes recifenses até se criarem modelos de negócios na produção de cinema.

A partir da criação do específico Programa de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco, a coisa tomou uma nova dimensão de negócio. O Edital Funcultura Audiovisual fomentou e exigiu, ao mesmo tempo, o surgimento de pessoas jurídicas locais<sup>40</sup>.

Chris Rodrigues (2007, p.119-120) enumera atribuições e características exigidas do(a) produtor(a).

**Produtor** - Aquele que produz os meios para a realização de um filme. O produtor tanto pode investir seu próprio capital como conseguir o capital necessário com outros investidores e bancos de investimento. [...] Cabe a ele: - escolher o roteiro, preparar o projeto, levantar recursos, contratar o diretor e, com ele, contratar o resto da equipe e o elenco; - administrar os recursos e a comercialização; - controlar os rendimentos junto à distribuidora e supervisionar o *marketing* do projeto.

São características de um produtor: - ter vasto conhecimento geral; - ser criativo e rápido na solução de problemas; - nunca desistir; - saber reconhecer talentos, lidar com pessoas e incentivá-las; - para ele, o impossível apenas leva mais tempo e custa mais caro; - se um problema surge, soluciona-o. Não havendo solução, então o problema não existe; - preparar-se para a tarefa que vai executar. (grifo do autor).

A análise dos resultados do 1 ao 10º Edital Audiovisual Funcultura permite constatar várias tendências. A primeira delas é a existência de continuidade de aprovação da produção/finalização de projetos cujo desenvolvimento foi aprovado em edições anteriores do Edital Funcultura.

O longa *Tatuagem* (REC Produtores associados, 2013) teve pesquisa aprovada no 1º Edital (2008), produção e finalização aprovadas, respectivamente, no 3º (2010) e 5º Editais (2012). Intervalos de dois anos entre as fases.

A pesquisa do longa *Amores de Chumbo* (Plano 9 Produções, 2017) foi aprovada no 1º Edital (2008) e a produção no 7º Edital (2014). Intervalo de seis anos.

O longa inicialmente intitulado *Valeu Boi!*, renomeado *Boi Neon* (Desvia, 2016), do diretor Gabriel Mascaro, teve desenvolvimento aprovado no 3º Edital

---

<sup>40</sup> Nas categorias longa-metragem e produtos para televisão (obras seriadas e telefilmes) a proponente é restrita a pessoas jurídicas com sede no estado de Pernambuco.



(2010) e produção no 5º Edital (2012). Intervalo também de dois anos entre as etapas.

*Carro Rei* (Aroma Filmes, a ser lançado) teve desenvolvimento aprovado no 6º Edital (2013) e produção exitosa no 8º Edital (2015). Intervalo também de dois anos. Mesmo intervalo de *Bacurau* (Cinemascópio, a ser lançado na mostra competitiva do Festival de Cannes 2019), aprovado desenvolvimento no 3º Edital (2010) e produção, no 5º Edital (2012). Já *Acqua Movie* (Chá Cinematográfico, a ser lançado) teve desenvolvimento e produção aprovados respectivamente no 5º Edital (2012) e 8º Edital (2015). Nos três casos, as produtoras foram proponentes nas duas etapas desenvolvimento e produção.

O longa *Big Jato* (Perdidas Ilusões, 2016), de Cláudio Assis, cujo desenvolvimento foi aprovado no 4º Edital (2011) pela produtora Parabólica Brasil Comunicação Audiovisual, teve a produção aprovada já no 5º Edital (2012) desta vez pela produtora Perdidas Ilusões Ltda.

Ainda de Cláudio Assis, foi aprovado o desenvolvimento do longa *Piedade* no 5º Edital (2012), com produção captada no 7º Edital (2014). Intervalo também de dois anos.

Essa dinâmica de troca de produtoras proponentes de um Edital a outro, de acordo com as etapas de captação do filme, não é incomum.

O longa-metragem de Marcelo Gomes, *Vestido branco, véu e grinalda* (a ser lançado) teve desenvolvimento aprovado no 5º Edital (2012) pela Desvia. Já a produção foi aprovada no 8º Edital (2015) subscrita pela REC. O desenvolvimento do longa *Amores de Chumbo* foi proposto pela D7 Filmes no 1º Edital (2008), enquanto a produção ficou a cargo da Plano 9 no 7º Edital (2014). O filme foi lançado em 2017 pela Plano 9.

Também se verifica a aprovação da fase de desenvolvimento em nome de pessoas físicas, o que é permitido pelo Edital Funcultura, e das fases subsequentes de produção e finalização por pessoas jurídicas, restritas a produtoras pernambucanas regularmente constituídas.

Os projetos *O Silêncio da noite é que tem sido testemunha das minhas amarguras* (Petrônio de Lorena) e *Isolados* (Leonardo Sette) tiveram desenvolvimento aprovado no 4º Edital (2011). No 6º Edital (2013) aprovaram a fase de produção por pessoas jurídicas, como exige a normativa. Aqui também se

observa intervalo de dois anos para proponentia das fases de desenvolvimento e produção. Em seguida os dois projetos aprovaram ainda a finalização, respectivamente, no 8º Edital (2015) e no 10º Edital (2017)<sup>41</sup>.

Mesmo caminho seguido pelos projetos de desenvolvimento do 6º Edital nominados *Steven esteve aqui* (Fernando Weller) e *Vernissage* (Marilha Assis)<sup>42</sup>, cujas produções foram aprovadas já no 7º Edital (2014), respectivamente, pela Jaraguá Produções e Símio Filmes. O projeto *Vernissage*, renomeado para *O Ateliê da Rua do Brum*, teve finalização aprovada no 9º Edital (2016), também pela Símio Filmes.

Desenvolvido no 6º Edital, o projeto *Espumas ao vento* (Taciano Valério) teve produção aprovada no 10º Edital (2017) pela Autorias Produção Cinematográfica. No 7º Edital, o desenvolvimento do longa *Senhoritas* foi aprovado em nome de Cristianne Latache, sócia da Vilarejo Filmes, produtora que aprovou a produção do referido longa no 9º Edital (2016). Por fim, o projeto *O último quintal* (Fellipe Fernandes) aprovado desenvolvimento no 8º Edital (2015) teve a produção aprovada no 10º Edital (2017) pela Ponte Produtoras Associadas.

Por mais que não seja uma regra fixa, constata-se repetir-se o prazo aproximado de dois anos entre a proponentia de cada etapa dos projetos.

A síntese desses dados foi possível através da análise que foi feita pelo autor (anexo II desse trabalho), em que se debruçou nos resultados dos últimos 10 anos de existência do edital do audiovisual de Pernambuco, identificando-se os montantes de investimentos e os projetos aprovados na categoria longa metragem.

---

<sup>41</sup> O projeto inicialmente nominado *Isolados* (desenvolvimento no 4 Edital) teve a produção aprovada como *Isolar* no 6 Edital pela produtora Lucinda Produções Cinematográficas e Artísticas Ltda. Já a finalização, aprovada no 10 Edital, foi submetida pela Cinemascópio Produções Cinematográficas e Artísticas Ltda. O projeto *O Silêncio da noite é que tem sido testemunhas das minhas amarguras* (desenvolvimento no 4 Edital) teve a produção aprovada no 6 Edital pela Candiero Produções Audiovisuais Ltda e a finalização, no 8 Edital, pela Vilabela Produções Artísticas Ltda.

<sup>42</sup> Ainda do 6 Edital (2013), o projeto de desenvolvimento de documentário *Mangue Bit* (submetido por William Capela e Jura Capela como diretor) teve produção e finalização aprovadas no 8 Edital (2015) pela William Cubits Capela ME.

### 3. OS MODELOS DE NEGÓCIOS NO CINEMA EM PERNAMBUCO

#### 3.1 Pesquisa exploratória

A pesquisa representa um processo de tecido e de construção de informações procedentes de fontes diversas que convergem para a elaboração de determinados núcleos de sentido.

As pesquisas exploratórias são usadas por pesquisadores sociais preocupados com a atuação prática.

Maria Aparecida da Silva Siqueira (2013, p. 108) define:

Pesquisa exploratória expressa sondagem, levantamento, descobrimento, pesquisa, especulação e perscrutação. Ocorre quando o problema é pouco conhecido ou as hipóteses ainda não foram formuladas. Procura tornar o problema mais explícito, aprimorar as ideias ou a descoberta de intuições. Representa o primeiro estágio de qualquer pesquisa, logo, bastante flexível. Ela abrange o levantamento bibliográfico, entrevistas com profissionais da área e análise de modelos que proporcione a compreensão do assunto interessado.

Esta pesquisa se pauta na prática da produção cinematográfica em Pernambuco. Não se furta, porém, à origem de trabalho acadêmico, desenvolvido em Mestrado, motivo que requer breve nota sobre a interação entre teoria e prática.

As entrevistas forneceram informações práticas e serviram como fonte direta de dados, integrando pesquisa exploratória. As informações obtidas levaram à formulação de conceitos teóricos de modelos de negócios, que não pretendem esgotar o tema, tampouco expressam uma correspondência linear com a realidade.

A pesquisa desenvolvida não se propôs à construção simplificada e arbitrária da realidade, nem a fragmentá-la em variáveis suscetíveis de procedimentos estatísticos e experimentais de verificação. O que se buscou foi divisar e conferir contorno a *zonas de sentido* sobre modos de produzir cinema em Pernambuco.

O conhecimento é um processo de construção que encontra legitimidade na capacidade de produzir novas construções ao se confrontarem o pensamento do pesquisador e a multiplicidade de eventos coexistentes no processo investigativo.

Portanto, não existe nada que possa garantir, de forma imediata no processo de pesquisa, se nossas construções atuais são as mais adequadas para dar conta do problema que estamos estudando. A única tranquilidade que o pesquisador pode ter nesse sentido se refere ao fato de suas construções lhe permitirem novas construções e novas articulações entre elas capazes de aumentar a sensibilidade do modelo teórico em desenvolvimento para avançar na criação de novos momentos de inteligibilidade sobre o estudado, ou seja, para avançar na criação de novas zonas de sentido. (SIQUEIRA, 2013, p. 7)

As construções teóricas propostas neste capítulo sobre os modelos de negócios embasam-se no carácter construtivo-interpretativo do conhecimento<sup>43</sup>. Tal metodologia qualitativa é orientada para a construção de modelos compreensivos sobre o que se estuda.

[...] o teórico não se reduz a teorias que constituem fontes de saber preexistentes em relação ao processo de pesquisa, mas concerne aos processos de construção intelectual que acompanham a pesquisa. O teórico expressa-se em um caminho que tem, em seu centro, a atividade pensante e construtiva do pesquisador. (GONZÁLEZ REIS, 2010, p.11).

O conhecimento é uma construção humana, não algo pronto dividido em categorias universais. Fernando González Rey fala em *zonas de sentido* como espaços de inteligibilidade produzidos na pesquisa científica e não esgotam a questão que significam, do contrário, abrem a possibilidade de seguir aprofundando um campo de construção teórica.

Tal conceito tem, então, uma profunda significação epistemológica que confere valor ao conhecimento, não por sua correspondência linear e imediata com o “real”, mas por sua capacidade de gerar campos de inteligibilidade que possibilitem tanto o surgimento de novas zonas de ação sobre a realidade, como de novos caminhos de trânsito dentro dela através de nossas representações teóricas. O conhecimento legitima-se na sua continuidade e na capacidade de gerar novas zonas de inteligibilidade acerca do que é estudado e de articular essas zonas em modelos cada vez mais úteis para a produção de novos conhecimentos. GONZÁLEZ REIS, 2010, p.6).

#### A pesquisa qualitativa proposta por González Rey (2010, p.81)

[...] representa um processo permanente dentro do qual se definem e redefinem constantemente todas as decisões e opções metodológicas no decorrer do processo de pesquisa, o qual enriquece de forma constante a representação teórica sobre o modelo teórico em desenvolvimento.

Em síntese, de acordo com a perspectiva epistemológica assumida, o conhecimento se apresenta como uma produção teórica capaz de produzir inteligibilidade sobre o estudado, mas que não se expressa numa relação isomórfica que resulte num reflexo acabado do objeto de estudo.

A pesquisa qualitativa também envolve a imersão do pesquisador no campo de pesquisa, considerado cenário em que tem lugar o fenómeno estudado em todo o conjunto de elementos que o constitui.

---

<sup>43</sup> A Epistemologia Qualitativa, a que se refere Fernando González Rey, defende o carácter construtivo interpretativo do conhecimento, o que implica compreender o conhecimento como produção e não como apropriação linear da realidade. A realidade estudada é complexa, envolve vários agentes, processos e modos, sendo produzidas “zonas de sentido” sobre o objeto estudado para atribuir camadas de significação ou campos de inteligibilidade não exaurientes. (GONZÁLEZ REY, 2010, p.5.).

Portanto, buscou-se delinear modelos teóricos de negócios que poderão ser objeto de novos campos de inteligibilidade por outros pesquisadores, realizadores, produtores e produtoras atuantes na área. Inexistiu pretensão universal ou exauriente do tema, mas iniciar debate sobre os modelos de negócios praticados hoje na produção cinematográfica em Pernambuco.

### 3.1.1 Entrevistas semiestruturadas

A entrevista é uma comunicação bilateral. A entrevista estruturada constrói-se com perguntas pré-formuladas, usualmente apostas em questionários ou formulários. Tem a vantagem de atingir maior número de pessoas, mas a desvantagem de fixar os pontos de partida e reduzir a espontaneidade das informações.

Todos os entrevistados responderam a questionário, mas também, presencialmente, a entrevistas não estruturadas, abertas à oitiva de aspectos que eles e elas consideravam relevantes sobre a produção cinematográfica.

A entrevista não estruturada, também chamada *entrevista em profundidade*, em vez de responder à pergunta por meio de diversas alternativas pré-formuladas, visa obter do entrevistado o que ele considera os aspectos mais relevantes de determinado problema: as suas descrições de uma situação em estudo. Por meio de uma conversação guiada, pretende-se obter informações detalhadas que possam ser utilizadas em uma análise qualitativa. A entrevista não estruturada procura saber que, como e por que algo ocorre, em lugar de determinar a frequência de certas ocorrências, nas quais o pesquisador acredita. (RICHARDSON, 1999, p. 208).

E, mais,

O emprego da entrevista qualitativa para mapear e compreender o universo dos respondentes é o ponto de entrada para o cientista social que introduz, então, esquemas interpretativos para compreender as narrativas dos atores em termos mais conceptuais [...] A entrevista qualitativa, pois, fornece os dados básicos para o desenvolvimento e a compreensão das relações entre os atores sociais e sua situação. (BAUER; GASKELL, 2008, p. 65).

Os dados e informações obtidos a partir destas fontes e de outras já mencionadas subsidiaram a análise e resultados.

### 3.1.2 Agentes entrevistados

A Epistemologia Qualitativa empregada não se limita ao nível descritivo da informação direta passada pelos entrevistados. Isto é, excede o intencionalmente

declarado pelos sujeitos e usa outros indicadores da informação (GONZÁLEZ REY, 2010).

Houve o uso de indicadores para o desenvolvimento de hipóteses que dão lugar a um modelo teórico em construção e que permite visualizar, por via indireta, informações ocultas aos sujeitos entrevistados.

Tais indicadores foram os dados do FUNCULTURA, da ANCINE, do FSA e de relatórios oficiais, como o Mapeamento das Indústrias Criativas no Brasil da FIRJAN SENAI. Estes dados foram usados para produzir significados, que se integraram às informações fornecidas nas entrevistas. Essa é uma diferença essencial entre a produção de informações em uma perspectiva construtivo-interpretativa e a análise de conteúdo. Nesta o pesquisador não transcende o plano descritivo-indutivo na análise da informação.

A pesquisa qualitativa recupera a pessoa entrevistada em condição de sujeito ativo na construção de sua experiência. Foram entrevistados e entrevistadas sócios e sócias de pessoas jurídicas contempladas no Edital Funcultura Audiovisual conforme critérios abaixo.

Do 1º ao 10º Edital Funcultura Audiovisual (2008-2017) selecionaram-se produtoras cinematográficas que aprovaram dois ou mais longas-metragens, nas subcategorias produção, finalização ou produção e finalização<sup>44</sup>, em mais de um Edital Funcultura Audiovisual e lançaram no mínimo um longa-metragem em circuito comercial no período.

O limite geográfico da pesquisa exploratória refere-se ao exame de práticas de produção em longas-metragens realizados em Pernambuco ou por realizadores(as) pernambucanos(as), ainda que não necessariamente filmados no Estado.

Na seleção dos realizadores e realizadoras entrevistados, adotaram-se os seguintes critérios: a) diretor(a) nascido(a) em Pernambuco ou aqui residente há mais de um ano, com mais de um longa-metragem aprovado no Edital Funcultura

---

<sup>44</sup> Do 1º(2008) ao 2º(2009) Edital Funcultura Audiovisual, a categoria longa-metragem se subdividiu nas subcategorias pesquisa, produção e finalização. A partir do 3º Edital (2010), a subcategoria pesquisa foi renomeada para desenvolvimento e se acresceu a subcategoria distribuição. Quatro subcategorias (desenvolvimento, produção, finalização e distribuição) se mantiveram do 3º(2010) ao 6º (2013) Editais. No 7º Edital (2014), a categoria longa-metragem se subdividiu nas subcategorias: a) desenvolvimento; b) produção; c) produção e finalização; d) finalização e e) distribuição. No 9º(2016) e 10º Editais(2017), as subcategorias foram: a) desenvolvimento; b) produção e finalização conjuntamente; c) finalização; d) distribuição.

Audiovisual e um lançamento comercial<sup>45</sup>; b) projetos que tiveram maior repercussão no mercado cinematográfico, avaliada a repercussão pela participação em festivais, premiações e bilheteria; c) sede e administração da empresa em Pernambuco<sup>46</sup>.

Os agentes entrevistados foram: a) A produtora Emilie Lesclaux da CinemaScópio Produções, que produz os filmes do diretor Kleber Mendonça Filho; b) O produtor João Vieira Jr que fundou a REC Produtores e atualmente a Carnaval Filmes; c) as produtoras Livia de Melo e Kika Latache sócias da Vilarejo Filmes; d) o diretor e roteirista Cláudio Assis, sócio da Perdidas Ilusões; e) o diretor e roteirista Daniel Bandeira, sócio da Símio Filmes; f) a produtora e ex-coordenadora do audiovisual de Pernambuco Carla Francine, sócia da Casa de Cinema de Olinda.

No item 3.2, que trata dos modelos de negócio, far-se-á uma inserção detalhada sobre o perfil e do trabalho desenvolvido por cada um dos(as) entrevistados(as), bem como de suas empresas, destacando a pertinência entre o trabalho de cada produtor(as) e/ou realizador(a) e os temas propostos por essa pesquisa.

### 3.1.3 Resultados

A pesquisa semiestruturada apresentou resultados satisfatórios com detalhes de informações repassados pelos entrevistados. Se aplicado apenas o formulário estruturado, haveria perda de pessoalidade e subjetividade das respostas obtidas nas entrevistas.

A intenção deste trabalho era identificar e sistematizar modelos de negócios na produção de cinema contemporânea em Pernambuco. No processo, apesar de características divisoras comuns, observou-se forte grau de subjetividade e

---

<sup>45</sup> Quanto às pessoas físicas, estendeu-se a caracterização como pernambucanas às nascidas em Pernambuco ou que aqui residem há mais de um ano. É este o critério exigido pela FUNDARPE para o CPC habilitado a propor projetos nos Editais de fomento estaduais. Alguns realizadores e realizadoras são nordestinos(as) residentes há anos em Pernambuco, bem como se observa a expansão do cinema inicialmente feito em Pernambuco para além das fronteiras estaduais. Mesmo nestes casos transfronteiriços, as equipes de produção, os profissionais e mesmo os recursos de fomento ainda são predominantemente pernambucanos.

<sup>46</sup> O item 3.1.2. do 10º Edital do Programa de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco – FUNCULTURA 2017/2018, conceituou pessoa jurídica pernambucana: “3.1.2 Entende-se por empresa brasileira de produção independente, com sede em Pernambuco, aquela constituída sob as leis brasileiras, com sede e administração no Estado de Pernambuco, cujo poder decisório seja de pessoas físicas brasileiras, que não tenha qualquer associação ou vínculo com empresas de serviços de radiodifusão e cabo-distribuição de sons e imagens, ou operadoras de comunicação eletrônica de massa.”

especificidade no modo de fazer cinema, característica já apontada por outros pesquisadores da produção local relativamente ao conteúdo dos filmes<sup>47</sup>.

Observou-se que a produção em cinema se formalizou, com a constituição de pessoas jurídicas locais, desenvolveu fluxos de trabalho e modos de realização com maior ou menor delineamento. Abaixo citam-se alguns dos modelos divisados.

Desenvolvida a pesquisa em caráter construtivo-interpretativo, a partir do conceito de Epistemologia Qualitativa, os modelos de negócios abaixo descritos são “zonas de sentido”. Isto é, espaços de inteligibilidade produzidos durante a pesquisa científica que não esgotam a questão, do contrário, abrem a possibilidade de seguir aprofundando um campo de construção teórica.

Uma outra observação avulta do cruzamento das entrevistas com demais fontes: a concentração das produções na RMR<sup>48</sup>.

Nos dez anos de Edital Funcultura Audiovisual (2008-2017), apenas uma produtora do interior do Estado, a Mont Serrat Filmes, conseguiu aprovar projetos em quatro editais (3º, 4º, 8º e 11º), nas subcategorias produção ou finalização, relativos a 4 longas-metragens, com um deles lançado em circuito comercial (Na quadrada das águas perdidas). A mesma produtora filmou o segundo longa-metragem em 2018, com lançamento previsto para 2019.

Esta constatação reflete ainda não haver impacto nos longas-metragens das políticas públicas de regionalização implementadas pelo Edital Funcultura Audiovisual. Dentre elas, pontuação adicional para projetos propostos fora da RMR e reserva para aprovação, nas categorias longa-metragem, produto para TV e curta-metragem, de, no mínimo, 2 projetos da zona da mata, 2 do agreste e 2 do sertão<sup>49</sup>.

Outra constatação é o baixo número de longas-metragens dirigidos por mulheres. O 10º Edital Funcultura Audiovisual 2016/2017, último do período pesquisado, aumentou o peso da pontuação de projetos dirigidos ou roteirizados por mulheres. Como resultado, 46% dos projetos aprovados (em todas as categorias)

---

<sup>47</sup> Vários trabalhos abordam o caráter autoral dos filmes pernambucanos, inclusive destacando processos criativos, temáticas, linguagens, estéticas diversificadas e próprias dos realizadores e realizadoras. A proposta de modelos de negócios aqui identificados não nega esta pluralidade, mas a afirma ao delinear modos plurais de produção. Conferir em: NOGUEIRA, A., 2009,2041.

<sup>48</sup> O Edital Funcultura Audiovisual considera projetos de proveniência da RMR os oriundos das cidades de Recife, Olinda e Jaboatão.

<sup>49</sup> A preponderância de projetos propostos e aprovados derivarem da RMR continua no 11º Edital Funcultura Audiovisual 2017/2018. Neste edital, dos 458 projetos inscritos, cerca de 73% são da RMR, 12% são do Sertão, 8% do Agreste e 7% da Mata. Mesmo com essa concentração na RMR, dos 121 projetos aprovados, 36% são de proponentes residentes no interior, sendo o Sertão a região que mais demandou e aprovou projetos. Conferir em: CULTURA.PE, 2018.



têm realizadoras nestas funções<sup>50</sup>. No edital anterior 2015/2016, este percentual foi de apenas 22%<sup>51</sup>.

O baixo número de mulheres diretoras e roteiristas de longas-metragens nos dez anos do Edital Funcultura Audiovisual tem diversas variáveis envolvidas, inclusive a desigualdade de gênero, o machismo e a brodagem que inicialmente marcou a forma de produzir cinema em Pernambuco.

Natália Lopes Wanderley (2016), em dissertação de Mestrado, critica a exclusão feminina da cadeia produtiva cinematográfica no pós-retomada e faz acurado levantamento das mulheres realizadoras, diretoras, roteiristas e produtoras que atuaram e atuam no fazer cinematográfico local.

Apesar das políticas de igualdade de gênero ainda não se fazerem sentir no período de seleção da pesquisa, pelo recorte adotado, menciona-se a produção cinematográfica em curtas metragens e longas-metragens de cineastas como Cecília da Fonte, Déa Ferraz, Hanna Godoy e Tuca Siqueira<sup>52</sup>, as três com longas-metragens já lançados comercialmente.

Há ainda mulheres que roteirizaram e dirigiram curtas-metragens premiados em festivais e bem recebidos pela crítica como Alessandra Nilo, Alice Gouveia, Chia Belotto, Isabela Cribari, Lia Letícia, Maria Pessoa, Mikaela Plotkin, Nara Normande, Natália Lopes, Séphora Silva e Tila Chitunda, que, inclusive, têm longas-metragens aprovados nos últimos editais Funcultura, Chamadas Públicas do FSA ou longa Minc e/ou em fase de produção.

As mulheres têm se articulado no MAPE, reivindicando e conquistando lugar de fala e espaço no Conselho Consultivo do Audiovisual de Pernambuco e outros espaços de atuação e políticas públicas na área. O FINCAR, produzido por mulheres para exibição de obras exclusivamente realizadas por mulheres, teve sua 2ª edição em 2018, viabilizado pelo 10º Edital Funcultura Audiovisual.

Carla Francine, ao analisar essa tendência, na entrevista concedida na pesquisa dessa dissertação reconhece a importância

<sup>50</sup> Disponível em: CULTURA.PE, 2017.

<sup>51</sup> No 11º Edital Funcultura Audiovisual 2017/2018, a atuação da mulher nas obras audiovisuais nas funções de roteiro e direção, alcançou, pela primeira vez, o percentual de 62% dos 73 projetos de obras audiovisuais aprovados. Em investimento, esse percentual representa 55% do recurso incentivado na fonte Funcultura e 45% na fonte FSA. Conferir em: CULTURA.PE, 2018.

<sup>52</sup> Déa Ferraz é diretora e roteirista dos documentários *Câmara de Espelhos* (2016) e *Modo de Produção* (2017); Hanna Godoy roteirizou e dirigiu o documentário *Explosão Brega* (2013); Tuca Siqueira roteirizou e dirigiu o longa ficção *Amores de Chumbo* (2017). Já *Parquelândia* (2019), é o primeiro longa-metragem de Cecília da Fonte.

Acho muito importante essa atuação do MAPE, eu acho que vem reverberando muito positivamente, elas estão agora com vários representantes, inclusive, dentro da diretoria da ABD, elas são MAPE, ABD, elas praticamente se fundiram. Acho importantíssimo para discussão das políticas, para estarem fazendo, elas já vinham fazendo, independente de estarem ou não dentro da ABD, o Mulheres Audiovisual de Pernambuco começou de uma forma muito orgânica, muito visceral, era uma necessidade que as mulheres tinham de se unir, de falar delas, de contar as narrativas delas, de reivindicar esse espaço. Eu acho que isso é tendência mundial, mas eu acho que Pernambuco, como eu falei, a gente sempre foi muito de vanguarda. (informação verbal)<sup>53</sup>

No plano nacional, a ANCINE, em 25/1/2018, divulgou o resultado do estudo *Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016*.

Segundo dados do SADIS, dos 142 longas-metragens brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição no ano de 2016, 75,4% foram dirigidos por homens brancos; 19,7%, dirigidos por mulheres brancas; 2,1%, dirigidos por homens negros. Nenhum filme em 2016 foi dirigido ou roteirizado por uma mulher negra<sup>54</sup>.

Tratou-se do primeiro estudo a apresentar recortes de cor e raça realizado pela ANCINE. A pesquisa dá continuidade à análise de dados sobre a participação feminina que a Superintendência de Análise de Mercado vem produzindo desde 2014, quando foi criada na ANCINE a Comissão de Gênero, Raça e Diversidade.

A luta das mulheres por espaço e direitos em uma cadeia produtiva cinematográfica dominada por homens transcende as fronteiras brasileiras. Recentemente os movimentos #Metoo e #Time'sUp denunciaram o assédio, o machismo e a relação desigual, em direitos e salários, entre homens e mulheres na indústria cinematográfica norte-americana.

Aqui em Pernambuco, há uma tendência de fortalecimento e união em torno de projetos realizados por diretoras mulheres, inclusive, como meta do modelo de negócio de algumas empresas, como bem observou Livia de Melo, ao abordar aspectos importantes da sua produtora Vilarejo Filmes.

Dentro da Vilarejo é isso, a maior parte da nossa equipe de realizadores são mulheres estreadas, eu venho com Nara Normande há muito tempo, desde *Dia Estrelado*, eu não pude participar do *Sem Coração*, na época eu fui convidada para fazer direção de produção, na época, mas não estava aqui. Então, *Guaxuma*, um primeiro curta produzido pela Vilarejo, e é isso, a gente tem vários projetos em captação, praticamente captados, rodados a gente tem *Guaxuma*, tem *O Bem Virá*, que ainda está em finalização, mas talvez a

<sup>53</sup> Entrevista de Carla Francine concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

<sup>54</sup> A íntegra da pesquisa está disponível em: AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (2016).

maior particularidade é isso, são todas diretoras mulheres (informação verbal)<sup>55</sup>.

É, também, visível a tendência crescente de formação de mulheres nas mais diversas funções do cinema e que cada vez mais as equipes de realização dos projetos tenham mulheres tanto na equipe, quanto em posições de destaque como pontuado por Livia de Melo ao falar sobre a nova produção da Vilarejo que é o longa metragem *Senhoritas* da diretora Mikaela Plotkin.

[...] então a Vilarejo, não coincidentemente, praticamente é... tirando, exceto Igor Tavares, todas as pessoas que... pela qual a Vilarejo é proponente são realizadoras mulheres, assim, para suprir um pouco essa própria nossa necessidade, (informação verbal)<sup>56</sup>

E Kika Latache, sobre o mesmo assunto:

A gente tem essa coprodução mexicana, que é importante para o orçamento do filme e a gente pretende filmar no começo do segundo semestre. Esse é o nosso cronograma e sobre o modelo de produção dele, acho que vai ser bem tradicional. Eu imagino que seja uma equipe que precise ser pequena, é uma equipe que a gente quer que seja predominantemente formada por mulheres, pelo assunto de que trata o filme e também por uma vontade da diretora.

[...]

Já no *Senhoritas* a gente tinha uma construção diferente, além dessa preocupação de ser majoritariamente todo chefiado por mulheres, Mika que é uma diretora estreante, então ela quer chegar junto, por exemplo, de uma diretora de fotografia de renome. (informação verbal)<sup>57</sup>

Ainda, é um avanço importante a política que está sendo implementada de uma tendência do edital de Audiovisual de Pernambuco e da própria gestão que comece a haver também uma diversificação, não só de projetos qualificados, e que tenham as melhores notas, mais que uma política de inclusão, de ter mulheres que possam aprovar filmes, que possam dirigir, de ter negros, de ter indígenas. O Funcultura, o edital, ele não só materializou a criação de uma política, em avançar e ter recursos para produção, mas também agora há uma tendência clara de que se trabalhem políticas de inclusão, inclusive, nos resultados do 11º Edital, 62% de projetos aprovados tem mulheres com posições chaves dentro das equipes. Sem dúvidas, é muito importante essa questão de equiparação, de equilíbrio, de inclusão, porque é uma política pública.

Nesse sentido, Carla Francine vê esse processo da seguinte forma:

Eu acho que isso incomoda muito, principalmente quem já está no mercado e quem está aí fazendo há muito tempo, eu mesma, nesse ano passado, eu recebi um telefonema de um homem branco, cis, dizendo: “Carla, que

<sup>55</sup> Entrevista de Livia de Melo e Kika Latache concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Ibidem.

palhaçada foi essa?” aí eu digo “não estou entendendo, que palhaçada?”, “palhaçada foi essa? esse resultado desse edital? tu visse o que foi aprovado?”, eu disse: “vi, achei tudo lindo, mas acho que você precisa beber um pouco mais, vamos conversar outro dia”, mas teve esse tipo de abordagem de um amigo, não vou citar nomes, mas sabe os homens brancos, ele se incomodam com tantas mulheres negras, as narrativas dos trans, indígenas, eu acho que isso incomoda um pouquinho e vai incomodar, a gente pisa nos calos, mas tem que pisar. Se você não fizer isso, se quem está na gestão não fizer, como é que vai ter esse enfrentamento? Se as pessoas não tiverem nenhuma oportunidade, eu acho que isso é muito importante, a gente teve até homens brigando porque tinha uma mostra chamada *Cinema de Mulher*, uma coisa bem bizarra, você não entende, como assim? Brigando porque o nome da mostra era *Cinema de Mulher*, qual o problema? Se o nome da mostra é *Cinema de Mulher*, gente, a gente bota o nome que a gente quiser, a gente faz o filme que quiser, tem que ter um homem dizendo que você vai fazer ou o que você não vai fazer, sabe? eu acho que a gestão pública ela tem que ter esse tipo de política assertiva mesmo. (informação verbal)<sup>58</sup>

A grande quantidade de políticas e ações de formação do setor propiciou o surgimento de produtoras e produtoras executivas mulheres muito competentes e que estão na dianteira da produção de muitos projetos importantes e significativos do cinema feito em Pernambuco, a exemplo de Emilie Lesclaux, Rachel Elis, Carla Francine, Kika Latache, Livia de Melo, Nara Aragão, Dora Amorim, Carol Vergolino, Carol Ferreira, Pollyanna Melo e tantas outras. Toda essa geração está rompendo barreiras e trazendo avanços importantes no processo, além de uma série de quebra de paradigmas e inovação nos modelos de produção dos filmes, incluindo o combate ao machismo ainda incrustado no mercado existente e aos modelos hierarquizados e ultrapassados na execução dos projetos, como pontuou Livia de Melo.

Até o próprio machismo mesmo, a reprodução de coisas que a gente foi submetida e hoje a gente olha muito atento a isso, tem coisas aqui que a gente não vai reproduzir, modelos de autoridades, de forma equivocada do nosso ponto de vista, sabe? Grito, submissões, tudo isso é uma coisa que a gente vivenciou nos projetos que a gente trabalhou, mas a gente como proponente, a gente como produtora, a gente quer tirar várias dessas coisas, a gente não admite que isso continue sendo reproduzido, sabe? no cinema. Então, para além do conteúdo do projeto em si, do filme que vai acontecer, a gente realmente tem uma atenção muito especial ao processo, que a gente acredita que isso seja muito importante, tanto quanto. E eram opressões que muitas vezes, quase nunca, por nossa sorte, não vinham do nosso chefe direto, era uma coisa mais dos chefes de outros departamentos, essa estrutura muito verticalizada, de que eu enquanto assistente de produção não posso chegar ao diretor. **O quartel acabou, pelo menos para a gente** (Grifou-se). (informação verbal)<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> Entrevista de Carla Francine concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

<sup>59</sup> Entrevista de Livia de Melo e Kika Latache concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

Que a primavera feminina e feminista em Pernambuco, no Brasil e no mundo floresça.

### **3.2 Identificação de modelos de negócios no cinema em Pernambuco**

A partir das entrevistas, dos dados da FUNDARPE, ANCINE e FSA, identificaram-se modelos de negócios na produção cinematográfica em Pernambuco. A classificação a seguir decorre da análise desses dados e das entrevistas e é uma proposta do autor.

Conforme destaca a FIRJAN, em Nota Técnica de abril/2017 (FIRJAN, 2017), o tamanho e o tempo no mercado de uma empresa não são decisivos para a implantação de novos modelos de negócios. Estes não exigem necessariamente o lançamento de produtos ou serviços totalmente novos para o mercado e nem mesmo diferentes do que a empresa produzia. Por não exigirem mudanças radicais ou ideias vanguardistas no mercado, novos modelos de negócios podem ser implantados sem a necessidade de grandes aportes financeiros.

Antes, uma ressalva importante à precisão terminológica. Realizadores<sup>60</sup>, para fins deste capítulo, são apenas considerados roteiristas, diretores e diretoras. Por sua vez, designam-se produtores estritamente os profissionais que atuam apenas com produção, sem desempenhar outros papéis na cadeia cinematográfica<sup>61</sup>.

Chris Rodrigues relembra a definição usual de produtor(a) e o fato de que não raro ele/ela também desempenha outras funções criativas no filme, como roteirista e diretor(a).

O produtor normalmente acompanha o filme do início ao fim. Para ele, a ideia quase sempre chega primeiro na forma de sinopse de um roteiro para ser transformada em filme. A partir daí, faz com que um roteiro se torne um projeto completo, incluindo o orçamento para captar os recursos necessários. Em muitos casos, ele é também o roteirista e, sentindo-se confiante o suficiente, também o diretor do filme. De qualquer maneira, cabe a ele a

---

<sup>60</sup> Este autor assume que a expressão “realizadores” é usada genericamente para designar todos os agentes atuantes na cadeia produtiva cinematográfica. Porém, para a classificação proposta dos modelos de negócios neste estudo, a fim de precisar os modelos de atuação empresarial na área, optou-se por designar os produtores apenas como produtores e referir-se aos demais realizadores da área, especificamente diretores e roteiristas, como realizadores.

<sup>61</sup> Pode até ocorrer, como ocorre, que um determinado profissional entrevistado atue também como diretor(a) ou roteirista, mas, neste trabalho, foi entrevistado no desempenho da função de produtor ou produtora.

decisão de contratar todos que farão parte do filme: roteirista, diretor, produtor executivo e tudo que for necessário. (RODRIGUES, 2007, p. 69).

A mesma autora define as produtoras cinematográficas.

Produtoras são empresas legalmente estabelecidas com a finalidade específica de produção de filmes, não necessitando possuir seu próprio equipamento, terceirizando em muitos casos. Cabe a elas dar os suportes financeiro, executivo, administrativo e contábil da produção cinematográfica. Para produzir um filme é preciso saber orçar, planejar, organizar, administrar e executar. (RODRIGUES, 2007, p. 68).

Outro esclarecimento preambular: o aspecto subjetivo das pessoas jurídicas se refere aos sujeitos, pessoas físicas, que a integram. Isto é, se a empresa é constituída por produtores, *stricto sensu*, ou por realizadores (diretores, diretoras e roteiristas).

Já o aspecto objetivo das pessoas jurídicas corresponde ao modo como o objeto econômico da empresa é desenvolvido. Em outras palavras, se a pessoa jurídica produz sozinha seus próprios projetos, se produz projetos de terceiros, se atua em coparceria com outras pessoas jurídicas, se capta e produz projetos de terceiros simultaneamente ao desenvolvimento de seus próprios projetos.

O mapeamento dos modelos de negócios abaixo expostos identifica os elementos/aspectos subjetivos e objetivos das pessoas jurídicas que atuam na produção cinematográfica no Estado de Pernambuco desde a criação de política pública específica para o segmento, o Edital Funcultura Audiovisual em 2008.

### **3.2.1 Empresas de produtores**

As empresas de produtores é o primeiro modelo de negócio observado em Pernambuco. Caracterizam-se por captar e produzir projetos de terceiros. Isto é, são empresas constituídas por produtores cuja atividade econômica é exclusivamente produzir.

Na composição societária dessas empresas, não existem realizadores, aqui entendidos como diretores(as) e roteiristas. Todos os sócios da pessoa jurídica são exclusivamente produtores.

Do ponto de vista subjetivo, portanto, este modelo de negócio é formado por sócios/sócias produtores, que não desempenham outros papéis/funções na cadeia produtiva de cinema.

As empresas de produtores atuam na captação pública e privada de recursos para viabilizar projetos de diretores e diretoras com quem podem ou não trabalhar usualmente.

Sob perspectiva objetiva, produzem projetos de terceiros, que integram sua carteira de negócios.

Possuem características profissionais e setorializadas de produção, com estrutura física, empregados e parcerias com profissionais liberais.

A REC Produtores Associados, com mais de vinte anos de mercado, consolidou esse modelo de negócios com o produtor João Vieira Jr que, também, levou esse modelo para sua atual produtora Carnaval Filmes.

Nesse contexto, o produtor João Vieira Jr foi entrevistado, por seu trabalho como produtor, ter contribuído de forma muito significativa para consolidação desse modelo de negócios no cinema em Pernambuco.

Então, para se analisar os conteúdos pesquisados com a entrevista, far-se-á um breve apanhado do perfil de João Jr, que hoje, sem dúvidas, é dos produtores brasileiros mais atuantes, tendo trabalhado com importantes diretores e roteiristas do cinema brasileiro como Hilton Lacerda, Marcelo Gomes, Karim Aïnouz, Cao Guimarães, Letícia Simões, Adelina Pontual, Armando Praça e Lírio Ferreira.

João Vieira J estudou Direito na UNICAP. Produziu *Cinema, Aspirinas e Urubus*, de Marcelo Gomes, cuja recepção rendeu ao longa prêmios como o do Ministério da Educação da França na mostra *Un Certain Regard* (Festival de Cannes/2005), melhor filme do Festival de Guadalajara, melhor filme na Mostra Internacional de São Paulo, além da indicação brasileira ao Oscar 2006; *KFZ-1348*, de Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso (Prêmio Especial do Júri na Mostra Internacional de São Paulo, 2008), *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz (Seleção Oficial do Festival de Veneza 2009, Mostra Orizzonti, premiado como melhor filme e melhor direção no Festival Intl do Rio e Prêmio Coral de melhor filme no Festival Intl do Novo Cinema de Havana, 2009 ) e *Era uma vez eu, Verônica*, de Marcelo Gomes (Melhor Filme do Júri e do Público no Festival de Brasília 2012), *Tatuagem*, de Hilton Lacerda (Prêmio Especial do Júri, melhor ator e Prêmio da Crítica Internacional no Festival do Rio, melhor filme e melhor ator no Festival de Gramado, em 2013, *O Homem das Multidões*, de Marcelo Gomes e Cao Guimarães (Seleção Oficial do Festival de Berlim 2014, mostra

Panorama, melhor direção no Festival Intl do Rio, em 2013) e *Joaquim*, de Marcelo Gomes, selecionado para a mostra competitiva do Festival de Berlim, em 2017.

Atualmente, prepara o lançamento do drama *Greta*, de Armando Praça e do documentário *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar*, de Marcelo Gomes, ambos selecionados para a mostra Panorama do Festival de Berlim/2019.

Prepara também a finalização do documentário *Casa*, de Letícia Simões e dos filmes de ficção *Fim de Festa*, de Hilton Lacerda e *Vestido Branco, Véu e Grinalda*, de Marcelo Gomes, todos com lançamento previsto para 2020.

Assina a produção executiva dos filmes *Baixio das Bestas*, de Cláudio Assis (Premio Tiger, Festival de Rotterdam/2007), *O Céu de Suely*, de Karim Aïnouz (Seleção Oficial do Festival de Veneza/2007, melhor filme do Festival do Rio, 2007) e do documentário *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (Prêmio Coralde melhor filme no Festival do Novo Cinema Latino-americano de Havana, 2000).

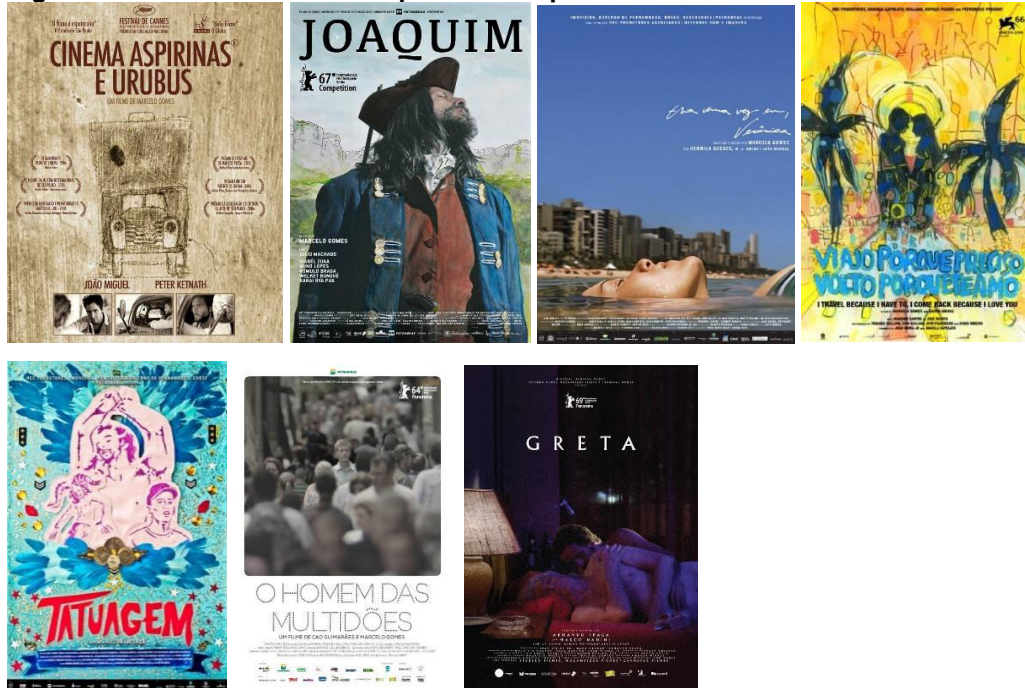
Desde 2013 dedica-se a troca de experiências com jovens profissionais no âmbito da Produção Executiva para cinema e TV, acumulando mais de 500 horas aulas de cursos e oficinas através de instituições como Fundação Joaquim Nabuco e Fundação Roquete Pinto. Também foi presidente da ABD/PE em 1999, membro do Conselho Consultivo do Audiovisual de Pernambuco 2017/2018 e do Comitê Gestor do Cinema do Brasil/2017.

**FILMOGRAFIA: Longa-metragem, como produtor:** *Cinema, Aspirinas e Urubus*, longa, ficção, de Marcelo Gomes, premiado na mostra *Un Certain Regard* do Festival de Cannes/2005 e indicado brasileiro ao Oscar de filme estrangeiro em 2007; *KFZ-1348*, longa, documentário, de Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso (Prêmio Especial do Júri na Mostra Internacional de S. Paulo 2008); *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, de Marcelo Gomes e Karim Ainoüz (Seleção Oficial do Festival de Veneza 2009); *Era uma vez eu, Verônica*, longa, ficção, de Marcelo Gomes (Melhor Filme do Júri e do Público no Festival de Brasília 2012 – Seleção Oficial do Festival de Toronto 2012). *Tatuagem*, longa, ficção, de Hilton Lacerda (Melhor Filme e Prêmio da Crítica no Festival de Gramado; Prêmio do Público e Prêmio da Crítica Internacional no Festival Int'l do Rio 2013); *O Homem das Multidões*, de Marcelo Gomes e Cao Guimarães (Seleção Oficial do Festival de Berlim 2014); *Joaquim*, de Marcelo Gomes, 2017 (Seleção Oficial - Competição do



Festival de Berlim 2017); *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar*, de Marcelo Gomes, longa-metragem documentário - (Seleção Oficial – Panorama do Festival de Berlim 2019); *Greta*, de Armando Praça, longa-metragem, ficção - (Seleção Oficial – Panorama do Festival de Berlim 2019).

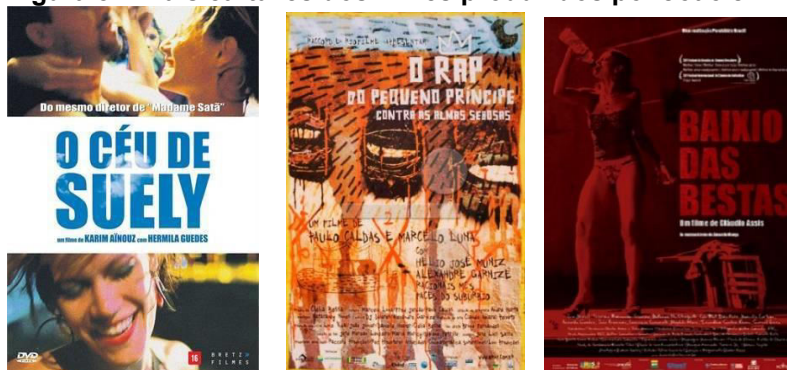
**Figura 7 – Cartazes dos filmes produzidos por João Jr**



Fonte: Acervo pessoal do autor.

**Longa metragem, como produtor executivo:** *Baixio das Bestas*, longa-metragem, ficção, de Cláudio Assis (Premio Tiger de Melhor Filme no Festival de Roterdam 2007); *O Céu de Suely*, longa-metragem, ficção, de Karim Ainoüz (Seleção Oficial do Festival de Veneza 2007 e Melhor Filme do Festival Int'l do Rio 2007); *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas*, longa-metragem, documentário, de Paulo Caldas e Marcelo Luna 1999.

**Figura 8 – Mais cartazes dos filmes produzidos por João Jr**



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Em produto para **TV**, como **produtor, coprodutor e/ou produtor executivo**, tem os seguintes projetos: *Lama dos Dias*, minissérie em sete episódios, de Hilton Lacerda e Hélder Aragão, em exibição no Canal Brasil a partir de 27 de setembro de 2018; *Fim do Mundo*, minissérie em cinco episódios dirigida por Hilton Lacerda e Lírio Ferreira, exibida no Canal Brasil (2016).

**Núcleos criativos**, como **produtor executivo**: *Núcleo Criativo da REC Produtores Associados* sob liderança artística de Marcelo Gomes – 2016/2017; *Núcleo do Crime*, da Cinema Inflamável, sob liderança artística Karim Ainouz – 2017/2018.

Como **consultor de produção executiva**, os projetos *Divino Amor*, longa, ficção, em finalização / Direção: Gabriel Mascaro / Produção: Desvia Filmes; *O Som ao Redor*, longa, ficção, 110 minutos / Direção: Kleber Mendonça / Produção: Cinemascópio Produções; *O Obscuro Fichário dos Artistas Mundanos*, site, pesquisa, artes plásticas / Pesquisa e idealização: Clarice Hoffmann / Produção: Boa Hora Produções.

Sobre a criação da REC Produtores, João Jr pontua que:

Na primeira produtora que eu abri, que foi a Rec, eu não abri exclusivamente para fazer cinema, eu abri para fazer produção, para fazer produção cultural. Era 1998, para você ter uma ideia de como tudo era um tanto quanto imponderável, o difícil de se ter um planejamento. A Ancine foi criada em 2002, então a produtora servia também pra você estar em algum mercado, pra você atuar, mas você não tinha um plano estratégico muito claro, “vou fazer dois longas por ano e a cada dois anos, uma série de TV”, até porque o modelo de negócio quer seja pra empresa produtora, quer seja para obra audiovisual, ela se dá, eu acho quando você identifica pelo menos 3 pilares que sustentam o modelo de negócio: a legislação e o conhecimento dela, pra que esse modelo de negócios esteja apoiado pela legislação brasileira e como você pode atuar economicamente dentro desse setor sem que você crie, futuramente, dificuldades para o seu próprio negócio, porque eu acho que o primeiro negócio do produtor é a legalidade, é você atuar legalmente. E para isso, o conhecimento das legislações do teu setor é superimportante, talvez o segundo pilar seja o próprio conteúdo. É um conteúdo e um tema no sentido de que o produtor faz uma escolha. Então qual é a pertinência, qual é adequação desse tema, desse conteúdo àquele momento, isso no caso da obra. E um terceiro pilar que eu acho que ele superimportante também, são as políticas públicas para esse setor, a modelagem de negócios, quer seja para a empresa produtora, quer seja para a obra audiovisual em produção, eu acho que passa por isso. A legislação, o conteúdo e adequação dele, esse tema e o fomento à política pública daquele setor. (informação verbal)<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Entrevista de João Vieira Jr de Melo concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

**Figura 9 – Primeira fotografia de João Jr na entrevista ao autor**



Fonte: Foto Mateus Sá

Sobre a modelagem do negócio, João Jr acredita ser de extrema importância distinguir o modelo de negócio da empresa produtora e questões relacionadas à obra para justamente ter muita clareza na análise da viabilidade e potencialidades na produção dos projetos.

Quando você vai para obra, assim, a primeira análise que eu faço, se o tema me é proposto, eu nunca pego um projeto todo pronto, que o roteiro esteja escrito, toda produção que eu me envolvo, eu participei do desenvolvimento daquele roteiro, esse tema é adequado? É pertinente? Ele me interessa? Ele me interessa como produtor? Eu acho que a visão que um diretor tem sobre aquele determinado tema também ela é adequada para esse momento que a gente vive? Ela é adequada para essas questões relevantes, sociais que a gente discute dentro do Brasil? Mas é dentro do Brasil, é dentro do Recife, mas tem uma universalidade? Então isso, de fato, que me interessa, se tem essa adequação me interessa em desenvolver, quando a gente vai desenvolver a gente vai pensar qual a melhor forma de desenvolver esse projeto, tem potencial de coprodução internacional? a gente precisa de um parceiro já nesse momento? o meu fôlego como produtor é qual? E mesmo que esse tema seja grandioso eu tenho um fôlego de captar 3 milhões, 2 milhões e meio, dois? A contribuição, a trajetória desse diretor me ajuda a criar, a classificar a possibilidade de captar para ele a partir de que tamanho? Então também definir o tamanho do projeto passa por isso, ah essa obra é delirante, se você fosse só pelo orçamento que é de 6 milhões, mas isso vai ser viável para mim como produtor? Eu consigo captar alguma obra de 6 milhões? Esse diretor já fez seis longas ou ele está no primeiro? Isso é justificável? Isso é justificável nesse momento da produção cinematográfica mundial? Você ter uma obra que custe isso? É para que mercados? Então essas são as perguntas do desenvolvimento, porque também você é produtor, você não vai começar um filme pra você parar no meio, se você não consegue responder isso enquanto você desenvolve, talvez seja mais difícil concluir ou você pode concluir e talvez não tenha a meta mais importante que é fazer com que esses filmes cheguei às pessoas e as pessoas que eles chegam também não é só o público que paga sala de cinema, a televisão, as mostras, os

festivais, as licenças... tudo isso é um público gigante, considerável. (informação verbal)<sup>63</sup>.

Em relação a se existe um modelo, se existem fluxos ou se cada projeto é um modelo de produção diferente, João Jr defende que a produção de cada obra, pede um modelo de produção específico. Não só porque pode mudar a equipe, ou como é adequada, ou muda o orçamento, mas é também a forma de financiamento, se uma empresa produtora tem por meta, por objetivo fazer dois longas por ano, dois longas e uma série de TV, e quando é o momento que essa empresa consegue decretar que ela tem essas metas e cumpri-las? Como é que ela desenvolve isso? Com que projetos? E todo um processo para o esboço de um catálogo, dificilmente uma empresa, os sócios dessa empresa, consegue definir isso no primeiro, no segundo, no terceiro ano. E aí quando a empresa constrói um catálogo, uma linha editorial, tudo vai ficando mais claro.

O produtor tem que estar sempre realinhando os seus projetos, os temas com esses instrumentos, para que se possa garantir a viabilidade e o que é mais importante: a conclusão dessas obras. Com isso, definido, tendo uma estratégia para a empresa, também fica mais fácil o produtor ir alinhando quais são as estratégias que você tem para cada projeto. O modelo de financiamento é uma definição super importante, porque o produtor não pode pegar o mesmo modelo de financiamento para todos os projetos, porque um projeto de um determinado diretor não deve concorrer com um projeto de outro diretor dentro da mesma produtora, ou dentro de um mesmo edital.

Ainda, João Jr esclarece:

É sempre bom evitar isso, e uma coisa que eu tenho conversado muito e tentado entender, é como a gente, com os produtores podem se proteger melhor, é que a gente não tem toda possibilidade de financiamento, todas as fontes ancoradas em um único fomento, por exemplo, vejo com preocupação que o fundo setorial seja responsável por 80% da produção audiovisual brasileira, que você não tenha outros investidores ou outros financiamentos tão fortes e tão efetivos quanto o próprio Fundo Setorial do Audiovisual. Se você tem um projeto de produção de longa que ele é um pouco mais robusto, e se sua empresa produtora é sediada no Ceará, ou é em Recife ou em São Paulo, eu acho super importante que o primeiro dinheiro também seja desse fundo estadual onde você está sediado, e você comprove. Daí eu acho que fica mais fácil de você ir trazendo outros dinheiros, quer seja de coprodução internacional, quer seja através dos

---

<sup>63</sup> Entrevista de João Vieira Jr de Melo concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

editais das políticas federais como o fundo setorial, como certos editais do MinC. (informação verbal)<sup>64</sup>.

Há também uma característica bastante expressiva que são as coproduções para execução dos projetos desse modelo de negócio, bem como a importância dessa ferramenta para a viabilização operacional e/ou financeira.

João Jr entende

[...] que a coprodução tenha um papel super importante no fortalecimento, no crescimento, na continuidade da produção cinematográfica, quer seja internacional, que a gente tem uma legislação específica na Ancine, muito clara, de como você pode trazer essa coprodução para os teus modelo de negócio, quer seja com a Coreia, com Portugal, com a França, você tem acordos bilaterais que definem, agora eu acho que carece assim, também, dentro da própria Agência Nacional de Cinema, uma legislação mais clara para as coproduções internacionais, porque elas são super importantes. Só uma empresa produtora pode ser responsável pela realização da obra dentro da Agência Nacional de Cinema. Eu acho que isso desestimula um pouco a coprodução interna, não quer dizer que ela não acontece, ela acontece, ela é forte porque é a coprodução, ela cumpre um papel muito bom quando expertises, experiências ou forças diferentes se unem. Talvez duas produtoras de tamanhos muito iguais, que estão no mesmo território, a contribuição não seja tão grande. É importante que elas sejam também diferentes, ou tenham expertises diferentes, para que essa divisão de responsabilidades que você faz, dentro da produção, seja muito clara e cada uma contribua com alguma coisa nova, diferente. Para que cada uma contribua com expertise, com um dado diferente e que isso efetivamente seja útil para finalização da obra. (informação verbal)<sup>65</sup>.

Nesse modelo de negócio, tem várias formas dos projetos nascerem e chegarem na empresa produtora. E empresa produtora pode ter autores, que são parceiros, que apresentam temas e eles vão desenvolver juntos. Entender isso como um modelo de negócio, vai muito de acordo com o posicionamento estratégico que essa empresa tem, de modo a pensar na sustentabilidade, porque que o produtor tem também que propor coisas. Entender o perfil e histórico do diretor, a visão artística, a originalidade, os filmes.

---

<sup>64</sup> Entrevista de João Vieira Jr concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

<sup>65</sup> Ibidem.

Figura 10 – Segunda fotografia de João Jr na entrevista ao autor



Fonte: Foto Mateus Sá

Ainda, sobre esse modelo João Jr deixa muito claro o papel do perfil do produtor nessa modelagem: “[...] eu também não posso te propor um tema que você vai desenvolver para essa empresa produtora e eu vou continuar sendo produtor, e não roteirista, e não autor. Talvez isso passe também pela sustentabilidade das produtoras.” (informação verbal)<sup>66</sup>.

Figura 11 – Terceira fotografia de João Jr na entrevista ao autor



Fonte: Foto Mateus Sá

---

<sup>66</sup> Entrevista de João Vieira Jr concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

Também, merece destaque, segundo João Jr, a relação do produtor e do diretor, que é uma relação de casamento, porque passa por alguns pactos, que é importante que as coisas mais importantes desse pacto estejam mutualmente contratadas, assim muito claras. Um corte final, quem tem a última palavra, por exemplo, tudo é um acordo que vai se moldando e o produtor vai conhecendo. Para ele, tem que ter um misto de bom senso, de intuição, de necessidades e uma coisa que se espera de um produtor, também que ele possa olhar com antecipação para futuros problemas, para que eles possam ser minimizados, não só em uma relação com o diretor, mas também a todas as contratações, quer seja dos colaboradores artísticos, quer seja dos colaboradores técnicos que passam pelo plano do financiamento, que passam pelas obrigações que um produtor assume junto à sociedade, junto aos investidores, junto à equipe, em atenção à legislação fiscal, trabalhista.

Nesse sentido, João Jr elucida:

Como produtor você não vai dizer na hora que você está filmando “acho que esse roteiro não está muito legal”, isso é só criar problemas, eles têm que ser minimizados e resolvidos com muita antecedência, que possa colaborar com a montagem, que posso interferir pra um autor e dizer “acho que é importante que a gente tenha uma colaboração de um novo roteirista nesse processo”, que você possa propor, porque você vai propor sempre pra que aquele projeto cresça, para que ele alcance as pessoas, para que ele seja entendido. Em suma, para que esse filme seja melhor, eu acho que é isso que o diretor espera do produtor, também não é só aquela pessoa que consegue o dinheiro, porque essa ideia eu a acho estapafúrdia. Uma situação que não dá certo comigo é quando a pessoa vem procurar o produtor e acha que você é alguém que vai investir, alguém que vai conseguir o dinheiro ou, mais grave ainda, e acho que isso é uma coisa muito do nosso modelo estadual, talvez pela presença do Funcultura, e por tantos projetos terem sido desenvolvidos ancorados unicamente tendo o Funcultura como a única fonte pagadora, é transformar um produtor executivo em alguém que é responsável pela prestação de contas. Essa sim é uma ideia que eu abomino, porque a prestação de contas é uma coisa tão séria que ela precisa de alguém só pra isso, que alguém da controladoria do projeto, que é um controller, que o produtor executivo vai escolher, que vai orientar e supervisionar, mas não é essa a função dele e acaba que entra, as vezes, em algumas discussões onde eu vejo que inclusive realizadores fazem uma confusão muito grande entre as responsabilidades do que é o produtor executivo e o produtor executivo ou o produtor, né? Que é a pessoa sócia daquela empresa, ele tem por responsabilidade, na verdade, um plano estratégico, quer seja para a empresa, quer seja para a obra. (informação verbal)<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Entrevista de João Vieira Jr concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

**Figura 12 – Quarta fotografia de João Jr na entrevista ao autor**



Fonte: Foto Mateus Sá

O nível de profissionalização e especialização do cinema em Pernambuco contribuiu para a produção dos projetos atualmente. João Jr vê como uma mudança no processo quando surgiu a formalização das empresas produtoras, um fortalecimento delas, mas também o reconhecimento de um modelo de produção. Quando ele estava entrando nesse negócio, as pessoas se pautavam sempre pelo modelo do Rio e de São Paulo, de produção de cinema no Brasil, como os caminhos que se poderia seguir para produzir cinema. Ele acha que se pode criar e talvez a melhor lição desse modelo recifense, desse cinema produzido em Pernambuco, é que você pode construir o seu modelo também.

### **3.2.2 Empresas de realizadores**

As empresas de realizadores são integradas por profissionais que desempenham mais de uma função na cadeia produtiva. Além de produtores/produtoras, em geral, são também roteiristas e diretores/diretoras. As empresas de realizadores produzem seus próprios projetos como foco principal do negócio. Podem até produzir projetos de terceiros, mas não é este o escopo principal.



Aspecto subjetivo: são constituídas por realizadores que produzem seus próprios projetos como regra e foco principal, geralmente, projetos roteirizados e/ou dirigidos por um dos sócios da empresa.

Existe outro aspecto a considerar, ainda da perspectiva subjetiva, tais empresas, além de terem aprovados projetos em editais públicos de fomento, conseguem captar recursos privados pela visibilidade do realizador/diretor que integra a equipe, o seu quadro societário. A associação dos produtos com a identidade dos realizadores gera expectativas quanto à repercussão econômica dos filmes. Foi o que ocorreu com o bom desempenho de *O Som ao Redor* (2012), que levou o segundo longa-metragem de Kleber Mendonça Filho, *Aquarius* (2016) a conseguir patrocínio de empresas privadas e coprodução com a Globo Filmes, Vídeo Filmes e coprodução internacional com a produtora francesa SBS Production.

Sob aspecto objetivo, tais empresas produzem efetivamente seus projetos sozinhas, em coprodução ou produção associada com outras produtoras audiovisuais.

Nos últimos anos, a profissionalização do segmento tem levado a parcerias internacionais, sobretudo no modelo jurídico de coprodução. São exemplos desta tendência a coprodução entre Desvia Filmes e produtora holandesa em *Boi Neon* (2016) e Cinemascópio Produções e produtores franceses em *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019).

Como representativo desse modelo e como objeto de pesquisa entrevistou-se a produtora Emilie Lesclaux da CinemaScópio Produções que é responsável pelas produções dos filmes de Kleber Mendonça Filho e aqui se destaca os longas metragens *Aquarius* e *Bacurau*. Então, analisou-se o perfil da empresa e de seus dois sócios (Emilie Lesclaux produtora e Kleber Mendonça Filho diretor e produtor).

A Cinemascópio é uma produtora independente pernambucana, criada inicialmente para produzir os filmes de Kleber Mendonça Filho. Seus curtas metragens *A Menina do Algodão* (2003), *Vinil Verde* (2004), *Eletrodoméstica* (2005), *Noite de Sexta, Manhã de Sábado* (2006), *Recife Frio* (2009) e o documentário de longa-metragem *Crítico* (2008) ganharam mais de 100 prêmios em festivais no Brasil e no exterior.

Nos últimos anos, a CinemaScópio vem se destacando como uma das principais produtoras audiovisuais do Recife, produzindo ou coproduzindo filmes de

jovens talentos como Leonardo Sette (*Ocidente, Confessionário*), Tião (*Muro, Sem-Coração*), Daniel Bandeira (*Amigos de Risco*), Marcelo Pedroso (*Balsa*), Juliano Dornelles (*Mens Sana in Corpore Sano*), Leonardo Lacca (*Permanência*). Recentemente, a CinemaScópio lançou o longa-metragem de ficção *O Som ao Redor*, de Kleber Mendonça Filho, selecionado em mais de 100 festivais e vencedor de 32 prêmios.

O longa-metragem *Aquarius*, segundo longa-metragem de Kleber Mendonça Filho, estrelado por Sonia Braga, estreou na competição principal do Festival de Cannes em maio de 2016. Foi distribuído em mais de 160 países e ganhou 40 prêmios em festivais.

Também é responsável pela realização do festival Janela Internacional de Cinema do Recife, que se tornou um dos festivais de cinema mais importantes do país, desde sua criação em 2008.

**Filmografia:** *Enjaulado* (1997, Betacam/Super8, ficção) | Direção, Roteiro: Kleber Mendonça Filho; *A Menina do Algodão* (2003, 35mm, ficção, 6') | Direção, Roteiro, Edição e Produção: Daniel Bandeira e Kleber Mendonça Filho; - *Vinil Verde* (2004, 35 mm, ficção, 16') | Direção e Produção: Kleber Mendonça Filho; *Eletrodoméstica* (2005, 35 mm, ficção, 22') | Direção e Roteiro: Kleber Mendonça Filho; *Noite de Sexta, Manhã de Sábado* (2006, Mini-DV/35 mm, ficção, 15') | Direção: Kleber Mendonça Filho; *Amigos de Risco* (2007, 35 mm, ficção, 88') - co-produção | Direção: Daniel Bandeira; *Crítico* (2008, Mini-DV / 35 mm, documentário, 75') | Direção: Kleber Mendonça Filho; *Ocidente* (2008, 35 mm, documentário, 6') | Direção e montagem: Leonardo Sette; *Muro* (2008, 35 mm, ficção, 18') – co-produção | Direção: Tião; *Luz Industrial Mágica* (2009, digital, 6', documentário) | Direção: Kleber Mendonça Filho; *Confessionário* (2009, Mini-DV/35 mm, documentário, 15') | Direção e montagem: Leonardo Sette; *Balsa* (2009, digital, documentário, 48') – co-produção | Direção: Marcelo Pedroso; *Recife Frio* (2009, HD / 35 mm, ficção, 24') | Direção: Kleber Mendonça Filho; *Mens Sana in Corpore Sano* (2011, HD / 35 mm, ficção, 21') | Direção: Juliano Dornelles; *O Som Ao Redor* (2012, 35mm, ficção, 124') | Direção: Kleber Mendonça Filho; *Permanência* (2013, HD, ficção, 90') | Direção: Leonardo Lacca; *Sem-Coração* (2013, 16mm, ficção, 25') | Direção: Tião e Nara Normande; *A Feira* (2013, 9', instalação para o Museu Cais do Sertão, Recife); *A Copa do Mundo no Recife* (2014, HD, 14') | Direção: Kleber

Mendonça Filho; *Aquarius* (2016, ficção, HD) | Direção: Kleber Mendonça Filho; *O Ateliê da Rua do Brum* (em pós-produção) | Direção: Juliano Dornelles; *Bacurau* (em pós-produção) | Direção: Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho.

**Em preparação:** *Isolar* (longa-metragem), de Leonardo Sette; *A Garça*, de Nara Normande e Tião (longa-metragem); *Os Filmes começam na calçada* (série) de Kleber Mendonça Filho; *Os Peixes Dormem de Olhos Abertos?* (longa-metragem), de Nele Wohlatz.

Tem-se um panorama dessa modelagem de negócio que *Aquarius* trouxe um novo paradigma para o cinema em Pernambuco, uma vez que aliou a questão artística com um filme que teve um impacto bastante significativo no mercado, como bem pontou Emilie Lesclaux.

Aí o *Aquarius*, mais uma vez, eu acho que conseguiu algo que um filme autoral independente, mas que consegue se comunicar muito bem com o público, não como um *blockbuster* americano ou uma comédia daquela brasileiras que fazem milhões de espectadores, mas que consegue um meio termo aí que é difícil de atingir assim, em termos de público, é bem interessante isso. Não sei como serão os próximos (informação verbal)<sup>68</sup>.

**Figura 13 – Primeira fotografia de Emilie Lesclaux na entrevista ao autor**



Fonte: Foto Mateus Sá

A produção do *Aquarius* trouxe uma série de desafios, diante de uma estrutura de produção muito maior do que a do *O Som ao redor*

Bom, primeiro, o financiamento do filme que é um filme mais caro que o primeiro longa, a gente conseguiu vários financiamentos dentro dos editais que a gente podia apresentar o projeto no Brasil, mas ainda era pouco, então, como eu expliquei, a gente foi atrás de uma coprodução e a gente

<sup>68</sup> Entrevista de Emilie Lesclaux concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

tinha um período bem definido para poder fazer o filme, porque a gente já tinha perdido uma locação. O filme se passa em uma locação específica, mais de 70% do filme dentro de um edifício, então era o primeiro desafio, era segurar esse lugar. Então, foi algo que a gente começou com bastante antecedência, aí eu lembro que a primeira ideia era o Caiçara, que foi demolido, não conseguimos mais fazer lá, daí a gente foi atrás de outro edifício e identificamos o Oceania e começou uma aproximação com os moradores e a gente conheceu uma moradora que acabou sendo a dona do apartamento onde a gente filmou, isso levou um tempo, né? Fazer essa identificação da locação principal do filme. E aí o segundo desafio era achar Clara, a protagonista, aí eu lembro que inicialmente a gente pensou em algo mais O Som ao Redor, ou atores desconhecidos ou não atores, que era o modelo assim que Kleber trabalhava muito antes, aí a gente foi percebendo que era um papel que demandavam muito da atriz e que precisava ser uma atriz profissional, experiente e aí começa uma faixa etária que não é tão fácil achar atores e aí não sei como surgiu a ideia, conversando com amigos, e aí por que não Sônia Braga? E aí o projeto ganha uma nova dimensão, né? Então, esses foram os dois grandes desafios de produção: a locação e o elenco. Acaba sendo de todos os projetos, mesmo mais específico era um elenco bem grande também, além de ter uma protagonista muito importante, tinha muitos atores com fala, foi um processo que a gente teve que começar com uma certa antecedência e aí tem questões de produção que são comuns a todos os projetos, principalmente quando se trabalha com financiamento público, você recebe parcelas e as parcelas atrasam. O dinheiro não chega, aí tem que pegar empréstimo, todo tipo de problema que acontece em muitos filmes, mas eu acho que é isso. (informação verbal)<sup>69</sup>.

**Figura 14 – Segunda fotografia de Emilie Lesclaux na entrevista ao autor**



Fonte: Foto Mateus Sá

O Aquarius foi um marco muito importante para trazer um novo paradigma de negócios dentro desse processo de produção do cinema em Pernambuco, o filme foi distribuído contando com diversas plataformas em mais de 150 países e algo em torno de 100 festivais, cerca 40 prêmios, com público em cinema de 400.000

<sup>69</sup> Entrevista de Emilie Lesclaux concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

espectadores no Brasil, um recorde para o cinema do Estado (a maior bilheteria já alcançada para uma produção de longa metragem pernambucano). Foi um grande sucesso em festivais e no mercado, como bem analisa Emile.

É um filme que marca muito a cinematografia daqui, que já estava indo bem, aí com esse filme, primeiro filme que vai para competição mesmo, que tinha ido para a seleção oficial e aí o *Aquarius* vai para a competição. Então, já é algo muito importante para a cinematografia local e também em termos de público, da distribuição, foram quase 400.000 espectadores no Brasil, que é um recorde para um filme pernambucano, e em termos de distribuição acho que também deve ter sido um recorde em quantidades de países, da abrangência, né? Internacional, digamos. Eu espero que seja superado ainda por outros filmes, mas foi um filme bem importante no momento em que foi lançado, né? Que ainda é uma referência<sup>70</sup>.

**Figura 15 – Terceira fotografia de Emilie Lesclaux na entrevista ao autor**



Fonte: Foto Mateus Sá

*Aquarius* teve sua primeira exibição mundial em 17 de maio de 2016 na 69ª edição do Festival de Cannes, no qual concorreu à Palma de Ouro. Estreou nos cinemas brasileiros em 1.º de setembro do mesmo ano, e teve distribuição confirmada para mais de 160 países. Foi muito bem recebido pelos críticos, que elogiaram sua direção, roteiro e a atuação de todo o elenco — particularmente a de Sônia Braga, considerada por alguns como uma das melhores de sua carreira.

*Aquarius* foi produzido por Emilie Lesclaux, através da CinemaScópio Produções, com coprodução de Saïd Ben Saïd, através da produtora francesa SBS Productions, e das brasileiras Videofilmes e Globo Filmes. Somando-se patrocínio do BNDES e da Fundarpe, o orçamento total da obra foi de 3,4 milhões de reais.

A produção foi indicada a diversos prêmios internacionais, entre eles *Independent Spirit Awards*, César e Prêmio Platino. Além disso, foi incluída nas

<sup>70</sup> Entrevista de Emilie Lesclaux concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

listas de melhores filmes do ano de diversas publicações estrangeiras como Sight & Sound, Cahiers du Cinéma e The New York Times; conquistando, inclusive, o 1º lugar no ranking feito pelos alunos da mais prestigiada universidade de cinema do Reino Unido, a *National Film and Television School*. Também foi um sucesso de público, atingindo meio milhão de espectadores entre Brasil e França. (FIGUEIRÓ, 2019).

**Figura 16 – Cartaz do filme Aquarius**



Fonte: Acervo pessoal do autor

Ainda sobre o perfil e o trabalho de Emilie e Kleber, é importante entendermos os históricos profissionais de ambos.

**Figura 17 – Quarta fotografia de Emilie Lesclaux na entrevista ao autor**



Fonte: Foto Mateus Sá

Emilie Lesclaux nasceu na França e mora desde 2002 no Recife, Brasil. Formada em ciências políticas pelo Instituto de Estudos Políticos de Bordeaux, com

Máster *Administração de Riscos nos Países em Desenvolvimento* (Universidade Montesquieu, Bordeaux IV – Instituto de Estudos Políticos de Bordeaux). Trabalhou dois anos no Consulado Geral da França para o Nordeste, no Serviço de Cooperação e de Ação Cultural. Nesse período, ficou responsável pelos assuntos de cooperação cultural e audiovisual. De 2005 a 2008 foi assessora cultural e responsável pelo cineclube da Aliança Francesa do Recife. Desde 2005 é sócia da produtora pernambucana CinemaScópio, onde assume responsabilidades de produção de filmes.

Desde 2008 é produtora e codiretora da Janela Internacional de Cinema do Recife, que na sua última edição exibiu mais de 120 filmes, com um público de cerca de 20.000 pessoas. No mesmo ano, produziu o curta-metragem *Recife Frio*, de Kleber Mendonça Filho, selecionado em 40 festivais e vencedor de 32 prêmios.

Em 2010, produziu seu primeiro longa de ficção *O Som Ao Redor* (*Neighboring Sounds*), dirigido por Kleber Mendonça Filho, selecionado em mais de 100 festivais de cinema, e vencedor de 32 prêmios. O filme foi escolhido um dos 10 melhores filmes do ano pelo New York Times e representou o Brasil no Oscar, na categoria de melhor filme estrangeiro.

Em 2014, ela produziu *Sem Coração* (*Heartless*), um curta-metragem de Tião e Nara Normande, selecionado em mais de 50 festivais (entre os quais a Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes e o Festival de Clermont Ferrand) e vencedor de 28 prêmios.

Entre 2012 e 2015, ela produziu três longas de Recife: *Permanência*, de Leonardo Lacca (lançado em 2015 nos cinemas), *O Ateliê da Rua do Brum*, de Juliano Dornelles (em finalização), e *Aquarius*, o segundo longa metragem de Kleber Mendonça Filho, estrelado por Sonia Braga. *Aquarius* estreou na competição principal do Festival de Cannes em maio de 2016. Está sendo distribuído em mais de 160 países e ganhou 40 prêmios em festivais.

Atualmente trabalha em mais 5 projetos de filmes e uma série de documentários para televisão.

Em 13 anos, acumulou a seguinte filmografia: Produção do longa-metragem *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles (2018); Produção do longa-metragem *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho (2016); Produção do longa-metragem *O Ateliê da Rua do Brum*, de Juliano Dornelles (2015); Produção do curta-

metragem *A copa passou por aqui*, de Kleber Mendonça Filho (2014); Produção da instalação *A Feira*, de Kleber Mendonça Filho (2014, Museu Cais do Sertão); Produção do curta-metragem *Sem-Coração*, de Tião e Nara Normande (2013); Produção do longa-metragem de ficção *Permanência*, de Leonardo Lacca (2012); Direção e Produção de 8 edições do festival *Janela Internacional de cinema do Recife* (2008-2014); Produção do longa-metragem *O Som Ao Redor*, de Kleber Mendonça Filho (2010-2011); Produção e montagem do curta-metragem *Recife Frio*, de Kleber Mendonça Filho (2008-2009); Produção executiva do curta-metragem *Confessionário*, de Leonardo Sette (2009); Produção de finalização e montagem de som do curta-metragem *Muro*, de Tião (2008); Produção e montagem do documentário *Crítico* (longa-metragem), de Kleber Mendonça Filho (2007-2008); Produção executiva do curta-metragem *Ocidente*, de Leonardo Sette (2008); Co-produção do longa-metragem *Amigos de Risco*, de Daniel Bandeira (2007); Assistência de produção no documentário *Bolero, Boleros*, de Michel Follin - 13 Production, documentário realizado para o canal franco-alemão ARTE (nov – dez. 2006); Produção executiva do curta-metragem *Eletrodoméstica*, de Kleber Mendonça Filho (2005); Produção executiva de duas edições do ateliê *Produire au Sud* e da mostra *Festival des 3 Continents*, no Recife (abril 2006 e abril 2009); Produção executiva de duas edições do Festival de Literatura do Recife *A Letra e a Voz* promovido pela Prefeitura do Recife, (julho-agosto 2006 e 2007).

Já Kleber Mendonça Filho é formado em jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco, tem um trabalho abrangente como crítico e programador. Escreveu para os seguintes veículos de comunicação: Jornal do Commercio, em Recife; seu site CinemaScópio; Revistas Continente; Cinética; e o jornal Folha de São Paulo. Foi responsável pelo setor de cinema da Fundação Joaquim Nabuco durante 18 anos. É também diretor artístico do Janela Internacional de Cinema do Recife, que teve sua 11ª edição em novembro 2018.

Como realizador, migrou do vídeo nos anos 90, quando experimentou com ficção, documentário e videoclipes para o digital e o 35mm na década de 2000, realizando *A Menina do Algodão* (codirigido por Daniel Bandeira, 2003), *Vinil Verde* (2004), *Eletrodoméstica* (2005), *Noite de Sexta, Manhã de Sábado* (2006), *Crítico* (2008) e *Recife Frio* (2009). Seus filmes receberam mais de 120 prêmios no Brasil e no exterior, com seleções em festivais como Brasília, Tiradentes, Festival do Rio,



Gramado, Karlovy-Vary, Clermont-Ferrand, Hamburgo, BAFICI, Indie Lisboa e Cannes (Quinzena dos Realizadores). Os festivais de Santa Maria da Feira, Toulouse e Roterdã já apresentaram retrospectivas dos seus filmes.

Sua primeira experiência no longa metragem é o documentário *Crítico*, realizado ao longo de oito anos. *O Som ao Redor* é o seu primeiro longa-metragem de ficção. Estreou no Festival de Rotterdam em fevereiro de 2012, foi selecionado em mais de 100 festivais e ganhou 32 prêmios. Foi escolhido pelo *New York Times* como um dos 10 melhores filmes de 2012. Foi também o representante do Brasil no Oscar 2014, na categoria de melhor filme estrangeiro.

O seu segundo longa de ficção, *Aquarius*, estrelado por Sonia Braga, estreou na competição principal do Festival de Cannes em maio de 2016. Foi distribuído em mais de 160 países e já ganhou 40 prêmios em festivais.

Hoje é coordenador de cinema e curador do Instituto Moreira Salles e está finalizando um filme de ficção, *Bacurau* com estreia no Festival de Cannes 2019 na mostra competitiva, codirigido por Juliano Dornelles.

Sua filmografia tem os seguintes trabalhos: *Enjaulado* (1997, Betacam/Super8, 38'); *A Menina do Algodão* (Mini-DV / 35 mm, 6', 2003); *Vinil Verde* (35 mm, 16' 2004); *Eletrodoméstica* (2005, 35 mm, 22'); *Noite de Sexta, Manhã de Sábado* (2006, Mini-DV/35mm, 14'); *Luz Industrial Mágica* (2008, HD, 7'); *Crítico* (2008, Mini-DV-35 mm, 76'); *Recife Frio* (2009, HD-35 mm, 20'); *O Som ao Redor* (2012, 35mm, 124'); *A Feira* (2013, 9', instalação para o Museu Cais do Sertão, Recife); *A Copa do Mundo no Recife* (2014, HD, 14'); *Aquarius* (2016, HD, 141'); *Bacurau* (em pós-produção, com estreia no Festival de Cannes 2019 na mostra competitiva).

### **3.2.3 Empresas de realizadores com parcerias de produção**

As empresas de realizadores com parcerias de produção são constituídas por realizadores (diretores/diretoras, roteiristas) que, através de suas próprias produtoras, aprovam projetos em Editais públicos e captam outras formas de financiamento, mas a produção em si é realizada em parceria com outras produtoras (pessoas físicas ou jurídicas).

Há duas especificidades. A inscrição nos editais públicos é feita pela empresa de realizadores, que tem o diretor ou roteirista no quadro social. É esta empresa quem assume as responsabilidades, riscos e iniciativas do projeto. A execução do projeto em si é realizada em parceria com outros produtores e produtoras, pessoas físicas ou jurídicas.

Quando a parceria se dá com pessoa jurídica, encaixa-se nas formações de apoio, produção associada ou coprodução, a depender do grau de envolvimento e divisão de atribuições/responsabilidades. Observa-se a tendência de as pessoas jurídicas parceiras ganharem autonomia, estrutura e passarem a aprovar seus próprios projetos nos editais públicos, como se desenvolverá adiante.

Já quando a parceria ocorre com produtores ou produtoras pessoas físicas, há duas formas de vínculo. Primeiro como contratada: a pessoa física produtora será mera contratada do projeto e receberá como tal, tendo atribuição de crédito conforme negociação caso a caso. Segundo como produtora/produtor associado, a depender do grau de envolvimento com o projeto e das responsabilidades assumidas.

As empresas representativas desse modelo são Símio e Trincheira.

Entrevistou-se Daniel Bandeira, sócio da Símio Filmes, que começou suas atividades na realização cinematográfica em 2001, com a fundação da Símio Filmes, produtora em que atua até hoje. Junto com seus amigos, realizou os curtas em vídeo *O Lobo do Homem* (2001), *Contratempo* (2004) e *Biodiversidade* (2004), em parceria com Juliano Dornelles. Embora escreva e dirija seus próprios projetos, costuma trabalhar como montador para diversos realizadores de Recife, como Camilo Cavalcante em *Rapsódia para um Homem Comum* (2006) e Kleber Mendonça Filho em *Vinil Verde* (2004), com quem dividiu o prêmio de Melhor Montagem no Festival de Brasília de 2004.

O Festival de Brasília também selecionou para sua competição o primeiro longa-metragem de Bandeira: *Amigos de Risco* (2007), filme de baixo orçamento que surpreendeu pelo estilo duro e despojado e pela narrativa integrada ao ritmo das ruas do Recife. Este filme foi o primeiro longa digital realizado em Pernambuco e contou com uma das primeiras participações de Irandhir Santos como protagonista no cinema.

Entre os curtas, realizou *Tchau e Benção* (2009), *Sob a Pele* (2013), curta codirigido por Pedro Sotero, e *Soledad* (2015), faroeste que escreveu, montou e codirigiu junto com Joana Gatis e Flavia Vilela. Entre outras funções, ainda atuou como continuísta em *O Som ao Redor* e *Aquarius*, ambos de Kleber Mendonça Filho.

Como montador, colaborou com trabalhos como *Au Revoi* (2013), de Milena Times e *Brasil S/A* (2014), de Marcelo Pedroso, que rendeu o prêmio de melhor montagem no 47º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

Atualmente desenvolve a série *Mistéria*, de sua própria criação e monta o longa *Propriedade Privada*, de sua autoria.

Na entrevista concedida ao autor Daniel Bandeira afirma o modelo de negócio da Símio e de seus sócios.

[...] então a gente entendeu a Símio como um coletivo de criadores, e não tanto de produtores, então o que acontece é que a Símio passa ser uma pessoa jurídica que viabilizar a produção de projetos que já precisavam de mais recursos, precisavam recorrer a editais. A Símio virou essa pessoa jurídica que viabilizava essa produção, essa outra etapa de produção. Mas com isso, como a gente não tinha uma pessoa especificamente de produção dentro da Símio, aí o que acontece, cada membro tem a liberdade de desenvolver os seus projetos, mas precisaria recorrer a outras produtoras, outras pessoas para cuidar dessa parte. Juliano, Marcelo e Gabriel, éramos quatro quando a Símio se tornou empresa realmente, eles têm um perfil que também abraça esse lado mais produtor, eu não tenho muito. Eu não tenho quase nada, na verdade. Mas cada um desenvolve seus projetos separadamente, cada qual viabiliza os seus projetos também separadamente, a gente já não tem mais tanto esse vínculo tão ferrenho como a gente tinha no início. O raciocínio de se juntar a outras produtoras, outros coletivos, ele continua. Outras produtoras, elas trazem um suporte que a gente não tem, então, de certa forma, o jogo não mudou tanto desde que a gente começou a operar, ele só ficou mais volumoso, como se fosse uma outra liga. Esses projetos, a fonte de recursos, e ela continua sendo majoritariamente dos editais, e aí os editais eles têm os pré-requisitos de seleção, mas o mais importante deles é que os projetos sejam encaminhados via pessoa jurídica, pelo menos os projetos mais vultuosos de longa-metragem, série pra TV, então a Símio, ela tem funcionado como esse suporte fiscal para que a gente viabilize esse projeto 9. (informação verbal)<sup>71</sup>.

Nos últimos 10 anos do edital do Funcultura, de 2011 até o ano passado a Símio aprovou oito projetos de longas metragens, em várias fases de realização. De oito aprovações, sete filmes, sendo três filmes lançados.

<sup>71</sup> Entrevista de Daniel Bandeira concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

Para produção dos filmes e o gerenciamento a Símio conta com parcerias com outras produtoras, notadamente a CinemaScópio e a Vilarejo Filmes, como bem pontou o diretor.

Essas parcerias elas acontecem via *Cinemascope*, via *Vilarejo*, é como eu te falei, o raciocínio, o jogo ele continuou o mesmo desde a construção desse cenário que a gente produz, que é de procurar no outro aquilo que a gente não tem, então esse raciocínio está presente naquele sistema de rodízios, dentro do próprio grupo, ele está presente na associação entre coletivos de produção e está presente agora também nessa fase de empresa, na fase de pessoa jurídica, então é isso.(informação verbal)<sup>72</sup>

De *Amigos de Risco*, que foi o primeiro longa do diretor Daniel Bandeira, até o *Propriedade Privada*, que foi o último longa, filmado no ano passado, em 2018, 11 anos se passaram, ele analisa as mudanças que ocorreram na forma de produzir.

Bom, em primeiro lugar eles são projetos de tamanhos muito distintos, o *Propriedade Privada*, por ter um elenco mais numeroso, por ter um *set* distante do centro, distante de Recife, ele é um projeto que, ele por si só, já pediria uma produção, um volume, um orçamento mais vultoso. Isso muda muita coisa. *Amigos de Risco* ele foi uma ação entre amigos, basicamente. Então, ele começou como um curta-metragem, e a gente foi motivado por um prêmio que a *Símio*, ela tinha ganho no ano anterior, que facilitava, era um prêmio de incentivo de uma finalizadora. E aí a gente nunca teve esse acesso que uma finalizadora tem, então aí a gente desenvolveu um curta metragem, eu já tinha a história há muito tempo, e aí com o tempo, com a interferência da equipe também, com a contribuição da equipe, essa história, ela se expandiu. A gente queria fazer um longa, nessa época, boa parte da minha equipe, ela já tinha atuado como assistente e estagiários de outras produções, principalmente o *Cinema*, *Aspirinas* e *Urubus*, que foi o campo de teste pra Pedro Sotero, pra Juliano Dornelles. E era uma turma que estava muito motivada para fazer cinema e queria trazer esse conhecimento para se aplicar na prática. Então, do ponto de vista da produção, você já tem um investimento pessoal dos cabeças de equipe, dos profissionais, que naquela época já eram profissionais. É um modo de produção que maximiza tudo aquilo que pode se conseguir emprestado, doado, havia essa noção de ação entre amigos, realmente, entre as pessoas que iam se agregando ao filme. Trabalhamos por 32 dias, se eu não me engano, e é algo que já havia um cuidado. A Sara Azim, minha produtora, a Kate Oliveira, elas já estavam tomando contato com os princípios básicos da produção, então a gente sabia que tinha que ter comida, a melhor possível, durante todo dia, e aí a gente foi administrando, esses R\$50.000,00, eles foram adquiridos via patrocínio direto pela Chesf que se interessou pelo projeto, mas se interessou somente como um curta, na época que a gente entregou o projeto pra eles era um curta, e aí de posse daquele prêmio de finalização, nessa casa finalizadora, e com esse R\$50.000,00 na mão, aí a gente parte pra essa tentativa, era uma aventura realmente (informação verbal)<sup>73</sup>.

Nesse processo de produção das empresas de realizações com parcerias com outras produtoras seja pessoas físicas ou jurídico ficou evidentemente bem

<sup>72</sup> Entrevista de Daniel Bandeira concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

<sup>73</sup> Ibidem.

demonstrado no modelo de negócio da *Símio* e como seu sócio Daniel Bandeira descreve o processo dos sócios na produção de projetos, justamente, por se considerarem diretores/realizadores sem perfil de produtor, fazem parceria com outras produtoras para o desenvolvimento e execução dos projetos em um regime de coprodução, como demonstrado na entrevista.

Mas com isso, como a gente não tinha uma pessoa especificamente de produção dentro da *Símio*, aí o que acontece, cada membro tem a liberdade de desenvolver os seus projetos, mas precisaria recorrer a outras produtoras, outras pessoas para cuidar dessa parte. Juliano, Marcelo e Gabriel, éramos quatro quando a *Símio* se tornou empresa realmente, eles têm um perfil que também abraça esse lado mais produtor, eu não tenho muito. Eu não tenho quase nada, na verdade. Mas cada um desenvolve seus projetos separadamente, cada qual viabiliza os seus projetos também separadamente, a gente já não tem mais tanto esse vínculo tão ferrenho como a gente tinha no início. O raciocínio de se juntar a outras produtoras, outros coletivos, ele continua. Outras produtoras, elas trazem um suporte que a gente não tem, então, de certa forma, o jogo não mudou tanto desde que a gente começou a operar, ele só ficou mais volumoso, como se fosse uma outra liga. Esses projetos, a fonte de recursos, e ela continua sendo majoritariamente dos editais, e aí os editais eles têm os pré-requisitos de seleção, mas o mais importante deles é que os projetos sejam encaminhados via pessoa jurídica, pelo menos os projetos mais vultuosos de longa-metragem, série pra TV, então a *Símio*, ela tem funcionado como esse suporte fiscal para que a gente viabilize esse projeto (informação verbal)<sup>74</sup>.

### 3.2.4 Modelo híbrido

As empresas do modelo híbrido inicialmente estavam voltadas à captação e produção de projetos de terceiros (administração de cartela de projetos de terceiros), mas passaram a também desenvolver projetos próprios.

As empresas de modelo híbrido, em regra, não são constituídas por realizadores e realizadores, mas por produtores e, sobretudo, produtoras.

Verifica-se uma predominância de mulheres atuantes em tais empresas. Este dado interessante vai ao encontro aos dados da ANCINE da Pesquisa do Mercado Audiovisual por gênero que encontrou maior participação feminina nas atividades de produção, comparativamente a outras funções em que a participação era quase inexistente.

Algumas empresas representativas desse modelo são Vilarejo Filmes; Ponte Filmes; Jaguará Produções; Alumia e Plano 9.

---

<sup>74</sup> Entrevista de Daniel Bandeira concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A..

Destacou-se para aprofundamento da pesquisa, a representatividade das produtoras Livia de Melo e Kika Latache, sócias da Vilarejo Filmes, que expuseram na entrevista vários dados e aspectos relevantes do seu modelo de negócios.

Então, antes da abordagem das questões discutidas com essas duas produtoras, importante analisarmos o perfil da empresa e de suas duas sócias.

**Figura 18 – Primeira fotografia de Kika Latache e Livia de Melo**



Fonte: Foto Mateus Sá

A produtora audiovisual Vilarejo Filmes iniciou suas atividades em 2016, resultado de uma relação profissional de longa data entre as sócias Livia de Melo, Kika Latache e o audiovisual. Ambas trabalham como produtoras desde 2004, tendo participado como diretoras de produção e produtoras executivas da produção dos longas-metragens como *Viajo porque preciso*, *Volto porque te amo* de Karim Anouïz e Marcelo Gomes, *Era Uma Vez eu*, *Verônica* de Marcelo Gomes, *O Homem das Multidões* de Marcelo Gomes e Cao Guimarães, e dos filmes de Gabriel Mascaro *Um Lugar ao Sol*, *Ventos de Agosto* e *Boi Neon*, *Aquarius* de Kleber Mendonça Filho e *Joaquim* de Marcelo Gomes.

Partindo da ideia de produzir conteúdos audiovisuais de qualidade, a Vilarejo congrega em seu time antigas parcerias com diretores como Marcelo Pedroso, Marcelo Lordello e Daniel Bandeira, além do desempenho na produção de obras de diretoras estreadas. A primeira obra coproduzida pela Vilarejo Filmes foi o longa-metragem de ficção *Brasil S/A* do diretor Marcelo Pedroso que teve estreia nacional no 47º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, sendo o grande premiado do Festival através dos prêmios de Melhor Direção, Melhor Roteiro, Melhor Montagem, Melhor Som e Melhor Trilha Sonora. Ao longo de sua carreira em festivais

brasileiros, *Brasil S/A* participou de 19 festivais. Sua estreia internacional foi no 64º Festival de Berlim na Mostra Fórum. O longa foi lançado comercialmente nas salas de cinema em 2016, sendo a sessão de pré-estreia em Recife com trilha sonora executada ao vivo pela Orquestra Jovem do Conservatório de Música de Pernambuco no Cinema São Luís onde reuniu mais de 900 pessoas.

Em 2017, a Vilarejo filmes estreou no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro o longa-metragem documental *Por Trás da Linha de Escudos* do diretor Marcelo Pedroso, que previamente tinha sido apresentado no festival Cachoeira.Doc. Em 2018, lançou o curta-metragem em animação *Guaxuma* da diretora Nara Normande em coprodução com a produtora francesa *Les Valseurs*. O curta teve estreia no mais renomado festival internacional de animação, o Festival de Annecy. No Brasil, foi apresentado no Anima Mundi (onde recebeu o prêmio de aquisição do Canal Brasil), no Festival de Gramado (melhor filme e melhor direção), no 51º Festival de Brasília (melhor direção, melhor direção de arte, melhor trilha sonora). Com uma carreira em festivais, *Guaxuma* coleciona mais de 30 participações em festivais nacionais e mais de 80 em internacionais, e mais de 30 premiações.

A Vilarejo Filmes produz bianualmente o FINCAR, idealizado pela cineasta Maria Cardozo desde 2016, sendo o primeiro festival brasileiro que se propõe a ter foco na produção audiovisual de realizadoras promovendo o debate sobre o papel da mulher no cinema.

**FILMOLOGRAFIA:** Produção do longa metragem *Propriedade Privada* do diretor Daniel Bandeira. Uma obra de coprodução Vilarejo Filmes e Símio Filmes; Produção da série de Tv documental infantil *Invasão Marciana* da diretora Maria Eduarda Andrade. Uma obra de coprodução Vilarejo Filmes e Costura Filmes; Produção, finalização do curta metragem de animação *Guaxuma* da diretora Nara Normande. Uma obra de coprodução internacional com a França entre a Vilarejo Filmes e *Les Valseurs*; Distribuição do longa metragem *Brasil S/A* do diretor Marcelo Pedroso. Uma obra de coprodução Vilarejo Filmes e Símio Filmes; Desenvolvimento do Núcleo Criativo *Autoridades Criativas* que foi contemplado na Chamada Pública BRDE/FSA – Núcleos Criativos – Prodav 03/2015 pela Trincheira Filmes, produtora parceira. Foram 6 projetos dos diretores Marcelo Lordello, Leonardo Lacca, Tião, Marcelo Pedroso e Daniel Bandeira; Produção da série de TV *Modelos em Transe*

dos diretores Daniel Bandeira, Juliano Dorneles e Marcelo Pedroso. Uma obra de coprodução Vilarejo Filmes e Símio Filmes; Produção do documentário de longa-metragem *Por Trás da Linha de Escudos* de Marcelo Pedroso. Uma obra de coprodução Vilarejo Filmes e Símio Filmes; Produção do Telefilme *O Bem Virá* da diretora Uilma Queiroz.

A Vilarejo foi contemplada nos editais de incentivo: Edital FUNCULTURA e na Chamada Pública Sav/Minc/Fsa N°03, de 30 de setembro de 2014 - Bo do Minc; Ibermedia, e já captou financiamento para realizar os projetos em 2019 e 2020: Longa-metragem de ficção *Senhoritas* de Mykaela Plotkin, coprodução internacional com o México, Home Films de Paula Astorga; Longa-metragem documental *Pernambuco Renegation* de Marcelo Pedroso, projeto em parceria com a Símio Filmes; Distribuição do Longa Metragem de ficção *Amigos de Risco* de Daniel Bandeira; Distribuição do documentário de longa-metragem *Por Trás da Linha de Escudos* de Marcelo Pedroso, em parceria com a Símio Filmes; Produção da série de animação infantil *Pipo e Fifi* da diretora Caroline Arcari; Produção da série de animação infantil *Tuca e Juba* da diretora Julieta Jacob; Produção do telefilme documental *Triunfo da Barbárie* de Marcelo Pedroso, em parceria com a Símio Filmes e Zumbayllu; Produção do longa-metragem de ficção *Presságios de Um Mundo Anterior* de Marcelo Pedroso, em parceria com a Símio Filmes; Produção do longa-metragem de ficção *Sábado Morto* de Leonardo Lacca, em parceria com a Trincheira Filmes; Produção da série de ficção *Delegado* de Marcelo Lordello, Tião e Leonardo Lacca, em parceria com a Trincheira Filmes.

**Figura 19 – Segunda fotografia de Kika Latache e Livia de Melo**



Fonte: Foto Mateus Sá



Sobre a formalização da Vilarejo como pessoa jurídica, na entrevista concedida ao autor, esclareceram as produtoras como se deu essa transição.

#### Na opinião de Kika Latache

A gente começou realmente a trabalhar como uma empresa, juntas, de fato, no comecinho de 2016. A gente já trabalhava juntas, eu e Lívia, mas como freelancer, como pessoa física. Em alguns projetos a gente se encontrou, se conheceu, enfim. Mas aí a gente fundou a Vilarejo e começou a trabalhar juntas no intuito, também, de ter uma produtora de produtoras, né? Aqui em Recife a gente percebe produtoras de diretores, como é o caso da Símio, da Trincheira, e a gente percebia que havia uma lacuna, inclusive pra atendê-los, né? E aí a gente é uma produtora de duas produtoras, né? (informação verbal)<sup>75</sup>.

#### E na visão de Lívia de Melo

Acho que a gente já tinha feito muita direção de produção, muita produção executiva e isso fez com que muitas das diretoras e dos diretores com que a gente trabalhou, hoje em dia, são pessoas que vieram conosco, desde esse processo inicial de formação e de início mesmo de carreira. Esses diretores e essas diretoras cresceram, os fundos cresceram. Como a gente sempre teve essa proximidade de longos anos, as pessoas começaram a chamar, por exemplo, o Marcelo Pedroso eu conheci na época de faculdade, embora eu não tenha feito nenhum curta com ele na época da faculdade, tinha feito com o Gabriel, enfim com outras pessoas, com Leo e com Lordelo. Mas Marcelo me chamou para produzir o Brasil S/A, e aí foi o primeiro filme que eu produzi, e aí, desde então surgiu cada vez mais demanda, tinha produzido alguns curtas já, sempre produzi os curtas de Nara Normande. Então, meio que essa demanda despertou essa tensão da gente, fez por que não? Por que a gente também não faz produção? A gente tem vários diretores e diretoras que demandam isso da gente e a gente segurou isso por um tempo, ficou um pouco reticente. No meu caso, até eu queria ter essa experiência, enquanto diretora de produção, enquanto produtora executiva em projetos maiores. E aí, quando a gente, na verdade, abriu a Vilarejo CNPJ, a gente foi amadurecendo junto essa ideia de por que não se tornar uma produtora? Então eu acho que foi um pouco da nossa experiência e da demanda também, que sempre existiu no momento e não tinha porque a gente não começar a produzir os nossos próprios filmes. (informação verbal)<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> Entrevista de Kika Latache e Lívia de Melo concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

<sup>76</sup> Ibidem.

**Figura 20 – Primeira fotografia de Livia de Melo na entrevista ao autor**



Fonte: Foto Mateus Sá

Sobre o perfil profissional de Livia de Melo, ela iniciou sua carreira em 2003 como produtora e fotógrafa do grupo de teatro Totem. Paralelamente, começou a produzir filmes em 2004, sendo *Eisenstein* de Leonardo Lacca, Raul Luna e Tião, seu primeiro curta-metragem. Junto com a Trincheira filmes realizou a direção de produção de *Muro*, dirigido por Tião e premiado no Festival de Cannes; além de *Vigias* de Marcelo Lordello e *Dia Estrelado* de Nara Normande. Ao longo dos anos, participou dos longas-metragens produzidos pela REC Produtores KFZ-1348 de Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso, *Viajo porque preciso*, *Volto porque te amo* de Karim Anouiz e Marcelo Gomes, *Era Uma Vez eu*, *Verônica* de Marcelo Gomes, *Tatuagem* de Hilton Lacerda e *O Homem das Multidões* de Marcelo Gomes e Cao Guimarães; e *Joaquim* de Marcelo Gomes. Realizou a direção de produção dos longas de Gabriel Mascaro *Um Lugar ao Sol*, *Ventos de Agosto* e *Boi Neon*, além da pesquisa de *Doméstica*.

Em 2016, fundou juntamente com a produtora Kika Latache a Vilarejo Filmes. *Brasil S/A* de Marcelo Pedroso é o primeiro longa-metragem que a empresa coproduz em parceria com Símio Filmes. O longa teve estreia internacional no Festival de Berlim e nacional no Festival de Brasília de onde saiu como grande vencedor. O filme foi lançado nas salas de cinema em agosto de 2016 e distribuído gratuitamente nas escolas públicas estaduais de Pernambuco. A parceria com Pedroso rendeu o longa-metragem *Por Trás da Linha de Escudos* lançado no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

**Figura 21 – Segunda fotografia de Livia de Melo na entrevista ao autor**



Fonte: Foto Mateus Sá

Atualmente, está em circulação com o curta-metragem *Guaxuma*, de Nara Normande (Festival de Annecy, Festival de Gramado, Festival de Brasília, Festival *Biarritz Amérique Latine*, **Clermont-Ferrand**, IDFA - Int. *Documentary Festival Amsterdam*, TIFF Toronto Int. Fim Festival). A Vilarejo Filmes se prepara para lançar o documentário *O Bem Virá* da diretora estreante Uilma Queiroz e para rodar longa-metragem *Senhoritas* de Mykaela Plotkin, além dos 3 longas e 1 série para TV desenvolvidos no Núcleo Criativo em parceria com a Trincheira Filmes. Desenvolve também o roteiro de longa-metragem *O Ventre da Baleia* de Cecília da Fonte e produz bianualmente o FINCAR, idealizado por Maria Cardoso.

**FILMOGRAFIA:** *Guaxuma* (de Nara Normande, curta-metragem de animação, 2018) Função: Produtora; FINCAR (1.<sup>a</sup> edição em julho de 2016, 2.<sup>a</sup> edição em agosto de 2018) Função: Produtora; *Por Trás da Linha de Escudos* (de Marcelo Pedroso, longa-metragem documental, 2017) Função: Produtora; *Joaquim* (de Marcelo Gomes, longa-metragem de ficção, 2017) Função: Diretora de Produção; *Boi Neon* (de Gabriel Mascaro, longa-metragem de ficção, 2016) Função: Diretora de Produção; *Brasil S/A* (de Marcelo Pedroso, longa-metragem de ficção, 2014) Função: Produtora; *O Homem das Multidões* (de Marcelo Gomes e Cao Guimarães, longa metragem de ficção, 2015) Função: Direção de Produção; *Doméstica* (de Gabriel Mascaro, documentário, 75 min, 2012) Função: Pesquisa de personagens; *A Onda Traz, o Vento Leva* (de Gabriel Mascaro, documentário, 26 min, 2012) Função: Direção de Produção; *Tatuagem* (de Hilton Lacerda, ficção) Função: Coordenação de Produção; *Era Uma Vez Eu, Verônica* (de Marcelo Gomes,

ficção, 100 min, 2012) Função: Direção de Produção; *Dia Estrelado* (de Nara Normande, ficção, 20 min, 2011) Função: Produtora Executiva; *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (de Marcelo Gomes e Karim Ainouz, ficção, 75 min, 2010) Função: Produção Executiva; *KFZ 1348* (de Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso, documentário, 82 min, 2008) Função: Pesquisa, Assistente de Direção, Assistente de Produção; *Um Lugar ao Sol* (de Gabriel Mascaro, documentário, 66 min, 2009) Função: Direção de Produção e Pesquisa; *Muro* (de Tião, ficção, curta-metragem, ficção, 18 min, 2008) Função: Diretora de Produção; *Eisenstein* (de Leonardo Lacca, Raul Luna, Tião, curta-metragem, ficção, 19 min, 2006). Em finalização, *Ateliê da Rua do Brum* (de Juliano Dornelles, longa-metragem de ficção) Função: Produção Executiva; *Modelos em Transe* (de Marcelo Pedroso, Daniel Bandeira e Juliano Dornelles, série documental para TV, em finalização) Função: Produtora Executiva.

**Figura 22 – Primeira fotografia de Kika Latache na entrevista ao autor**



Fonte: Foto Mateus Sá

Já Kika Latache formou-se em Publicidade e especializou-se em Gestão de Negócios. Iniciou sua carreira em cinema em 2004, colecionando uma vasta participação em filmes das mais diversas linhas estéticas de diretores renomados. Fundou a Produtora Vilarejo Filmes em 2015, juntamente com produtora Lívia de Melo.

**FILMOGRAFIA:** 2018 – Produtora do longa metragem de ficção *Propriedade Privada* de Daniel Bandeira; 2018 – Produtora Executiva da Série Documental Infantil *Invasão Marciana* de Maria Eduarda Andrade; 2017 – Produtora do telefilme documentário *O Bem Virá* de Uilma Queiroz; 2016 – Produtora Executiva do longa metragem documentário *Por Trás da Linha de Escudos* de Marcelo Pedroso; 2016 –

Produtora Executiva da série de Tv *Modelos em Transe* dos diretores Marcelo Pedroso, Juliano Dornelas e Daniel Bandeira; 2015 – Diretora de Produção do longa de ficção *Aquarius* de Kleber Mendonça Filho; 2013 – Coordenadora de Produção do longa metragem de ficção *Prometo um dia deixar essa cidade* de Daniel Aragão; 2010 – Coordenadora de Produção – etapa Recife – do longa metragem de ficção *Vips* de Toniko Melo; 2010 – Assistente de Produção do longa metragem de ficção *O País do Desejo* de Paulo Caldas; 2010 – Assistente de Produção do longa metragem de ficção *Era Uma Vez, Eu, Verônica* de Marcelo Gomes; 2009 – Assistente de Produção do longa metragem documentário *Doce Brasil Holandês* de Mônica Schmiedt; 2008 – Diretora de Produção do longa metragem de ficção *Danado de Bom* de Deby Brennand; 2008 – Diretora de Produção do longa metragem documentário *Pacific* de Marcelo Pedroso; 2007 – Assistente de Produção do longa metragem de ficção *Olhos Azuis* de José Joffily; 2006 – Assistente de Produção do longa metragem de ficção *Baixio das Bestas* de Cláudio Assis; 2006 – Assistente de Produção da série de TV *A Pedra do Reino* de Luiz Fernando Carvalho; 2005 – Assistente de Produção do longa metragem de ficção *O Céu de Suely* de Karin Ainouz; 2005 – Assistente de Produção do longa metragem de ficção *Amigos de Risco* de Daniel Bandeira.

Sobre a forma de captação e seleção de projetos que o portfólio da produtora Vilarejo e as parcerias desenvolvidas, Kika Latache esclarece como se dá o processo.

A gente parte de um princípio de dialogar com o conteúdo que vai ser produzido, se a gente não acha que o conteúdo daquele filme, daquela série, daquele curta, daquele telefilme, é um conteúdo que a gente acredita nele, a gente não faz e aí normalmente quando chegar um diretor, uma diretora, com uma ideia, que normalmente o que acontece é que a gente pega os projetos desde a ideia. A ideia aí normalmente é só uma ideia, e aí a gente transforma ela em um projeto, a gente dá um formato a ela, a gente capta, a gente produz, a gente finaliza, distribui. A gente realmente pega do começo até o fim do projeto. E aí quando chega a ideia, assim, aí eu e Livia normalmente a gente conversa e sempre é muito natural, assim, a forma de escolha dos projetos, porque não destoa tanto, não destoa em termos de conteúdo, as coisas que eu acredito e coisas que Livia acredita. Tem coisas que a gente fala “não vou pegar isso de jeito nenhum, isso vai de encontro ao que eu acho, eu não quero produzir uma coisa que eu não acredite”, sabe?. (informação verbal)<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Entrevista de Kika Latache e Livia de Melo concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

As produtoras esclareceram na entrevista que não trabalham com um modelo fechado de produção, mas tem existido uma flexibilidade e adaptação para cada tipo de filme e de acordo com o perfil do(a) diretor(a), como bem pontua Livia de Melo.

Rola uma adaptação, não só pelo tipo de filme, mas pelo perfil da direção. Tem a parte da executiva, que não muda muito, mas a construção do filme como um todo, ele sempre é adaptável. Acho que a gente não consegue reproduzir, é isso o que Kika disse, acho que cada filme tem a sua especificidade. No *Propriedade*, por exemplo, Kika tinha uma equipe que acompanhava Daniel por uma parte, há muito tempo, como Pedro Sotero que é amigo dele de longa data, e tinha outras pessoas que chegaram junto, durante todo o processo, que nunca tinha trabalhado com Daniel, mas ele foi cercado de vários amigos. Já no *Senhoritas* a gente tinha uma construção diferente, além dessa preocupação de ser majoritariamente todo chefiado por mulheres, Mika que é uma diretora estreante, então ela quer chegar junto, por exemplo, de uma diretora de fotografia de renome e *Rosário*, que foi um curta que, inclusive, eu fiz com o Guma, ele já tinha um outro perfil. Igor tinha muita essa preocupação e a gente aprendeu muito com isso, de trazer outras pautas para essa formação de equipe, então tinha que ser um filme com uma porcentagem muito significativa de profissionais negros, independente de se eles tivessem experiência ou não. Então esse era o pré-requisito muitas vezes para pessoa participar da equipe, era ser negra. E se ela não tivesse experiência a gente chegava junto e dava um jeito ali, sabe? Então a gente vai mudando e a gente vai aprendendo com tudo isso e começa ficar de olho. Eu já fui fazer um outro projeto e fiz “opa, perai, gente”, essa equipe está toda muito branca e isso aqui está errado, vamos medir isso melhor, então a gente vai se sensibilizando, obviamente a gente tem muita coisa pra administrar, a gente ouve muitas realizadores e realizadores que estão junto da gente para abrir também a gente para outras perspectivas que não seja preocupação do dinheiro da conta, da equipe funcionar, do plano de filmagem ser cumprido naquele, período coisas burocráticas, assim. Acho que o processo criativo também passa muito pela construção dessa equipe. (informação verbal)<sup>78</sup>.

**Figura 23 – Terceira fotografia de Livia de Melo na entrevista ao autor**



Fonte: Foto Mateus Sá

<sup>78</sup> Entrevista de Kika Latache e Livia de Melo concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

Apesar de todos os avanços inegáveis na produção do cinema em Pernambuco, pelos diversos fatores abordados nessa pesquisa, há dificuldades para a execução dos projetos, notadamente o excesso de burocracia entre a aprovação de projetos nos editais e o efetivo recebimento dos recursos para executá-lo. Esse processo por demorar 2 anos ou mais, desde a divulgação dos resultados e o recebimento das primeiras parcelas de recursos do ente estadual até o recebimento final dos recursos, inclusive projetos em que há suplementação de recursos do FSA.

Sobre esse processo, inicialmente Lívia de Melo pontuou que:

Eu que acho essa burocracia da contratação é um grande problema, é muito tempo, muito tempo pro desembolso, sabe? Porque a gente tem esse Arranjo Regional que fala que você só pode começar a contratar ou FSA depois que recebe 50% do aporte do ente local, quando a primeira parcela do Funcultura, ela só pode ser até 40%. Então, você necessariamente tem que receber duas parcelas, você recebe a primeira, você tem que utilizar ela, você tem que prestar contas, você tem que receber a segunda para iniciar o processo de contratação do FSA. Isso demanda muito tempo, isso é muito burocrático, é muita regra e as regras mudam, às vezes, inclusive, no decorrer do processo ou de acordo com o analista, ainda tem isso. Muitas diligências que a gente recebeu para os projetos que a gente está em contratação como FSA, varia de acordo com quem está analisando, então é complicado, mas que bom que temos, né? Fundos, que bom que a gente ainda tem aportes públicos e que se mantenha assim. (informação verbal)<sup>79</sup>.

E na sequência, Kika Lalatahe complementa:

Acho que é uma dificuldade interna que é que o processo é longo, é burocrático e longo, manter uma produtora é muito complicado, financeiramente falando, porque se a gente vive de projetos culturais, de longas, de série, tem uma parte muito grande que antecipa a pré-produção, quando nos orçamentos, normalmente, só cabem a gente ser remunerada a partir da pré-produção então a gente tem uma remuneração na pré, na filmagem, na finalização, mas existe um tempão antes e um tempão depois. E aí, para manter uma empresa, por menor que ela seja, por mais enxuta, compacta, que ela seja é difícil, financeiramente, muito difícil. (informação verbal)<sup>80</sup>.

Sem dúvidas, o trabalho da Vilarejo e suas sócias é extremamente relevante na geração atual de produtoras do cinema em Pernambuco, tanto pela experiência acumulada na execução de importantes projetos como representatividade na cinematografia do Estado, bem como bem seus olhares criativos e inovadores na execução de projetos e na formação de equipes multidisciplinares e plurais na execução dos projetos, fruto de uma preocupação na formação e fortalecimento da cadeia de produção cinematográfica na qual estão inseridas.

<sup>79</sup> Entrevista de Kika Latache e Lívia de Melo concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

<sup>80</sup> Ibidem.

**Figura 24 – Terceira fotografia de Livia de Melo e Kika Latache**



Fonte: Foto Mateus Sá

### 3.2.5 Modelos incipientes

Dentre os modelos incipientes, destacam-se os *Coletivos*, normalmente, grupo de realizadores e/ou produtores não formalizados como pessoas jurídicas que exerceram e continuam exercendo um papel extremamente relevante nas formas de produzir. Muitos desses coletivos evoluem para constituição de pessoa jurídica, processo que ocorreu como várias empresas atuantes no Estado, inclusive, a própria Símio Filmes, como pontuou Daniel Bandeira na entrevista concedida ao autor.

Antes de iniciar na Símio Filmes, eu naturalmente já tenho um interesse desde criança pelo cinema, eu me matriculei no curso de publicidade e propaganda da Universidade Federal e aí lá eu tive uma vivência muito mais intensa com o audiovisual. Eu entrei em 98, a partir de 2001 foi que eu me juntei com amigos de outros cursos, inclusive, não só de publicidade, que tinham um interesse comum e a gente aproveitou o momento também. 2001 tinha tecnologia digital para o consumidor, ela estava se difundindo e aí um dos nossos amigos, Diogo Almeida, ele tinha uma câmera. Isso permitiu que a gente fizesse os primeiros experimentos com audiovisual, então a gente já se juntou com a Símio Filmes. A Símio Filmes, ela tomou forma nesse primeiro encontro e a partir desse primeiro ano, a Símio Filmes, ela funcionava em uma espécie de rodízio de funções. Então, a primeira produção da Símio, ela foi uma ideia minha, um roteiro meu, eu dirigi também, e aí outros membros faziam a fotografia, outro fazia a edição, e aí o projeto seguinte já uma outra pessoa escrevia, dirigia, a gente fazia esse rodízio, essa troca de funções à medida que os projetos iam se sucedendo. E foi isso, foi a partir daí que a gente iniciou uma trajetória que ia culminar na regularização da Símio enquanto empresa. (informação verbal)<sup>81</sup>.

<sup>81</sup> Entrevista de Daniel Bandeira concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.



Como se percebe, a *Símio* foi formada por uma parceria de realizadores, que formavam um coletivo desde a época da faculdade e juntaram-se para produzir projetos desse coletivo. Mais adiante surgiu a necessidade de formalização de pessoa jurídica para aprovação de projetos nos editais e captação de recursos. Portanto, é bem relevante a existência e evolução desses coletivos que começam como modelos de produção bem incipientes, mas evoluem para uma formalização e outros paradigmas mais complexos de produção, como analisou, na entrevista, Daniel Bandeira.

A *Símio*, ela começou de uma maneira muito, muito coesa, em que os membros desse coletivo, eles trabalham exclusivamente em projetos do coletivo, criados juntos, todo mundo junto. Mas aí não demorou muito para que cada membro sentisse a liberdade de trabalhar com essa ou aquela pessoa, então o núcleo *Símio* sempre existiu, mas haviam tentaculinhos para outros coletivos. Era uma época de coletivos, você tinha *Trincheira*, você tinha *Deserto Fértil*, você tinha *Telefone Colorido*, você tinha *Cinemascope*, eram coletivos, poucos já tinha se estabelecido como empresas, mas isso nunca foi um empecilho para que a gente atuasse também. O acordo era sempre de colocar ao logo do seu coletivo, era tipo um time do coração, e botava lá, compartilhava as *logos* na cartela inicial e tudo bem. A gente sempre via esses intercâmbios como uma forma de trocar informação, de desenvolver também o próprio trabalho, de se manter trabalhando o tempo inteiro. Então, sempre foi muito positivo, muito embora as identidades nucleares de cada coletivo se mantivessem, era muito distinguível, eu sou *Símio*, não é porque eu vou trabalhar [...] eu sou *Trincheira*, todo mundo sabia, mas isso não impedia que a gente se misturasse em alguns projetos. Mas aí à medida em que a gente foi se aproximando do momento que a gente teria que virar empresa, então a gente entendeu a *Símio* como um coletivo de criadores, e não tanto de produtores, então o que acontece é que a *Símio* passa ser uma pessoa jurídica que viabilizar a produção de projetos que já precisavam de mais recursos, precisavam recorrer a editais. A *Símio* virou essa pessoa jurídica que viabilizava essa produção, essa outra etapa de produção. (informação verbal)<sup>82</sup>.

Daniel Bandeira lembrou a existência de vários coletivos da sua época: *Trincheira*; *Deserto Fértil*; *Telefone Colorido*; *Cinemascope*.

Lívia de Melo, também, começou a trabalhar com cinema no formato de coletivos surgidos no âmbito na Universidade como pontou na entrevista.

Eu comecei a trabalhar com cinema na faculdade ainda, mas era um cinema informal, sem dinheiro nenhum, enfim, bastante amador. E naquela época não existia, existiam pouquíssimos fundos, os que existiam muitas vezes eram concentrados em grandes produtoras de âmbito nacional, de âmbito estadual tinha pouquíssimo dinheiro, tinha uma coisinha, mas era bem pouco. E aí a gente formou um coletivo na Universidade e todo mundo começou a trabalhar meio que junto, cada um fazendo funções diferentes, assim, poucas pessoas tinham muito certo o que elas queriam, a maioria queria experimentar pra entender pra onde ia, e eu nessa época fiz um

<sup>82</sup> Entrevista de Daniel Bandeira concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

pouquinho de tudo, fiz direção de arte, fiz de luz, até cair em produção, fiz *making off* durante muito tempo até ir pra produção e aí, profissionalmente mesmo, eu larguei o meu trabalho enquanto assessora de comunicação de ONG e fui fazer só cinema em 2005. E aí desde então tô nesse caminho, assim, eu comecei fazendo assistência de direção e assistência de produção, depois eu fiz assistência de produção executiva e aí, sempre fiquei fazendo em paralelo, produção executiva, direção de produção e pesquisa pra documentário, que é uma coisa que já faz um tempo maior que eu me afastei. (informação verbal)<sup>83</sup>

Amanda Mansur (2014) fez um apanhado bastante interessante sobre os coletivos de audiovisual no cinema em Pernambuco (*Asterisco; Jacaré; Vurto e Surto & Deslumbramento*), quando verifica que após *Baile Perfumado* houve

[...] uma proliferação de grupos de produção de audiovisual e coletivos, com o advento do cinema digital. Uma outra maneira de pensar e produzir cinema é estabelecida. Consolidou-se um sistema complexo em torno da produção audiovisual em Pernambuco: um novo curso de graduação em Cinema na Universidade Federal de Pernambuco; o Centro Audiovisual do Norte/Nordeste (Canne) da Fundação Joaquim Nabuco, um robusto Edital do Audiovisual do Fundo de Cultura do Governo de Pernambuco, com investimentos que se aproximam dos 20 milhões anuais, Festivais de prestígio internacional, como o Janela Internacional de Cinema do Recife. NOGUEIRA, 2014, p. 17).

O papel desses coletivos foi e ainda tem sido de extrema relevância para a formação e profissionalização do setor, ainda para a geração de novos modelos de produção e cooperação entre profissionais que, dentro de um contexto de grande criatividade, trazem novos paradigmas para o que está sendo produzido na sua geração.

---

<sup>83</sup> Entrevista de Kika Iatache e Lívia de Melo concedida na pesquisa dessa dissertação **Modelos de negócios do cinema em Pernambuco**, transcrita no APÊNDICE A.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se centrou na produção cinematográfica em Pernambuco nos últimos vinte anos de modo a divisar modelos de negócios surgidos da experiência local, desenvolvidos sobretudo com a criação de um Programa de Fomento específico para a produção audiovisual (Funcultura Audiovisual).

A primeira parte compreendeu a primeira década pós retomada do cinema em Pernambuco, desde o lançamento do longa-metragem *Baile Perfumado* (1997) até o último ano do Edital Funcultura de linguagens múltiplas (Cinema, vídeo e fotografia), quando ainda não se tinha um edital específico para o setor audiovisual (1997-2007). A segunda parte examinou os dez anos do Edital de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco – Funcultura Audiovisual (2008-2017), principal instrumento da política pública estadual de incentivo na área.

Recorreu-se ao marco teórico dos Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham para compreender a produção em cinema como campo dinâmico, a partir de experiências práticas.

Richard Johnson desenvolve o conceito de circuito da cultura dividindo-o em quatro momentos.

O primeiro é a Produção, fase que concentra a organização das formas culturais, isto é, as instituições. A cultura pode se configurar também negócio e é a partir da análise da maneira como este se estrutura e funciona que se compreendem também as formas de produzir e negociar o conhecimento, informação, lazer e bens culturais.

Identificou-se a presença consolidada do momento Produção na realização cinematográfica no Estado de Pernambuco. Houve a formalização de empresas, fundação e expansão de faculdades, cursos e centros tecnológicos institucionais privados e públicos para dar suporte à consolidação do setor. A cultura do cinema passou a ser vista como negócio.

O segundo é o Texto, momento em que se observa o tratamento das formas simbólicas de modo abstrato. O foco é nos mecanismos formais pelos quais se produzem significados. Neste momento, há tendência ao desaparecimento dos aspectos mais concretos da produção dos próprios textos/conteúdo, negligenciando as instituições de onde emanaram.

A revisão bibliográfica sobre Cinema Pernambucano permitiu constatar a existência também do momento Texto, integrante do circuito de cultura de Richard Johnson. Muitos trabalhos acadêmicos, dissertações e teses abordam o cinema realizado em Pernambuco com ênfase na forma e no conteúdo, em exame de aspectos estéticos, artísticos e construções de significados. O foco de tais trabalhos é nos mecanismos formais de construções de narrativas e significados, com tendência à defesa de um cinema autoral e independente.

O terceiro momento é a Leitura, integrada por práticas sociais de recepção, entendidas como espaço de produção de sentido.

O quarto e último elemento são as Culturas Vivas: meio social onde estão em circulação elementos culturais ativos que pautam tanto o espaço da produção (fatores institucionais) como o das leituras (produção de sentido dos elementos culturais).

A inauguração da Cinemateca Pernambucana, da FUNDAJ, em março de 2018, espaço para catalogação, preservação, pesquisa e difusão da produção audiovisual feita em Pernambuco, representa um ponto de contato entre os momentos Produção, Texto, Leitura e Culturas Vivas, por proporcionar interação entre as instituições que produzem cinema (fatores institucionais), reflexões e estudos sobre a criação de significados e sentidos. (CINEMATECA PERNAMBUCANA, 2019).

Este trabalho usou o arcabouço teórico de Richard Johnson para identificar o ambiente de produção do fazer cinema em Pernambuco. Isto é, além de rotinas da produção, levantou o reservatório de elementos culturais e institucionais existentes no meio social que pauta a produção cultural de cinema em Pernambuco, isto é, a relação entre produção e culturas vivas.

O crescimento do fazer cinema em Pernambuco criou fluxos, consolidou política pública estadual de fomento, fez surgir demanda por mão de obra especializada, levou à formalização empresarial e é hoje um dos principais meios de divulgação do Estado no país e no mundo.

Mais do que a qualidade artística reconhecida em festivais nacionais e internacionais, existem fluxos de produção integrantes de cadeia produtiva própria, com crescente expertise de profissionais, setorização de funções e modelos de negócios distintos.

Identificou-se a existência de cadeia produtiva na produção cinematográfica em Pernambuco, todavia ainda não estão presentes todos os elementos caracterizadores de uma indústria criativa.

No mínimo, quatro componentes principais indicam se existe, em formação ou estabelecida, uma indústria criativa.

Primeiro: a criatividade como elemento produtivo – e não apenas imaterial - central, percebida como necessária à geração de propriedade intelectual. Não basta o centralismo da criatividade, é preciso enfatizar seu potencial de comercialização.

Neste ponto, embora a criatividade e, sobretudo, a qualidade dos realizadores e realizadoras pernambucanos sejam destacados, ainda falta ênfase no potencial de comercialização dos filmes lançados. Não se faz aqui análise artística dos filmes, se voltam-se ou não ao mercado ou têm cunho mais autoral. À exceção do modelo de negócio empresa de realizadores, cujas últimas produções conseguiram bilheteria e distribuição acima da média, os demais filmes analisados tiveram baixa repercussão comercial.

Segundo: a cultura é tratada na forma de objetos culturais, definidos pela carga dos sentidos socialmente compartilhados que carregam. A estes objetos o consumidor atribui valor e utilidade, que não necessariamente coincidirão com o valor dos suportes materiais em que tais objetos se exprimem.

Este aspecto da indústria criativa restou prejudicado na análise empreendida porque não se objurgou a conduta ou a recepção pelos consumidores dos longas-metragens feitos em Pernambuco. A bem da verdade, é este objeto de estudo para pesquisa própria diante da ausência de exame profundo dos dados existentes, das causalidades e razões para números e estatísticas sobre o consumo dos produtos culturais resultantes da produção cinematográfica local.

Terceiro: as indústrias criativas transformam objetos culturais em propriedade intelectual e, portanto, em valor econômico. Como consequência: impactam a economia, geram empregos e consolidam-se como setor produtivo marcado pela inovação e pelo empreendedorismo.

Este terceiro aspecto já se divisa, ainda que em linhas iniciais, na produção cinematográfica no Estado. A geração de empregos, a especialização de funções na cadeia produtiva, a crescente demanda por formação, assessoria jurídica específica, a participação ascendente do capital criativo na economia são indicativos eficazes

de transformação de objetos culturais em propriedade intelectual, não obstante ainda se subutilize o valor econômico dos produtos e serviços.

Quarto: observa-se forte convergência entre artes, negócios e tecnologia. Neste aspecto, o timing do Porto Digital para criar o Portomídia, com aparelhagem da primeira sala de finalização do Norte-Nordeste, encerrando a necessidade obrigatória de deslocamento para o eixo Rio-São Paulo, é marco de implementação de nova etapa da cadeia produtiva (finalização).

O Portomídia dispõe de salas, equipamentos, cursos de formação e material para animação, edição de imagem, edição online e finalização, edição de áudio, pré-mixagem, correção de cor e mixagem.

Apesar de haver convergência entre artes, tecnologia e negócios, estes últimos ainda são extremamente dependentes de incentivos e recursos públicos, o que leva a limites na autonomia privada criativa.

Portanto, à míngua de certos elementos essenciais, não há se falar ainda em indústria criativa na produção cinematográfica em Pernambuco, todavia existe forte cadeia produtiva estruturada na qual se divisam modelos de negócios, com todas as potencialidades verificadas a partir dos agentes entrevistados.

Diante da pesquisa exploratória realizada, diagnosticaram-se os seguintes modelos de negócios.

Empresas de produtores é o primeiro modelo de negócio observado em Pernambuco. Caracterizam-se por captar e produzir projetos de terceiros. Isto é, são empresas constituídas por produtores cuja atividade econômica é exclusivamente produzir.

Na composição societária dessas empresas, não existem realizadores, aqui entendidos como diretores(as) e roteiristas. Todos os sócios da pessoa jurídica são exclusivamente produtores.

As empresas de produtores atuam na captação pública e privada de recursos para viabilizar projetos de diretores e diretoras com quem podem ou não trabalhar usualmente.

O segundo modelo de negócio consiste nas Empresas de realizadores, que produzem seus próprios projetos como foco principal do negócio. Podem até produzir projetos de terceiros, mas não é este o escopo principal.

As empresas de realizadores são integradas por profissionais que desempenham mais de uma função na cadeia produtiva. Além de produtores/produtoras, em geral, há também roteiristas e diretores/diretoras no seu quadro societário.

Como terceiro modelo de negócio aparecem as Empresas de realizadores com parcerias de produção. Tais empresas são constituídas por realizadores (diretores/diretoras, roteiristas) que, através de suas próprias produtoras, aprovam projetos em Editais públicos e captam outras formas de financiamento, mas a produção em si é realizada em parceria com outras produtoras (pessoas físicas ou jurídicas).

Há ainda as Empresas do modelo híbrido. Inicialmente voltadas à captação e produção de projetos de terceiros (administração de cartela de projetos de terceiros), passaram a também desenvolver projetos próprios.

As empresas de modelo híbrido, em regra, não são constituídas por realizadores e realizadores, mas por produtores e, sobretudo, produtoras, com grande predominância de mulheres na gestão.

Como modelos incipientes vislumbraram-se ainda os coletivos não formalizados como pessoas jurídicas, mas que atuam de forma colaborativa.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2015**. 01 dez. 2016.

\_\_\_\_\_. **Chamada de Desempenho Artístico do Suporte Automático anuncia Resultado Final**. 23 nov. 2018. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/chamada-de-desempenho-art-stico-do-suporte-autom-tico-anuncia-resultado-final>. Acesso em 2. fev. 2019.

\_\_\_\_\_. **Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016**. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresentação%20Diversidade%20FINAL%20EM%2025-01-18%20HOJE.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2019.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George (ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BAZIN, André. **O que é cinema?**, São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENDASOLLI, Pedro F. *et al.* Indústrias criativas: definição, limites e possibilidades. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo: RAE, v. 49, n.1, p. 10-18, jan./mar. 2009.

BRASIL. Ministério da Indústria, Comércio Exterior e Serviços. **Conceituação**. Brasília, DF: MDIC, 13 dez. 2017. Disponível em: <http://www.mdic.gov.br/index.php/competitividade-industrial/acoes-e-programas-11/conceituacao>. Acesso em: 30 abr. 2019.

BRITZ, Iafa; BRAGA, Rodrigo Saturnino; DE LUCA, Luiz Gonzaga. **Film business: o negócio do cinema**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

CINEMA PERNAMBUCANO. **A produção de Pernambuco em um só lugar**. Disponível em: <http://www.cinemapernambucano.com.br/>. Acesso em: 05 abr. 2018.

CINEMATECA PERNAMBUCANA. **Conceito**. Disponível em: <http://cinematecapernambucana.com.br/cinemateca/conceito/>. Acesso em: 25 jan. 2019.

CULTURA.PE. Cento e vinte e um projetos são aprovados no Funcultura Audiovisual 2017/2018. **O portal do cinema pernambucano**. 13 jul. 2018. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/funcultura/cento-e-vinte-e-um-projetos-sao-aprovados-no-funcultura-audiovisual-20172018/>. Acesso em: 4 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. Funcultura Audiovisual: 112 projetos vão receber incentivo do Governo do Estado. **O portal do cinema pernambucano**. 11 jul. 2017. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/funcultura/funcultura-audiovisual-112-projetos-vao-receber-incentivo-do-governo-do-estado/>. Acesso em: 4 fev. 2019.



ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Estudos culturais e recepção. **Novos olhares**. São Paulo, vol. 2, 1999, p. 44-49.

\_\_\_\_\_. Anotações para pensar o sujeito nos estudos culturais. **Animus**, vol. II, n. 1, Santa Maria (RS), 2003, p. 69-79.

\_\_\_\_\_; JACKS, Nilda Aparecida. **Comunicação e recepção**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

\_\_\_\_\_. Estudos culturais: as margens de um programa de pesquisa. **E- Compos**: revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Brasília, p. 2-16, ago. 2006. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/77/77>. Acesso em: 15 mar. 2019.

\_\_\_\_\_. Circuitos de cultura, circuitos de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e da recepção. **Comunicação, mídia e consumo**. São Paulo, vol.4, n.11, p.115-135, nov. 2007.

\_\_\_\_\_. **Cartografias dos estudos culturais**: uma versão latino americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

FIGUEIRÓ, Belissa. Filmes nacionais com mais público na França do que no Brasil. **Revista de cinema**. 30 jan. 2019. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2019/01/filmes-nacionais-com-mais-publico-na-franca-do-que-no-brasil/>. Acesso em: 10 fev. 2019.

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

\_\_\_\_\_; BEZERRA, Cláudio. **O Documentário em Pernambuco no Século XX**. Recife: FASA/MXM Gráfica e Editora, 2016.

FIRJAN. Novos modelos de negócio: opção de renovação da indústria para 9 em cada 10 empresários fluminenses. **Publicações Sistema FIRJAN**. abr. 2017. Disponível em: <https://www.firjan.com.br/EconomiaCriativa/downloads/NotaTecnica-NovosModelosNegocios.pdf>. Acesso em 6 mar. 2019.

FIRJAN SENAI. **Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil**. Rio de Janeiro: FIRJAN SENAI, fev. 2019. Disponível em: <https://www.firjan.com.br/EconomiaCriativa/downloads/MapeamentoIndustriaCriativa.pdf>. Acesso: 6 mar. 2019.

GOMES, L. F. **Cinema nacional**: caminhos percorridos. São Paulo: Ed.USP, 2007.  
GONZÁLEZ REY, Fernando. **Pesquisa qualitativa e subjetividade**: os processos de construção da informação. São Paulo: Cengage Learning, 2010.

GOUVEIA, Alice. **Direções**: relatos no cinema pernambucano contemporâneo. Olinda: Casa de Cinema, 2015.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

\_\_\_\_\_. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HERSCHMANN, Micael. **Lapa, cidade da música.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

\_\_\_\_\_. Micael. Balanço das dificuldades e perspectivas para a construção de uma cena musical independente em Niterói no início do século XXI. **Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.** Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação; XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2013, Manaus. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0068-1.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2019.

HOHLFELDT, Antônio. Estudos culturais, pós-modernidade e teoria crítica. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n.13, dez.2000.

HOWKINS, John. **Economia criativa.** Como ganhar dinheiro com ideias criativas. São Paulo: M. Books, 2013.

JAMBEIRO, Othon; FERREIRA, Fábio. Compreendendo as indústrias criativas de mídia: contribuições da economia política da comunicação. **Revista Comunicação Midiática**, Salvador, v.7, n.3, p.178-194, set./dez.2012.

JCONLINE. **O mundo que Cícero Dias viu.** 18 set. 2011. Disponível em: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2011/09/18/o-mundo-que-cicero-dias-viu-16268.php>. Acesso em: 07 abr. 2019.

KUHN, T. S. **A estrutura das revoluções científicas.** São Paulo: Perspectiva, 13. ed. 2018.

MARTINEZ, Kianny Gil. **A distribuição do cinema pernambucano: um gargalo do mercado.** Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

MIRSHAWKA, Victor. **Economia criativa: fonte de novos empregos.** São Paulo: DVS editora, 2016. vol. I.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo.** 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

\_\_\_\_\_. **A brodagem no cinema em Pernambuco.** 2014. Tese (Doutorado em Comunicação) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

\_\_\_\_\_; FILHO, Paulo Carneiro da Cunha. **A aventura do baile perfumado: 20 anos depois.** Recife: CEPE, 2016.

NOGUEIRA, Bruno Pedrosa. A nova era dos festivais: cadeia produtiva do rock independente no Brasil. **Revista Ícone**: revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Universidade Federal de Pernambuco, Recife, v.11, n.1, jul. 2009.

ODIALETO. **Cultura no estado do Pernambuco**. 28 jun. 2016. Disponível em: <http://odialeto.com.br/cultura-no-estado-do-pernambuco/>. Acesso em: 07 abr. 2019.

PEREIRA, Marcelo. Geneton Moraes Neto e o Ciclo do Super 8. **JOnline**, Recife, 22 ago. 2016. Disponível em: <https://jonline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2016/08/22/geneton-moraes-neto-e-o-ciclo-do-super-8-249717.php>. Acesso em 2 abr. 2019.

PORTOMÍDIA. **Sobre o Portomídia**. Disponível em: <http://www.portomidia.org>. Acesso em: 10 jan. 2019.

REINO UNIDO. *Department for Culture, Media and Sport (DCMS)*. **Staying ahead: the economic performance of the UK's creative industries**. 6 set. 2008a. Disponível em: [http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20080906073259/http://www.culture.gov.uk/reference\\_library/publications/3672.aspx](http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20080906073259/http://www.culture.gov.uk/reference_library/publications/3672.aspx). Acesso em: 12 jan. 2018.

\_\_\_\_\_. *Department for Culture, Media and Sport (DCMS)*. **Creative industries Mapping document 1998**. 7 set. 2008b. Disponível em: [http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20080907050840/http://www.culture.gov.uk/reference\\_library/publications/4740.aspx](http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20080907050840/http://www.culture.gov.uk/reference_library/publications/4740.aspx). Acesso em: 12 jan.2018.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa social: métodos e técnicas**. São Paulo: Atlas, 1999.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. 3. ed. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2007.

SEBRAE. **Startup: o que é e como fazer um modelo de negócios**. Disponível em: <https://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/artigos/home/startup-entenda-o-que-e-modelo-de-negocios,5b3bb2a178c83410VgnVCM1000003b74010aRCRD>. Acesso em: 22 abr. 2019.

SILVA, Tomas Tadeu da (org.) **O que é, afinal, estudos culturais?**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SIQUEIRA, Maria Aparecida da Silva. **Monografias e teses: das normas técnicas ao projeto de pesquisa**. 2. ed. Brasília: Consulex, 2013.

SOVIK, Liv. Stuart Hall e a escrita estruturada como música. **Projeto História**, São Paulo, n.56, p.215-232, maio/ago. 2016.

VELLOSO, Joao Paulo dos Reis (coord.). **O Brasil e a economia criativa: um novo mundo nos trópicos**. São Paulo: José Olympio, 2008.

WANDERLEY, Natália Lopes. **O que porra é cinema de mulher?** A mostra de cinema de mulher e o desvelar do machismo no audiovisual pernambucano. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

## APÊNDICE A

### ENTREVISTAS

#### Transcrição da entrevista com a produtora Emilie Lesclaux da CinemaScópio

**Diego Medeiros:** Bom dia, Emilie. Obrigado por nos receber, eu estou fazendo uma pesquisa de mestrado sobre os modelos de negócio no cinema pernambucano e a gente acha super relevante o trabalho que a CinemaScópio faz nesse contexto, e a gente vai fazer algumas perguntas para entender como é o processo de vocês, como é que CinemaScópio foi criada, como é que vocês perceberam a necessidade de transformar numa empresa para começar a realizar os projetos?

**Emilie:** Eu acho que... assim, Kleber tinha uma empresa de jornalismo que servia para algumas atividades profissionais dele, fora o que ele fazia como jornalismo, mas eu acho que a gente mudou o estatuto social e criou uma produtora de cinema mesmo, um pouco antes de sair o primeiro edital de audiovisual aqui de Pernambuco, já com as necessidades de poder participar de editais e outras questões, né? que a gente tinha de precisar ter uma empresa, então acho que foi em 2007 que a gente fundou a CinemaScópio.

**Diego Medeiros:** Os curtas que vocês produziram já foi dentro da CinemaScópio ou vocês já tinham produzido projetos anteriormente?

**Emilie:** É, alguns curtas de Kleber que foram com essa empresa anterior que ele tinha ou com outros produtores associados, enfim... É o *Eletrodoméstica* e o *Vinil Verde* foram diretamente atrás CinemaScópio, a gente estava ainda se estruturando e aí na época do Recife Frio que a gente criou a CinemaScópio mesmo e passou a trabalhar com este modelo de empresa.

**Diego Medeiros:** Eu queria entender melhor este modelo de vocês, por exemplo, atualmente vocês produzem só os projetos de Kleber? vocês produzem os projetos de outros realizadores?

**Emilie:** É, a CinemaScópio foi criada inicialmente para produzir os projetos de Kleber e aos poucos a gente foi trabalhando com outras pessoas, e hoje a gente trabalha com vários diretores, principalmente daqui de Recife, né? Esse ano a gente começou a trabalhar com uma diretora de fora do Brasil, mas antes eram apenas diretores pernambucanos, mas hoje a gente trabalha com vários diretores.

**Diego Medeiros:** Quantos longas vocês lançaram nesses últimos 10 anos, que eu acho que até tem quase a ver com esses 10 anos do edital?

**Emilie:** Quantos longas? lançados a gente tem três e vamos para o quarto agora, vamos lançar o quarto e aí em diferentes fases de desenvolvimento após produção tem mais três, então serão sete quando terminar o que está pendente.

**Diego Medeiros:** Como vocês produzem longas metragens? Como é o processo de produção de vocês?

**Emilie:** Acho que cada filme é um processo diferente, cada filme que a gente fez foi mudando o processo e não sei, a gente já fez, eu já fiz filme muito pequeno como o *Permanência*, de Leonardo Lacca, que foi uma estrutura muito pequena, um processo bem micro; assim, o último filme que a gente está em pós produção agora que é o Bacurau é uma estrutura bem maior. Então, para cada projeto o meu trabalho também fica diferente, a tendência dos primeiros curtas e primeiros longas era de equipes bem menores, então a gente acaba assumindo várias funções dentro do processo, tudo se mistura um pouco mais, e quanto maior, mais segmentado o trabalho.

**Diego Medeiros:** Dentro desse atual modelo de produção da CinemaScópio, já nesses novos projetos, você considera que você se especializou numa função de produtora ou você ainda continua exercendo outras funções dentro do processo, como anteriormente?

**Emilie:** Mais uma vez depende um pouco do tamanho, se eu voltar a fazer alguns filmes menores, vou acabar fazendo um pouco mais de diferentes funções dentro do

projeto, mas a tendência foi ao longo dos anos fazer, assinar inclusive mas como produtora, ou seja, mais de supervisão de toda produção do projeto aí eu acabo delegando algumas partes da produção executiva, por exemplo, que inicialmente eu fazia muito as duas coisas, tanto produção executiva, quanto produção geral. Aí eu acho que nos dois últimos longas eu tive uma equipe mesmo de executiva para dar esse suporte que acaba sendo muita demanda, né? de produção executiva, então, obviamente, eu acabo sendo envolvida nas decisões de tudo, mas eu delego muito mais, né? de cada pequena função da produção, mas o que não muda é sempre participar muito do processo, do início até o final do processo e acompanhar toda a criação, todo nascimento do projeto e me envolver muito com a parte criativa, isso não muda, é algo que é comum a todos os filmes.

**Diego Medeiros:** Como você vê a tua função de produtora dentro desse contexto, desde o desenvolvimento do projeto até ter que tomar decisões, ter que interferir em questões criativas, como é que você vê a importância disso dentro do processo? porque normalmente, até pelos trabalhos que já existem, se dá uma relevância, uma proeminência muito mais a parte criativa ao diretor, ao roteirista, e geralmente os produtores ficam no bastidores, como é que você vê dentro desse novo contexto de especialização, de a gente ter que ir se especializar numa área, esse papel que você exerce de produtora nos projetos?

**Emilie:** É, o mais importante para mim e o mais prazeroso também é ter acompanhado, quanto mais cedo, melhor dentro do projeto. Poder acompanhar o projeto desde que ele está em desenvolvimento, inclusive, seguindo um modelo pronto, para poder sempre dar um retorno para o diretor sobre os tratamentos do roteiro, e pensando junto a gente vai pensar no projeto como um todo, né? E pensar desde o início, à medida em que o roteiro vai nascendo nos aspectos de produção. E aí depois que o roteiro está pronto eu gosto muito de participar das locações, dos novos atores, eu tento ficar perto desse processo que eu gosto muito, e depois tem a filmagem, claro, mas depois também acompanhar as etapas depois é muito importante pra mim, ficar perto da montagem, sempre tem decisões que envolvem a produção, o criativo e a parte financeira estão ligadas. É assim que eu vejo o trabalho de todos os projetos, dos menores aos maiores.

**Diego Medeiros:** Dentro desse contexto do cinema pernambucano você consegue identificar, dentro desses últimos 10 anos, que houve uma especialização por parte dos profissionais em certas funções ou você acha que as pessoas ainda estão exercendo diversas funções, a mesma pessoa?

**Emilie:** Com certeza, hoje depois de 10 anos de edital aqui do Estado, você vê a diferença, é muito impressionante assim como os projetos foram crescendo e toda uma geração que foi aprendendo o ofício mesmo, e cada departamento foi se consolidando com funções bem específicas que você identifica que hoje tem um mercado e não precisa tanto recorrer a profissionais de fora sistematicamente. Você consegue fazer muita coisa com profissionais daqui mesmo e dentro da área de produção também, você tem e hoje pessoas muito especializadas em áreas específicas da produção que é muito bom porque antes é como se todo mundo tivesse aprendendo ao mesmo tempo, né? E hoje tem profissionais muito competentes em várias áreas, dá para sentir a evolução da última década até hoje.

**Diego Medeiros:** Você como sócia da CinemaScópio como enxerga essa trajetória do cinema em Pernambuco nesses últimos 10 anos do edital do Funcultura, desse aporte também do fundo setorial que redimensionou financeiramente os projetos e propiciou a gente ter um aporte muito maior e conseqüentemente os projetos, tanto tecnicamente como artisticamente, saíram muito melhores, como é que você vê essa trajetória, do caminho que a gente está atualmente, nesse caminho que foi seguido?

**Emilie:** É, eu acompanhei, eu cheguei aqui bem na época em que a geração anterior estava bem atuante no cinema, Lírio, Cláudio, enfim... Toda essa geração que estava fazendo os filmes que a gente conhece e estava começando uma nova geração de diretores que fazendo de maneira bem “na brodagem”, como a gente fala, e foi a época em que começaram a surgir esses curtas e todo mundo participando desse projeto, então fazendo 1000 coisas dentro do... se ajudando uns aos outros e participando dos curtas dos amigos. E aí surgiram filmes muito interessantes feitos com estrutura bem precária e esse movimento veio apoiado pelo início das políticas públicas aqui em Pernambuco e isso permitiu uma explosão. Então já tinha um talento bem claro de vários diretores que estavam se destacando

e com um apoio do Governo do Estado, particularmente uns anos depois, do Fundo Setorial, mas também antes com os editais do Minc, né? de baixo orçamento, que também teve uma política importante de descentralização dos recursos, isso permitiu uma multiplicação do talento. E hoje eu nem sei todo mundo que está fazendo, eu nem conheço todas as pessoas que estão fazendo filme, é impressionante como o cenário mudou, mas sempre com características bem particulares daqui, acho que é uma marca bem autoral de não ligar muito para o mercado, as pessoas fazem realmente o cinema bem autoral e é estranho as vezes, coisas que não se veem em outras partes do Brasil. Assim, hoje você viaja em festivais internacionais e as pessoas conhecem o cinema do Recife, de Pernambuco, é bem interessante isso.

**Diego Medeiros:** A que você atribui isso ser aqui em Pernambuco e não em outro lugar do Brasil, de ter os filmes que aqui são produzidos terem tanta repercussão internacional, de irem para festivais e a gente ver até filmes, de outros estados, que tiveram uma repercussão em bilheteria, mas não tem o alcance internacional dos filmes daqui?

**Emilie:** Eu não sei, essa pergunta que todo mundo faz e ninguém sabe responder exatamente de onde vem. Acho que mesmo quando não tinha dinheiro, tinha algo específico de pessoas que faziam cinema diferente. Mas eu não sei, acho que tem alguma bagagem cultural, marca aqui que existe há muito tempo, sabe? E que inconscientemente isso tem em várias áreas, né? A literatura é muito forte, nas artes plásticas, música, e tudo isso vai alimentando eu acho, um movimento, assim, de criação. Eu acho que não tem uma explicação, mas continua, vocês continuam vendo filmes muito interessantes e pessoas novas aparecendo... eu não tenho a resposta mágica, mas acho que é uma conjunção de fatores.

**Diego Medeiros:** O Som ao Redor ele teve bastante repercussão na crítica, em festivais, mas aí eu queria entender mais como se saiu de O Som ao Redor para chegar a esse modelo de produção, digamos, de um filme como Aquarius que teve outro orçamento, que atingiu também outra dimensão, eu queria entender mais esse processo assim do Aquarius, que é o modelo que deu certo e se consolidou, tanto aqui no cinema de Pernambuco como um projeto que teve uma repercussão, como



pra vocês mesmo, dentro do modelo de vocês eu acho que vocês tentarão levar esse modelo para os próximos filmes, enfim.

**Emilie:** Eu vejo muito do processo do O Som ao Redor, obviamente era o primeiro longa para muitas pessoas que fizeram o filme e a gente aprendeu do processo, todos nós, e aí eu não vejo tão diferente o processo. No Aquarius, por exemplo, o roteiro não foi pensado para ser um projeto muito maior, acho que ele é um filme maior, mas com muitas coisas que a gente, inclusive muitas pessoas que trabalharam no filme, trabalharam no primeiro filme, trabalharam nesse segundo filme, teve essa coisa, especializar um pouco mais, talvez tenha mais pessoas em cada departamento, mas muita coisa foi feita de maneira bem pequena também. Acho que foi trazer a aprendizagem do primeiro longa para o segundo e depois, em termos do financiamento talvez foi um pouco mais fácil, porque já tinha um longa que viajou muito e que foi reconhecido, isso permitiu que a gente contasse com financiamento de fora de um produtor que já gostava muito do primeiro filme de Kleber e apostou, e quis entrar no segundo filme. Então foi, foi bem importante isso foi diferente na maneira de produzir, ter outro produtor de fora que participasse também do processo, e aqui no Brasil também a gente na fase da finalização entrou a Globo Filmes, coisas mudaram de um filme para o outro. Então, ao mesmo tempo em que foi muita coisa parecida, a gente já estava um pouco mais experiente e tudo cresceu um pouquinho, um pouquinho mais, digamos. Mas eu não sei se eu respondi direito.

**Diego Medeiros:** Como você vê essa questão das coproduções e até internacionais que vocês estão fazendo bastante e até isso é muito incipiente ainda aqui, pouquíssimas produtoras estão conseguindo fazer coproduções, como é que vocês conseguiram isso e como você vê a importância dessas coproduções para os filmes?

**Emilie:** É, quando começam os projetos a crescer um pouco e você vai precisar ter um orçamento maior, as coproduções começam a ser bem importantes porque o que você pode captar no Brasil tem limite, né? Você às vezes não vai conseguir financiar tudo aqui, foi o caso do Aquarius, a gente ganhou vários editais, mas

faltava uma parte do financiamento e foi decisivo entrar um coprodutor para fechar o orçamento. E foi realmente a partir do primeiro longa que a gente estava já com quase tudo pronto para começar esse projeto, inclusive a gente tinha a locação que era muito importante, a gente podia perder. Então, a gente tinha uma certa pressa de filmar, de fazer esse filme, a gente tinha um prazo, digamos. E aí apareceu, eu lembro que a gente foi pra Cannes com a ideia de resolver esse problema de orçamento para poder dar o *start* mesmo do projeto e a gente teve uma reunião com esse produtor que Kleber já tinha tido um contato, sobre um outro projeto que acabou não sendo realizado, e aí essa parceria foi consolidada no Festival de Cannes. Quando a gente voltou começou, 15 dias depois começou a pré do filme. Então, essa foi a nossa primeira experiência com coprodução e nesse novo filme, que é o terceiro de Kleber, com direção do Juliano Dornelles, aí o mesmo coprodutor quis entrar de novo, então a gente começou bem mais cedo o processo, né? De trabalhar juntos, inclusive para poder contar com outros financiamentos na França, no país do produtor a gente teve vários editais lá na França, teve esse tempo de poder apresentar o projeto em vários editais lá e ganhou vários. E eu fui aprendendo, aos poucos, também esse processo de coprodução. Agora estou na terceira, montando um projeto com a Argentina, é um fenômeno mais recente aqui, está chegando, principalmente aqui, em Pernambuco, mas é interessante, dependendo dos projetos. Eu não gosto muito quando a coprodução é algo que acaba interferindo nos aspectos criativos do filme. Você consegue ver, de maneira muito óbvia, que o filme tem coprodução, mas as vezes faz de maneira muito orgânica e enriquece o filme sem prejudicar.

**Diego Medeiros:** Quais os desafios que você poderia falar para gente, assim, quais foram os desafios que vocês tiveram na produção do Aquarius?

**Emilie:** Bom, primeiro, o financiamento do filme que é um filme mais caro que o primeiro longa, a gente conseguiu vários financiamentos dentro dos editais que a gente podia apresentar o projeto no Brasil, mas ainda era pouco, então, como eu expliquei, a gente foi atrás de uma coprodução e a gente tinha um período bem definido para poder fazer o filme, porque a gente já tinha perdido uma locação. O filme se passa em uma locação específica, mais de 70% do filme dentro de um

edifício, então era o primeiro desafio, era segurar esse lugar. Então, foi algo que a gente começou com bastante antecedência, aí eu lembro que a primeira ideia era o Caiçara, que foi demolido, não conseguimos mais fazer lá, daí a gente foi atrás de outro edifício e identificamos o Oceania e começou uma aproximação com os moradores e a gente conheceu uma moradora que acabou sendo a dona do apartamento onde a gente filmou, isso levou um tempo, né? Fazer essa identificação da locação principal do filme. E aí o segundo desafio era achar Clara, a protagonista, aí eu lembro que inicialmente a gente pensou em algo mais O Som ao Redor, ou atores desconhecidos ou não atores, que era o modelo assim que Kleber trabalhava muito antes, aí a gente foi percebendo que era um papel que demandavam muito da atriz e que precisava ser uma atriz profissional, experiente e aí começa uma faixa etária que não é tão fácil achar atores e aí não sei como surgiu a ideia, conversando com amigos, e aí por que não Sônia Braga? E aí o projeto ganha uma nova dimensão, né? Então, esses foram os dois grandes desafios de produção: a locação e o elenco. Acaba sendo de todos os projetos, mesmo mais específico era uma elenco bem grande também, além de ter uma protagonista muito importante, tinha muitos atores com fala, foi um processo que a gente teve que começar com uma certa antecedência e aí tem questões de produção que são comuns a todos os projetos, principalmente quando se trabalha com financiamento público, você recebe parcelas e as parcelas atrasam. O dinheiro não chega, aí tem que pegar empréstimo, todo tipo de problema que acontece em muitos filmes, mas eu acho que é isso.

**Diego Medeiros:** Quantas pessoas, mais ou menos, trabalharam tanto na equipe técnica, como artística, no Aquarius?

**Emilie:** Talvez 50 a 60 técnicos, mais uns 55 atores com fala, eu acho. Era mais ou menos isso. Era mais de 100 pessoas, com certeza, e era em um edifício só, né? Todo dia era muito movimento, aí depois que identificou a locação teve esse desafio de garantir que a gente pudesse filmar lá, porque ia ser muito tempo em um lugar, e acaba sendo algo muito invasivo, não é uma filmagem tão... então conseguir essa negociação com os condôminos, porque tinha muita filmagem nas áreas comuns,

isso levou um certo tempo, enfim, foi delicado, mais uma vez que conseguiu resolver isso, a gente ficou bem aliviado, mas é isso.

**Diego Medeiros:** Como você vê os impactos que o filme teve, desde ter estreado em Cannes, como você vê a carreira do filme?

**Emilie:** Foi algo incrível, assim, que superou todas as expectativas. Claro que você sabe desde o início, quando você tem um bom roteiro, mas é como se fosse sendo acrescentadas várias camadas ao longo do processo, né? Aí entra a Sônia que acrescenta algo que não tem valor no filme. Desse encontro com ela, que foi algo especial, o que ela trouxe para o filme, como atriz, como pessoa, e que isso significou depois para o resultado final e o impacto também. Acho que o impacto são várias coisas que aconteceram, um projeto que é inicialmente forte, mas aí entra também uma atriz, entra um coprodutor, aí o filme estreia em Cannes, que é incrível, não é? É tudo que o diretor almeja para os seus projetos é estrear em um festival importante, aí o mais importante é Cannes. Aí a gente passa por essa experiência muito incrível de ter um filme estreando em Cannes, na competição. E isso, claro, ajuda muito depois na distribuição do filme, um filme que passa num festival importante sempre vai ajudar muito na distribuição, na quantidade de interesse que ele pode gerar. E aí ainda teve, são muitas pequenas coisas que podem explicar o sucesso de um filme, mas acho que ainda teve essa coisa de sem ser premeditado, se comunicar com um contexto social e político, e as pessoas identificarem isso no filme e trazer uma outra energia pro filme, quando estreou o filme, né? Entre Cannes e a estreia do filme teve uma série de acontecimentos políticos que as pessoas reconheceram dentro do filme semelhanças e uma energia de existência que agregou para o filme, aí isso você não pode calcular, não é? É algo que acontece, ou não, e aí o que eu estava dizendo é que tanto *O Som ao Redor*, porque numa escala menor, mas era um filme muito pequeno, que teve inicialmente uma distribuição muito pequena e que conseguiu muito com pouco. Aí o *Aquarius*, mais uma vez, eu acho que conseguiu algo que um filme autoral independente, mas que consegue se comunicar muito bem com o público, não como um *blockbuster* americano ou uma comédia daquela brasileiras que fazem milhões de espectadores,

mas que consegue um meio termo aí que é difícil de atingir assim, em termos de público, é bem interessante isso. Não sei como serão os próximos.

**Diego Medeiros:** Você tem algum dado da quantidade de público que teve o Aquarius?

**Emilie:** É difícil de avaliar, o filme foi distribuído contando com diversas plataformas em mais de 150 países, eu acho. Como as plataformas digitais também, e algo em torno de 100 festivais, uns 40 prêmios... foi bem boa para a carreira do filme, foi para várias premiações, diversas, né? Aí não sei dizer quantas pessoas depois disso viram. A partir do momento em que o filme está no Netflix, daí vai para milhões, né? É difícil de avaliar, a gente não tem essa informação exata.

**Diego Medeiros:** Como você insere o Aquarius nesse contexto do cinema aqui de Pernambuco, como é que você vê?

**Emilie:** É, eu acho que é um filme que marca muito a cinematografia daqui, que já estava indo bem, aí com esse filme, primeiro filme que vai para competição mesmo, que tinha ido para a seleção oficial e aí o Aquarius vai para a competição. Então, já é algo muito importante para a cinematografia local e também em termos de público, da distribuição, foram quase 400.000 espectadores no Brasil, que é um recorde para um filme pernambucano, e em termos de distribuição acho que também deve ter sido um recorde em quantidades de países, da abrangência, né? Internacional, digamos. Eu espero que seja superado ainda por outros filmes, mas foi um filme bem importante no momento em que foi lançado, né? Que ainda é uma referência.

**Diego Medeiros:** Você, nesse novo projeto Bacurau, nesse novo longa de vocês, você utilizou o mesmo modelo de produção do Aquarius ou não? O que é que mudou na forma de produzir o filme?

**Emilie:** É, foi muito maior o filme, foi muito maior o filme que a gente fez. Ele já era um filme que foi um projeto mais antigo, ele é mais antigo que o Aquarius, só que ele passou por várias... o roteiro foi mudando, teve vários tratamentos, aí chegou

Aquarius que foi produzido muito mais rápido, aí passou na frente. Então, depois a gente voltou ao Bacurau, mas acho que uns 7, 8 anos o processo do Bacurau. Foi algo bem trabalhoso, bem lento de construir e depois do Aquarius acho que apareceram outras oportunidades para gente finalmente conseguir viabilizar. Então, assim segue um pouco o modelo de a gente viabilizar com uma série de editais, algum financiamento privado, feito Aquarius, talvez, pouca coisa, mas conseguiu alguma coisa, e uma coprodução, tanto no Brasil, como no exterior. Coproduções para poder chegar ao orçamento do filme que era um filme duas vezes maior do que o Aquarius. Então, também se passa fora do estado e tudo isso complica, são muitos atores, é um filme maior, mas ao mesmo tempo a gente fez não com orçamento que precisaria ser para ser um pouco mais menos difícil, então foi um filme difícil. Todo o processo de financiar, de executar e também com dificuldades, muitas dificuldades de produção mesmo, ligadas à locação, a gente teve uma série de problemas de chuva, de acesso à locação, foi bem, bem trabalhoso, mas conseguimos terminar e estamos agora na fase de pós-produção. Então, ainda temos desafios pela frente, é um processo bem diferente dos outros.

**Diego Medeiros:** Vocês pretendem utilizar esses modelos para os próximos projetos e como você vê as perspectivas que virão para os próximos projetos de vocês, não é nem, digamos assim, geral, para o cinema em Pernambuco, mas para os próximos projetos que vocês vão produzir, digamos, como é que você...?

**Emilie:** Eu acho que de cada processo a gente aprende algo que serve para o próximo, depois desses projetos me dá vontade de fazer coisas menores, filmes tipo *O Som ao Redor*, filmado numa vizinhança, enfim. Mas, sem entrar em detalhes, eu aprendi muita coisa, todo projeto a gente erra e acerta, faz muita coisa que você diz: “No próximo vai ser totalmente diferente”, mas ao mesmo tempo sempre tem coisas em comuns, de você trabalhar com uma família de pessoas também, aí vai virando família de atores, pessoas que você quer manter, repetir... então tem coisas que mudam e outras que permanecem, é difícil explicar.

**Diego Medeiros:** Vocês pretendem continuar com esse modelo de coproduções internacionais, de parceria?

**Emilie:** Tudo depende de, como eu falei, do tamanho. Se eu consigo fazer um filme pequeno, tudo viabilizado aqui, mas que é algo cada vez mais difícil, na verdade, mas, por exemplo, *O Som ao Redor*, a gente fez... somos os únicos produtores do filme. Então isso facilita muito em vários aspectos, e depois também o seu retorno como produtor é maior, obviamente, você não tem que... coprodução é maravilhosa, mas traz um monte de problemas, também. Não de problemas, mas dificuldades. Tudo vira uma decisão compartilhada, o retorno do filme também é compartilhado, então tem que avaliar projeto a projeto, se vale a pena ou não, se você consegue viabilizar seu filme no Brasil, não tem necessidade de ter uma coprodução, mas quanto maior o projeto, menos possibilidade que você tem no Brasil e com as perspectivas atuais, torna cada vez mais difícil trabalhar sem coprodução. Então, veremos o que o futuro nos reserva, tudo indica que a gente vai ter que continuar trabalhando com esse modelo de coprodução.

**Diego Medeiros:** Obrigado pela disponibilidade.

Fim

### **Transcrição da entrevista com o produtor João Vieira Júnior**

**Diego Medeiros:** João, obrigado por ter se disponibilizado a dar essa entrevista para o meu mestrado que é sobre os modelos de negócio no cinema em Pernambuco e eu gostaria que, pra iniciar, você se apresentasse e falasse um pouco de como você começou a trabalhar com cinema.

**João Júnior:** Bom, eu sou João Vieira Júnior, eu moro e estudei aqui no Recife e eu estou no negócio do audiovisual há muito tempo, talvez até quando ele não fosse um negócio ainda. Claro que na universidade tem alguém que vai fazer um curta, eu estudava direito, aí talvez eu fosse minimamente mais organizado que outras pessoas. Então, eu colaborava com alguma forma sem que necessariamente as funções estivessem muito claras, que se ocupassem postos de produtor, de continuísta, as pessoas se juntavam e colaboravam, talvez não só quando fossem fazer um curta, talvez também quando resolvessem fazer uma peça de teatro. Então, tinha muita experimentação, mas aí pra essa formação do produtor, e antes de eu poder me sentir confortável pra dizer que eu sou um produtor de cinema, e hoje é tranquilo dizer, talvez você vá se organizando e eu fui me organizando, me aproximando muito mais da produção cultural, eu fiz teatro, eu fiz festas, eu fiz curtas, eu trabalhei com publicidade, mas em 1998 eu abri, com dois amigos, a Rec Produtores, e aí a gente começou, talvez oficialmente, a fazer cinema.

**Diego Medeiros:** E como é que foi esse processo, de que vocês sentiram a necessidade de justamente abrir uma pessoa jurídica para começar a produzir de uma forma mais sistemática?

**João Júnior:** Na primeira produtora que eu abri, que foi a Rec, eu não abri exclusivamente para fazer cinema, eu abri para fazer produção, para fazer produção cultural. Era 1998, para você ter uma ideia de como tudo era um tanto quanto imponderável, o difícil de se ter um planejamento. A Ancine foi criada em 2002, então a produtora servia também pra você estar em algum mercado, pra você atuar, mas você não tinha um plano estratégico muito claro, “vou fazer dois longas por ano e a cada dois anos, uma série de TV”, até porque o modelo de negócio quer seja pra



empresa produtora, quer seja para obra audiovisual, ela se dá, eu acho quando você identifica pelo menos 3 pilares que sustentam o modelo de negócio: a legislação e o conhecimento dela, pra que esse modelo de negócios esteja apoiado pela legislação brasileira e como você pode atuar economicamente dentro desse setor sem que você crie, futuramente, dificuldades para o seu próprio negócio, porque eu acho que o primeiro negócio do produtor é a legalidade, é você atuar legalmente. E para isso, o conhecimento das legislações do teu setor é superimportante, talvez o segundo pilar seja o próprio conteúdo. É um conteúdo e um tema no sentido de que o produtor faz uma escolha. Então qual é a pertinência, qual é adequação desse tema, desse conteúdo àquele momento, isso no caso da obra. E um terceiro pilar que eu acho que ele superimportante também, são as políticas públicas para esse setor, a modelagem de negócios, quer seja para a empresa produtora, quer seja para a obra audiovisual em produção, eu acho que passa por isso. A legislação, o conteúdo e adequação dele, esse tema e o fomento à política pública daquele setor.

**Diego Medeiros:** Como você produz? Existe um modelo? Existem fluxos? Como você produz os longas?

**João Junior:** Em relação à obra, porque eu acho que para a gente falar de modelagem negócio, uma coisa é a empresa produtora, como é que o negócio dela está modelado, outra é a obra, né? Quando você vai pra obra, assim, a primeira análise que eu faço, se o tema me é proposto, eu nunca pego um projeto todo pronto, que o roteiro esteja escrito, toda produção que eu me envolvo, eu participei do desenvolvimento daquele roteiro, esse tema é adequado? é pertinente? ele me interessa? ele me interessa como produtor? eu acho que a visão que um diretor tem sobre aquele determinado tema também ela é adequada para esse momento que a gente vive? Ela é adequada para essas questões relevantes, sociais que a gente discute dentro do Brasil? Mas é dentro do Brasil, é dentro do Recife, mas tem uma universalidade? Então isso, de fato, que me interessa, se tem essa adequação me interessa em desenvolver, quando a gente vai desenvolver a gente vai pensar qual a melhor forma de desenvolver esse projeto, tem potencial de coprodução internacional? a gente precisa de um parceiro já nesse momento? o meu fôlego como produtor é qual? E mesmo que esse tema seja grandioso eu tenho um fôlego

de captar 3 milhões, 2 milhões e meio, dois? A contribuição, a trajetória desse diretor me ajuda a criar, a classificar a possibilidade de captar para ele a partir de que tamanho? Então também definir o tamanho do projeto passa por isso, ah essa obra é delirante, se você fosse só pelo orçamento que é de 6 milhões, mas isso vai ser viável para mim como produtor? Eu consigo captar alguma obra de 6 milhões? Esse diretor já fez seis longas ou ele está no primeiro? Isso é justificável? Isso é justificável nesse momento da produção cinematográfica mundial? Você ter uma obra que custe isso? É para que mercados? Então essas são as perguntas do desenvolvimento, porque também você é produtor, você não vai começar um filme pra você parar no meio, se você não consegue responder isso enquanto você desenvolve, talvez seja mais difícil concluir ou você pode concluir e talvez não tenha a meta mais importante que é fazer com que esses filmes cheguei às pessoas e as pessoas que eles chegam também não é só o público que paga sala de cinema, a televisão, as mostras, os festivais, as licenças... tudo isso é um público gigante, considerável.

**Diego Medeiros:** Então, João, aí eu queria entender melhor como você produz se existe um modelo, se existem fluxos ou se cada projeto é um modelo de produção diferente, enfim, eu queria que você falasse um pouco sobre isso.

**João Júnior:** Bom, eu acho que cada projeto, a produção de cada obra, ela pede o modelo de produção específico. Não só porque pode mudar a equipe, ou como é adequada, ou muda o orçamento, mas é também a forma de financiamento, se uma empresa produtora tem por meta, por objetivo fazer dois longas por ano, dois longas e uma série de TV, e quando é o momento que essa empresa consegue decretar que ela tem essas metas e cumpri-las? Como é que ela desenvolve isso? Com que projetos? Eu acho que isso é a parte também de um esboço de um catálogo, dificilmente uma empresa, os sócios dessa empresa, consegue definir isso no primeiro, no segundo, no terceiro ano, eu acho que você vai com metas menores e elas vão se ampliando. E aí quando você observa que você tem um catálogo, uma linha editorial que você se identifica, tudo isso vai ficando um pouco mais claro desde que você consiga sempre alinhar isso com aqueles pilares que a gente falou aqui nesse comecinho, quando legislação, porque ela também muda, com o

fomento, com as políticas públicas, porque ela também muda. Então, você tem que estar sempre realinhando os teus projetos, os temas com esses instrumentos, para que você possa garantir a viabilidade e o que é mais importante: a conclusão dessas obras, porque eu acho que a coisa mais triste mesmo pra um produtor de cinema, é ele começar um projeto e não concluir. Com isso, definindo, você tendo uma estratégia para a empresa, também fica mais fácil você ir alinhando quais são as estratégias que você tem para cada projeto. É o modelo de financiamento, é uma definição super importante, mas você não pode pegar o mesmo modelo de financiamento para todos os projetos, porque você vai começar, inclusive, a fazer com que um projeto seu, de um determinado diretor, concorra com um projeto de outro diretor dentro da mesma produtora, ou dentro de um mesmo edital. É muito difícil que um edital também, ele acabe contemplando dois projetos dentro de um mesmo seguimento, sabe? Eu acho que é sempre bom evitar isso, e uma coisa que eu tenho conversado muito e tentado entender, é como a gente, com os produtores podem se proteger melhor, é que a gente não tem toda possibilidade de financiamento, todas as fontes ancoradas em um único fomento, por exemplo, vejo com preocupação que o fundo setorial seja responsável por 80% da produção audiovisual brasileira, que você não tenha outros investidores ou outros financiamentos tão fortes e tão efetivos quanto o próprio Fundo Setorial do Audiovisual. Se você tem um projeto de produção de longa que ele é um pouco mais robusto, e se sua empresa produtora é sediada no Ceará, ou é em Recife ou em São Paulo, eu acho super importante que o primeiro dinheiro também seja desse fundo estadual onde você está sediado, e você comprove. Daí eu acho que fica mais fácil de você ir trazendo outros dinheiros, quer seja de coprodução internacional, quer seja através dos editais das políticas federais como o fundo setorial, como certos editais do MinC. Embora a gente esteja tendo essa conversa e eu comece a nominar alguns editais, mas tudo é uma incógnita porque a gente não sabe o que é que vai acontecer dentro daqui a alguns meses, que políticas efetivas a gente vai ter, inclusive, pra poder definir, desenhar qual o plano financeiro dos nossos projetos, como é que eles podem ser viabilizados.

**Diego Medeiros:** Já que você falou nesse tema da coprodução, você percebe hoje em dia é uma tendência pra coproduções, sejam nacionais ou internacionais? E como isso está acontecendo nos teus projetos?

**João Júnior:** Eu entendo que a coprodução tenha um papel super importante no fortalecimento, no crescimento, na continuidade da produção cinematográfica, quer seja internacional, que a gente tem uma legislação específica na Ancine, muito clara, de como você pode trazer essa coprodução para os teus modelo de negócio, quer seja com a Coreia, com Portugal, com a França, você tem acordos bilaterais que definem, agora eu acho que carece assim, também, dentro da própria Agência Nacional de Cinema, uma legislação mais clara para as coproduções internacionais, porque elas são super importantes. Só uma empresa produtora pode ser responsável pela realização da obra dentro da Agência Nacional de Cinema. Eu acho que isso desestimula um pouco a coprodução interna, não quer dizer que ela não acontece, ela acontece, ela é forte porque é a coprodução, ela cumpre um papel muito bom quando expertises, experiências ou forças diferentes se unem. Talvez duas produtoras de tamanhos muito iguais, que estão no mesmo território, a contribuição não seja tão grande. É importante que elas sejam também diferentes, ou tenham expertises diferentes, para que essa divisão de responsabilidades que você faz, dentro da produção, seja muito clara e cada uma contribua com alguma coisa nova, diferente. Para que cada uma contribua com expertise, com um dado diferente e que isso efetivamente seja útil para finalização da obra.

**Diego Medeiros:** Como você insere a tua função do produtor, ou as dificuldades, ou a importância dentro processo de realizar projetos de cinema?

**João Júnior:** Deixa eu complementar uma coisa antes, de coprodução, a gente estava falando de coprodução interna e ela pode ser muito importante porque o Brasil é muito grande, então você pode ter uma produtora em São Paulo que ela te oferece um tipo de acesso, você quer umas lentes incríveis que ela tem um fornecedor, que ela consegue negociar isso de uma forma melhor que você, porque ela já fez dez filmes com eles e você não conhece aquele fornecedor, e você está sediado do Recife, mas você tem um parceiro em Fortaleza e todos eles podem

contribuir também com seus fundos estaduais, se a gente quiser fazer isso, não pode, porque se você ao mesmo tempo quiser alguma verba federal, a Ancine só vai reconhecer uma e tem impedimentos pra isso. Na Alemanha, isso é um modelo super possível, eles têm o equivalente aos Estados e cada, você pode fazer coprodução com todos eles diferentes, então diferentes fundos regionais podem se reunir num único projeto e você tem vários coprodutores. Eu acho que esse é um tema que sempre me preocupa, como também, como as empresas produtoras são classificadas dentro da Agência Nacional, e quanto mais você fez, mais você pode captar, que inclusive entre as empresas coprodutoras a classificação, a pontuação que você recebe também possa ser dividida. Isso é uma coisa que não acontece hoje, mas por não acontecer, não tira o mérito do que é a coprodução, eu acho, de fato, superimportante.

**Diego Medeiros:** Como você insere ou você vê essa função do produtor dentro desse processo da produção de projetos?

**João Júnior:** Eu acho que tem várias formas dos projetos nascerem, deles chegarem na empresa produtora. E empresa produtora pode ter autores, que são parceiros, que apresentam temas e eles vão desenvolver juntos. Mas eu acho que olhar pra isso como um modelo de negócio, vai muito de acordo com o posicionamento estratégico que essa empresa tem, então talvez se você vai pensar em sustentabilidade, talvez você não possa ter só esse modelo, onde você trabalha com os autores e tem imenso respeito, eles te trazem... mas talvez como produtor tenho que também propor coisas. Eu reconhecer em você, que é diretor, você fez o primeiro, o segundo ou o terceiro filme, entendesse? com o teu perfil, com a tua visão artística, com a originalidade que você tem, os teus filmes... Eu também não posso te propor um tema que você vai desenvolver para essa empresa produtora e eu vou continuar sendo produtor, e não roteirista, e não autor. Talvez isso passe também pela sustentabilidade das produtoras.

**Diego Medeiros:** Como é que se dá a esse diálogo entre o produtor e o diretor, seja em questões técnicas, de ter que tratar de questões orçamentárias, mas questões artísticas também para o filme, como é que se dá esse diálogo?

**João Júnior:** A relação do produtor e do diretor, que é uma relação de casamento, porque passa por alguns pactos, que é importante que as coisas mais importantes desse pacto estejam mutualmente contratadas, assim muito claras. Um corte final, quem tem a última palavra, por exemplo, tudo é um acordo que vai se moldando e você vai conhecendo, não sei se existe uma fórmula ou se eu consigo ter uma clareza sobre isso. Eu acho que tem aí um misto de bom senso, de intuição, de necessidades e uma coisa que se espera de um produtor, também que ele possa olhar com antecipação para futuros problemas, para que eles possam ser minimizados, não só numa relação com o diretor, a gente usa como diretor porque eles são as duas cabeças de um projeto e todas as contratações, quer seja dos colaboradores artísticos, quer seja dos colaboradores técnicos que passam pelo plano do financiamento, mas que passam pelas obrigações que um produtor assume junto à sociedade, junto aos investidores, junto à equipe, a atenção à legislação fiscal, trabalhista... no fundo eles têm uma responsabilidade solidária, então eu não acredito muito num modelo, num arranjo, num pacto de trabalho entre um produtor e um diretor onde um não esteja também responsável pelo trabalho do outro, porque eu não gostaria, por exemplo, de trabalhar com um diretor que faça exigências que elas são descabidas em relação à legislação, em relação ao tamanho do orçamento, que ele tem um desconhecimento disso, não gostaria de trabalhar com um diretor que não saiba o que é exatamente o ofício da produção ou a responsabilidade jurídica que um produtor tem em relação àquela obra. Do mesmo jeito, eu entendo que é um diretor não se sintam bem ou confortáveis com um produtor que não colabore com a leitura de um roteiro, que não entenda a importância do desenvolvimento, e que é ali que você interfere. Como produtor você não vai dizer na hora que você está filmando “acho que esse roteiro não está muito legal”, isso é só criar problemas, eles têm que ser minimizados e resolvidos com muita antecedência, que possa colaborar com a montagem, que posso interferir pra um autor e dizer “acho que é importante que a gente tenha uma colaboração de um novo roteirista nesse processo”, que você possa propor, porque você vai propor sempre pra que aquele projeto cresça, para que ele alcance as pessoas, para que ele seja entendido. Em suma, para que esse filme seja melhor, eu acho que é isso que o diretor espera do produtor, também não é só aquela pessoa que consegue o dinheiro, porque essa ideia eu a acho estapafúrdia. Uma situação que não dá certo comigo é quando a

pessoa vem procurar o produtor e acha que você é alguém que vai investir, alguém que vai conseguir o dinheiro ou, mais grave ainda, e acho que isso é uma coisa muito do nosso modelo estadual, talvez pela presença do Funcultura, e por tantos projetos terem sido desenvolvidos ancorados unicamente tendo o Funcultura como a única fonte pagadora, é transformar um produtor executivo em alguém que é responsável pela prestação de contas. Essa sim é uma ideia que eu abomino, porque a prestação de contas é uma coisa tão séria que ela precisa de alguém só pra isso, que alguém da controladoria do projeto, que é um controller, que o produtor executivo vai escolher, que vai orientar e supervisionar, mas não é essa a função dele e acaba que entra, as vezes, em algumas discussões onde eu vejo que inclusive realizadores fazem uma confusão muito grande entre as responsabilidades do que é o produtor executivo e o produtor executivo ou o produtor, né? Que é a pessoa sócia daquela empresa, ele tem por responsabilidade, na verdade, um plano estratégico, quer seja para a empresa, quer seja para a obra.

**Diego Medeiros:** Como funciona essa forma de produzir projetos em parceria com outras produtoras? Como são divididas as responsabilidades e como são tomadas as decisões?

**João Júnior:** Eu acho até que a gente falou um pouquinho antes, de acordo com o perfil num modelo de coprodução, né? De acordo com o perfil de cada empresa, e com o que ela pode oferecer é que você vai estabelecer essas responsabilidades ou dentro do histórico daquele projeto, mesmo. Eu acho que é muito caso a caso, o importante é entender que as responsabilidades têm que ser divididas, pactuadas e documentadas para que isso não gere nenhum conflito futuro, porque os filmes têm uma vida muito longa, você passa três anos buscando financiamento, depois mais um ano entre filmagem e montagem, depois mais um ano pra distribuir, pra ir a festivais... então as relações têm que ser muito saudáveis, com a equipe, com o diretor, com os coprodutores, e pra que elas possam ser saudáveis é preciso que elas sejam muito claras, porque é o respeito dentro desses papéis que faz com que esses filmes ganhem o mundo e que não se criem impedimentos para que eles possam ganhar o mundo.

**Diego Medeiros:** Você poderia falar um pouco quais foram os filmes que você produziu, os longas, aí eu queria saber quais foram esses filmes que você produziu, você poderia listar e falar um pouco sobre esse processo, aí depois dessa eu queria entender quais foram os desafios que vocês tiveram desde os primeiros projetos para os atuais, mas agora eu queria mais que você listasse quais foram os filmes que você produziu, quais foram os diretores o que é que cada filme...

**João Júnior:** No começo desse encontro, eu estava te falando que a primeira empresa produtora que eu criei foi a Rec, em 1998. Recentemente, há dois anos, entrou a Carnaval Filmes com a minha sócia Nara Aragão. Quando eu vou citar algum projeto que eu fiz, claro que eu vou pensar meio que no primeiro deles, que é o *Cinema, Aspirinas e Urubus*. Primeiro porque ele foi o primeiro filme de muita gente, não foi só o meu primeiro filme como o produtor, nem só o primeiro longa de Marcelo Gomes como diretor e como roteirista, mas era o primeiro filme do ator João Miguel, do fotógrafo de Mauro Pinheiro. E isso, quando eu percebo hoje que produtor que eu sou, que coisas que eu gosto de fazer, por que eu faço dessa forma e não de outra, talvez eu sempre volte ao *Cinema, Aspirinas e Urubus*, porque eu pude experimentar várias coisas nele. A gente começou a trabalhar com ele no ano que eu abri a Rec, no primeiro dia, quando abriu a sala, abriu a porta, depois do carnaval, aquele momento que tudo começa a acontecer na nossa cidade, nessa cidade de carnaval que é o Recife, o Marcelo Gomes, na verdade, entrou comigo nessa sala e a gente preparou um projeto de desenvolvimento para Funep, que é a financiadora de estudos e projetos. Eu assinei isso junto com ele, e se eu fosse o produtor que eu sou hoje eu não teria feito, porque quando a gente assinou e submeteu a esse financiamento, a gente já disse que ia devolver esse dinheiro, ele era reembolsável em dois anos. Só que o *Cinema, Aspirinas e Urubus* levou sete anos, porque ele foi lançado em 2005 e a gente começou a trabalhar em 98. E ele levou sete anos porque a gente era devagar e tal? Não, porque não tinha política pública firmada, a Ancine só é de 2002, o Funcultura, no modelo que a gente conhece hoje, ele é de 2005. Então, era uma aventura também. Você ia começar um filme, você começava uma grande aventura. Então, talvez falar do *Cinema, Aspirinas e Urubus* eu falo um pouco de todos os outros filmes que eu fiz depois, porque se quando a gente escolheu um fundo de desenvolvimento errado, que dois anos



depois eu já era devedor, se inscrevi no MinC, porque existia uma Lei do Audiovisual dentro da Lei Rouanet, não na forma que a gente conhece a Lei do Audiovisual hoje, com todos aqueles artigos, era basicamente um segmento dentro da Rouanet. Aí, no meio disso quando escreve tem toda a modificação da Lei do Audiovisual, aí você reorganiza aquilo. Aí, em 2002 tem a Ancine, aí tira o projeto do MinC e vai para a Ancine, então eu fui vendo essas coisas acontecerem, praticamente entendendo como elas podiam funcionar, ou um fundo internacional como o *Hubert Bals* que colaborou com o filme, que parceiro você trazia, um coprodutor nacional que era Sara Silveira da *Dezenove*, porque que a gente chegou nela? Por que que era interessante? Claro, era o meu primeiro filme, era o de Marcelo, Sara já tinha feito vários filmes, todos de baixo orçamento. Entender como era o modelo dela, a partir de São Paulo, a gente não tinha como finalizar aqui, a cidade que a gente queria finalizar era São Paulo, os laboratórios eram lá. Então, por que é que se dá essa escolha? Então, a gente teria já um coprodutor naquela cidade, tudo isso que talvez me ajuda a ser o produtor que as pessoas reconhecem que eu sou hoje, talvez tenham se dado nesse ambiente do *Cinema, Aspirinas e Urubus*, que pra nossa alegria também é um filme que a gente mandou uma cópia VHS para o Festival de Cannes e ele foi selecionado para o *Certain Regard*. Eu lembro que era uma fita VHS, porque você fazia a inscrição e ela era paga, e o modelo mais barato era se mandasse uma fita VHS. Você podia mandar uma beta digital, aí era três vezes o valor, ou podia mandar uma cópia em 35, que era 10 vezes o valor do que se você mandasse a VHS, e pra nossa sorte, um mês antes do anúncio ser feito, a gente foi comunicado da seleção pra Cannes, acho que foi o primeiro filme pernambucano produzido, realizado aqui que foi para o Festival de Cannes. Isso teve um impacto muito grande para as nossas vidas naquele momento. Gilberto Gil que foi o grande ministro da cultura do Brasil, que ajudou com toda aquela equipe. Claro que ele não fez isso só, mais eu acho que ele teve a felicidade de ter uma equipe incrível, que talvez não tivesse permitido que todos os filmes que eu fiz depois do *Cinema, Aspirinas e Urubus*, talvez passe por esse ministério de Gilberto Gil, por aquela equipe que trouxe conceitos que são muito simples, muito acessíveis, parece que tiveram sempre com a gente. E a transparência nos editais, da diversificação dos produtos, tudo isso que a gente entende como fazendo parte do nosso ofício, mas foram implementados, instituídos dentro daquela equipe, daquele ministério de

Gilberto Gil. Antes disso, os editais eram uma incógnita, eles poderiam acontecer ou não acontecer, eles eram talvez muito mais um balcão de negócios. Então, se você era um produtor sediado no Rio de Janeiro, que conhecia também Itamar Franco, talvez fosse mais fácil você ser recebido no departamento de marketing de uma empresa, porque você não tinha um fundo, né? Você tinha que apresentar projetos a uma empresa, então eu acho que os 160 filmes que foram lançados comercialmente no Brasil, no ano de 2018, tem uma dívida de gratidão muito grande com aquela equipe do ministro Gilberto Gil, que remodelou a possibilidade de se fazer cinema no Brasil.

**Diego Medeiros:** Eu queria entender mais sobre os impactos que você considera que teve, a distribuição, o fato de ter sido exibido em Cannes, enfim. Como foi essa trajetória após esse momento do filme, do Cinema, Aspirinas e Urubus?

**João Júnior:** Então, essa estreia *Cinema, Aspirinas e Urubus* no Festival de Cannes proporcionou uma série de coisas maravilhosas. Ele foi convidado para cerca de 80 festivais ao redor do mundo, a gente conseguiu fazer todas as janelas, lançou ele no Brasil, ele acabou sendo um filme brasileiro indicado para aquela seleção do Oscar. Aí, isso fez com que um ano depois que ele tinha saído de exibição em salas de cinema, ele voltasse novamente em cartaz, ele vendeu para as TVs por assinatura, ele vendeu pra TV aberta, foi exibido na TV Globo, o que dava uma visibilidade gigante para ele. E só que a gente tinha também aí o modelo de transição de formato, você saía de um modelo analógico, do ótico como ele foi finalizado, para o modelo digital. Os suportes digitais daquela época, eles não tinham uma qualidade 2K, por exemplo, você saía de um Telecine. Aí há dois anos atrás, a gente voltou ao laboratório, ficou juntando pequenas receitas e conseguiu fazer um escaneamento do negativo pra ter um verdadeiro HD, no sentido do *high definition*, e dar um suporte dentro de um HD físico, aí isso permitiu, por exemplo, que a gente vendesse novamente pras TVs por assinatura, que eram os canais HD, e há um mês atrás ele entrou no catálogo da Netflix, porque a gente tinha essa nova cópia HD. Eu estou dando esse exemplo e falando do Aspirinas, desse modelo do negócio que a gente procurou coprodutor, foi a fundos internacionais, trouxe um monte de gente que estava estreando junto com a gente, e essa trajetória comercial bem sucedida que

ele teve, porque foi um momento que eu pude experimentar e entender como várias coisas aconteciam, e que eu fui repetindo talvez, ou aperfeiçoando, ou fazendo completamente diferente, porque a legislação, os fomentos tinham mudado. Mas foi com o *Aspirinas* que, eu que estudei direito e não cinema, a minha grande escola de cinema, sem dúvida alguma. Uma coisa que chama atenção, que as vezes eu paro com alguém e elas perguntam “sua trajetória como produtor começou, você ficou conhecido com o *Aspirinas*” talvez entre os profissionais do mercado pode ter colaborado, mas não necessariamente me ajudou, digamos, a financiar os outros filmes. Eu acho que, 10 anos depois, a gente ainda tinha orçamentos com o mesmo tamanho que era o *Cinema, Aspirinas e Urubus*, só que os filmes se tornaram muito mais caros. Também tem uma outra coisa, embora a gente tenha toda essa descentralização, eu reconheço que foi super importante, por exemplo, quando eu resolvi abrir uma produtora pra produzir cinema no Recife, e não em São Paulo ou no Rio, também foi muito estratégico estar aqui, mas talvez para um certo centro financeiro decisivo que tão muito pautados, ainda, por um olhar histórico, preconceituoso, que vê o nordestino como atrasado, isso é meio incontido, sabe? Talvez não tenha ajudado muito a ultrapassar isso, e seja sempre assim um esforço dobrado. Você tem sempre que dizer que você fez o *Cinema, Aspirinas e Urubus*, o *Céu de Suely*, o *Baixio das Bestas*, o *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*. É sempre um esforço a mais, no fundo tem um livro que eu acho brilhante que chama *A Invenção do Nordeste*, de um historiador do Rio Grande do Norte, Durval, que ele fala um pouco como é que se deu, assim, no modelo político brasileiro essa divisão de norte e sul, não sei se você sabe que o Brasil só era norte e sul, essa divisão em cinco regiões elas são dos anos 30 pra cá. Talvez por isso a gente fala ainda disso. Um outro dado também, é que a própria elite econômica do Nordeste se apropriou de uma ideia, mais regionalista, que achava que esse era o verdadeiro Brasil contra o outro Brasil que avançava industrialmente, e esse que avançava também se apropriava dessa ideia dos atrasados, para que todos os recursos ficassem lá. Isso é muito recente, tem menos de 100 anos que essas políticas de privilégios foram criadas, então a gente tem sempre esses reparos históricos e eles batem na gente também ainda hoje. A gente tem que estar sempre, talvez, ter um esforço a mais para dizer que você consegue realizar.

**Diego Medeiros:** Mas aí depois do Cinema, Aspirinas quais foram os próximos filmes que você produziu?

João Júnior: Olha, depois do Cinema, *Aspirinas e Urubus* que estreou no Festival de Cannes, eu produzi de Karin, com o Marcelo, o *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, que era um material que estava há 10 anos guardado comigo, e a gente tinha feito uma videoinstalação pro Itaú Cultural, durante a virada do milênio, uma viagem que eles tinham feito pelo interior do Nordeste e eles revisitaram para aproveitar esse material e colaborar com uma grande discussão que tinha naquele momento, que era se o limite, a borda entre o documentário e a ficção, né? E eles fizeram filme que as imagens eram documentais, era esse material que eles tinham captado há 10 anos atrás e criaram uma voz, um personagem que estava todo em *off*, que era uma ficção e foi incrível porque esse filme entrava em festivais que eram de ficção, e entrava em festivais que eram só de documentário também. Depois ainda de Marcelo Gomes eu fiz o *Era Uma Vez Eu Verônica*, fiz o primeiro filme de Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso, que é o *KFZ 1348*, foi o filme mais rápido que eu já fiz na história, porque no momento de uma visita que ele fizeram... Então, o *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, que recuperou esse material que estava arquivado, que colaborou com essa discussão de linguagem, estreou no Festival de Veneza. Talvez o filme mais rápido assim que eu fiz, entre a chegada da ideia, o interesse, preparar o projeto, conseguir financiamento e lançar, foi o filme de estreia do Marcelo Pedroso e Gabriel Mascaro, o *KFZ 1348*, que falava desse processo tão esdruxulo de industrialização do Brasil, a partir de um fusca que eles achavam num ferro velho, e eles iam buscar toda a cadeia de ex-proprietários desse fusca, ao longo dessa história recente do país, discutindo essa sociedade do petróleo, essa supervalorização do carro. Uma discussão que foi com muito comum, inclusive nos últimos anos, mas é incrível saber que em 2006 eles chegaram com essa proposta, e tão antenados com essa discussão, com a importância dela, aquilo ali foi super sedutor. Só que eles apresentaram o projeto e foram embora. No outro dia, eu recebi uma notícia de um edital que tinha só pra documentários, eram 4 prêmios que queriam aproximar a produção independente da TV, o projeto inscreveu imediatamente, aí três meses depois a BPI TV, que hoje é a Bravi, estava envolvida, queria dar agilidade ao processo. Três meses depois saiu o resultado,

tinha uns 200 inscritos, quatro prêmios, esse projeto foi contemplado, aí imediatamente um ano e meio depois o filme estava pronto e sendo lançado, e eles receberam um prêmio especial do Júri da Mostra Internacional de São Paulo. Depois eu tive ainda um *Era Uma Vez Eu, Veronica*, de Marcelo Gomes, que a gente voltou a trabalhar com uma equipe do Aspirinas, tinha Ermila, tinha João Miguel, tinha o mesmo seu fotógrafo Mauro Pinheiro, e é um filme que foi pra todo mundo, foi pra San Sebastian, que ganhou o prêmio de melhor filme no Festival de Brasília. Depois disso teve o *Tatuagem* de Hilton Lacerda, que era a estreia dele. Hilton era um roteirista super conceituado, com a contribuição enorme como roteirista profissional brasileiro e uma vez eu provoquei ele, brincando com ele, eu disse: “Hilton tem uma história pra você dirigir? ele fez tenho, vou te mandar”, e de fato ele tinha que era o *Tatuagem*, era um filme que me encantou muito produzir. Eu e Marcelo acompanhávamos muito o trabalho de Cao Guimarães, Marcelo tinha adorado fazer uma codireção com Karim, ele quis visitar esse modelo de codireção, então a gente propôs a Cao fazer com ele *O Homem das Multidões*, um projeto que eles desenvolveram juntos e que a gente filmou em BH, onde o maior desafio era convencer o metrô de BH, a gente filmar no metrô, aquela negociação começou um ano antes, porque se modificava todo projeto e todo personagem, talvez até tivéssemos que recriar um outro personagem. Esse filme foi selecionado para o Panorama do Festival de Berlim. Com o Marcelo também a gente fez o *Joaquim*, com dois coprodutores internacionais, a Ukbar Filmes de Portugal e uma produção associada do José Maria Morales, Lavanda Filmes, da Espanha, que estreou também em Berlim, na Mostra competitiva. Eu acompanhava o Armando Praça desde que eu fiz o Céu de Suely, ele foi assistente de direção e fez produção de elenco e eu adorava os filmes dele, sempre tive muita vontade de estar com ele no longa de estreia, até que no momento ele apresentou o *Greta*, que ele revisitava uma peça que fez muito sucesso no Brasil nos anos 70 e interferiu uma peça que tinha um olhar cômico para alguns personagens marginais. Ele recuperava esses personagens com drama, com imensidão do drama que eles viviam, e não da comédia, porque a comédia tinha um tom um tanto quanto desrespeitoso e eu achava linda essa ideia dele de voltar ao teatro, de recuperar personagens, de dar uma atualidade política e um contexto humano para aquelas vidas. Com esse filme de estreia dele, a gente estreou esse ano também no Panorama do Festival de

Berlim e tínhamos um documentário de Marcelo Gomes, *Eu Estou Me Guardando Para Quando o Carnaval Chegar*, que também estava junto, no Panorama, no mesmo ano do Festival de Berlim. E a gente lança esses dois filmes ainda hoje, daqui a pouco. Na produtora, hoje em finalização a gente tem um filme de Letícia Simões, um documentário chamado *Casa*, que são três gerações de mulheres, a avó, a mãe e ela, e que tipo de ligações, encontros e reencontros elas têm ao longo de dois ou três anos na vida delas. Temos um segundo filme de ficção de Hilton chamado *Fim de Festa*, que também está em finalização e mais um longa de Marcelo Gomes. E é uma produção intensa, fico feliz, muito feliz de olhar e reconhecer que tem um catálogo, um catálogo que passou exatamente pelas coisas que eu acredito, pelo desenvolvimento, pela boa relação com os diretores, pela vontade de fazer com que esses artistas se expressem, o interesse que eu tenho no olhar e na originalidade do olhar deles são do cinema, mais sobre os temas que eles tratam é bonito de ver, mas também é triste saber que tudo isso que a gente construiu se tornar ameaçado. A produção audiovisual brasileira está ameaçada porque a gente vive em uma grande incógnita, o que é a continuidade desse setor, quais são as políticas que vão ser desenvolvidas. É um esforço que a gente vai ter que enfrentar e resistir e continuar produzindo.

**Diego Medeiros:** Dentro desses teus filmes, João, que você produziu, eu queria que você falasse rapidamente sobre o *Tatuagem* que também foi um filme que ganhou vários prêmios, como sempre essa sua estreia de um diretor é marcante, como o Marcelo no *Cinema*, então eu queria que você falasse um pouco sobre o *Tatuagem*, como foi esse processo da estreia, enfim, a carreira que o filme teve, como é que você vê isso?

**João Júnior:** Bom, o *Tatuagem* é um filme do Hilton Lacerda, um filme que eu e Nara adoramos nos envolver, porque a gente voltava aos anos 70, e voltava a personagens que estavam numa certa marginalidade, mas com uma resistência maravilhosa e com uma linda expressão artística que era o teatro. E com esse teatro, com o deboche desse teatro deles, que era cômico, que tinha números de travestis, que eles faziam uma crítica muito ácida à ditadura e era uma forma de como os corpos deles se contrapõem a essa ditadura, a esse regime de exceção.

Eu acho que esse roteiro, essa ideia de Hilton brilhante, que me deu assim, muito, muito envolvimento. A gente adotou um plano de financiamento um tanto parecido com o de outros projetos que a gente já tinha realizado, onde o primeiro aporte foi do próprio Funcultura. Então, a gente adotou um modelo de produção que eu já tinha tentado, experimentado em outros projetos, era fazer com que o Funcultura fosse a primeira verba que entrasse, e aí ia a outros editais federais dizendo que já tinha um financiamento do meu próprio estado, com 20, com 25%, porque eu acho que quando a gente vai buscar outros recursos aí você já tem algum dinheiro em caixa, isso colabora significativamente. O *Tatuagem* estreou em 2013, estreou em Gramado, recebeu o prêmio de melhor filme, de melhor ator, prêmio da crítica e logo depois o Festival do Rio, que ele voltou ao prêmio de ator, de ator coadjuvante, ao prêmio de diretor, o Prêmio Especial do Júri, prêmio de crítica novamente. No mesmo ano a gente lançou e ele tem um caso muito curioso, porque ele ficou um ano em cartaz na cidade do Recife, no cinema São Luiz. Claro que, como as outras estreias, você estreia em 13, 12, 14 capitais simultâneas, depois que ele ficou aqueles dois meses em cartaz em mais de um cinema da cidade, ele tinha uma sessão aos sábados às 19h, durante um ano no cinema São Luís. Foi incrível! Quando fez um ano, que ele ia sair de cartaz, o cinema queria ocupar aquele espaço com outros títulos, a gente divulgou isso e aquele cinema que tem 1000 lugares, 980 ou 1000 lugares, ficou completamente lotado, as pessoas fizeram uma festa na frente do cinema, porque eu acho que tinha gente que ia todo sábado, às 19h, rever o *Tatuagem*, a gente adorava acompanhar isso, achava super bonito. Então, só no cinema São Luiz 10.000 pessoas viram esse filme, então o que é que os filmes precisam? Eles precisam de uma sala, porque ele tem público que quer ver que, pode acompanhar.

**Diego Medeiros:** O que você acha que mudou na tua forma de produzir, desde os primeiros longas até os atuais, os últimos que você produziu, poderia destacar alguma coisa?

**João Júnior:** Eu acho que entre o primeiro filme e os últimos, eu me sinto muito menos solitário talvez, na produção eu tenho uma grande parceira, que é Nara Aragão, que eu me identifico muito com o pensamento, com as escolhas, com a

forma, com ética, com a responsabilidade que ela tem também nos projetos. É muito bom poder dividir com ela, mas poder dividir com tanta gente, inclusive com vocês aqui, porque talvez quando a gente começou naquele momento sem Ancine, sem políticas claras, sem investimento, era muito mais solitário, era muito mais uma aventura do que um plano de trabalho. Você poderia começar e poderia interromper, poderia parar no meio do caminho com uma obra. Além de achar que é menos solitário, que existe mais gente nessa função, eu fico feliz de ver que você pode fazer um filme, e você quer escolher um assistente de direção no Recife, e eu posso olhar pra 10 ou 12 nomes e escolher qual é o que é mais adequado para aquele filme. Porque todos podem ser talentosos, mas tem um que sempre se adequa mais, ou o perfil, há características que são intrínsecas daquela produção, ou ao perfil da equipe, vai se ter uma afinidade maior com o diretor. Isso que eu acho que talvez seja um dado que me aquece, sabe? Perceber que mudou, e mudou para melhor.

**Diego Medeiros:** Ou seja, esse nível de profissionalização e especialização contribuiu para a produção dos projetos atualmente.

**João Júnior:** Eu acho que a mudança mais significativa também, é uma formalização das empresas produtoras, um fortalecimento delas, mas também o reconhecimento de um modelo de produção. Quando eu estava entrando nesse negócio, as pessoas se pautavam sempre pelo modelo do Rio e de São Paulo, estou falando da produção de cinema no Brasil, como os caminhos que você poderia seguir para produzir cinema. Não, eu acho que você pode criar e talvez a melhor lição desse modelo recifense, desse cinema produzido em Pernambuco, é que você pode construir o seu modelo também.

**Diego Medeiros:** Como você enxerga essa trajetória da produção do cinema feito aqui em Pernambuco, nesses últimos 10 anos da existência do edital do Funcultura?

**João Júnior:** Que pergunta difícil, o Funcultura nasceu de um sistema de incentivo que era muito parecido com a Lei Rouanet, você ia ali, recebia uma carta de crédito, ia bater nas empresas, falar com o departamento de marketing... naquele momento, o governo de Pernambuco liberava 3 milhões, digamos, de cartas de crédito e



efetivamente só era captado 1 milhão. Acho que teve um momento que se fez uma pergunta: Ora, se eu estou conseguindo ter uma redução fiscal de 3 milhões, esses produtores só conseguem captar 1/3 disso, o que é que está havendo? Esses produtores não estão chegando nas empresas, as empresas não estão recebendo, foi quando ele transformou em um fundo e isso foi fundamental, porque deu muito mais agilidade. Não precisou mais triangular essa relação entre o departamento de marketing, a empresa produtora e o próprio Estado, e a relação ficou entre o Estado, que tem uma responsabilidade gigante com a produção cultural, e o próprio proponente. Eu acho que isso foi um grande divisor de águas, isso acelerou e fez com que essa produção ganhasse visibilidade, ganhando visibilidade, ela conseguia aumentar a quantidade de produções, se aumentava essa quantidade de projetos realizados, essa classe e esse setor ficava mais forte também para pleitear um investimento maior. É claro que tem sempre os talentos, se também esses realizadores não fossem talentosos o suficiente, essa visibilidade não teria sido alcançada. Então, eu acho que essa reunião desses fatores, de uma vontade política no momento de autores talentosos, que favoreceram o crescimento dele enquanto Fundo. Que entre 10 anos a produção de 10 anos atrás e a atual, o Funcultura cresceu bastante. E talvez a grande lição, enquanto sociedade civil, que a gente tira disso é que uma política pública instituída, ela não dá resultado em um ou dois anos, ela precisa, pelo menos, de cinco, de seis, de dez pra se fortalecer e você poder ver um volume e o benefício que essa política pública pode favorecer, pode trazer para própria sociedade.

**Diego Medeiros:** Quais são os desafios que você considera que ainda existem para os produtores aqui de Pernambuco?

**João Júnior:** Acho que o desafio para qualquer produtor brasileiro é a sustentabilidade, é um calendário dos fomentos para que você não fique à mercê: “aí, esse ano tem? Não tem. Qual o mês? Quando é que acontece?” Eu sempre dou um exemplo, embora ele seja muito menor, faz 20 anos que eu trabalho com cinema, faz 20 anos o que é a *Hubert Bals Fund* tem uma chamada pública no dia 1 de março e outra no dia 1 de agosto, todo ano você sabe que você prepara um projeto de desenvolvimento e tem até essa data pra mandar. Isso me faz muita falta

para que você possa alinhar o teu planejamento estratégico pelo calendário, pelos *deadlines*, pelos prazos oferecidos também, pelos editais, pelos fundos.

**Diego Medeiros:** A que fatores você atribui o cinema feito aqui ter tanto reconhecimento artístico internacional?

**João Júnior:** Diego, eu nunca pensei sobre isso, eu já brinquei muito sobre isso. A gente diz que é o coentro na comida, pode ser cominho na carne, essas coisas, mas eu acho que se corre um risco um pouco bairrista de encontrar um fator para isso. Eu acho que existe um momento que é histórico, que faz com que alguns talentos estejam disponíveis para essa profissão, que elas possam acessar instrumentos e fundos que favorecem ou encontraram... Mesmo te dizendo isso, eu acho que talvez a produção local, e tendo realizadores com perfis tão diferentes, mas acho que todos eles têm uma certa preocupação e um olhar social para os seus temas, e talvez isso dê muita universalidade a essas produções.

**Diego Medeiros:** E para fechar, eu queria saber como tu insere o teu trabalho de produtor nesse contexto do cinema brasileiro, e partindo daqui também, feito aqui em Pernambuco, como tu se vê como produtor nesse contexto de cinema brasileiro, como você insere o seu trabalho?

**João Júnior:** A contribuição que eu dei como produtor, dentro da Rec ou dentro da Carnaval Filmes, é a construção de um catálogo, que eu acho que é um catálogo com obras fortes, com obras que tem uma atualidade. A maioria dos filmes não morreram, eles estão vivos, as pessoas ainda se interessam, tem canais que aparecem comprando, eles estão em mostras, tem estudantes de mestrado interessados em alguns, em estudá-los, em escrever. Eu acho que é um catálogo vivo, com obras importantes e vivas.

**Diego Medeiros:** Obrigado, João, por ter participado, por ter se disponibilizado.

Fim

## **Transcrição da entrevista com as produtoras Kika Latache e Livia de Melo da Vilarejo Filmes**

**Diego Medeiros:** Boa tarde, Kika e Livia. Obrigado aí por ter topado dar essa entrevista no meu trabalho de mestrado em indústrias criativas, no qual eu venho pesquisando sobre modelos de negócios no cinema pernambucano.

**Kika e Livia:** Disponha, a gente que agradece.

**Diego Medeiros:** Quanto tempo tem de constituída a Vilarejo, e como surgiu essa ideia assim de vocês constituírem como produtora?

**Kika Latache:** A Vilarejo tem dois anos, né? A gente começou realmente a trabalhar como uma empresa, juntas, de fato, no comecinho de 2016. A gente já trabalhava juntas, eu e Livia, mas como freelancer, como pessoa física. Em alguns projetos a gente se encontrou, se conheceu, enfim. Mas aí a gente fundou a Vilarejo e começou a trabalhar juntas no intuito, também, de ter uma produtora de produtoras, né? Aqui em Recife a gente percebe produtoras de diretores, como é o caso da Símio, da Trincheira, e a gente percebia que havia uma lacuna, inclusive para atendê-los, né? E aí a gente é uma produtora de duas produtoras, né?

**Livia de Melo:** A gente começou tem três anos, em 2016. Então, são três anos e não dois anos.

**Diego Medeiros:** E antes da Vilarejo, vocês já trabalhavam com produção? Se sim, como começaram?

**Livia de Melo:** Eu comecei a trabalhar com cinema na faculdade ainda, mas era um cinema informal, sem dinheiro nenhum, enfim, bastante amador. E naquela época não existia, existiam pouquíssimos fundos, os que existiam muitas vezes eram concentrados em grandes produtoras de âmbito nacional, de âmbito estadual tinha pouquíssimo dinheiro, tinha uma coisinha, mas era bem pouco. E aí a gente formou um coletivo na Universidade e todo mundo começou a trabalhar meio que junto,

cada um fazendo funções diferentes, assim, poucas pessoas tinham muito certo o que elas queriam, a maioria queria experimentar pra entender pra onde ia, e eu nessa época fiz um pouquinho de tudo, fiz direção de arte, fiz de luz, até cair em produção, fiz *making off* durante muito tempo até ir pra produção e aí, profissionalmente mesmo, eu larguei o meu trabalho enquanto assessora de comunicação de ONG e fui fazer só cinema em 2005. E aí desde então tô nesse caminho, assim, eu comecei fazendo assistência de direção e assistência de produção, depois eu fiz assistência de produção executiva e aí, sempre fiquei fazendo em paralelo, produção executiva, direção de produção e pesquisa pra documentário, que é uma coisa que já faz um tempo maior que eu me afastei. Mas direção de produção e produção executiva são coisas que eu sempre fiz em paralelo, assim, acho que eu e Kika temos um perfil parecido nisso, que a gente nunca se dedicou a só uma dessas funções, a gente sempre que meio que fez as duas, o que não é muito comum. Isso é ótimo porque faz com que a gente, enquanto produtoras, a gente tenha uma sensibilidade maior de entender os problemas de todos os lados, a gente se esquece muitas vezes, mais até do que deveria do *Excel*, e a gente pensa muito na direção de produção porque a gente já vivenciou muito aquilo. Então, aí são 14 anos fazendo cinema. Agora, num contexto, até então mais confortável, financeiramente falando, e com muito mais possibilidade do que existia antigamente, nem se compara.

**Kika Latache:** É, eu comecei em 2004. Eu estava fazendo faculdade de publicidade, e aí eu paguei uma cadeira de audiovisual, na época não tinha faculdade de cinema, e aí meu professor era Leo Falcão e aí foi quando eu comecei a... poxa, é isso! É muito mais isso que publicidade. E aí eu conversei com ele a respeito de como é que eu poderia fazer para fazer um estágio na produtora dele, que era a Ruptura, na época, e aí ele me chamou para estagiar lá, e aí eu fiz os meus dois primeiros curtas. E aí depois, João Júnior e Dedete me chamaram pra fazer *O Céu de Suely*, e foi aí que eu comecei a trabalhar com cinema, mas também num esquema assim sem dinheiro, porque apesar do meu primeiro longa ter sido *O Céu de Suely*, que era num esquema maior, com a Rec e tudo, depois do *O Céu de Suely* eu fiz o *Amigos de Risco*, que foi também assim sem dinheiro nenhum, aliás dinheiro nenhum não, tinha um dinheiro pra fazer um curta-metragem e aí, como Livia disse,

assim como a gente já estava fazendo um movimento de fazer filme sem dinheiro nenhum, numa ocasião que tinha um dinheiro, mesmo que fosse mínimo, a ideia de todo mundo foi “agora gente faz um longa, né”, com dinheiro de curta. Então, todo mundo trabalhou de graça no filme, daí aquele dinheiro era minimamente para pagar um combustível, uma alimentação, daí a gente foi fazendo a nossa própria escola, porque como não tinha faculdade, era assim, como Lívia disse. Eu também fiz assistência de direção, eu fiz Continuidade, fiz assistência de produção, fiz direção de produção, coordenação, produção executiva, produção de objeto, motorista, câmera K, tudo isso eu fiz assim, porque era isso assim. Como aprender num lugar que não tinha escola para isso? E aí a gente começou... aí então eu comecei em 2004 e estou até agora também, são muitos anos já, né?

**Diego Medeiros:** Mas quando vocês perceberam que vocês iriam investir e se dedicar a essa coisa da produção, de ser produtora?

**Lívia de Melo:** Acho que a gente já tinha feito muita direção de produção, muita produção executiva e isso fez com que muitas das diretoras e dos diretores com que a gente trabalhou, hoje em dia, são pessoas que vieram conosco, desde esse processo inicial de formação e de início mesmo de carreira. Esses diretores e essas diretoras cresceram, os fundos cresceram. Como a gente sempre teve essa proximidade de longos anos, as pessoas começaram a chamar, por exemplo, o Marcelo Pedroso eu conheci na época de faculdade, embora eu não tenha feito nenhum curta com ele na época da faculdade, tinha feito com o Gabriel, enfim com outras pessoas, com Leo e com Lordello. Mas Marcelo me chamou para produzir o Brasil S/A, e aí foi o primeiro filme que eu produzi, e aí, desde então surgiu cada vez mais demanda, tinha produzido alguns curtas já, sempre produzi os curtas de Nara Normande. Então, meio que essa demanda despertou essa tensão da gente, fez por que não? Por que a gente também não faz produção? A gente tem vários diretores e diretoras que demandam isso da gente e a gente segurou isso por um tempo, ficou um pouco reticente. No meu caso, até eu queria ter essa experiência, enquanto diretora de produção, enquanto produtora executiva em projetos maiores. E aí, quando a gente, na verdade, abriu a Vilarejo CNPJ, a gente foi amadurecendo junto essa ideia de por que não se tornar uma produtora? Então, eu acho que foi um

pouco da nossa experiência e da demanda também, que sempre existiu no momento e não tinha por que a gente não começar a produzir os nossos próprios filmes.

**Kika Latache:** É, eu acho que um terceiro fator que é os fundos, né? Tanto o fundo estadual, quanto os fundos nacionais também, começaram a ser mais diversificados e a gente começou a ter acesso também a eles. Enfim, tem que estudar muito porque sempre está em mudança, sempre está aparecendo novas regras, mas é isso, a gente começou a estudar, começou a se especializar e começou a existir de fato, e produtoras pequenas começaram a ter acesso, eu acho que isso também fez toda a diferença.

**Diego Medeiros:** Então eu queria entender como vocês veem esse processo assim de especialização que teve no cinema aqui, que foi gerado por esses fundos, realmente que dimensionou os projetos e as pessoas tiveram que se especializar em áreas, como vocês veem esse processo hoje em dia? No mercado, e se hoje vocês ainda exercem essas outras funções ou não, assim eu queria entender primeiro duas questões, primeiro como você veem esse processo no mercado, de especialização, e se vocês ainda hoje em dia continuou exercendo, digamos, diversas funções dentro do processo de produção de vocês.

**Lívia de Melo:** Eu acho que a especialização é fruto desse crescimento do mercado, então quanto mais cresce, mais demanda tem e é meio que natural e comum que as pessoas vão se especializando em determinadas áreas, em determinadas profissões e demandas mesmo, por exemplo, em Maceió e em Alagoas tem algumas pessoas que eu conheço que moram lá e que trabalham lá, com cinema, e eles ainda não tem isso, eles ainda estão meio que nesse esquema: todo mundo faz tudo. Porque aquelas pessoas, elas têm que viver de cinema e o único jeito delas viverem é elas fazerem tudo, senão elas não têm demanda de trabalho suficiente numa cidade que só produz dois longas por ano, que não é o nosso caso. O nosso caso já é, na verdade, o contrário, as vezes falta profissional, então acho bastante natural a especialização por departamentos, enfim. E quanto à segunda questão, isso é um dilema muito sério em nossas vidas, porque a gente

adora fazer direção de produção, mas o dia-a-dia de uma produtora tem afastado a gente cada vez mais disso, pelas próprias demandas burocráticas, enfim, que exigem a nossa presença 24 horas por dia, 7 dias por semana, enfim. Então, cada vez fica mais difícil da gente se afastar e fazer direção de produção, embora infelizmente seja uma realidade que a gente vislumbre, caso esses fundos comecem a enfraquecer os próximos anos diante do cenário político. E aí é isso, a gente está no lugar de privilégio de poder voltar a fazer alguma coisa que a gente gosta bastante, que é para pouquíssimas pessoas, infelizmente.

**Diego Medeiros:** Então, eu queria entender como vocês produzem, se existe um modelo, se existe fluxo, se vocês desenvolveram algum modelo próprio de vocês ou se vocês pegaram alguma referência de produção, como vocês produzem tipo, os longas, os projetos?

**Kika Latache:** Antes de responder essa, só vou complementar a pergunta anterior desse acúmulo de funções, né? A gente ainda tem que acumular, no mesmo projeto, produção e produção executiva, assim. O ideal é que não seja, porque demanda demais, assim, toma realmente muito tempo e quando tem duas pessoas fazendo essas duas funções, se troca muita ideia, né? Sobre as decisões que precisam ser tomadas de forma muito rápidas, muitas vezes. Mas nos nossos projetos, os orçamentos são muito enxutos, então a gente ainda acumula essas duas funções. No último longa-metragem que a gente produziu, que foi *Propriedade Privada*, a gente, infelizmente, a gente não conseguiu as duas se envolverem no projeto, e aí eu tive que acumular essas duas funções, por exemplo, durante a filmagem. E Lívia falou de sorte, de coisas que a gente gosta de fazer, de fazer direção de produção, que é uma coisa que a gente gosta muito, mas eu acho eu tenho pensado muito que uma sorte também nossa, do nosso perfil, é porque a gente exerceu outras funções, em outros departamentos, e aí eu acho que a gente tem uma percepção de equipe muito afinada, sabe? a gente consegue perceber a importância... não que se você não exerceu função fora do seu departamento, não que você não possa enxergar, mas eu acho que o fato de a gente ter transitado em muitos departamentos, exercendo as funções, eu acho que traz pra gente uma percepção de valorização, sabe? Tanto da função, quanto dos profissionais que exercem elas, e eu acho que a

gente, como produtora executiva, dar esse valor e perceber, é bem importante, assim, para as nossas equipes, aí, né?

**Diego Medeiros:** Aí, complementando, é isso, como vocês produzem? Se existe um modelo que vocês, até nessa experiência de ter trabalhado em outras produções, se vocês tentaram desenvolver algum modelo, se vocês utilizam algum, e como vocês produzem? Se existe fluxo, como é o processo, assim, de vocês pegarem um projeto e agora produzir? Como é isso? Qual o modelo de vocês?

**Livia de Melo:** É, dentro da Vilarejo a gente se divide ainda muito por projeto, como Kika colocou, assim, então basicamente eu sou responsável por um grupo de diretoras e diretores, e Kika é responsável por outros. O que a gente deseja fazer daqui em diante, na verdade, é fazer uma mistura, principalmente durante as etapas de pré-produção e filmagem, que, enquanto uma é a produtora, a outra ser a produtora executiva. A gente nunca conseguiu fazer isso, por esse motivo de que o escritório sempre demanda muito da gente, mas é o que a gente gostaria de fazer nos próximos tempos. A gente trabalhou, prestou serviço durante muito tempo pra... eu basicamente só pra João Júnior, da Rec, e Kika circulou por mais outras produtoras e isso fez com que a gente fosse se formando. Então, o fluxo ali da produção, a gente tem muito inspirado nisso, nesse nosso trabalho do nosso dia-a-dia e um pouco também do que as próprias, dos próprios realizadoras e realizadores trazem para a gente, sabe? Então, tem realizadores e realizadores que são mais sensíveis, no sentido de formação de uma equipe mais diversificada, já tem outras pessoas que são mais, se sentem mais confortáveis em trabalhar sempre com pessoas que conhecem, então a gente se molda e provoca também um pouco, tanto um lado, quanto o outro, sempre. Mas é importante que haja essa intercessão de ideias. A gente também percebeu, como a gente trabalha muito com a *Trincheira* e com a *Símio*, que são produtoras de diretores, então a Vilarejo, não coincidentemente, praticamente é... tirando, exceto Igor Tavares, todas as pessoas que... pela qual a Vilarejo é proponente são realizadoras mulheres, assim, pra suprir um pouco essa própria nossa necessidade. Uma coisa que eu queria falar, é que quando a gente trabalha para outras produtoras, né? Quando a gente tem essa experiência de 15 anos, assim, para além de trazer características positivas e



modelos de produção, que a gente se inspira e acha que é um caminho, eu acho que também tem o inverso, assim, eu acho que a gente vai aprendendo muito assim a dizer o que eu não quero fazer, o que eu não quero reproduzir, sabe? Modelos que eu acho que estão obsoletos, coisas que não se enquadram mais e talvez em cinema de 10 anos atrás a gente percebia muito, sabe? Até o próprio machismo mesmo, a reprodução de coisas que a gente foi submetida e hoje a gente olha muito atento a isso, tem coisas aqui que a gente não vai reproduzir, modelos de autoridades, de forma equivocada do nosso ponto de vista, sabe? Grito, submissões, tudo isso é uma coisa que a gente vivenciou nos projetos que a gente trabalhou, mas a gente como proponente, a gente como produtora, a gente quer tirar várias dessas coisas, a gente não admite que isso continue sendo reproduzido, sabe? no cinema. Então, para além do conteúdo do projeto em si, do filme que vai acontecer, a gente realmente tem uma atenção muito especial ao processo, que a gente acredita que isso seja muito importante, tanto quanto. E eram opressões que muitas vezes, quase nunca, por nossa sorte, não vinham do nosso chefe direto, era uma coisa mais dos chefes de outros departamentos, essa estrutura muito verticalizada, de que eu enquanto assistente de produção não posso chegar ao diretor. O quartel acabou, pelo menos para a gente.

**Kika Latache:** E uma outra coisa que eu queria pontuar nessa tua pergunta, é que é complicado, né? A gente ter que entender de muitas coisas para poder ser produtora pessoa jurídica, né? Porque a gente tem a expertise do que a gente exerce, mas aí a partir do momento que a gente tem uma empresa, a gente vira empresária, e isso é complicado porque a gente não estudou para ser empresária. Tem muita coisa que a gente vai aprendendo ao longo do tempo e vai errando, e vai aprendendo, e a gente vai se juntando também com parceiros que, da mesma forma que Livia falou, a gente trabalha com outras produtoras, e não para, eu também percebo que alguns fornecedores não são só fornecedores, trabalha juntos, né? Vocês, a matriz, são pessoas que nos atendem, que nos auxiliam nessa função difícil, pelo menos para mim, que é ser essa parte da empresária e que a gente vai se munido, e vai se munindo juntos. Eu percebo que há também uma troca, né? Eu sinto dificuldade e acho que a gente precisa se especializar nisso também para poder gerar como empresa, sabe?

**Diego Medeiros:** Como funciona essa forma de vocês produzir projetos em parceria com outras produtoras? Como se dá isso na prática? Aí eu vou só levantar ideias aqui: Como essas decisões são tomadas? Se são em conjunto ou se são decididos anteriormente? Como são divididas as responsabilidades, por exemplo, no caso de vocês produzirem um projeto de outra produtora ou de outro realizador, como isso se dá na prática?

**Kika Latache:** A gente parte de um princípio de dialogar com o conteúdo que vai ser produzido, se a gente não acha que o conteúdo daquele filme, daquela série, daquele curta, daquele telefilme, é um conteúdo que a gente acredita nele, a gente não faz e aí normalmente quando chegar um diretor, uma diretora, com uma ideia, que normalmente o que acontece é que a gente pega os projetos desde a ideia. A ideia aí normalmente é só uma ideia, e aí a gente transforma ela em um projeto, a gente dá um formato a ela, a gente capta, a gente produz, a gente finaliza, distribui. A gente realmente pega do começo até o fim do projeto. E aí quando chega a ideia, assim, aí eu e Livia normalmente a gente conversa e sempre é muito natural, assim, a forma de escolha dos projetos, porque não destoa tanto, não destoa em termos de conteúdo, as coisas que eu acredito e coisas que Livia acredita. Tem coisas que a gente fala “não vou pegar isso de jeito nenhum, isso vai de encontro ao que eu acho, eu não quero produzir uma coisa que eu não acredite”, sabe?

**Livia de Melo:** Mas quando a gente trabalha com outras produtoras, cada vez mais, é isso, a gente presta menos serviço, a gente trabalha menos, a gente parou completamente de trabalhar “para” e a gente só trabalha “com”. Então, quando a gente trabalha com a Trincheira, o com a Símio, basicamente não há uma divisão diferente de quando é um projeto só da Vilarejo. A diferença é que nesses casos a gente assina como coprodutoras, e aí a gente faz um esquema entre, entre a Símio, sendo bem burocrática na minha fala, entre a Trincheira e a Símio a gente faz um esquema de divisão, do tipo: se *Brasil S/A* pontua perante a Ancine pra Símio, então *Propriedade* vai pontuar perante a Vilarejo pra Ancine. Então, a gente tem essa divisão burocrática da pontuação da Ancine, mas eu acho que do ponto de vista administrativo não tem diferença alguma. A gente cuida de toda a produção, de toda

a parte administrativa porque os diretores não se interessam muito por isso, nem tem esse tempo, a partir do momento que são diretores e roteiristas já dos filmes, não tem uma divisão muito diferente de quando é um projeto só da Vilarejo, não. Acho que só perante a Ancine que tem essa diferença, assim, mas de resto é o mesmo fluxo de um projeto só da Vilarejo.

**Diego Medeiros:** Uma coisa interessante que eu identifiquei no modelo de vocês, é que, assim, vocês têm esse modelo de produzir projetos de terceiros, mas vocês também estão começando a produzir os próprios projetos de vocês, né? Então, eu queria que vocês falassem também sobre isso, que vocês atuam bastante com outros produtores que aprovam projetos por suas próprias produtoras, mas também vocês estão começando a produzir os projetos da própria Vilarejo, projeto que vocês mesmos captam, vocês mesmo estão desenvolvendo em parceria com outros realizadores, aí eu queria que vocês falassem um pouco sobre isso.

**Kika Latache:** É, eu acho que desde que a gente começou, de fato, a trabalhar para a Vilarejo mesmo, desde quando a gente decidiu não fazer mais *freelancer* para outros filmes, a gente trabalhar só para a Vilarejo, a gente já começou dessa forma. Porque como Lívia disse, eu acho que tem uma coisa burocrática que é quem pontua diante da Ancine, qual é o CNPJ que captou, mas é na prática mesmo, tanto quanto é no nome da Vilarejo ou quando é no nome de produtoras parceiras, a gente escreve o projeto junto, né? A gente concebe a ideia junto, a gente capta junto. Então, eu acho que o que diferencia é quem assina aquele projeto, mas a gente se entende como produtora, tanto dos projetos que a gente é coprodutora, quanto dos projetos que a gente é produtora, entende?

**Lívia de Melo:** É, dentro da Vilarejo é isso, a maior parte da nossa equipe de realizadores são mulheres estreantes, eu venho com Nara Normande há muito tempo, desde *Dia Estrelado*, eu não pude participar do *Sem Coração*, na época eu fui convidada pra fazer direção de produção, na época, mas não estava aqui. Então, *Guaxuma*, um primeiro curta produzido pela Vilarejo, e é isso, a gente tem vários projetos em captação, praticamente captados, rodados a gente tem *Guaxuma*, tem *O Bem Virá*, que ainda está em finalização, mas talvez a maior particularidade é

isso, são todas diretoras mulheres, exceto Igor Travassos, que é um diretor negro, enfim.

**Diego Medeiros:** E quais são as fontes de financiamento dos projetos de vocês, se há parcerias privadas, se vocês estão buscando fazer mais coproduções, o que é que vocês estão buscando tanto, como captar recursos para os projetos e como vocês estão vendo outros tipos de parcerias para viabilizar os projetos da própria Vilarejo?

**Lívia de Melo:** É, a maior parte dos projetos, eles tem um aporte inicial ou total do Funcultura, Arranjos Regionais e alguma outra suplementação que seja do FSA e Ancine, *Guaxuma* teve uma participação muito grande da coprodução francesa pela *Les Valseurs*, o que possibilitou a produção do filme, no Brasil se investe muito pouco em curta-metragem, então 1/8 do orçamento, na verdade, é brasileiro e os outros 7/8 do orçamento, ele é todo francês e o governo francês investe mais em uma diretora brasileira do que o próprio governo brasileiro. E aí, o *Senhoritas*, que é o nosso próximo longa-metragem, de Mykaela Plotkin, que é uma diretora estreante, está com uma coprodução com o México, o apoio, além desses fundos que eu falei, do Ibermedia, e sim, cada vez mais é um caminho, uma coprodução internacional, mas esses dois projetos, eles foram bem importantes para apresentar a gente pra esse quesito de coprodução internacional, que como Kika falou, a nossa experiência era muito do dia a dia. Então, lidar com esses fundos nacionais era naturalmente muito simples pra gente, a coprodução era uma coisa que a gente está começando, a gente está engatinhando e está indo bem, mas é super importante para complementar os orçamentos, que cada vez mais fica difícil de realizar só com os fundos daqui, principalmente recentemente que começou a ficar muito difícil pra gente acessar o FSA nas linhas nacionais, de editais e chamadas públicas nacionais.

**Diego Medeiros:** Então, no caso, o *Senhoritas* é o primeiro longa que vocês vão produzir aprovado pela Vilarejo? E como é que está este processo, já houve contratação com FSA? E como vocês estão planejando produzir esse projeto? Se trazer as experiências que vocês já têm em produzir os projetos de outros

produtoras ou se vocês estão pensando em algum outro modelo, como é que vocês estão planejando, digamos, a produção do *Senhoritas*?

**Kika Latache:** É, a gente está neste processo, que é muito longo, que é o da contratação do FSA, a gente anda pensando muito sobre como diminuir esse gargalo, que é esse hiato que acontece entre a aprovação do projeto no Funcultura, a liberação das parcelas que são necessárias para se iniciar a contratação do FSA e o tempo que o FSA leva para desembolsar a parte do aporte. Isso tem causado muito gargalo mesmo, os filmes demoram, às vezes, 2 anos para completar esse processo e a gente está no meio desse processo. A gente tem essa coprodução mexicana, que é importante para o orçamento do filme e a gente pretende filmar no começo do segundo semestre. Esse é o nosso cronograma e sobre o modelo de produção dele, acho que vai ser bem tradicional. Eu imagino que seja uma equipe que precise ser pequena, é uma equipe que a gente quer que seja predominantemente formada por mulheres, pelo assunto de que trata o filme e também por uma vontade da diretora.

**Diego Medeiros:** Que dificuldades vocês apontam na produção aqui, do cinema daqui de Pernambuco, que dificuldades vocês apontam e, de repente, que dificuldades vocês têm na prática para produção?

**Kika Latache:** Eu que acho essa burocracia da contratação é um grande problema, é muito tempo, muito tempo para o desembolso, sabe? Porque a gente tem esse Arranjo Regional que fala que você só pode começar a contratar ou FSA depois que recebe 50% do aporte do ente local, quando a primeira parcela do Funcultura, ela só pode ser até 40%. Então, você necessariamente tem que receber duas parcelas, você recebe a primeira, você tem que utilizar ela, você tem que prestar contas, você tem que receber a segunda para iniciar o processo de contratação do FSA. Isso demanda muito tempo, isso é muito burocrático, é muita regra e as regras mudam, às vezes, inclusive, no decorrer do processo ou de acordo com o analista, ainda tem isso. Muitas diligências que a gente recebeu para os projetos que a gente está em contratação como FSA, varia de acordo com quem está analisando, então é

complicado, mas que bom que temos, né? Fundos, que bom que a gente ainda tem aportes públicos e que se mantenha assim.

**Lívia de Melo:** Eu acho que fora isso, a gente tem uma questão financeira mesmo, a gente observa um crescimento muito grande, do ponto de vista profissional, dos prestadores e das prestadoras de serviço, mas a gente ainda tem ainda muita dificuldade que essas pessoas possuam notas fiscais que sejam compatíveis com as regras da prestação de contas. É óbvio que é porque o imposto é muito alto, abrir uma conta e manter uma conta é muito... abrir uma nota e manter essa nota tem um custo muito alto de contador, de imposto e de taxa etc., mas isso dificulta também bastante a produção. E um outro probleminha, uma outra dificuldade é com relação ainda a equipamento de luz e maquinária a gente tem um pouco aqui, e muitas vezes tem que trazer de fora, enfim. Eu acho que essas são as maiores dificuldades.

**Kika Latache:** Acho que é uma dificuldade interna que é que o processo é longo, é burocrático e longo, manter uma produtora é muito complicado, financeiramente falando, porque se a gente vive de projetos culturais, de longas, de série, tem uma parte muito grande que antecipa a pré-produção, quando nos orçamentos, normalmente, só cabem a gente ser remunerada a partir da pré-produção então a gente tem uma remuneração na pré, na filmagem, na finalização, mas existe um tempão antes e um tempão depois. E aí, para manter uma empresa, por menor que ela seja, por mais enxuta, compacta, que ela seja é difícil, financeiramente, muito difícil. Mensalmente, nós temos que rever e pensar de juntar todas as pontas, a gente tem que estar muito atento a tudo porque é isso, somos empresárias que somos administradoras da nossa própria empresa, somos produtoras, então, eu acho que essa é uma grande dificuldade. É manter as empresas, financeiramente falando, quando você consegue ser remunerado no espaço de tempo muito curto, em relação ao tamanho que é um filme, os projetos.

**Lívia de Melo:** É, a burocracia gera um entrave que faz com que os projetos, eles durem muito mais tempo e com que a gente produza muito menos. A gente poderia produzir muito mais, em muito menos tempo, se a gente tivesse menos entrave burocrático. Isso a gente está falando sob a perspectiva de uma produtora jovem, de

três anos, que ainda não fez nenhuma grande bilheteria, enfim, que não tem nenhum dinheiro de caixa que não seja esse dinheiro do dia-a-dia do nosso trabalho. Então, de fato, a burocracia atrapalha um bocado.

**Diego Medeiros:** Então, gente, tem só dois assuntos mais pra gente fechar, que eu acho que são interessantes, que seria assim pra fechar essa experiência de vocês em outras produtoras, em outras produções, aí eu queria entender como foi essa experiência que Kika teve no *Aquarius*, a experiência que Lívia teve no *Joaquim*, e pra fechar esse assunto, como foi essa produção do *Propriedade Privada*? Aí vocês falam o que vocês acham que seja relevante, porque eu acho que o *Propriedade Privada* é um projeto bem antigo, que só culminou de ser produzido agora, né? Então, tem todo esse processo da captação, do desenvolvimento, enfim. Como foi essa experiência de vocês nesses três projetos? Aí, para fechar mesmo, aí eu queria entender como vocês veem, nesses últimos 10 anos, essa projeção do cinema pernambucano. Os aspectos negativos e positivos, como vocês veem o mercado que vocês estão inseridas, justamente nesse contexto, vocês são protagonistas disso, mas aí nessas outras eu vou fazendo as perguntas, aí eu acho que a gente pode começar pela tua experiência no *Aquarius*, como foi fazer a direção de produção de um projeto desse, que terminou se tornando referência dentro do contexto.

**Lívia de Melo:** O *Joaquim* foi bem especial no sentido de que eu já trabalhava com o Marcelo e com o João há muito tempo, então o *Joaquim*, eu fiz o *Viajo*, o *Verônica*, então foi quarto filme que eu fiz com essa dupla que eu admiro, que eu gosto muito de trabalhar, que é João enquanto produtor e Marcelo Gomes enquanto realizador. Era um projeto que já estava com João há bastante tempo. Ele nasceu de uma outra forma, na verdade, João e Marcelo foram convidados pra fazer uma espécie de telefilme sobre líderes na América Latina, e aí foi quando Marcelo começou a pesquisar sobre esse filme, na época eu ainda trabalhava fixa lá na Rec, enquanto assistente de produção executiva, participei um pouquinho da pesquisa e o *Joaquim* foi o primeiro filme histórico que eu fiz. Eu nunca tinha participado de um filme datado assim, o que no começo me assustou um pouco. Mas Marcelo tinha muita flexibilidade nas adaptações, foi bem curioso para mim porque era um filme que

tinha muitas distâncias, a gente trabalhava com muitas distâncias mesmo nas locações, porque tinha que ser lugares completamente isolados, que não tivessem energia elétrica, então o *set* da gente não tinha energia elétrica. A gente não podia levar gerador porque não chegava gerador, então tinha toda uma dificuldade, assim, a maior parte dos *sets* não tinha nem energia elétrica e nem telefone, era bem incomum, bem recorrente. Então teve que montar uma outra estrutura, eu nunca tinha filmado assim, mas foi um filme que fluiu com muita tranquilidade. As pessoas, a gente morava em Diamantina, Marcelo estava muito seguro e muito tranquilo com as modificações que tinham que ser feitas por causa dessas dificuldades de uma hora de deslocamento, era estrada que passava carro e que depois não passava mais. Mas o filme fluiu todo com muita tranquilidade, foi bem especial e bem importante e aí foi muito curioso, para mim, ver o filme depois pronto, porque parecia que ele era muito maior e muito mais caro do que na verdade ele foi. Então, eu acho que ele soube gerenciar isso muito bem, assim, todas as dificuldades foram superbem gerenciadas e eu acho que um pouco dessa experiência dele, durante esses anos todos, de uma tranquilidade em todo mundo, foi ótimo.

**Kika Latache:** Ao contrário de Livia, eu nunca tinha trabalhado com o Kleber, e no *O Som ao Redor* eu tinha sido convidada a ser coordenadora de produção, mas eu estava envolvida em outros projetos e não pude, me arrependo muitíssimo, eu adoraria ter feito aquele filme. Daí fui convidada para fazer direção de produção de *Aquarius*. Pra mim, foi uma experiência muito, muito, muito forte, foi muito bom fazer o filme e tem uma particularidade de *Aquarius* que trazia uma dificuldade que era assim, todo mundo falava assim: ah, é um filme de locação única, uma locação só, daí vai ser super fácil. Só que quando a gente começou a pré-produção, as locações ainda não estavam fechadas e aquilo que era uma locação única, na verdade, eram muitas, porque o prédio é um prédio inteiro e era um prédio onde as pessoas moravam. Então, a gente tinha o nosso apartamento principal, que a gente precisou negociar com a proprietária de tirá-la, ela ficou hospedada em um hotel durante a pré-filmagem, a gente tinha o nosso outro apartamento, que era o da década de 80, então a gente também precisou tirar a pessoa que morava lá por um espaço de tempo menor. A gente tinha as áreas em comum dos prédios que a gente tinha que negociar com cada morador, era garagem, enfim, tinha um apartamento vazio...



então aquela locação única, na verdade, ela demandava uma energia muito grande porque a gente estava lidando com pessoas que estavam na sua casa, então a gente tinha que ter muito cuidado com elas, assim, sabe? Em um domingo de tarde, no meu único dia de folga, se acontecesse algum problema e algum morador quisesse me ligar, como me ligaram inúmeras vezes, eu iria lá conversar com a pessoa, tomar uma água, um café, acalmar, dizer “olha, qual é o problema que está acontecendo?”, então, em especial, a locação me tomou muito tempo e muita energia, mas foi muito maravilhoso, porque, de fato, a locação é quase um personagem, quase, não, é um dos personagens principais, né? Para além disso, trabalhar com Kléber foi muito especial. Eu acho que foi muito bom para mim, para minha carreira, para minha forma de produzir, e eu gosto demais de uma frase que Kleber me falou no último dia de filmagem (...). Então, fazer a direção de produção de *Aquarius* foi muito importante, eu acho um filme muito importante na minha carreira, trabalhar com Kleber foi muito importante para mim. Eu acho que tem uma dificuldade em *Aquarius* também que era o assunto, né? A gente estava em um prédio que três apartamentos, ou quatro, agora não tenho certeza, eram apartamentos vazios e eram apartamentos adquiridos por uma construtora. Então, havia uma semelhança no assunto que a gente estava tratando no filme com a vida real. Então, tem essa dificuldade de “opa! a gente não pode expor demais a história que a gente está retratando”, para que não haja um impedimento, tanto dessa construtora, que tinha esses apartamentos lá, e como proprietária de algumas unidades poderia se colocar contra uma filmagem no prédio, como também algumas parcerias com a prefeitura, enfim, com alguns órgãos que a gente tinha muito cuidado em qual conteúdo ia sair da produção, para que não virasse um impeditivo para se conseguir nada. Foi um filme longo. Tem uma frase que Kleber me falou no último dia de filmagem que eu gosto muito, quando ele falou eu fiquei muito lisonjeada, eu falei “eu vou botar no meu currículo” que ele falou que durante todo o filme, ele não ouviu nenhum “não” de cara, da produção. Todas as ideias e todas as solicitações que ele nos fazia, eu falava assim, e eram muitas, e eram grandes, e eram difíceis muitas vezes, mas eu falava “vou pensar, vou ver se dá”. E aí eu fiquei muito feliz do reconhecimento, sabe? Esse esforço na produção que, muitas vezes, o trabalho de produção é invisível, né? O trabalho de produção é aquele que eu tenho a sensação que as vezes ele só aparece quando dá errado. Assim, se tudo

der certo, está lá. Mas aí se der errado é a produção, né? É um trabalho que ele parece só ser visível quando ele não é feito, porque quando ele é feito, ele é bem executado... quando dá errado e aí eu sinto muito isso, que a valorização ao trabalho de produção muitas vezes é colocado em segundo plano, então eu gostei muito de quando eu ouvi isso, assim, de dizer assim “poxa, pelo menos eu acho que a gente vai tentar, de fato, a gente está ali para contribuir com o filme, não quero dizer “não, não posso, não dá, não vai acontecer! Calma! eu vou pensar em como fazer”, isso muitas vezes pedidos de urgência, porque *Aquarius* tem uma particularidade também que, para além da questão da locação, é que eu tratava aquele filme como dois filmes, o que era da época atual e o que era da década de 80, que apesar de ser uma cena não tão longa da década de 80, Kleber tinha uma vontade de fazer uma cena de época aberta, então a gente tem Avenida Boa Viagem, a gente tem calçadão, a gente tem carro na praia, a gente tem uma série de coisas que, para montar aquilo, demandou muito. A gente tirou o poste da Avenida Boa Viagem, a gente tirou a separação do gelo baiano da ciclofaixa, a gente colocou areia de praia na avenida, a gente fechou Avenida Boa Viagem para poder filmar, a gente pintou a Avenida Boa Viagem pra que ela fosse mão dupla e então assim, em termos de trabalho de produção, aquele filme pra mim ele são dois filmes: da época atual e da década de 80. Autorização para colocar carros na Avenida Boa Viagem, enfim, realmente demandou muita coisa. E para além disso, falando em uma frase massa de Kleber, é, *Aquarius*, ele me ajudou também a explicar no que eu trabalho, assim, para minha família. Porque apesar do nosso mercado estar se profissionalizando e eu já trabalhar com isso há mais de 15 anos, enfim, as pessoas ainda olham para quem trabalha com cultura, para quem trabalha com cinema, ainda como um trabalho de, como se fosse secundário, sabe? Como se ele fosse menos importante do que um trabalho... como se não fosse fundamental, como se não fosse um trabalho árduo pra caramba, a gente trabalha seis dias por semana, é um trabalho muito complicado, mas que as pessoas ainda veem como um trabalho de artista, né? Aí a visibilidade de *Aquarius* me ajudou um pouco a dizer “olha eu fui diretora de produção de *Aquarius*”, que rodou mundo inteiro, que está rodando ainda, teve bilheteria, enfim, as pessoas puderam ir ao cinema, porque eu acho que é outro entrave que a gente tem em fazer cinema é que nossos filmes às vezes não

têm tanta visibilidade na bilheteria, e aí fica mais restrito a um cinema de arte, enfim. As pessoas às vezes não alcançam.

**Diego Medeiros:** E a experiência recente do *Propriedade Privada*, como é que foi essa produção? porque já é um outro contexto, né? mais recente, digamos assim, como é que foi?

**Kika Latache:** *Propriedade Privada* é como eu estava falando, teve muito entrave burocrático e fez com que fosse um projeto que demorou muito a ser executado, por causa dos entraves e dos aportes. Porque a *Símio* captou 1/3 do orçamento junto ao Funcultura e teve muita dificuldade em complementar o orçamento. E aí eu e Livia, a gente conhecia o roteiro, a gente também já trabalhava com Daniel e com os sócios da *Símio*, Juliano e Marcelo, há muitos anos, e aí a gente falou “poxa, a gente queria que esse projeto ele se tornasse um filme”, então a gente entrou como coprodutoras, captamos... a gente completou orçamento, só que quando ouve o desembolso desse complemento, o primeiro aporte, o equivalente a 1/3, ele travou por causa do tempo, que já tinha se passado três anos. Então, a gente teve que entrar com uma ação judicial, enfim, um processo que durou muito tempo para que esse aporte fosse liberado novamente, para que a gente somasse com o que a gente tinha captado para poder filmar. Isso já traz uma característica muito particular para o filme porque ele é um filme que a ideia, Daniel pensou nesse filme há muitos anos atrás, mas ele tem um perfil que ele não... o assunto dele é muito atual, é impressionante, apesar de ele ter sido uma ideia que Daniel teve há muitos anos atrás, ele está muito atual, sabe? Eu estou louca para que esse filme fique pronto porque eu estou achando que é um bom momento para o assunto que ele trata.

**Diego Medeiros:** Qual é o assunto que ele trata?

**Kika Latache:** É um filme que tenta falar de uma forma... Apesar do processo do *Propriedade Privada* ter sido muito longo, essa parte burocrática dos aportes, do desembolso e tal, eu acho que experiência de ser produtora do *Propriedade Privada* foi muito boa pra mim e acho que foi um processo de filmagem que teve um perfil de cuidado com as pessoas, sabe? A gente tinha quatro semanas de filmagem, era

muito rápido, era muito intenso, mas eu senti que as pessoas estavam ali muito dedicadas realmente ao que estavam fazendo, estavam se sentindo muito participativas e que isso fez com que fluísse muito bem as filmagens, sabe? A gente está em um processo de montagem, não sei exatamente que filme vai ser, mas eu gosto muito do processo de como foi, sabe? Realmente, aquilo tudo que a gente estava conversando, de não repetir modelos que você não acredita mais, eu acho que a gente conseguiu colocar em prática nesse filme.

**Diego Medeiros:** Então, só para fechar essa coisa de produção, vocês têm um modelo de produção ou não? Vocês adaptam a um tipo de filme e a um tipo de diretor, como é isso assim na prática?

**Lívia de Melo:** Rola uma adaptação, não só pelo tipo de filme, mas pelo perfil da direção. Tem a parte da executiva, que não muda muito, mas a construção do filme como um todo, ele sempre é adaptável. Acho que a gente não consegue reproduzir, é isso o que Kika disse, acho que cada filme tem a sua especificidade. No *Propriedade*, por exemplo, Kika tinha uma equipe que acompanhava Daniel por uma parte, há muito tempo, como Pedro Sotero que é amigo dele de longa data, e tinha outras pessoas que chegaram junto, durante todo o processo, que nunca tinha trabalhado com Daniel, mas ele foi cercado de vários amigos. Já no *Senhoritas* a gente tinha uma construção diferente, além dessa preocupação de ser majoritariamente todo chefiado por mulheres, Mika que é uma diretora estreante, então ela quer chegar junto, por exemplo, de uma diretora de fotografia de renome e *Rosário*, que foi um curta que, inclusive, eu fiz com o Guma, ele já tinha um outro perfil. Igor tinha muita essa preocupação e a gente aprendeu muito com isso, de trazer outras pautas para essa formação de equipe, então tinha que ser um filme com uma porcentagem muito significativa de profissionais negros, independente de se eles tivessem experiência ou não. Então esse era o pré-requisito muitas vezes para pessoa participar da equipe, era ser negra. E se ela não tivesse experiência a gente chegava junto e dava um jeito ali, sabe? Então a gente vai mudando e a gente vai aprendendo com tudo isso e começa ficar de olho. Eu já fui fazer um outro projeto e fiz “opa, per aí, gente”, essa equipe está toda muito branca e isso aqui está errado, vamos medir isso melhor, então a gente vai se sensibilizando, obviamente a

gente tem muita coisa pra administrar, a gente teve muitos realizadores e realizadores que estão junto da gente para abrir também a gente para outras perspectivas que não seja preocupação do dinheiro da conta, da equipe funcionar, do plano de filmagem ser cumprido naquele, período coisas burocráticas, assim. Acho que o processo criativo também passa muito pela construção dessa equipe.

**Diego Medeiros:** Eu acho que até porque vocês falaram que não reproduzem esse modelo hierárquico, então como vocês tem um modelo mais orgânico, vocês tem a oportunidade de ir experimentando e tentando construir coisas mais coerentes com o projeto, com o (a) diretor(a), enfim.

**Lívia de Melo:** É, Kika vai produzir em breve, a gente espera, o *Mulher Original*, que é uma série com personagens trans, e aí, a ideia é justamente que se forme uma equipe com pessoas trans. E é isso, a gente é muito aberta para receber pessoas novas, no sentido de que a gente não se apega a essa ideia desse profissionalismo, até porque a gente veio de um profissionalismo do dia-a-dia, então a gente também tenta ser cada vez mais aberta a isso.

**Diego Medeiros:** E para fechar, eu queria entender isso, como vocês enxergam essa trajetória do cinema em Pernambuco, nos últimos 10 anos de existência do edital do audiovisual, o que vocês acham que isso impactou, o que é que na prática foi importante para os projetos?

**Lívia de Melo:** Eu acho que o edital do Funcultura é isso, assim, eu participei dele desde a primeira edição, foi quando eu inscrevi *Dia Estrelado* e aí foi super curioso, que eu me lembro que na época de *Dia Estrelado*, uma animação que demorou quase quatro anos pra ser filmado, a gente tinha captado R\$ 48.000,00 pela prefeitura do Recife, pelo sistema do incentivo à cultura, que nem existe mais. E aí, quando abriu o edital, eu fiz “Nara, vamos nos inscrever, a gente precisa...” não, mas não precisa. Obviamente, o dinheiro que a gente conseguiu no Funcultura foi pouco, ela teve que pegar dinheiro emprestado com mãe, irmão, enfim, para conseguir terminar o filme. Então, a gente vai entrar agora na 12ª edição do edital, eu sinto uma formação, como a gente colocou, não só dos profissionais, mas como de

empresas produtoras, acho que foi um mercado gigantesco que se criou. Inclusive isso, assim, antes poderia se dizer que éramos todos amigos, hoje tem diretores e diretoras que eu não conheço, foi um mercado que cresceu muito, embora eu tenha um posicionamento crítico de como esse crescimento foi feito, assim. Eu acho que ele foi infelizmente, ele foi concentrado, ele é concentrado ainda, eu acho que o edital em um momento se preocupou, entrou *Revelando Pernambuco*, ou seja, tentou destinar parte desse aporte para o interior, mas é um aporte, eu acho que é uma porcentagem pequena ainda, eu acho que ele não se... a gente também, a gente faz também isso, não se preocupou em envolver a periferia e possibilitar que essas pessoas inscrevessem os seus projetos, como Kika disse, o processo todo de produção, ele é extremamente burocrático e isso parte desde a inscrição do projeto. Então, são formulários gigantescos, eu acho que não precisam ser tão pequenos como foram os últimos do *Fluxo Contínuo* que eu só podia escrever 40 linhas, mas me deixa falar um pouquinho mais do meu projeto, mas enfim. No edital de Pernambuco, são formulários muito longos, com muitas informações e que também é um pouco mais do mesmo, um pouco repetitivo, eu me lembro que eu tinha muita dificuldade nos primeiros projetos e hoje em dia eu já faço com muita naturalidade. Mas eu imagino que para quem é da periferia, para quem não tem uma formação acadêmica, seja ainda mais complicado preencher isso e não existe uma linha, uma porcentagem de fundo que seja destinado a essas pessoas. Então, eu acho que, nos primeiros anos, ele promoveu um crescimento muito grande do audiovisual como um todo, da profissionalização, mas ele deu uma estagnada, no sentido de se diversificar, e isso é muito... eu acho que nas duas ou três últimas edições é que se colocou uma porcentagem para mulheres, negros, indígenas e deficientes, mas é uma porcentagem significativa, um projeto por categoria, então eu acho bem pouco significativo, você não tem um Funcultura *Revelando Novos Talentos*, por exemplo, pra ter um aporte especial para os primeiros filmes. E aí isso, mas é um edital, tirando essa dificuldade, ele tem uma coisa muito importante que eu não observo isso em nenhum outro lugar do país. É um edital que as comissões são formadas por pessoas sensíveis, no sentido de que não se preocupam só com o ponto de vista comercial dos filmes, mas do ponto de vista artístico também. Isso é bem especial, quando você vê outros fundos, como da prefeitura do Rio de Janeiro, do Governo do Estado de São Paulo, que são fundos também muito grandes, mas eles

se concentram ali em torno desse *mainstream*, dessas pessoas famosas. Então, a gente tem essa facilidade, mas ela podia ser mais ampla, ainda.

**Diego Medeiros:** E como é que vocês veem isso, assim, mais no sentido do impacto nos últimos 10 anos de longa-metragem, porque pra gente sair de uma situação em que se produziam longas-metragens com, no máximo, R\$ 400.000,00 e hoje se produz um longa com 1 milhão e meio, segundo os critérios do edital, então eu acho que isso amplificou a produção dos projetos e permitiu que esses projetos pudessem ser tecnicamente muito mais bem construídos, até para puderem serem distribuídos em festivais. Isso, de certa forma, eu queria entender como vocês veem que isso impactou em longas-metragens.

**Lívia de Melo:** Eu e Kika, a gente passou por uma situação muito curiosa a gente sempre menciona quando fala sobre esses tetos de orçamento. A gente estava numa época dessas de inscrição no Funcultura, e a gente estava escrevendo um telefilme em que o limite era de R\$ 150.000,00, a gente está escrevendo um longa-metragem de ficção que o limite era 1 milhão e meio e a gente estava prestando serviço para uma produtora de São Paulo, fazendo um orçamento de 8 milhões. E teve uma hora em que Kika olhou assim e fez “perai! nenhum deles cabe, nenhum deles cabiam”, daí a gente convenceu o produtor de São Paulo que o filme dele tinha que custar 9 milhões, mas não deu muito pra gente convencer o Funcultura de que ele tinha que aumentar o teto, então a gente teve que se adaptar e hoje em dia a gente se questiona muito sobre isso, são várias demandas em relação à carga horária, em relação aos dias da semana, e aí a gente também já percebe que um filme de 1 milhão e meio não dá pra ter essa equipe tão tradicional, de chefe de equipe com mais três assistentes ou quatro, enfim. Eu não sei até que ponto a gente tem que começar a revisitar o modelo antigo que a gente tinha, não revisitá-lo, mas readaptá-lo, porque hoje em dia as demandas tecnológicas são outras, então se aumentou obviamente a quantidade de profissionais que se envolvem em um filme, né? Eu não posso dizer que em um documentário de meio milhão e em uma ficção de 1 milhão e meio eu vou ter três vezes mais profissionais, mas obviamente isso aumenta muito esse quantitativo. Mas a gente esbarra, nesse momento agora, nessa dificuldade, são pouquíssimos os nossos filmes, na verdade a gente só tem

um filme na casa que é contemplado por esse orçamento, todos os outros exigem captações extras. Enquanto esse teto surgiu, na época, e pensamos “resolveu todos os nossos problemas”, e hoje em dia já não resolve mais, apesar de que este valor ele é considerado pela Ancine um filme de baixo orçamento, baixíssimo. A gente inclusive tem o *Propriedade Privada* foi complementado com a linha da Ancine que se chama baixo orçamento, então perceber que 1 milhão e meio, apesar de eu sempre olhar para esse valor e achar que é muito dinheiro, de fato é, é muito dinheiro, ele é considerado baixo, ele é um mínimo pra se fazer um filme de ficção.

**Kika Latache:** É, a gente tem, na verdade, esse um milhão e meio, ele é bastante importante, mesmo no caso de filmes que tem um orçamento maior, porque, por exemplo, eu chego para um coprodutor, e eu digo “eu tenho 60, 70, 80% do orçamento captado, só preciso que você capte o resto”, então isso é muito importante, né? Eu posso apresentar, bom quando os projetos eram avaliados perante o FSA, isso provavelmente contava, hoje em dia é ordem de chegada, não se conta mais, mas é uma coisa que cresce os olhos, assim, eu já tive a oportunidade de apresentar o *Edificante*, que é o próximo filme de Marcelo Lordello, no *Cinemundi*, que era um encontro de coprodutores e eles perguntarem o que é que vocês estão fazendo aqui, se você já tem 100% do orçamento captado? Não, porque a gente quer construir laços para distribuição... Tá, gente, mas vocês já têm o filme todo captado e eu via os outros longas de diretores e diretoras extremamente criativos e sensíveis e filmes maravilhosos, muitos, a maior parte deles era Rio, São Paulo e Belo Horizonte. Eles passam por um processo muito mais longo ainda do que o nosso de captação, assim. Quando eles conseguem acessar um fundo desse nacional, beleza. Quando não, é um processo muito mais longo do que o nosso, então eu acho que o Funcultura é muito importante como um primeiro aporte, mesmo que não seja o aporte total, mas é um incrível e ótimo início.

**Livia de Melo:** Eu queria só complementar uma coisa, eu acho também que tem uma importância mais macro, que é a dessa autoestima da cidade. Eu percebo que Recife, por ter um aporte... Pernambuco, por ter este aporte estadual, ele tem uma vitrine muito grande da própria cultura, até porque é um dos pré-requisitos do edital e que você fale da cultura daqui que tenha uma importância local. Então, eu percebo



também que existe essa valorização desse nosso lugar, e o quanto isso é importante porque eu acho que na época que Chico Science começou, o Nação Zumbi, por exemplo, Recife era dita como uma das piores cidades para se morar no Brasil, por exemplo, e o movimento Mangue surgiu falando disso: “olha, galera, a gente precisa levantar a autoestima da população local”, com isso a gente consegue construir uma sala uma cidade melhor, né? Você até consegue diminuir certos índices de violência, enfim, essa importância mais macro que a cultura traz para o local também, sabe? Eu percebo a grande importância do Funcultura em relação a isso, da gente poder falar do nosso quintal, das nossas questões, da nossa cultura, promover nossos artistas.

**Diego Medeiros:** Incrível a afinidade, vocês já puxaram a última pergunta que eu ia fazer, exatamente os assuntos estão conectados, que muito se tem afirmado que Recife se tornou a capital do cinema brasileiro, como é que vocês veem isso? Vocês concordam? Como é que vocês veem e a que vocês atribuem surgir tanta, o cinema que é feito aqui tem tanta repercussão, porque às vezes não é nem uma questão de orçamento, ou do edital do Funcultura, a questão é que outros lugares aprovam também projetos até com orçamento muito maior e não têm a repercussão internacional que os filmes daqui têm. A que vocês atribuem isso, se vocês concordam que Recife seria...

**Kika Latache:** A gente concorda, né? Essa cidade que tem a maior avenida em linha reta da América Latina, é a maior capital do cinema (risos), eu estou brincando. Eu acho que são vários fatores. Mas um que é o aporte é importantíssimo, eu acho que isso gera e movimenta o mercado local, que possibilita que mais pessoas se envolvem nele, mais pessoas acharem que é possível, que conseguem acessar e fazer seus próprios filmes e é óbvio que um mercado aquecido gera mais pessoas envolvidas nisso, gera mais projetos.

**Livia de Melo:** Eu acho que em relação a essa receptividade dos festivais internacionais, eu acho que vem muito da coisa da questão da liberdade que a gente tem aqui em produzir, a gente está falando de filmes que a gente chama de filmes autorais, entendendo que o autor não é só o diretor ou a diretora, é a produção

também. Eu acho que essa coisa de a gente tentar fazer um filme que se ouve mais pessoas, de que se ouve mais a equipe, isso contribui muito artisticamente com o filme. Eu acho que a liberdade que a gente tem é diferente de alguém que vai fazer um filme com patrocínio da Globo Filmes, eles vão querer ler o roteiro, eles vão interferir, eles vão ver a montagem, eles vão interferir. Então, eu acho que essa liberdade faz com que isso gere criatividade, originalidade e faz também com que isso se aproxime das pessoas, apesar de ser um filme feito sobre o nosso quintal, o nosso quintal ele é muito amplo, ele fala sobre muitas coisas, e muitas coisas que as pessoas estão querendo ouvir, então acho que é por isso. Fora isso, a gente tem um cinema formado por basicamente diretoras e diretores cinéfilos, então eu acho que isso ajuda também nessa construção e essa aceitação dos filmes, embora é isso, eu vejo que essa linguagem, ela possa crescer, mas eu acho nesse momento, eu acho que essa frase de que Recife é a capital do cinema eu acho ela um pouco deslocada, eu começo a ver um cinema produzido em Belo Horizonte, eu começo a ver um cinema produzido na periferia do Rio de Janeiro, que me interessa muito, então eu acho que a periferia de São Paulo, acho que é o que está faltando também, é isso, a gente teve um *boom* muito grande de aporte, de resultado, de receptividade, mas a gente também tem que começar a dar uma olhadinha para outras coisas, a nossa cinefilia eurocentrista já não começa mais a ser referência, enfim. Então, eu acho, eu não sou pernambucana de nascença, então essa coisa de que Recife, Pernambuco... me assusta terrivelmente, é isso.

**Diego Medeiros:** Gente, obrigado pela disponibilidade.

**Kika e Lívia:** A gente também agradece a oportunidade.

Fim

## **Transcrição da entrevista com o diretor e roteirista Daniel Bandeira sócio da Símio Filmes**

**Diego Medeiros:** Daniel, primeiro, obrigado aí por ter topado participar da entrevista e contribuir com essa pesquisa de mestrado. E eu queria que você começasse apresentando e dizendo como é que você começou a trabalhar com cinema, quais funções você exerce nas produções.

**Daniel Bandeira:** Bom, eu sou Daniel Bandeira, membro, sócio fundador da Símio Filmes. Antes de iniciar na Símio Filmes, eu naturalmente já tenho um interesse desde criança pelo cinema, eu me matriculei no curso de publicidade e propaganda da Universidade Federal e aí lá eu tive uma vivência muito mais intensa com o audiovisual. Eu entrei em 98, a partir de 2001 foi que eu me juntei com amigos de outros cursos, inclusive, não só de publicidade, que tinham um interesse comum e a gente aproveitou o momento também. 2001 tinha tecnologia digital para o consumidor, ela estava se difundindo e aí um dos nossos amigos, Diogo Almeida, ele tinha uma câmera. Isso permitiu que a gente fizesse os primeiros experimentos com audiovisual, então a gente já se juntou com a Símio Filmes. A Símio Filmes, ela tomou forma nesse primeiro encontro e a partir desse primeiro ano, a Símio Filmes, ela funcionava em uma espécie de rodízio de funções. Então, a primeira produção da Símio, ela foi uma ideia minha, um roteiro meu, eu dirigi também, e aí outros membros faziam a fotografia, outro fazia a edição, e aí o projeto seguinte já uma outra pessoa escrevia, dirigia, a gente fazia esse rodízio, essa troca de funções à medida que os projetos iam se sucedendo. E foi isso, foi a partir daí que a gente iniciou uma trajetória que ia culminar na regularização da Símio enquanto empresa.

**Diego Medeiros:** E que funções você chegou a exercer nos projetos?

**Daniel Bandeira:** É estranho falar disso, porque eu já fui diretor de fotografia, já fui diretor de arte, já fiz edição de som e, eventualmente, já daquela época, eu tive contato com edição não linear e aí fui montador, sempre dirigi e escrevi, e fui continuísta nos filmes de Kleber Mendonça.

**Diego Medeiros:** E nesses últimos 10 anos você se considera que você se especializou em alguma função dentro da cadeia de produção ou você ainda realiza diversas funções?

**Daniel Bandeira:** É, funcionar, essa forma de rodízio de funções, como a gente fazia no início, permitiu que cada um desenvolvesse uma afinidade em certa área da produção, então é estranho falar que eu fui diretor de fotografia, diretor de arte, porque hoje eu sei o que isso implica e eu não me vejo fazendo realmente, mas de lá pra cá eu desenvolvi a minha afinidade com a montagem, com a escrita e com a direção.

**Diego Medeiros:** Como você enxerga a trajetória da produção do cinema feito em Pernambuco? O que eu não falo nem em cinema pernambucano, mas o cinema feito em Pernambuco, como você vê essa trajetória da produção do cinema aqui em Pernambuco nesses últimos 10 anos de existência do edital do Funcultura audiovisual?

**Daniel Bandeira:** Olha, desde o início em que eu também me entendo como fazendo parte desse audiovisual feito em Pernambuco, que eu sempre percebo uma certa inconformidade das pessoas que produzem cinema. Elas não querem se conformar a um modelo de cinema, a um modelo industrial de cinema. Então, como a produção aqui ela sempre foi muito difícil, do ponto de vista comercial, então gente também não desenvolvia nenhum compromisso com o desenvolvimento desse modelo, uma cartilha de como fazer filmes. A consequência é que você tem uma variedade de linguagens, variedade de modos de produção que se adaptam a cada realidade, de cada grupo, de cada realizador, de cada produtor, e essa diversidade forma esse mosaico que faz esse cinema feito em Pernambuco, é por isso que a gente não fala em cinema pernambucano, porque o termo, ele me parece muito estreito para designar essa variedade.

**Diego Medeiros:** De *Amigos de Risco*, que foi o teu primeiro longa, até o *Propriedade Privada*, que foi o último longa, filmado no ano passado, em 2018, 11

anos se passaram. Quais as principais mudanças na forma de produzir você destacaria, desde o *Amigos de Risco* até o *Propriedade Privada*?

**Daniel Bandeira:** Bom, em primeiro lugar eles são projetos de tamanhos muito distintos, o *Propriedade Privada*, por ter um elenco mais numeroso, por ter um set distante do centro, distante de Recife, ele é um projeto que, ele por si só, já pediria uma produção, um volume, um orçamento mais vultoso. Isso muda muita coisa. *Amigos de Risco* ele foi uma ação entre amigos, basicamente. Então, ele começou como um curta-metragem, e a gente foi motivado por um prêmio que a *Símio*, ela tinha ganho no ano anterior, que facilitava, era um prêmio de incentivo de uma finalizadora. E aí a gente nunca teve esse acesso que uma finalizadora tem, então aí a gente desenvolveu um curta metragem, eu já tinha a história há muito tempo, e aí com o tempo, com a interferência da equipe também, com a contribuição da equipe, essa história, ela se expandiu. A gente queria fazer um longa, nessa época, boa parte da minha equipe, ela já tinha atuado como assistente e estagiários de outras produções, principalmente o *Cinema*, *Aspirinas* e *Urubus*, que foi o campo de teste pra Pedro Sotero, pra Juliano Dornelles. E era uma turma que estava muito motivada para fazer cinema e queria trazer esse conhecimento para se aplicar na prática. Então, do ponto de vista da produção, você já tem um investimento pessoal dos cabeças de equipe, dos profissionais, que naquela época já eram profissionais. É um modo de produção que maximiza tudo aquilo que pode se conseguir emprestado, doado, havia essa noção de ação entre amigos, realmente, entre as pessoas que iam se agregando ao filme. Trabalhamos por 32 dias, se eu não me engano, e é algo que já havia um cuidado. A Sara Azim, minha produtora, a Kate Oliveira, elas já estavam tomando contato com os princípios básicos da produção, então a gente sabia que tinha que ter comida, a melhor possível, durante todo dia, e aí a gente foi administrando, esses R\$50.000,00, eles foram adquiridos via patrocínio direto pela Chesf que se interessou pelo projeto, mas se interessou somente como um curta, na época que a gente entregou o projeto pra eles era um curta, e aí de posse daquele prêmio de finalização, nessa casa finalizadora, e com esse R\$50.000,00 na mão, aí a gente parte pra essa tentativa, era uma aventura realmente.

**Diego Medeiros:** Você consegue estimar uma média de pessoas envolvidas na produção do *Amigos de Risco* e agora na *Propriedade Privada*?

**Daniel Bandeira:** Eu não sei, eu vou te contar por baixo, me baseando nos créditos finais do filme, porque eu sei que muito mais gente acaba se envolvendo na produção e eu, como diretor, muitas vezes não tomo contato com essas pessoas, mas eu chutaria uma equipe de 25 a 30 pessoas no *set* do *Amigos de Risco*, fora o elenco. Desculpa, eu chutaria umas 20 pessoas. No *Propriedade*, em *set*, eu chutaria talvez o triplo disso, umas 60 pessoas, por aí. Mas só retomando também a pergunta anterior, só pra não te deixar sem resposta, com *Amigos de Risco* a gente filma, a gente apresenta pra Chesf um projeto de curta-metragem, recebi deles o patrocínio direto, de R\$50.000,00 e esse montante foi o que motivou a gente a estender a duração do filme, na verdade estender a história, porque a gente criou cenas novas, personagens novos, para contemplar esse acréscimo. O longa, naquela época ele era uma porta de entrada para comunidade do cinema, então naquela época a gente fazia os curtas em digital, mas a gente era tratado como cidadão de segunda classe, até pela própria curadoria dos festivais, pela forma... Então, a visibilidade dos curtas também, curta digital era... mas aí o longa-metragem... isso também motivou a gente a adaptar os recursos que a gente tinha num modo de produção que permitisse a gente fazer um longa, então curta virou longa e a gente maximizou, a gente otimizou como pode esses R\$50.000,00 para produzir. Tínhamos uma equipe sumária de pouquíssimos assistentes, para os cabeças de equipe, o equipamento de iluminação, era o filme todo rodado à noite, mas o equipamento de iluminação também era muito escasso, ele fez inclusive com que a gente se abrisse para iluminação deficitária da cidade do Recife, e transformar isso em linguagem, realmente. Normalmente, você pára a rua, hoje em dia gente para a rua e bota refletor e a gente contou com o equipamento de iluminação suficiente, só para que a câmera registrasse e que a iluminação da rua, com as sombras. Então, falando de modo de produção, todas as deficiências de produção, do que a gente sabia que o filme deveria ter, elas foram abraçadas de antemão, a gente planejou de antemão, sabendo que a gente não iria poder contar com aquele recurso pra transformar essas deficiências em linguagem, isso o *Amigos de Risco*. Filmamos em 2005 e em 2006 a gente submeteu, não era Funcultura ainda, mas a

gente submeteu a primeira, não era nem fundo ainda, a gente submeteu o projeto para pleitear a finalização do filme. Se na filmagem a gente contou com R\$50.000,00 na finalização a gente pediu R\$ 150.000, porque foi exatamente o momento em que a gente saiu da produção no nosso quintal, com os nossos conhecidos, para trabalhar com a finalização do filme nos laboratórios do eixo Rio - São Paulo, porque se a gente queria fazer um longa e assim ganhar o reconhecimento, eu ia falar notoriedade, notoriedade sim, mas a gente queria mesmo era reconhecimento. Se a gente queria isso então a gente precisava realmente contar com esse serviço, então 50.000,00 para filmar, 150, o triplo, para finalizar. *Propriedade Privada*, ele é um projeto ainda em andamento, então ainda eu não tenho como dizer muito a partir de um certo ponto, mas ele é um projeto que ganhou o edital de 2012 do Funcultura e a partir daí, nesse edital a gente ganhou o equivalente a 1/3 do orçamento dele, que a gente na época estimava em um milhão e quinhentos. E aí eu acho que é isso que muda em 11 anos, é a perspectiva de que há um certo limite pra você desenvolver a sua criatividade, então você tem ideias e você quer realizá-las da melhor forma possível, e você quer remunerar os profissionais também da forma mais justa possível, consiga o dinheiro. Então, a gente conseguiu esse terço lá no Funcultura e a gente passou, na época, foi a *Lunática* de Debi Mendes, que aprovou o projeto e aí ela passou todo esse tempo para complementar esse orçamento com capital privado, e aí a gente realmente não conseguiu, foi um trabalho duro, ainda é um trabalho duro de você conseguir a atenção do capital privado, mesmo via Lei de Incentivo. Três anos depois, entram Kika e Livia, da *Vilarejo*, e aí elas sabem dessa dificuldade, e elas desenvolveram um projeto para captar o resto do recurso, dessa vez pela via federal, por edital Federal, e aí veio o recurso do BO do MinC, o famoso BO do MinC, que complementou esse buraco que faltava no orçamento e a gente pôde filmar. Dessa vez, a gente contou com uma equipe de produção que ainda não era o ideal, mas garantia conforto, e eu vou dizer até dignidade para o trabalho desses profissionais, para o meu próprio trabalho. E ao longo de menos de um mês, 27 dias, se eu não me engano, a um mês da eleição, inclusive, do primeiro turno, e aí a gente rodou o filme em São José da Coroa Grande, e é aí isso. Nesse momento, a gente está em fase de montagem, mas a finalização ainda vai contar a história dela.

**Diego Medeiros:** E quais mudanças principais você poderia fazer um paralelo, entre a produção do *Amigos de Risco* e agora o *Propriedade Privada*, e considerando essa questão de que o filme que, apesar de todo o tempo de captação, mas teve mais recursos, até criativamente você pôde utilizar mais ferramentas para rodar o filme.

**Daniel Bandeira:** Olha, é preciso levar em consideração não só o pouco recurso que a gente tinha na época do *Amigos de Risco*, em 2005, mas também a nossa pouca experiência, a pouca experiência, os poucos contatos que a gente tinha para serviço, para conseguir recurso para arte, enfim. Em 2005, filmando *Amigos de Risco*, a gente contava com um modo de produção que era muito mais, que era quase amador, na verdade, amador no sentido de contar com um apoio não remunerado de profissionais e de empresas, é uma produção que conta com uma boa vontade, inclusive na construção das diárias, de como a gente organiza as diárias, apoio familiar, a questão do descrédito também, que muitas vezes a gente tem que lutar para ser levado a sério, nós um bando de fedelho que tá filmando com digital, eu lembro que isso também era uma dificuldade que acabava moldando a forma como a gente organizava produção, muito embora a gente tenha conseguido apoios interessantes com algumas empresas municipais, a CTTU, por exemplo, a MetroRec, então a gente precisa pedir muito mais, a gente precisa rogar quase para trabalhar. Como diretor e como parte criativa, eu preciso abrir muito mais concessões, a distinção do roteiro do *Amigos de Risco*, para a versão final montada, ela é brutal, mas por outro lado, não contar com uma produção tão sólida também ajuda a gente a improvisar, a abraçar os imprevistos que fatalmente vão cruzar a sua câmera. No caso específico do *Amigos de Risco*, sendo um filme com uma pegada muito urbana, com uma pegada muito... é engraçado, ele tem uma linguagem meio filme de gênero, mas a representação da história, ela é muito pé no chão, ela é muito crua, dá para sentir o cheiro da rua. Então, de certa forma a produção deficitária do *Amigos de Risco*, a gente conseguiu transformar esse modo de produção em linguagem. Com *Propriedade Privada*, a gente tem um nível de planejamento muito maior, muito mais profissional. Se no *Amigos de Risco* eu contei com o Marcelo Lordello, que foi meu assistente de direção, para organizar a filmagem, no *Propriedade*, aí eu já tenho Felipe, já tenho Petrus, já tenho uma



equipe só para direção, que é uma coisa que eu até acho meio estranho, minha experiência era o *Amigos de Risco* há 14 anos atrás, agora, achei estranho ter tanta gente me ajudando. Vi profissionais do som, vi profissionais de fotografia também, muito melhor amparados, não só no sentido de equipe, mas no sentido de equipamentos também, a arte eu também vi um apoio também, muito maior a ponto de cada setor técnico desse, também poder se expressar criativamente dentro do trabalho. Então, eu acho que não só o volume de recursos, que a gente conseguiu levantar com o *Propriedade*, mas a experiência que cada um foi adquirindo ao longo desses 13 anos, eu acho que propiciaram uma liberdade, uma flexibilidade maior em termos criativos.

**Diego Medeiros:** Você falou que, ao pensar em fazer um longa através do *Amigos de Risco*, vocês também estavam buscando reconhecimento do mercado cinematográfico, que de uma certa forma não reconhecia o curta como um gênero importante, talvez até hoje esse processo ainda exista, apesar de curtas terem grandes inserções e impacto em festivais de cinema, mas não é reconhecido como algo que possa ter um impacto no mercado, de se tornar um produto mesmo da indústria cinematográfica, digamos assim...

**Daniel Bandeira:** Mais ou menos, é só uma parte do que você falou, eu acho que é importante a gente reconhecer que existe um *gap* de qualidade entre a imagem oficial, que é a imagem do cinema, e a imagem dos dispositivos *prosumer*, *consumer*, o *gap* que existia entre essas imagens, no início dos 2000, é infinitamente superior ao que existe hoje, então uma vez que a indústria, ela abraçou o digital, então eu não vejo mais tanto esse problema de validação, porque a gente hoje em dia também, 20 anos depois, a gente está com imagem por aqui, e a gente não sabe muito mais, eu falo do público realmente. É preciso a gente levar em consideração que a diferença entre a imagem oficial, e por imagem oficial eu falo a imagem da indústria, a imagem do cinema, e a imagem gerada pelos dispositivos destinados ao consumidor, que na época, no início dos 2000, eram as filmadoras digital, era o digital 8, um pouquinho mais tarde mini DV, é um *gap* muito grande. Não só um *gap* de imagem, de qualidade de imagem, mais um *gap* de linguagem também. O que a gente tentou fazer, o que a comunidade do vídeo dessa época, acho que tentou

fazer, era tentar emular, através da linguagem, através da montagem, o que se fazia no cinema comercial ou pelo menos no circuito de arte, mas pelo menos que a gente contasse cada vez mais com a montagem para se aproximar daquilo que era considerado cinema. A gente já achava que o que a gente fazia era cinema, mas aí porque não era película... então há um *gap* naquela época que é infinitamente maior do que o *gap* que existe hoje. Então, hoje você já tem os filmes feitos em iPhone, você tem *Soderbergh*, inclusive, que é um cara que já tem um respeito da indústria, filmando em digital. A indústria, ela abraçou o digital e agora ela faz a versão dela da imagem oficial, que é a imagem com câmeras 4K, iMax, mas o *gap* que existe para um iPhone que já filma em 2K, na prática, ela já não é mais tão brutal assim e isso tem a ver com a política da imagem. O que eu acho e o que eu percebia, naquela época, no início dos 2000, é que o cinema que a gente fazia era um cinema de pobre, um cinema com um pessoal que era muito esforçado, mas que a própria qualidade dela, carregasse em si, essa imagem política de cidadãos, de realizadores de segunda classe, e eu não percebo mas tanto isso hoje não. Acho que é o mercado, inclusive, na verdade eu acho que esse também é outro ponto importante, não são só as câmeras, não são só os realizadores que mudaram, mas o público também mudou, a digitalização ela acabou abrindo nichos de público, e hoje em dia, como todo mundo pode criar suas imagens, então há um público também muito maior pra consumir essas imagens, as segmentações também está muito mais variadas.

**Diego Medeiros:** Nesse processo de pesquisa, e eu até coloquei aqui que o *Amigos de Risco* ele está para a tua geração do cinema, feito aqui em Pernambuco, assim como o *Baile Perfumado* está para a geração da retomada, e assim você falou que ao vocês pensarem em fazer o *Amigos de Risco*, vocês estavam buscando essa inserção dentro desse processo. Você acha que isso, você vê claramente que isso, você conseguiu isso no sentido de você naquela época já ter feito um longa que propiciou na tua carreira, por exemplo, você chegar agora e ter aprovado um longa em um edital concorrido, isso de uma certa forma, você está colhendo agora os frutos dessa...

**Daniel Bandeira:** Olha quando a gente fala em gerações a gente tende a imaginar uma *timeline* e aí tem uma quebra e aí continua de novo, a *timeline* segue, mas com outra geração. A minha geração, ela teve uma influência direta na retomada do cinema pernambucano e do *Baile Perfumado*, é uma galera que acompanhou, não só filme em si, mas toda a aura que ele adquiriu desde o momento em que foi lançado, a coisa do cinema pernambucano. A pecha de ser um filme que ele rompia estruturas, que ele não precisava ser pensado como um filme tradicional, a minha geração saía de sessões do *Baile Perfumado* com a noção de que dá para fazer, isso é possível. Agora, como é que a gente vai fazer? Porque o que a gente tem aqui são essas câmeras e aí essas câmeras são digital 8, high eight, a mini DV, e aí a gente faz com o que tem porque não tem fundo de cultura, acho que já tinha Rouanet naquela época, mas era algo tão distante para gente. E aí, a minha geração, ela está estimulada pela produção, não só do *Baile Perfumado*, mas dos curtas também, dos curtas de Claudão, dos curtas de Lírio, nessa coisa do “dá pra fazer”, aí a gente cola com quem sabe, porque naquela época também não tinha tutorial de YouTube, não tinha curso de cinema, tem um ou outro fórum, então a gente se aproxima de quem sabe, e vem daí essa iniciativa de atuar como estagiário, de aprender na prática o ofício. Quando o *Amigos de Risco* aparece, eu vou ser bem sincero, ele apareceu para mim, como um exercício de vaidade, eu vou fazer esse filme e vou ficar famoso. Havia essa coisa adolescente, realmente, de conseguir notoriedade e provar pra si próprio que eu consigo também, mais tarde durante a filmagem, com a gente morrendo para terminar cada diária, aí a realidade ela se impõe, mas aí a gente também percebe que, primeiro, a vaidade do adolescente ela é um posicionamento político, acho que a gente tem que ter vaidade sim, acho que a gente tem que ter ambição sim. Porque se não, a gente fica sempre achando que não foi bom o suficiente, não parece com algo que passaria no Multiplex. E outra coisa é que a gente aprendeu que não era só questão da vaidade, era questão de sobrevivência. Então, mostrar que é possível fazer um filme com esses recursos que estão disponíveis, não só para gente, mas para qualquer outra pessoa que queira fazer cinema, era a única forma de se colocar como uma opção viável para o mercado. Eu quero fazer cinema, eu quero viver disso, eu quero ter um salário, sabe? Eu não quero ter que trabalhar sei lá onde para conseguir dinheiro para nas horas vagas... não, eu quero viver disso. Então, a medida que a gente foi

fazendo o *Amigos de Risco*, a equipe inteira, cada qual na sua área, a gente teve essa noção de que essa podia ser a chave para que notoriedade levasse a sustento, dá pra fazer, a gente pode fazer, então, imediatamente depois de *Amigos de Risco*, quando inclusive a Copa ela já tinha sido perdida, que ele passou esse tempo todo no limbo, ele não foi lançado, comercialmente ainda, ainda assim eu lembro que saíram iniciativas... claro, eu não quero reivindicar aqui que o que veio da minha geração, veio por conta do *Amigos de Riscos*, mas essa intenção, essa posição da gente de que dá pra fazer, ela veio daí. Se eu não me engano, *Um Lugar Ao Sol*, eu lembro que, conversando com Mascaró, a gente trocava essa noção de que dá pra fazer, na verdade, já do *KFZ 1348*, que foi lançado ao mesmo tempo do *Amigos de Risco*, a gente já conversa a respeito disso, de que dá pra fazer. Outro que achava que dava para fazer foi Lordello, que foi assistente de direção do *Amigos de Risco* e que também expandiu o *Eles Voltam*, que também começou com um curta, para um longa. Então, havia essa coisa do desafio realmente, sabe? Sim é uma coisa meio adolescente de se fazer mesmo, de testar o próprio limite, mas é assim que as coisas andam. E aí, Lordello, ele trouxe também o conhecimento de tudo que a gente passou, dessa experiência de transformar... para o *Eles Voltam*. Houve realmente uma história muito triste em relação ao próprio lançamento do *Amigos de Risco*, mas eu também sei que a experiência em si, levou à realização de outros filmes, de outras formas de pensar, não é um modelo de produção. O que a gente fez em *Amigos de Risco* eu também não desejo para ninguém, porque realmente foi muito sofrido, muitas coisas caíram no caminho, mas se você quer realmente fazer existem recursos ao seu redor que você pode usar e montar de maneiras diferentes do que a gente fez, mas dá pra fazer. Principalmente agora, 15 anos depois, quando esses recursos, eles se multiplicaram. É por isso que eu sou meio reticente em colocar *Amigos de Risco* como essa importância, mas a importância motivacional, ok, eu reconheço. Depois de sofrer tanto assim naquela época, isso eu quero, esse fator motivacional, eu reconheço que teve.

**Diego Medeiros:** Mas sem dúvida foi um marco.

**Daniel Bandeira:** Só para recomeçar com uma parte, quando eu falo assim, que esse fator motivacional, dessa minha geração, quando eu reivindico, quando eu digo

que eu também quero esse reconhecimento, acho que eu falo muito no sentido coletivo, no sentido da equipe. Porque haviam coisas, haviam momentos, havia um contexto de produção do *Amigos de Risco*, onde cada um precisava ensinar ao outro como a sua função, ela se encaixava dentro desse sistema, e como você, dentro da sua função, poderia se encaixar melhor naquilo o que o resto da equipe está fazendo. Então, foi um aprendizado mútuo, então essa parte é mais no sentido de a gente reivindica isso, a equipe, né? Porque para minha equipe, o modo de produção, ele também implicou em muito sacrifício, em muito esforço, então não tenho nem como me dissociar dele.

**Diego Medeiros:** Então, eu dentro da minha pesquisa atribuo que o filme (*Amigos de Risco*) é um marco dentro desse novo contexto e pelo pioneirismo mesmo, que, digamos assim, abriu uma frente que depois desse período veio uma geração realmente de longas metragens e ficção e que os realizadores viram justamente o que você provou na época, que era possível fazer. Então, acho que, sem dúvidas, é um marco e talvez como eu estou colocando aqui, um marco tal qual o *Baile Perfumado* foi para a geração anterior, e isso sem preocupação de sistematizar, em enquadrar os períodos em caixinhas, mas como uma continuidade mesmo do que foi sendo produzido.

**Daniel Bandeira:** A gente sente assim também, membros da minha geração também percebem isso, uma certa divisão geracional, a gente se fala e tal, mas troca mesmo, a troca mesmo de experiência, de conhecimento, ela aconteceu mais quando a geração que vem, ela atua exercendo funções na produção da geração atual. Então, minha geração atuou como estagiários, assistentes, nos filmes de Claudão, de Lírio, Marcelo Gomes e tal. E traz de volta o conhecimento para que o nosso contexto gere outras linguagens, é assim que a gente entende essa diferença geracional.

**Diego Medeiros:** Como você insere o teu trabalho, como diretor, nesse contexto do cinema feito em Pernambuco?

**Daniel Bandeira:** Bom, eu não sei, eu produzi menos do que eu gostaria. Desde o *Amigos de Risco* eu entendo a influência que ele teve ao longo desse tempo todo, mas eu acho que a partir dos 2010, dos anos para cá, eu atuei muito como colaborador em projetos de outras pessoas, em parcerias, na direção, inclusive. Eu me vejo como um cara que dá uma força para os outros, sabe?

**Diego Medeiros:** Você pode falar um pouco sobre esses projetos, quais foram esses projetos que você atuou com outros diretores?

**Daniel Bandeira:** Bom, um deles foi o primeiro deles foi de 2011, foi rodado em 2011, lançado em 2012, foi *Sobre a Pele*, junto com Pedro Sotero, que até então era o meu diretor de fotografia e que veio até mim com essa ideia, começou com um sonho que ele teve e que eu acabei ajudando a desenvolver o roteiro, e a gente eventualmente acabou dirigindo o filme juntos. Gostava e ainda gosto da ideia de que outros profissionais de outras áreas, eles assumam também a direção. Pedrinho eu acho que tem também uma levada, ele tem uma pegada de ele se envolver muito artisticamente, subjetivamente com o trabalho, não é só um técnico, então foi bom dar esse suporte também, para que ele expressasse essa história. Também fazia parte dessa lógica que eu aprecio muito que é de dá para fazer, então não é porque você tomou mais afinidade com o som, todo mundo tem uma história para contar, e me agradava que ele também, vindo da fotografia, contasse também a sua própria história. Em 2014, eu colaborei com a Joana Gatis, que até então era figurinista, artista plástica e tal, mas dentro do cinema atuava como figurinista e que também tinha sua história para contar, a coisa do faroeste, da mulher, era algo que também me estimulava criativamente, e aí acabei exercendo também a função de roteirista e fiquei na codireção junto com ela e Flávia Vilela. Desde que eu comecei a trabalhar, até 2017, eu trabalho com montagem e na montagem eu também me sinto dando suporte para que as pessoas contem suas histórias, é algo que me agrada, eu estou cercado de pessoas que querem contar histórias também. Eu acho que é um dos motivos por eu também não ter produzido tanto quanto eu gostaria, eu passei muito tempo montando, editando filmes e tal. Eu perdi um pouco o bonde das minhas histórias, mas gosto de pensar que eu viabilizei a realização de outras histórias, de um cenário talvez mais amplo de realizadores e tal.

**Diego Medeiros:** Como é a organização da Símio hoje em dia? Como é que vocês produzem os projetos? Que parcerias vocês têm com outros realizadores?

**Daniel Bandeira:** A *Símio*, ela começou de uma maneira muito, muito coesa, em que os membros desse coletivo, eles trabalham exclusivamente em projetos do coletivo, criados juntos, todo mundo junto. Mas aí não demorou muito para que cada membro sentisse a liberdade de trabalhar com essa ou aquela pessoa, então o núcleo *Símio* sempre existiu, mas haviam tentaculinhos para outros coletivos. Era uma época de coletivos, você tinha *Trincheira*, você tinha *Deserto Fértil*, você tinha *Telefone Colorido*, você tinha *Cinemascope*, eram coletivos, poucos já tinha se estabelecido como empresas, mas isso nunca foi um empecilho para que a gente atuasse também. O acordo era sempre de colocar ao logo do seu coletivo, era tipo um time do coração, e botava lá, compartilhava as *logos* na cartela inicial e tudo bem. A gente sempre via esses intercâmbios como uma forma de trocar informação, de desenvolver também o próprio trabalho, de se manter trabalhando o tempo inteiro. Então, sempre foi muito positivo, muito embora as identidades nucleares de cada coletivo se mantivessem, era muito distinguível, eu sou *Símio*, não é porque eu vou trabalhar... eu sou *Trincheira*, todo mundo sabia, mas isso não impedia que a gente se misturasse em alguns projetos. Mas aí à medida em que a gente foi se aproximando do momento que a gente teria que virar empresa, então a gente entendeu a *Símio* como um coletivo de criadores, e não tanto de produtores, então o que acontece é que a *Símio* passa ser uma pessoa jurídica que viabilizar a produção de projetos que já precisavam de mais recursos, precisavam recorrer a editais. A *Símio* virou essa pessoa jurídica que viabilizava essa produção, essa outra etapa de produção. Mas com isso, como a gente não tinha uma pessoa especificamente de produção dentro da *Símio*, aí o que acontece, cada membro tem a liberdade de desenvolver os seus projetos, mas precisaria recorrer a outras produtoras, outras pessoas para cuidar dessa parte. Juliano, Marcelo e Gabriel, éramos quatro quando a *Símio* se tornou empresa realmente, eles têm um perfil que também abraça esse lado mais produtor, eu não tenho muito. Eu não tenho quase nada, na verdade. Mas cada um desenvolve seus projetos separadamente, cada qual viabiliza os seus projetos também separadamente, a gente já não tem mais tanto esse vínculo tão ferrenho como a gente tinha no início. O raciocínio de se juntar a outras produtoras,

outros coletivos, ele continua. Outras produtoras, elas trazem um suporte que a gente não tem, então, de certa forma, o jogo não mudou tanto desde que a gente começou a operar, ele só ficou mais volumoso, como se fosse uma outra liga. Esses projetos, a fonte de recursos, e ela continua sendo majoritariamente dos editais, e aí os editais eles têm os pré-requisitos de seleção, mas o mais importante deles é que os projetos sejam encaminhados via pessoa jurídica, pelo menos os projetos mais vultuosos de longa-metragem, série pra TV, então a *Símio*, ela tem funcionado como esse suporte fiscal para que a gente viabilize esse projeto.

**Diego Medeiros:** Mas hoje vocês produzem projetos só de vocês, sócios realizadores, ou vocês produzem projetos de outras pessoas também?

**Daniel Bandeira:** É porque lá na *Símio* a gente tem autonomia, a gente tem uma autonomia muito grande nos projetos que cada membro decide ou não apoiar, então a gente conversa junto e tal. O último projeto que eu tenho notícia que a gente apoiou, acho que faz uns cinco anos atrás, não é algo nada comum, é muito raro, mas quando acontece são de pessoas com quem a gente já tem alguma proximidade criativa, profissional, e que a gente acaba desenvolvendo um trabalho dentro desse projeto, a gente faz parte dos projetos que a gente apoia do ponto de vista criativo também.

**Diego Medeiros:** Mas o foco principal de você então, digamos, seria produzir, realizar os projetos de vocês sócios realizadores?

**Daniel Bandeira:** Exatamente!

**Diego Medeiros:** Porque eu até fiz um estudo nesses últimos 10 anos do edital do Funcultura, de 2011 até o ano passado vocês aprovaram oito projetos. Eu cheguei a seguinte conclusão, que de seis editais, contando 2018, você tiveram oito aprovações de longas, em várias fases de realização, oito aprovações, sete filmes e três filmes lançados, ou seja, uns estão ainda para serem produzidos ou finalizando, então obviamente pra gerenciar todos esses filmes, esses longas, teria que, de fato, haver parcerias, né?



**Daniel Bandeira:** Exatamente, então essas parcerias elas acontecem via *CinemaScópio*, via *Vilarejo*, é como eu te falei, o raciocínio, o jogo ele continuou o mesmo desde a construção desse cenário que a gente produz, que é de procurar no outro aquilo que a gente não tem, então esse raciocínio está presente naquele sistema de rodízios, dentro do próprio grupo, ele está presente na associação entre coletivos de produção e está presente agora também nessa fase de empresa, na fase de pessoa jurídica, então é isso.

**Diego Medeiros:** Então, só duas coisas pra gente fechar, eu sei obviamente que você está na fase de finalização do *Propriedade Privada*, e nem precisa dizer, enfim, como é que está o processo, sem dar nenhum *spoiler* sobre o filme, mas o que é que você espera, quando for lançado o filme, o que é que você está esperando, contando esse tempo que se passou entre o seu último longa e agora, com o novo cenário em que está o cinema daqui, como é que tu espera que o teu filme vá se inserir, que resultados você espera?

**Daniel Bandeira:** Olha, de lá pra cá a gente tem uma visibilidade tanto do cinema feito em Pernambuco crescente, então todas as gerações elas estão conseguindo produzir, tão conseguindo uma visibilidade crescente, visibilidade, a repercussão também dos filmes pernambucanos cresceu muito, a expectativa em torno do lançamento desses filmes também costuma ser alta agora. Mas eu nem penso muito nisso em se tratando de *Propriedade Privada*, ele é um filme muito agressivo no sentido do discurso social dele, a gente está nesse momento num contexto político extremamente sensível e eu espero, e espero no sentido de desejar, que ele cause algum incômodo, no sentido de como ele lida com luta de classes, representações do negro, representações do trabalhador, representações da classe média alta, sabe? E eu acho que esse tipo de liberdade para tocar nesses temas, esse tipo de descompromisso é algo também que é muito do cinema feito aqui, sabe? De assumir um risco, não só um risco da produção, mas assumir um risco de um discurso político. Os filmes de Pernambuco, feitos em Pernambuco, eles têm essa característica, de serem filmes muito contundentes nesse sentido. Eu acho que *Propriedade* ele faz coro a essa tendência que a gente desenvolveu aqui, muito

embora o cinema em Pernambuco ele seja alimentado por um dispositivo estatal, receber dinheiro do Governo do Estado, que até há vários anos, durante a existência do Funcultura, era um governo de esquerda, nunca impediu, nunca fez com que a gente se tolhesse, com que a gente maneirasse o discurso da gente, acho que pelo contrário. Como a gente também não tem essa tradição do marketing, de como esse filme vai ser lançado, para quem, o público, que sala, sabe? Como isso ainda é um espaço muito duro, muito difícil, espinhoso pra gente, eu acho que por outro lado isso acaba também gerando um “ah, já que está tão difícil fazer esta porra, então deixa eu falar aqui, deixa eu dar a real”, eu acho que é um cinema muito raivoso, e eu falo raivoso num bom sentido, no sentido de gana, no sentido de dar o desaforo que precisa ser dado, mesmo que as vezes ele esbarre em excessos, é um cinema que também não tem medo do excesso, de um excesso político, eu acho que na verdade a gente está até precisando de alguns confrontos ou de confrontos muito mais aguerridos agora que a gente está nesse contexto político. Agora, como isso vai se refletir na política de estímulo à produção eu não sei, porque a gente tem toda essa tradição e o Brasil também tem a lei Rouanet sendo atacada o tempo inteiro, mas é um setor que ainda dá lucro, e aí? Vamos fechar um negócio que dá certo? Não sei, eu estou vendo tentativas de se colocar uma coleira nessa produção, eu não vou deixar de fazer ou de dizer o que precisa ser feito por causa desse medo de como a gente vai financiar os filmes, em que salas vão ser lançados, sabe? Se a gente passar a se preocupar com isso, aí é melhor perder mesmo toda fonte de financiamento.

**Diego Medeiros:** Daniel, para fechar eu só vou mencionar a frase, não é que eu concorde ou não, mas alguns críticos falam que hoje em dia o cinema aqui de Recife, o Recife é a capital do cinema brasileiro, por tanta criatividade, tanta originalidade, por várias questões que você pontuou aí, mas a quê, no seu entender, você atribui o cinema feito aqui ter tanto impacto? Muitas vezes não tem o orçamento de outras produções, mas se consegue chegar a tanto festivais internacionais, a ter tanto reconhecimento artístico, a que fatores de você atribui isso?

**Daniel Bandeira:** Houve um momento, principalmente durante a minha geração, bom, a minha relação continua, mas vamos dizer assim, no início dos 2010, em que eu realmente concordaria. Eu acho que hoje em dia a gente tem cinematografias regionais muito fortes, eu nem saberia dizer se mais fortes, porque são tão diferentes entre si, mas eu vejo outras cinematográficas locais muito proeminentes também. Agora o que eu percebo que há em comum entre essas cinematografias e o que leva a esses filmes, a essa projeção, eu acho que é justamente no descompromisso que esses realizadores têm com um plano de carreira, com uma visão industrial do seu ofício. Eu acho que há um senso de negação da forma como a indústria direciona a linguagem do filme, eu percebo uma rejeição nessa influência industrial do cinema que acho que acaba gerando filmes diferentes, filmes que chamam atenção. Eu acho que a gente sai um pouco do molde que faz com que filmes, eles sejam todos iguais entre si, e eu acho que isso gera um vigor, eu acho que isso empresta energia para o filme que vai além de um paradigma que a gente tem de valor de produção, de filme bem feito, esse filme passaria no Multiplex, sabe? Eu acho que a gente busca também esses espaços, mas a gente já aprendeu que é um terreno dominado pela distribuição internacional, então eu acho que há um esforço, isso aconteceu muito com a evolução da tecnologia da difusão, acho que a gente agora procurar outras formas, *streaming*, a gente procura também outras formas de dar vazão a sua produção, visibilidade. Eu acho que é isso que torna realmente essa cinematográfica alternativa, digamos assim, só por ser fora da indústria, o que torna essa cinematografia memorável eu acho que é justamente essa tentativa de sair, de produzir, apesar das dificuldades, e de tirar da indústria apenas aqueles recursos que permitam que eu faço filme, mas que não fique com uma coleira, é isso aí.

**Diego Medeiros:** Daniel, obrigado por ter participado.

Fim

## Transcrição da Entrevista com a produtora Carla Francine

**Diego Medeiros:** Carla, obrigado por ter topado participar da entrevista do meu mestrado em Indústrias Criativas, eu estou pesquisando sobre os modelos de negócio do cinema em Pernambuco, aí eu queria que primeiro você se apresentasse e começasse a dizer como é que você começou a trabalhar com cinema, e no segundo bloco a gente fala sobre o edital, sobre essa tua experiência na Administração, enfim.

**Carla Francine:** Meu nome é Carla Francine, eu me formei em jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco e eu fiz também artes cênicas na UFPE, e minha ideia, desde sempre, era trabalhar com TV, não com a TV convencional, como programa jornalístico e essas coisas, mas com documentários, séries e também com cinema. Eu me formei em 93 e, desde então, aliás, desde antes de 93 eu já integro a equipe de alguns programas de TV e algumas séries. Em 95, que eu passei realmente a trabalhar com televisão, com séries de TV, então a gente fez, eu era produtora na *Polo de Imagem*, que era uma grande produtora daqui que depois se mudou para São Paulo, e eu também acompanhei essa mudança, morei lá por dois anos, como diretora de produção. E nessa produtora passaram várias pessoas que estão hoje fazendo cinema em Pernambuco, como Hilton Lacerda, Helder Aragão, Cláudio Assis, Rutilio de Oliveira, que já se foi, Adelina Pontual, Cecília Araújo, Isabela Cribari, todos nós viemos dessa experiência dentro da *Polo de Imagem*, que era a produtora de Roberto Viana, e a Malu até hoje continua na área, até tem a *Pacto Audiovisual* em São Paulo. Então, depois que eu sai da *Polo*, acho que lá pelos anos 2000, 2000 e pouquinho, ela é uma produtora que agregava muita gente, então eu vim para cá, voltei de São Paulo para Recife, abri a minha produtora. Fiz algumas séries junto com Germana Pereira, fizemos série, fizemos alguns projetos, fizemos um projeto bem massa chamado *Espetáculo Itinerante*, puxado por Ariano. Passamos mais de um ano rodando com Ariano e com outras pessoas, nesse mesmo mote, era Ariano, Ciba, Lirinha, um pessoal que juntava cultura popular com a cultura erudita e a gente fazia aulas espetáculo e filmava também. E foi isso, depois dessa experiência eu fui para a gestão pública, aí foi em 2006 já. Nesse intervalo, entre 2002-2006, eu fiz um curta também, de ficção, fiz

alguns documentários, geralmente como produtora, inclusive eu sempre digo “esse curta, eu acho que foi o primeiro que sobrou negativo”, porque era um curta de duas produtoras, então a gente fez, foi bacana, foi experiência massa, mas foi mais nessa área da produção mesmo.

**Diego Medeiros:** Como foi levar essa experiência de produtora, de produção de projetos para a administração pública, e ao mesmo tempo eu queria que você falasse um pouco do trabalho que você desenvolveu na Gestão Pública.

**Carla Francine:** É, então, foi em 2006, né? Foi no começo de 2007, na verdade, eu fui chamada para trabalhar no Governo de Eduardo Campos, e o que me motivou mesmo, de verdade, foi uma série de desafios que estavam postos, e a confiança que os gestores, na época, demonstravam no trabalho que a gente desenvolvia, que a gente estava propondo. Tinha o movimento mesmo em Pernambuco das pessoas que faziam cinema, as pessoas estavam se organizando, tinha a ABD à frente de uma organização poderosa, outras pessoas também tinham uma ideia de filme Commission, com Germaninho, e o governo entendia a dimensão estratégica do cinema audiovisual para Pernambuco.

**Diego Medeiros:** Eu queria entender isso, como tu começasse a trabalhar com cinema, produzir, essa experiência de ter entrado no governo, e depois eu quero entender, na prática, isso, como foi desde essa coisa de trazer essa questão da produção para gestão e como começou a desenvolver essa política pública do audiovisual aqui, que eu acho que isso é marcante, essa política que foi construída aqui em Pernambuco para o audiovisual, ela é referência no Brasil e ela consolidou esse novo cinema que é feito em Pernambuco. Praticamente todos os projetos que tem um impacto internacional, o artista, todos têm a verba da Funcultura, seja no projeto inteiro ou seja em uma fase do projeto. Então, isso é muito marcante, de fato, foi gerado toda uma cadeia produtiva de profissionais que antes na “broadagem” tinha que fazer todas as funções, mas hoje você tem profissionais específicos da função, tipo assim: você quer um assistente de direção, tem 10 assistentes de direção, está entendendo? Então essa política, ela consolidou o mercado do cinema que tem aqui em Pernambuco, de fato.

**Carla Francine:** Então, depois dessa experiência que eu tive com várias produtoras e também na minha própria, trabalhando mais com televisão e com cinema também, em 2007 eu fui chamada para assumir a Gestão do Audiovisual no Governo Eduardo. Eu não entrei no iníciozinho do governo, não, eu entrei em março. Antes tinha ficado uma pessoa lá à frente, Aninha, e eu encontrei com ela uma vez e ela dizia: “eu não sei dizer não para os meus amigos”, e eu dizia: “o que é isso mulher você, não tem que dizer nada para os amigos, você tem que tratar da questão como uma coisa pública, não como uma coisa para amigos”. Foi um desafio, a gente tinha uma classe já organizada, bem organizada na ABD, cheia de reivindicações, já tinha um documento que eles estavam elaborando quando eu entrei, assim que eu entrei a gente recebeu esse documento que pedia uma atenção especial para a área do audiovisual. Claro que eu tinha um envolvimento com a categoria eu estava junto a esse movimento, à frente da ABD, a gente tinha Antônio Carrilho, na época, e a gente tinha alguns diálogos já, e a gente costumava dizer que, nesse ano, quando eu fui chamada por Eduardo, a gente tinha uma coisa que era muito bacana no país, que a gente chamava alinhamento dos astros, que no governo federal a gente tinha Lula e o ministro Gilberto Gil, que para mim é uma referência de política pública para qualquer país do mundo, porque o que ele implementou dentro do Ministério da Cultura foram avanços, e falo da questão do Cultura Viva, de todos os projetos. Eu acho que essa coisa do *do-in* cultural que ele falava e que tinha toda uma arquitetura para valorizar a cultura de raiz, para valorizar as pessoas e seus saberes e seus fazeres. Eu acho que era uma coisa que a gente tem sempre que louvar, para mim Gilberto Gil é uma referência enquanto gestor público de cultura. E aí nós temos, no governo federal, Gilberto Gil, Lula e Gilberto Gil, a gente tinha no governo estadual uma gestão do PT, que era João Paulo, a gente na coordenadoria nessa época tinha Marquinhos e Mateus estava na fotografia, quando eu entrei eu era coordenadora de audiovisual e fotografia. Inclusive, esse desmembramento de ter um coordenador de fotografia foi uma sugestão minha porque eu achei que era uma coisa, o audiovisual já era grande demais para uma equipe e a gente tinha uma equipe muito reduzida para tocar tudo que estava sendo proposto e tudo. Para mim foi um grande desafio, primeiro, assim a gente chegar e querer realmente inovar, trazer uma nova forma de fazer o audiovisual em Pernambuco, de propor um olhar diferenciado realmente, e a gente tinha o Eduardo Campos, ele tinha essa dimensão estratégica, tanto ele como

a gestora, no tempo a gente não tinha a Secretaria de Cultura, era a Fundarpe e era gerida por Luciana Azevedo e ela sabia da dimensão estratégica do audiovisual para projetar Pernambuco, inclusive para os planos políticos de Eduardo, para o plano dele de se tornar presidente, que naturalmente seria se não tivesse sido assassinado, essa coisa toda, eu não considero que foi um acidente, eu tenho convicção de que foi um assassinato. Então, eu acho que ele seria o presidente e o audiovisual também servia a esses propósitos políticos. Então, a gente quando entra numa coisa de gestão, a gente não pode ficar só no prisma “o pessoal acha que o audiovisual é lindo”, ele entendia a dimensão estratégica, ele confiava nas pessoas que faziam, ele sabia que aquelas pessoas tinham coisas importantes a dizer, mas também sabia como aquilo reverberava bem para Pernambuco e para as ambições. E eu sempre costumo dizer, eu passei oito anos na gestão, a gente saiu de um cenário que tinha 900.000 disponível para o audiovisual, só de edital, e só de edital quando eu sai tinha 20 milhões e meio, ou seja, a gente deu um salto muito grande, a gente tinha um diálogo muito orgânico com a sociedade civil. A gente instituiu vários conselhos, eu sempre costumo dizer que nunca fiz nada sozinha, tudo que a gente fez, dentro da gestão pública em Pernambuco, foi uma construção coletiva. A gente tinha conselhos, mesmo antes de instituir legalmente os conselhos, como a gente tem hoje o conselho consultivo do audiovisual, que foi uma coisa que saiu só no último ano de gestão, mas a gente sempre teve conselhos. Mateus já participou de alguns, a gente tinha os diálogos, a gente sempre teve conselhos, a gente teve conselho para gerir o Cinema São Luiz, a gente tinha o conselho do audiovisual, que tinha as entidades, teve um movimento dos técnicos e do pessoal mais da área técnica se organizar dentro do STIC, que era uma coisa importante, na medida em que o governo tinha um investimento maior, tinha uma política pública voltada não só para o edital, porque o edital do audiovisual realmente é um marco. Mas a gente tinha outras ações de políticas públicas que eu acho muito importantes, por exemplo, a questão da difusão alternativa, esse furo a essa coisa arrumada pelas *mainstream*, e não deixar o nosso produto circular, a gente conseguiu furar, a gente conseguiu furar saindo de 13 cineclubes que a gente tinha em 2008, em 2014 a gente tinha 136 cineclubes dentro do Estado de Pernambuco, constituídos. Essa política de incentivar o cineclubismo com dinheiro pra fazer tudo, foi uma coisa que saiu da nossa gestão, do nosso entendimento de como era estratégico a gente não

só investir no fazer audiovisual, na produção, mas também investir em difusão, investir na formação, investir na cadeia de uma forma mais holística, observando todos os elos da cadeia. Inclusive, eu tive acesso à justificativa de Paulo Cunha para propor o curso de cinema na UFPE e ele falava da nossa política pública, ele falava dos nossos diálogos com a universidade e da gente chamando as pessoas de escolas superiores para conversar com quem precisava da informação nessa área. Isso foi uma iniciativa que a gente teve enquanto estava no governo, e sempre o diálogo, se constituiu a Fepec, que foi dentro de um festival da gente, era o Festival de Cinema de Triunfo, que era mais uma ação descentralizadora para furar esse cerco mesmo, a gente tinha um circuito alternativo muito fortalecido durante essa gestão. Então, além da gente estar incentivando a coisa da produção, esse circuito alternativo foi muito fortalecido com cineclube e com festivais. A quantidade de festivais que a gente tinha quando começou a gestão e a que a gente tinha quando terminou, eu não sei precisar agora, exatamente, mas deu um pulo de muito mais de quase 1000%, que a gente tinha o que é instituído pelo fórum dos festivais, que Antônio Leão, ele tinha uma pesquisa que, se não me engano, tinha uns cinco eventos de audiovisual pelo país e quando a gente sai, em 2018, tinha mais de 50, eu acho que mais de 30. Isso foi um estudo que eu fiz em 2012 e já estamos em 2019, já faz tempo, minha memória já não alcança, mas eu posso dar esse número. Então, a gente tinha essa preocupação com a cadeia como um todo, então a gente tem um diálogo muito forte com as entidades, como a ABD que já existia e já tinha uma atuação muito forte que, como eu falei, quando a gente entrou no governo ela já tinha uma proposição em relação a ter um edital próprio, aos investimentos, inclusive, em várias áreas como produção, como formação, como, tinha uma coisa mais ou menos desenhada, e construir esse edital sempre pensando no coletivo, tanto que a gente instituiu uma coisa que eu acho que é muito nova dentro de política pública, que é a gente sempre recebia contribuições para o edital, para melhorar e aprimorar a cada ano, e a gente sempre fazia depois uma reunião chamando, aberta ao público, chamando a classe para discutir esses pontos que a gente ia modificar e discutir mesmo. Tem coisas que eram votadas dentro dessas reuniões e se o jurídico da Fundarpe não dissesse: “não, isso não pode, porque juridicamente não pode”, ia ser daquele jeito que foi votado, por quê? Porque a gente tinha o entendimento de que a gente fazia política pública não era para o



governo, o governo não é produtor de audiovisual, o governo não é difusor. A gente fazia algumas coisas que a gente achava que eram lacunas que a gente tinha que atender, por exemplo, o Cinema na Estrada, projeto lindo que a gente fez que atendia as comunidades quilombolas, indígenas, tudo, e que no tempo a gente não via iniciativa nesse sentido, então a gente começou a fazer o Cinema na Estrada dentro dos festivais, tudo descentralizando porque a gente podia muito bem: “ah, vou entrar nesse cinema”, e fazer como a gente fazia no FIG, que era uma mostra que já existia quando a gente entrou na gestão e a gente continuou fazendo. Acho que é importante, inclusive, para valorizar um equipamento de cinema fora da região metropolitana, a gente sabe que são muito poucas as cidades que têm. Hoje, a gente tem 136 municípios, mas a gente tem 8 cidades com cinema, ou tinha, então se aumentou, aumentou duas. Bem, é uma coisa muito pequena, a gente conta nos dedos, Olinda agora tem, então está aumentando um pouquinho, Jaboatão não tinha, Olinda não tinha, mas agora gente tem Olinda, Recife, Jaboatão, Moreno, Paulista não tem ainda, Garanhuns, Afogados da Ingazeira, Triunfo, Petrolina, Caruaru, ou seja, nove. Nós temos 9 ou 10 cidades com cinema, então a gente tinha esse investimento também no acesso, porque a gente acreditava que uma das coisas que a gente teria que fazer, tinha que fazer, enquanto gestor, enquanto gestora, enquanto gestores públicos, era descentralizar, descentralizar não só a produção, mas também a difusão. A gente não podia ficar fazendo filmes para só serem visto em festivais em Brasília, Rio, São Paulo e no Cine PE, uma vez por ano. Então, a gente tinha consciência desse nosso papel também, de não só fomentar a produção, mas também trabalhar na difusão. Eu acho que isso é uma coisa importante, a gente quer fazer filme para ser visto.

**Diego Medeiros:** Em 2007, foi lançado o primeiro edital Funcultura audiovisual, antes o segmento concorria a recursos de fomento conjuntamente com outras linguagens, edital de múltiplas linguagens, cinema, vídeo e fotografia. A que fatores você atribui a existência de um edital específico para o segmento audiovisual?

**Carla Francine:** Então, como eu falei, a gente tinha uma conjuntura muito favorável, a gente tem uma classe muito organizada que já reivindicava esse edital, já reivindicavam atenção especial para o audiovisual em Pernambuco. A gente tinha

uma situação muito forte, pujante, as pessoas precisavam fazer os filmes e não estava conseguindo porque o dinheiro não chegava, não dava certo porque era muito pouco para a demanda que existia. Até hoje a demanda, mesmo a gente com um edital de vinte milhões e meio, a demanda é pouca, de vinte e cinco milhões, vinte milhões e meio foi quando saiu. A demanda é pouca não, a demanda é muita para o que a gente tem aí, então a gente tem realmente uma situação em Pernambuco de muita gente boa criando. A gente tem realmente uma veia muito boa nessa área do audiovisual. Então, como eu falei, Eduardo tinha noção da importância estratégica do audiovisual para visibilidade do Estado, para visibilidade dele enquanto gestor, e para a autoestima mesmo do cidadão pernambucano, eu acho que o cinema, ele reflete o que a gente é. Quando a gente pega um filme como *Amigos de Risco*, um dos primeiros da safra, que começa o cara dizendo “arrodeia aí”, você sabe que está falando com gente, que canto nenhum do mundo se fala “arrodeia”, só em Pernambuco. Então, a pessoa que conhece um pouquinho Pernambuco, já passou umas férias aqui, naquela primeira cena matou que esse filme é de Pernambuco, então a gente tem algumas características, a gente não fala do cinema enquanto cinema pernambucano, como um movimento, mas existe um cinema, existem vários cinemas feitos em Pernambuco que são muito importante que ele sejam feitos não só para Pernambuco, mas para o Brasil e para o mundo. Então, nós tivemos gestores, há época, que tinha uma compreensão dessa dimensão, e tem uma pessoa lá dentro da coordenadoria que entendia, que vinha da área, que tinha um relacionamento, que conseguia entender o que era realmente, não era uma pessoa só técnica, mas que vinha concursada e tudo, né? Como inclusive estão propondo agora, né? Estão abrindo concurso para coordenação do audiovisual, que eu sinceramente julgo um equívoco, porque eu não acho que seja um cargo simplesmente técnico, é um cargo político, né? A gente tem uma atuação não só técnica, técnica também, claro que tinha que ter para as coisas fluírem e andarem, mas a gente tinha e tem uma atuação política forte. A coordenadoria do audiovisual era uma coordenadoria que é respeitada em todo o país. Quando eu sai do governo, logo depois me chamaram para integrar o Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual, claro que não foi porque eu sou Carla Francine, mas pelo trabalho que a gente desenvolveu, pela construção política que foi feita. Não eu sozinha, enquanto a pessoa personalística, mas uma construção política junto com

os meus pares, que eu considero toda a categoria que chegava junto, que discutia, o Stic, a Fepec, a ABD, a APCNN, que depois se transformou na CONNE, sabe? É importante esse diálogo, a gente faz política pública eu acho que pensando de uma forma holística, isso a gente teve um amparo muito bacana do governo, dos gestores na época, eles entendiam essa dimensão estratégica do audiovisual e resolveram investir nisso. Isso me motivou a ficar tanto tempo, porque se não fosse dessa forma, eu certamente tinha passado um ano, dois anos, e tinha saído fora, eu terminei ficando lá, a gente paga para trabalhar um pouquinho porque está aí lançado, né? O edital mostrando quanto é o valor, é um valor que eu agora fazendo produção executiva, é o valor de uma semana, é o que você ganha em um mês. Então, você tem que ter, realmente, vontade de estar lá, vontade política de fazer a diferença. Eu tive, fiz, não sozinha, como eu falo sempre, fiz junto com meus pares, isso é bacana e eu tenho o maior orgulho.

**Diego Medeiros:** E como você enxerga a trajetória da produção em cinema aqui em Pernambuco a partir desses últimos 10 anos de existência do edital do audiovisual, e como você vê os impactos, como você enxerga essa produção que teve a partir do edital?

**Carla Francine:** Então, como eu falei a gente já tinha uma demanda reprimida muito grande antes do edital e eu acho que o edital veio proporcionar que essa demanda, que fossem revelados não só o que já tinha de demanda, mas que surgissem novas pessoas fazendo, novos olhares, tudo. Eu acho muito bacana a adversidade que a gente tem no audiovisual de Pernambuco, é tanto que a gente não consegue falar de um cinema Pernambucano, a gente fala do cinema que é feito em Pernambuco. São vários olhares, são várias formas de fazer, vários temas abordados. Então, a gente não tem uma coisa fechada, não é um ciclozinho, não é uma coisa que vai se acabar, eu acho que a gente proporcionou que as pessoas, os profissionais conseguissem realmente mostrar o que tinham a dizer e o que tem a dizer até hoje. Espero que a gente continue, mesmo com toda a adversidade que a gente tem no cenário nacional hoje em dia.

**Diego Medeiros:** E você considera que essa política de investimento do audiovisual aqui em Pernambuco, ela propiciou uma profissionalização e uma especialização de profissionais na cadeia produtiva?

**Carla Francine:** Com certeza, eu até já falei que é o curso de cinema da UFPE foi motivado também por esse incremento, esses investimentos e essa política que começou a ser instituída. Além disso, a gente teve e participou, inclusive, da formação da CANNE, que foi uma parceria do MEC, que é o Ministério ligado à Fundação Joaquim Nabuco, o Ministério da Cultura, que também tem a ver com equipamentos, e o governo estadual que quando começou o CANNE a gente entrou durante dois anos com o dinheiro para formação, todo o dinheiro para formação vinha do governo estadual, era uma parceria nossa, nós participamos ativamente também desse ciclo de reciclagem, de formação de técnicos aqui em Pernambuco.

**Diego Medeiros:** Quais os aspectos que você acha que no edital do audiovisual do Funcultura podem ser melhorados e quais os aspectos positivos que você considera?

**Carla Francine:** Olha, positivos, eu acho que é como a gente vem fazendo desde o começo, que é um edital muito democrático, onde as pessoas são escutadas, onde as demandas, claro que vão modificando ao longo dos tempos, a gente começa a ter outro tipo de demanda e tudo. E é bom que os gestores continuem entendendo que tem que ser uma coisa viva, não pode ser é uma coisa morta, ali parada, tem que estar toda hora se aprimorando, eu considero isso muito positivo, eu acho que a gente tem um excesso de burocracia, principalmente nessa questão de prestação de contas, que é uma coisa que engessa muitas as produções, que dificulta muito. Eu acho que isso podia ser estudado para ser otimizado mesmo, porque não é bom pra ninguém, tanto papel, tantas árvores mortas e a gente perdendo tanto tempo aí em busca de tantos documentos que a gente sabe que vão terminar dentro de um contêiner para um dia sei lá, alguém ver. Porque o que é de fato é isso que acontece. E negativos, né? Essa parte da burocracia que eu acho bem ruim, e outra coisa são os tetos para algumas áreas, eu acho muito baixos e isso engessa um pouco, né? mas por outro lado a gente também vê que mesmo sendo baixo, ele

existe para mais gente fazer. Então, às vezes eu fico em dúvida se eu acho bom ou ruim essa coisa dos tetos, mas enquanto a gente está fazendo, produtor e tudo, e tá lá com aquele documentário que chega a, no máximo, até 80 e eles tiram mais 10%, então você vai fazer um documentário nacional, viajando com equipe com 72.000, aí você pensa “poxa, essa conta não está fechando”, o que eu estou vivendo agora, por exemplo, mas por outro lado também entendo que o dinheiro não é tanto e que ele tem que conseguir dar cabo de tanta demanda boa, de tanta coisa bacana. Positivo também é ele continuar a existir, né?

**Diego Medeiros:** Carla, esse meu trabalho, ele tem muito mais um foco na produção, e não na *vibe* artística do diretor, então toda essa questão do edital, tudo isso é relevante para gente entender como, em termos de produção, se propiciou as produções se sofisticarem. Claro que você produzir um filme com 1 milhão e meio, que é o que o edital propicia, não gera muitos filmes, como você disse, já não contempla essa categoria mas é muito importante, de fato, esses recursos, eles propiciaram redimensionar as produções e haver uma especialização, ou seja, o diretor agora ele pode ser só o diretor, ele não precisa ser diretor, ser assistente de câmera, ser montador... você considera que, com essa política de investimento, que de fato, claramente, a gente observa que houve no Estado de Pernambuco, por vários fatores de ter uma política pública, de investir no audiovisual mesmo e a gente está caminhando para o 12º edital, você considera que hoje em dia, aqui em Recife, já existe uma cadeia produtiva de produção cinematográfica no Estado? E, se sim, que fatores você acha que pode ter contribuído para essa formação, esse panorama atual?

**Carla Francine:** Considero com certeza, eu acho que a gente tem uma cadeia muito mais estruturada, né? Há um tempo, a gente tinha que importar como se tivesse duas produções simultâneas, dentro do Estado de Pernambuco a gente tinha algumas funções que a gente não conseguia fazer, a gente tinha que trazer da Paraíba, a gente tem que trazer do Ceará, do Rio de Janeiro, de São Paulo. Inclusive, eu acho que um dos fatores dessa política que eu não falei, mas que eu acho importante de ser citado, é a regra de ter pelo menos 60% da equipe local, eu acho que isso foi uma decisão muito acertada da política pública instituída, é uma

coisa que eu bato até hoje, às vezes me chamam para alguma algumas produções e tudo, e quando eu chego e começo a ver que se tem dinheiro do Funcultura, às vezes eu questiono, “Cadê? Vamos contar, tem aqui mesmo?”, eu conto para ver se tem 60%, porque é nosso dinheiro, é nosso investimento, é investimento do Estado e que isso deve ser respeitado, porque a gente tem que respeitar os nossos coleguinhas que estão aí. Porque se eu começar a trazer sempre um técnico de fora, um fotógrafo de fora, porque que eu não vou absorver a mão-de-obra local? A gente tem muita gente boa formada hoje em dia. E claro que isso é um processo, isso não foi de um dia para o outro, ao longo desses anos de desenvolvimento da política, foi se propiciando, a gente começou a ter mais cursos de cinema, a gente só tinha um na época que era um na Maurício de Nassau, agora gente tem de animação na Aeso, a gente tem um curso de cinema na UFPE, é a gente tem jogos digitais na Aeso, gente teve o CANNE que passou muito tempo fazendo uma política boa de reciclagem, de formação também e as pessoas estão procurando se aprimorar, inclusive viajando e fazendo outros cursos. Eu acho que isso reverbera muito bem, a gente tem uma mão de obra especializada e qualificada muito boa no Estado, eu acho inclusive, não só isso, como a gente atraiu profissionais de outros estados para virem morar em Pernambuco, para participarem desse cenário, né? A gente tem fotógrafos daqui, fotógrafos, diretores de outros estados, a gente tem fotógrafos de outros estados e que agora moram em Pernambuco já há algum tempo, porque chegaram para também somar a esse movimento bacana que estava tendo de expansão do audiovisual pernambucano. Mesma coisa com o elenco, embora eu acho que é muito pouco utilizado ainda, o elenco pernambucano, eu acho que às vezes a gente subutiliza os atores, as artes cênicas não vejo dialogando tanto com o cinema, principalmente com as séries de TV a gente ainda vê mais gente, mas com cinema mesmo, eu tenho essa impressão, mas eu acho que a gente falta ter essa ligação mais com o *casting* mesmo, de qualificar, de chegar mais perto e dar oportunidades aos atores pernambucanos.

**Diego Medeiros:** E como você vê essa política que está sendo implementada, que a gente vê que é uma tendência da coordenação do audiovisual, enfim, da gestão, e que começa a haver também uma diversificação, não só de projetos qualificados, e que tenham as melhores notas, mais que uma política de inclusão, de ter mulheres

que possam aprovar filmes, que possam dirigir, de ter negros, de ter indígenas, porque eu percebo claramente que o Funcultura, o edital, ele não só se contentou em criar uma política, em avançar e ter recursos pra produção, mas também agora há uma tendência clara de que se trabalhem políticas de inclusão, ou seja, no edital passado 62%, salvo engano, de projetos tiveram mulheres com posições-chaves dentro dos projetos, então eu acho que isso é muito importante, essa questão de equiparação, de equilíbrio, de inclusão, porque é um dinheiro público, é uma política pública. Então, eu queria entender como é que você vê esse processo.

**Carla Francine:** Eu acho super assertiva a política de cotas, a política às vezes não tem cota, mas tem pontuação maior, acho super assertiva. Como sempre, a gente é ponta de lança do país, porque a gente lança moda, lança tendências e a gente tem um cinema, não só no Brasil, mas no mundo todo, um cinema branco e masculino, e a gente tem que quebrar com isso, então a gente vê movimentos no mundo todo, de mulheres, negros, de indígenas reivindicando seus espaços, porque o cinema local de fala, e a gente não pode falar só através da mente, da voz do homem branco, cis, a gente tem que trazer para esse cenário também essas narrativas, as narrativas de pessoas de outros gêneros, que tem diversidade de cor, de gênero, de raça. Essa política é muito assertiva, eu tenho um trabalho que é o *Cinema de Índio*, que a gente trabalha também nessa perspectiva de inclusão. Já quando eu estava na gestão, a gente já começou a fazer a inclusão, mas por uma questão de regional, de descentralizar da região metropolitana, a produção, pelo menos a aprovar pelo menos um longa, uma série dentro das macrorregiões que era agreste, sertão e a mata. Isso já existia e também tinha uma outra linha que era os *Revelando Pernambuco* para pessoa mais iniciantes mesmo, que nunca teve contato com o fundo, vai começar agora a demandar tudo, então era um dinheirinho menor, mas pelo menos não começava a fazer, como eu mesmo comecei a fazer, sem dinheiro nenhum. Então, de repente, tem um recursozinho aqui e outro ali, teve gente que até que vendeu o carrinho para ter um primeiro filme e isso faz parte da história do cinema pernambucano, gente que vendeu o carrinho para poder fazer seu filme. O pessoal das antigas, então esse pessoal poder estar no interior, e tudo mais, e pode começar sem precisar vender o carrinho antigo, começar a fazer seu filmezinho é massa. Mas voltando para a questão da inclusão, eu acho que é um enfrentamento

que a gente tem que fazer e que cabe a gestão pública sim e democrática fazer essa inclusão. Eu acho que isso incomoda muito, principalmente quem já está no mercado e quem está aí fazendo há muito tempo, eu mesma, nesse ano passado, eu recebi um telefonema de um homem branco, cis, dizendo: “Carla, que palhaçada foi essa?” aí eu digo “não estou entendendo, que palhaçada?”, “palhaçada foi essa? esse resultado desse edital? tu visse o que foi aprovado?”, eu disse: “vi, achei tudo lindo, mas acho que você precisa beber um pouco mais, vamos conversar outro dia”, mas teve esse tipo de abordagem de um amigo, não vou citar nomes, mas sabe os homens brancos, ele se incomoda com tantas mulheres negras, as narrativas dos trans, indígenas, eu acho que isso incomoda um pouquinho e vai incomodar, a gente pisa nos calos, mas tem que pisar. Se você não fizer isso, se quem está na gestão não fizer, como é que vai ter esse enfrentamento? Se as pessoas não tiverem nenhuma oportunidade, eu acho que isso é muito importante, a gente teve até homens brigando porque tinha uma mostra chamada *Cinema de Mulher*, uma coisa bem bizarra, você não entende, como assim? Brigando porque o nome da mostra era *Cinema de Mulher*, qual o problema? Se o nome da mostra é *Cinema de Mulher*, gente, a gente bota o nome que a gente quiser, a gente faz o filme que quiser, tem que ter um homem dizendo que você vai fazer ou o que você não vai fazer, sabe? eu acho que a gestão pública ela tem que ter esse tipo de política assertiva mesmo. Eu acho lamentável que a gente não tenha nos grandes centros produtores de audiovisual no país, que continuam sendo Rio - São Paulo, apesar dos esforços que a gente vem fazendo de descentralização, e eu falo isso enquanto uma pessoa que participei do Comitê Gestor do FSA por quase dois anos, e a gente brigou muito pra isso, para descentralizar, para... mas eu acho uma pena que onde mais circula o dinheiro de audiovisual no país, não se ter nenhuma política voltada para isso, a gente teve um ensaiozinho dessa política na SPCine, na gestão Juca, que também foi ministro da cultura depois de Gil, seguia a mesma linha de Gil, que para mim, como eu já falei, pra mim é um ministro exemplar nessa área de gestão cultural, Juca também é outra pessoa que eu posso citar, que tenho o maior orgulho de ter sentado à mesa, várias vezes, com ele pra falar de política, para discutir, para traçar estratégias, para planejar, arquitetar coisas. Isso é massa, por isso que eu falo que o cargo da coordenadoria não é um cargo só técnico, é um cargo político, é onde você senta com as pessoas, você discute, você traz ideias, você dá ideia, entendeu?



Então eu acho que isso tem que ser tratado de uma forma muito assertiva pelos gestores públicos que estão aí, porque lotear o cargo, o diploma, não sei se isso vai ser bom ou não para gente.

**Diego Medeiros:** Mas então, só pra fechar esse assunto, você percebe claramente, tipo, na produção atual, que há uma tendência que mais mulheres realizem projetos como diretoras, até pelo próprio movimento de que as mulheres estão se organizando, o MAPE, e vários outros coletivos femininos, como é que você vê esse processo?

**Carla Francine:** Acho muito importante essa atuação do MAPE, eu acho que vem reverberando muito positivamente, elas estão agora com vários representantes, inclusive, dentro da diretoria da ABD, elas são MAPE, ABD, elas praticamente se fundiram. Acho importantíssimo para discussão das políticas, para estarem fazendo, elas já vinham fazendo, independente de estarem ou não dentro da ABD, o Mulheres Audiovisual de Pernambuco começou de uma forma muito orgânica, muito visceral, era uma necessidade que as mulheres tinham de se unir, de falar delas, de contar as narrativas delas, de reivindicar esse espaço. Eu acho que isso é tendência mundial, mas eu acho que Pernambuco, como eu falei, a gente sempre foi muito de vanguarda, e não é só no cinema, eu acho que nas artes como um todo, então a gente tem ao longo de nossa história, movimentos que são ápices dentro de artes plásticas, de artes visuais, em termos de música, de uma série de momentos que você vê Pernambuco como vanguarda, como ponta-de-lança, se lançando. Então, eu acho que a gente tem um pouco de ousadia no modo de fazer as coisas, de propor, e que essa ousadia ela é muito bem trabalhada dentro da classe artística, e a gente consegue fazer umas coisas bem bacanas, acho que por isso inclusive, como é que um cinema que recebe tanto dinheiro, lá de Suat ai bota dinheiro naquela produção de novo, e no outro dia você não sabe como é o nome daquela cidadã que perdeu o sapato... passou por ali e esqueceu no outro dia, enquanto que o cinema que te instiga a pensar, a mudar, quer ver de novo, porque foi isso que pegou ali naquela cena, eu quero... eu acho que o cinema pernambucano é mais instigante, como outros cinemas também são feitos, não só em Pernambuco, mas no Brasil, né? A gente tem cinema que faz pensar, porque a gente tem que fazer... o

cinema não serve só para distrair, “o cinema é diversão”, isso é slogan de que tem sala de cinema e que quer botar a sala cheia todo dia. Então, eu acho que a gente precisa ter cinema exatamente assim, para se ver, para melhorar. O cinema para mim ele é uma coisa que transforma, que tem um poder transformador da sociedade, e o cinema que eu acho que a gente faz em Pernambuco é o cinema que aponta para isso, para essa transformação, para uma reflexão, enquanto pessoas que estão convivendo num lugar determinado do mundo e que querem alguma coisa, ou uma pessoa que quer, isso vai reverberar na vida de tantas pessoas, sabe? Acho que é por aí.

**Diego Medeiros:** Qual o impacto do FSA na cadeia de produção de longas metragens no Estado de Pernambuco? na sua opinião o aporte do FSA promoveu mudanças na forma de produzir?

**Carla Francine:** Com certeza, essa entrada do FSA, essa linha que chama Arranjos Regionais é uma coisa que a gente já brigava há muitos anos. Era uma briga muito antiga, inclusive quando eu entrei na gestão, ainda era Orlando Senna que era o secretário do audiovisual do MinC, e ele já dizia: “se você botar um, eu boto dois”, e foi como começou essa linha de Arranjos Regionais do FSA. Só que aí Orlando saiu e foi no tempo que foi implementado o CANNE, e a gente tinha tido essas reuniões lá dentro da Fundaj, e a gente atrás desse dinheiro, vamos tentar botar um, tu vais botar dois, então nosso edital já vai subir para tanto. Só que aí sai o Orlando e entra o Sílvio Darin, a Ancine começou a ter muito mais esse protagonismo de fomentadora, através do FSA, porque antes do FSA, os ministérios, eles tinham um orçamento, eles tinham um orçamento pra cinema e investiam nisso, o BO era pela SAV, quem fez BO antigamente, antigamente que eu falo, até os anos 2008, 2009, o dinheiro não era do FSA, o dinheiro era da SAV. Então, tinha os curtas afirmativos de mulher, de negros, tudo isso era dentro da SAV e já dentro dessa política do governo Lula. E tinha essa perspectiva da gente ter uma contrapartida do próprio governo, através do Ministério da Cultura e pela Secretaria do Audiovisual. Só que no desenrolar da política nacional, a Ancine instituiu o FSA e começou a trazer muito mais dinheiro para o fundo, então o que é que fez? Por outro lado, esse dinheiro foi chegando e foi esvaziando o cofre lá do Ministério, cada vez foi ficando mais

escasso com aquele recurso, e quando entrou Sílvio Darin a gente pergunta: “e aí? Cadê nosso dois para um?”, A gente quer esse dinheiro, a gente não tinha assinado o convênio, era uma vontade política e aí daqui para que a gente começou a vários gestores de Norte, Nordeste, Centro-Oeste, de locais que não eram do eixo Rio - São Paulo, então vários gestores começaram a cobrar que tivesse uma política de co-investimento, de Arranjo Regional como foi instituída a partir de 2014 pela Ancine, mas isso foi uma longa história, dessa interlocução que eu falo, que às vezes é necessário você ter dentro da gestão pessoas que tenham um conhecimento, que tenham um diálogo, inclusive a nível nacional também, ter outros interlocutores, inclusive regionais, tem uma relação horizontal com as pessoas para as coisas rolarem. Então, em 2014, depois de muito a gente brigar, a gente brigava muito com a Ancine na época de Rangel, para ele chegar, para descentralizar, então teve essa política de descentralização através do edital que chamava de arranjos regionais, e que hoje em dia se chama co-investimentos. A gente tem que brigar, com unhas e dentes, para que esse governo que está aí não tire o protagonismo do FSA dentro do cenário nacional mesmo, isso é importante não só pra Pernambuco, mas para todos os estados do país. Isso é importante para que a gente veja os Brasis, né? Dentro do audiovisual, porque a gente só via Rio-São Paulo e Rio - São Paulo, alguns bairros, né? Aqueles bairros lá, Leblon, Ipanema, Morumbi, os bairros nobres, classe média alta, branco, cis. Então, a gente precisa ter esse dinheiro realmente pulverizado para gente conseguir entender a diversidade que existe no Brasil, a quantidade de narrativas, de coisas que tem para serem colocadas, porque só assim a gente cresce enquanto país, enquanto sociedade. Eu acho fundamental o dinheiro do FSA, eu não concordo que a gente tenha que abrir mão. Outro dia, numa discussão, a gente estava conversando, uma das produtoras, um pouco chateada porque o dinheiro não tinha saído, do FSA, tudo... colocou isso e eu me coloquei logo bem taxativa, discordo totalmente, eu acho que a gente tem que ter e a gente não está pedindo favor a governo federal e a ninguém, a gente contribui, o dinheiro do FSA é um dinheiro que vem das teles, nós consumimos tanto quanto eles, telefonia celular, nós temos tantas antenas quanto eles, aliás nós temos até muito mais, porque nós somos muito mais extensos em extensão territorial, então esse dinheiro é nosso. A gente não está pedindo favor, a gente está reivindicando uma parcela que nos pertence e a gente tem que utilizar esse dinheiro para contar

nossas histórias, para que nosso povo possa mostrar o seu cinema, para que nosso povo possa mostrar suas séries e falar de suas questões. A gente não está pedindo favor ao FSA e nem à Ancine, quando institui, sei lá, a cota dos 30%, para mim ainda é muito pouco, mas se chegar nos 30% vai ser bom, porque o que a gente viu, nos dois últimos anos do governo federal, como eu falei, do governo Temer, foi uma tentativa de desfazer mesmo políticas instituídas, políticas discutidas com setor, em prol de grandes produtores que estavam lá no eixo e que são pessoas que, de alguma forma, eram de agrado desses gestores.

**Diego Medeiros:** Então, só tem mais duas questões para gente terminar. Primeiro, como é que você vê os segmentos da cadeia produtiva daqui do Estado que precisam ser trabalhados? Se formação, se difusão ou produção, o que é que você acha que precisa ser trabalhado?

**Carla Francine:** Olha, eu sinceramente acho que nada é estanque, a gente tem que estar aprimorando tudo sempre, mas a gente tem um gargalo na produção nacional, que é difusão, não é isso? Não é só no Brasil, a gente tem um cenário de difusão de cinema, principalmente, não falo na TV, a TV com a 12.485, que é a Lei da TV paga, a gente conseguiu ter um pouquinho mais de inserção, essa coisa dos co-investimentos e essas linhas também, como Prodav 2, que agora eles começam a chamar de outra coisa, modalidade B, modalidade C, não sei o quê, mas bem, é Prodav 2, que o Prodav que as TVs acessam, essa linha, ela fez com que várias TVs, inclusive pequenas do Nordeste, do Centro-Oeste, do Norte, comessem a acessar o dinheiro do fundo também, para ter nas suas grades, produções independentes. Isso é um direito, mas que as pessoas nem diziam, nem falavam que isso era possível, então eu acho que é uma construção, da 12.485 pra cá, então esse dinheiro começou a ser mais pulverizado, a gente tem parceiros aqui, a TV Correios, da Paraíba, é uma parceira de um projeto que a gente está propondo, a TV Jornal, aqui, também tem entrado com outros produtores dentro dessa linha, então eu acho que é importante essa difusão. Então, na TV a gente conseguiu quebrar um pouco, mais no cinema a coisa é bem diferente, né? A gente briga com as mesmas norte-americanas, isso não é só no país, poucos países no mundo conseguiram furar esse cerco. Eu acho que a gente tem uma política de cota de tela muito tímida,

muito tímida, por minha devia ter instituído mesmo a coisa mais agressiva, mas só que essa coisa da política de mercado, tudo tem que dar lucro, e quebra um pouco, porque você vai concorrer com a Marvel, que praticamente o dinheiro todinho que a gente tem em cinco anos é o dinheiro de um filme da Marvel. Então, é difícil mesmo, esse tipo de concorrência, de levar o público, mas é tudo um processo de educação mesmo, inclusive de educação desse público começar a entender esse cinema que é feito aqui e se ver dentro dele, e aí vai começando, eu acho que é um processo, eu acho que todas as áreas tem que ser desenvolvidas, mas acho que a difusão a gente deveria ter uma política mais assertiva, de enfrentamento mesmo, isso com certeza dentro da política neoliberal que a gente se encontra, né? Acho que vão tentar até me prender, porque é coisa de comunismo falar em ter uma política de cotas, mas fazer o quê? É o que eu acho mesmo, acho que a gente tem que ter uma política mais agressiva nesse sentido de mostrar nosso cinema e de nosso cinema estar ocupando as nossas salas.

**Diego Medeiros:** Então fala um pouquinho sobre isso, Carla, como foi essa coisa de a gente ter uma lei que garantisse, pelo menos, o mínimo, que essa política tivesse uma continuidade.

**Carla Francine:** Então, voltando para gestão, a gente começou a desenvolver esse processo coletivo dentro da gestão de construção coletiva, e esse processo de construção coletiva, o que é que a gente via? Quando a gente viu que Eduardo tinha essa expectativa política, esse anseio de ir pro nacional, de se lançar à presidência, a gente começou a ver a ameaça de não ter mais um gestor com aquela vontade política de investir, porque até então o que a gente fazia era vontade política, porque quando você não está com uma lei, uma legislação que lhe ampare, você tem vontade política, você vai tocando. Então, a gente começou também a fazer um trabalho, quando eu falo a gente, era gestão e sociedade civil, por exemplo, a Fepec mesmo, que é a Federação Pernambucana de Cineclubes, tem duas leis que eles conseguiram instituir dentro de Pernambuco, antes da lei do audiovisual, que foi promulgado em 2014. A lei que institui o dia do cineclubismo e a lei que institui a Fepec como uma federação, uma entidade de utilidade pública dentro do Estado de Pernambuco, porque facilita que ela consiga conveniar tudo e fazer ações

pulverizados dentro de cada município, dentro do próprio Estado, com as assembleias, com câmaras de vereadores, para difundir essa questão da atividade do cineclubista que eu julgo importantíssima, porque sem reflexão eu acho que a gente não consegue ter bons pensadores, e gente boa para estar dirigindo, né? E você vê que a maioria das pessoas, dos diretores, eles vieram dos cineclubes ou pelo menos passaram um tempo em cineclubes, dialogando, trocando ideia, porque é isso que constrói, essa formação não vem só, não adianta você ficar quatro anos dentro de uma universidade e não ir para o cinema, e não ir para o cineclubes, não ir discutir, não ir falar de cinema com outras pessoas que gostam e são apaixonadas por cinema. Então, acho que isso faz parte de uma formação que é importante, mas voltando, essa construção coletiva, a gente teve seis marcos legais durante essa gestão de 2007 a 2014, até chegar à Lei do Audiovisual. Essa lei, ela foi discutida, ela foi instituída, várias pessoas, esses canais de comunicação que eu falei que a gente chamava de conselho consultivo do audiovisual, mas a gente se reunia, a gente fazia a minuta da lei, ia pra casa Civil discutia direto com o gestor da época, que era Tadeu Alencar, sentava com a gente, discutia ponto a ponto, chamava o jurídico, procuradoria, vamos sentar, vamos ver o que pode, o que não pode, tentar vincular ao orçamento, não pôde vincular ao orçamento, mas aí a gente teve uma outra lei guarda-chuva que instituiu o piso mínimo para o edital do audiovisual, que era o que a gente à época, que eram 10 milhões e meio, ou era 11, mas que essa lei, que instituiu o valor mínimo, essa foi derrubada, derrubada na calada da noite, ninguém sabe porque e nem como foi, mais bem, a Lei do Audiovisual que foi construída no coletivamente, ela continua, ela instituiu o Conselho do Audiovisual que está aí, brigando pelos avanços, tudo, ela diz que tem que ter o edital, que ele tem que ser anual, ela é uma lei que consta até princípios, ela fala do dinheiro do audiovisual e como deve ser investido, de uma forma holística, respeitando os elos da cadeia. Então, eu acho que é uma lei, inclusive, que é referência para vários Estados. Eu já fui convidada para vários Estados, para Minas, para o Distrito Federal, para Manaus, para conversar sobre essa lei, para falar da nossa experiência com essa Lei do Audiovisual. A gente foi o primeiro Estado do país a ter uma Lei do Audiovisual, então a gente, como sempre, estamos lá na vanguarda, fazendo, mostrando que é possível.

**Diego Medeiros:** Então já nesse sentido da importância dessa lei, do que se tem feito aqui, a que você atribui que o cinema feito em Pernambuco ter tanto impacto internacional e reconhecimento artístico?

**Carla Francine:** Ao talento. Nós temos muitas pessoas talentosas e estudiosas, talento e estudo. Eu acho que isso é uma coisa que a gente tem de sobra, as pessoas estão interessadas em realmente fazer, em fazer o melhor, e eu acho que isso é muito bacana, isso é muito bacana, mas eu acho que tem essa coisa que eu já falei anteriormente, que Pernambuco sempre teve um destaque nas artes, de um modo geral, a gente é muito diverso, a gente é muito diverso e a gente é um pouco destemido, né? A Noiva da Revolução já mostrava que Pernambuco estava aí, a gente queria liberdade, a gente cria vários movimentos de arte que marcam a história da arte brasileira. E eu acho que o cinema vem por aí também, somos ousados também, além de talentosos.

**Diego Medeiros:** Obrigado por ter topado.

Fim

## Transcrição da entrevista com o diretor Cláudio Assis

**Cláudio Assis:** Eu fiz filme no alto do Moura! fiz filme pra caralho!

**Diego Medeiros:** Claudio, obrigado por ter topado participar da entrevista sobre a conclusão do meu mestrado que estou estudando a produção do cinema em Pernambuco e a gente queria entender como é que tu começasse nessa área de cinema, como é que foi esse começo que você começou a trabalhar com cinema.

**Cláudio Assis:** Eu costumo dizer que comecei muito cedo. Eu segui os passos do meu pai, meu pai ia para o cinema e eu ia atrás dele, me escondia e fiz amizade com Cabo Rodrigues e ele me deixava entrar, no cinema. Então, logo eu entendi que queria fazer cinema. E fui ver cineclube, cineclube Lumière, o primeiro de Caruaru. E daí quando o João Lyra Neto, ele prefeito queria que eu passasse os filmes na casa dele para ele eu desisti de fazer cinema lá em Caruaru e vim pra Recife, vim fazer na Universidade Federal de Pernambuco. Eu não era estudante universitário, eu tomava conta do DCE universitário, na Rua do Hospício, o famigerado McDonalds, e eu tomava conta de lá. Eu ajudei a fundar vários cineclubes, na escola química, na escola de artes, de belas-artes e o DCE, e daí chegou um tempo que eu disse: “parei!”, vim ser diretor de arte aqui na prefeitura de Olinda, governo Geraldo Coelho, depois elegeu um prefeito que não vou dizer o nome dele, porque não merece. Mas enfim, nós criamos uma cadeia de cineclubismo e de coisas de artes visuais que foi muito bacana. Então, eu parei, parei e vou fazer cinema, vou fazer o meu cinema e o meu primeiro filme chama-se *O Padre Henrique*, um assassinato político, que é um padre que foi assassinado pela ditadura militar que queria matar Dom Helder Câmara e não mataram, mataram ele. Foi meu primeiro filme e depois, logo em seguida, fiz o *Soneto do Desmantelo Blue*, que foi uma homenagem a Carlos Pena Filho, grande poeta olindense, pernambucano, recifense, um cara maravilhoso, que é um filme preto e branco, e que é muito bacana. E daí fiz *Texas Hotel*, que é um filme que eu filmei, são quatro planos de sequências que deu muito resultado e quando eu não conseguia filmá-lo, de forma alguma, eu achava muito engraçado isso, porque quando eu filmei o *Texas Hotel* eu estava com o projeto já do *Amarelo Manga* pronto, entende? Então, cara,



eu era presidente da ABD de Pernambuco, e eu consegui... segunda-feira termina e não tem projeto nenhum, só tinha dois, e eram três prêmios, que eles conseguiam fazer. E aí, cara, eu só tinha dois filmes eu queria escrever o meu... no outro dia tinha 50 projetos, na terça-feira, se eu não me engano era segunda ou terça, tinha 50 projetos... maravilha! Nós ganhamos os três projetos e houve a reunião do prefeito que era o Raul Henry, que foi vice-governador, foi não sei o que e tal, e eu tirei uma onda com a cara dele: "Ei, meu irmão, qual é?" porque eu ganhei os três, a minha produtora ganhou os três. Ganhou eu, ganhou Adelina e ganhou Cecília Araújo, que era a minha namorada na época, e a gente ganhou os três projetos, entende? Então, eu fui obrigado a fazer o *Texas Hotel*, o *Texas Hotel* foi uma obrigação que eu tinha que fazer, já estava com o *Amarelo Manga* pronto, entendeu? já estava com roteiro pronto, mas enfim, nós fizemos o *Texas Hotel*, foi um sucesso maravilhoso, e aí isso.

**Diego Medeiros:** Cláudio, e como é que começou depois do *Texas Hotel* essa questão dos longas, como é que você deu esse passo para produzir longas?

**Cláudio Assis:** É, nós determinamos, uma geração que faz parte eu, o Paulo Caldas, Adelina Pontual, o Marcelo Gomes, o Lírio Ferreira, essa galera decidiu, nós decidimos não íamos fazer mais cinemas de ciclos, acabou o ciclo em Pernambuco. Porque nós só fazemos cinemas de ciclos, é o ciclo do cinema mudo, é o ciclo do cinema Super 8, João Muniz de Britto, Kátia Mezel, Fernando Spencer, uma galera que a gente admirava e tal. E a gente cismou que não vamos mais fazer cinema de ciclos. Não tem mais ciclo, acabou, acabou ciclos, entende? Vamos fazer cinema, cinema contínuo, continuidade, cinema para o Brasil, para o mundo, entende? Então, nós decidimos isso, foi uma decisão, decisão de uma geração. Não vamos mais fazer cinema de ciclos, acabou ciclos em Pernambuco. Se você estudar história, você vai ver que a história do Cinema Pernambucano é história do cinema de ciclos, entende? E nós resolvemos não fazer mais ciclos nenhum. Então, nos reunimos aqui nessa casa que você está entrevistando agora, nós resolvemos, aqui nessa casa, que a Parabólica Brasil, nós aprovamos o *Baile Perfumado*, o *Baile Perfumado* foi aprovado pela Parabólica Brasil, entende? Nós somos responsáveis por essa gama, por essa dinâmica, por essa loucura que é o cinema hoje, entende?

Nós não baixamos a cabeça em nenhum momento, entende? então a gente tá... que bom que novas gerações, que garotos feito você, feito esse menino aqui, que eu vi aqui chutando pedra, chutando barraca, chutando tudo, a gente brincando aqui, eu e ele, então hoje a gente está fazendo cinema, do caralho! Entende? Eu me sinto orgulhoso disso.

**Diego Medeiros:** Cláudio você teve uma experiência com produção, você chegou a ser diretor de produção do *Baile Perfumado*, você poderia contar um pouco sobre essa sua experiência que você teve?

**Cláudio Assis:** Rapaz, o *Baile Perfumado* eu estava demitido, e estava me demitindo. Foi num dia, lá na Joana d'arc, eu fui me demitir e cheguei lá e fui contratado para ser o produtor, ser o diretor de produção. Eu era um pesquisador, eu era alguma coisa desse tipo assim, não lembro exatamente o que eu era, eu sei que era alguma coisa, uma função. Cheguei lá: “vou me demitir”, e aí os caras me contratam, me enquadram e me contratam como diretor de produção do filme, porque o Lázaro Farias, que é um produtor da Bahia, ele negligenciou, ele deu pra traz, e aí eu: caralho! Eu vou assumir, vou assumir essa porra! E foi punk, foi punk, mas foi um punk bacana, que nós resolvemos o filme até hoje é um exemplo do cinema nacional, o cinema nacional hoje a gente depende muito de quando fala dele, sempre fala do *Baile Perfumado*.

**Diego Medeiros:** E você tinha falado outros filmes que você trabalhou como produção também.

**Cláudio Assis:** Ah, eu trabalhei com vários filmes, eu trabalhei com um filme da Adelina Pontual, do Marcelo Gomes, Cecília Araújo, eu trabalhei com inquietude, eu trabalho com o que tem de melhor, o que tem decência, o que tem que fazer? O que é que nós temos de fazer? Temos que produzir, a gente queria mostrar para esse povo que é a gente que faz, entende? Eu acho maravilhoso hoje a quantidade de pessoas que trabalham hoje, entende? O que eu acho do caralho, eu fico pasmo assim quando eu vejo a equipe trabalhando. Como é bom isso, entende? Como isso

é interessante, como isso é verdadeiro, como foi bom a gente trabalhar. Eu só tenho a agradecer!

**Diego Medeiros:** Como foi a produção desse primeiro projeto seu como diretor de longa, o *Amarelo Manga*?

**Cláudio Assis:** Ah, o *Amarelo Manga*, ele foi um, ele foi uma desconstrução, ele foi uma aberração de querer mostrar um Recife para as pessoas que não conheciam o Recife. o Recife não é Recife, Recife não é só Recife, Recife é uma cidade mundialmente conhecida, ela é conhecida e não adianta você querer fazer maracatu, maracatu, maracatu, bumba-meu-boi, bumba-meu-boi, bumba-meu-boi. Não adianta você querer fazer isso. Adianta você querer fazer um cinema que seja internacional, uma linguagem internacional. Cinema não é uma linguagem do Irã, do Iraque. O cinema é uma linguagem internacional, entende? não adianta você querer falar “Ah, porque o cinema é uma linguagem, é porque cinema de Pernambuco, cinema da Bahia, cinema do Ceará, cinema de São Paulo, cinema do Rio de Janeiro... caralho! foda-se! foda-se! essa linguagem, entende? de querer dizer que o cinema é do Rio de Janeiro. Rio-São Paulo, o cinema é do Brasil, o cinema é do mundo, o cinema não é de americano! eu já fui convidado várias vezes para ir para os festivais de lá. E não vou nenhuma vez, não vou. Meu filme vai, meu filme já foi, *Amarelo Manga* já foi, mas eu, Cláudio Assis, não. Eu não vou, eu não irei jamais, meu cinema vai porque meu cinema é do mundo, meu cinema é internacional, meu cinema vai, vai Fernanda Montenegro, vai o Cauã Reymond, vai o Matheus Nachtergaele, vai o Irandhir Santos, vai todo mundo, vão todos eles, mas eu, Cláudio Assis, não ponho os pés nesse país, entendeu? Foi uma decisão minha.

**Diego Medeiros:** E como é que você vê o impacto, a repercussão que o seu filme teve, o *Amarelo Manga*, dentro desse contexto do cinema?

**Cláudio Assis:** O *Amarelo Manga* é um exemplo do filme que se deu bem, é um exemplo de filme do qual eu faço e eu não vejo resultado logo no início. Percebo ele, eu vejo o filme em várias plateias para poder entender que filme eu fiz. Eu faço filme que eu quero fazer, pra depois, porque se eu tenho consciência, se eu tenho

maestro, se eu tenho capacidade de compreender que as pessoas que vieram comigo estão compreendendo, estão fazendo esse filme, eles vão dar a liberdade para as outras pessoas compreenderem, entende? Então, eu faço um filme para mim, para mim dialogando com as pessoas que estão ao meu redor, para depois eu projetar ele e as pessoas verem esse filme passado, entende? Então, é um filme que eu faço interiormente para mim, é um filme que eu faço com as pessoas amigas, é o caso do Walter Carvalho, do Hilton Lacerda, a Solange, as pessoas que estão junto comigo, as pessoas que estão junto comigo. E daí, depois, depois eu junto e projeto isso. Então, essa questão de você fazer um cinema, você faz um cinema para você, o cinema para quem você quer, você primeiro faz com a sua aldeia, para depois você falar com o mundo. Você primeiro fala com a sua aldeia “ououououou”, depois você fala com o seu mundo, entende? Você tem que falar primeiro honestamente com a sua aldeia, com quem acredita em você, quem está acreditando em você, quem respeita você, quem realmente responde por você, quem você realmente está falando com quem, entende? Você tem que ser muito sincero, muito honesto, entende? a questão da honestidade no cinema é fundamental. O cinema é fundamental, você tem que ser honesto, entende? Você tem que ser honesto, honesto, com sinceridade, com toda franqueza, com toda certeza do que você vai falar, entende? você tem que ter certeza de onde você está pisando, onde eu estou pisando, onde eu sou quem eu sou, quem me respeita e quem eu respeito, entende? Cinema é assim. Eu não acredito em cinema de vagabundo, cinema de mariazinha, cinema de não sei o quê, vou fazer um filme ali... filme é cinema, cinema é discurso, cinema é vontade, cinema é interioridade, cinema é mostrar pra você, para as pessoas o que você quer fazer, cara, entende? Custe o que custar, custe o que custar, eu não abro mão, entendeu? Eu não abro mão, dou risada desses babacas, desses caras, desses bobos que me atiram pedras, que querem tirar onda no Facebook, tire onda, mas minha obra está aí.

**Diego Medeiros:** E o que é que esse cinema de Cláudio Assis quer comunicar? O que é que ele quer comunicar ao público?

**Cláudio Assis:** O que eu quero comunicar é a insolidariedade, o que eu quero comunicar é a envergonheis, é a miséria humana, é o descaso que existe com

sociedade pública. O que eu quero comunicar é uma coisa que eu estou dizendo a todo mundo: presta atenção, se liga, se liga, doido. Se liga, olha aí a merda que está acontecendo no país, olha aí o que está acontecendo no Cais José Estelita, entende? Eu estou dizendo a todo mundo, a toda hora eu fico olhando para as pessoas que sentam na minha frente, eu fico falando e eu não tenho mais assunto para falar, porque eu já falei tanto, já briguei tanto, já lutei tanto, que eu não tenho mais o que falar. Mas eu luto, eu luto, eu luto, eu luto, eu não abro mão, entende?

**Diego Medeiros:** No Big Jato você falou que “quem não reage, rasteja”. O que você quis dizer com isso?

**Cláudio Assis:** Essa é uma frase que eu carrego comigo, “quem não reage, rasteja” e as pessoas que rastejam, elas fraquejam muito, entende? você tem que reagir, você tem que reagir, amigo, as pessoas têm que reagir, toda ação corresponde uma reação, já diz a ciência. Mas eu digo assim, “quem não reage, rasteja”, eu botei isso no filme do Heitor Dália, se não me engano, e tu está ligado que eu sou ator, eu faço uma ponta legal, lá! E quem não reage, rasteja, até porque eu acho que as pessoas que você dá um tapa na cara, você grita, você fala, você tem que reagir, você tem que ter uma reação. Toda a reação corresponde uma ação você, tem que... entende? A vida é feita de ação e reação, meu amigo. A gente tem que reagir, que não reage, rasteja e eu não sou lagarto pra rastejar, eu não sou cobra, eu sou homem, ser humano, eu sou uma pessoa que eu brigo, que eu luto pelo bem-estar da humanidade, eu não sou um réptil, uma coisa que fica lá, rastejando, não, entende? Se você der uma tapa na minha cara hoje, eu vou dar um beijo em você amanhã, entende? A vida é feita de reações, a vida é feita de coerências, a vida é feita de coisas vividas, de coisas mudadas, de coisas vidas. Se eu erreí ontem, erreí, e daí? qual problema? e daí? qual problema que eu erreí? Eu erreí, mas vai dar certo amanhã, vai dar certo depois de amanhã, entende? Então você não tem que cobrar de mim, você não tem que me execrar, dizer que eu sou um escroto, você também é canalha, você também é um escroto, a vida é feita de diversidades, a vida é feita de loucuras. Você pode estar errando hoje, você pode estar acertando amanhã, e bom que tenham pessoas que digam a você: “você está errado”, para você acertar amanhã, entende, cara? Entende o que eu estou falando? Eu não me

responsabilizo, eu não sou, eu não sou medíocre, eu sou uma pessoa que luto, que luto, e que vou lutar sempre para que o bem melhor seja mudado pela humanidade, eu sempre vou lutar por isso, custe o que custar, custe o que custar, eu vou sempre lutar para que o bem-estar da humanidade seja o bem estar social. O bem-estar, para que a gente viva bem, entendeu? Se eu errei, errei. Peço desculpa.

**Diego Medeiros:** Cláudio, desde o primeiro seu longa, do primeiro longa que você dirigiu, o Amarelo Manga, e os filmes seguintes, você utilizou o mesmo modelo de produção ou você foi mudando de filme, como é que foi esse processo?

**Cláudio Assis:** Existe nessa sua pergunta, existe um caráter que as pessoas querem me enquadrar da seguinte maneira, querem enquadrar que eu faça cinema, que eu fiz os três filmes com Walter Carvalho. Eu não fiz três, fiz quatro, fiz cinco filmes com Walter Carvalho. Daí todo mundo me obriga dizer que eu fiz três filmes com ele, eu não fiz três, eu não fiz o quarto, eu não fiz o quinto porque não pôde, porque ele não pôde. Porque ele virou o fotógrafo fodão da Rede Globo e eu chamei o meu fotógrafo primeiro, que é o Marcelo, entende? Mas eu trabalho com as pessoas que são honestas comigo, eu trabalho com as mulheres que trabalham comigo, que são sempre sinceras e honestas comigo, que são as que eu conheço. São as que eu conheço e sempre vão ter trabalho comigo. Eu aceito todo mundo desse Instagram, do Facebook, essas coisas todas, mas eu só quero trabalhar com as pessoas que querem trabalhar comigo, com as pessoas que me conhecem, que sabe como eu sou. Eu sou doido, eu sou louco, mas eu sou um louco que tem o pé no chão. Meu trabalho é o trabalho que eu quero construir um futuro melhor para o meu filho, para o Francisco de Assis Moraes, entende? A Luana está construindo, a Luana está radiante. O Francisco está com 15 anos, então eu quero dar um leque para ele, entende? Então, essa vida, bicho, a vida é difícil, a vida difícil. Eu estou vivendo um momento hoje difícil na minha vida, mas eu estou vivendo, eu vou viver, eu vou conseguir, eu vou respeitar e vou respeitar todo mundo que está vivendo ao meu redor, entende? Entende o que eu estou falando? Eu vou respeitar, estou respeitando, estou levando um cacete até umas horas, mas vou levantar e vou fazer o Chabadabadá, eu vou filmar o Chabadabadá, vou filmar agora já o doc do Alceu Valença, está bom?

**Diego Medeiros:** Cláudio, os teus longas eles são produzidos pela sua própria produtora, tipo, tua empresa, ou você usa outras produtoras, outras empresas que produzem os teus filmes?

**Cláudio Assis:** Meu cinema, ele é um cinema. É um cinema que ele é plural, ele não é singular. Eu abro mão, eu faço com que as pessoas, elas participem dele, entendeu? só que eu vejo, eu vejo pessoas alucinadas, pessoas que são errantes na vida, são gananciosas, entende? Eu trabalho como a sinceridade, com a honestidade. Meu amigo, está tudo liberado, eu lhe dou tudo o que você quer, mas desde que você me dê parte da sua compreensão, sua história, porque eu lutei tanto, entende? então a minha luta é uma luta que é uma luta medonha.

**Diego Medeiros:** A Parabólica, Claudio, ela é uma empresa que não existe mais, é isso?

**Cláudio Assis:** Não, a parabólica existe sim.

**Diego Medeiros:** Mas aí, no caso, a sua empresa atual é a...

**Claudio Assis:** A Parabólica, o problema com o Brasil, ela é uma entidade sem fins lucrativos, ela passou alguns efeitos para o Marcelo Gomes, para a Adelina Pontual, para pessoas. Mas ela existe e a gente está fazendo coisas. Eu faço mais coisas hoje pela Perdidas Ilusões, entende?

**Diego Medeiros:** Então é a Perdidas Ilusões que hoje produz os seus filmes? Claudio, eu queria entender melhor esse processo de produção dos teus filmes, através da tua produtora Perdidas Ilusões, como é que se dá esse processo?

**Cláudio Assis:** Olha, primeiro nós, primeiro nós construímos a ideia, depois nós juntamos as pessoas e quem está afim de fazer, quem está afim de fazer, chama as cabeças das pessoas, entende? Eu chamo primeiro o fotógrafo, aí vai enlouquecendo, aí chamo o produtor, o produtor vai enlouquecendo, as pessoas vão enlouquecendo, mas enfim, nós trabalhamos em todos os sentidos, no sentido da

gente trabalhar de uma fábrica de um sentimento, de uma coisa que seja bacana, que seja legal pra caralho pra todo mundo, entendeu? Então eu vejo as pessoas no seu sentido lato, no sentido que querem construir. Eu vejo as pessoas no sentido do que eu dou de maior para elas, para poder crescer, entende? eu ofereço salários pra elas, eu nunca trabalhei com um estagiário que trabalha de graça pra mim, entende? eu trabalhei de graça para muitos cineastas, mas nunca nenhum estagiário trabalhou pra mim de graça. Então eu sempre trabalhei, eu sempre organizei, de uma maneira legal, de uma maneira eloquente, entende? Eu sempre trabalhei. É foda dizer isso, mas é do caralho.

**Diego Medeiros:** Quais são os desafios que você vê nesse processo aqui de Pernambuco, de produzir filmes, quais são as dificuldades e os desafios que você vê?

**Cláudio Assis:** Eu não vejo dificuldade nenhuma, eu não vejo dificuldade nenhuma. O que eu vejo, o que eu imagino, o que eu vejo são pessoas oportunistas, pessoas que não têm dignidade e que denunciam, que bagunçam a questão séria, honesta, que você tem que fazer, você tem que fazer, meu amigo, você tem que fazer. Você tem que ser sério, tem que ser honesto, você tem que ser, tem que lutar pela vida melhor para as pessoas. Lutar, lutar, lutar, é uma vida de luta, é uma vida que requer preâmbulos, que requer coisas necessárias. Você não vem do nada, você vem de uma fotografia, porque você estudou fotografia. Se vem do som, é porque você estudou som, se vem de pesquisa é porque você estudou pesquisa. Você tem que lutar, tem que começar a fazer cinema e carregar esse tripé na cabeça aqui, entendeu? Então, bicho, você tem que carregar coisas, você tem que andar, tem que compreender, tem que ser sincero, ser honesto com você mesmo, entendeu? Você tem que ser honesto com você mesmo. A honestidade é uma coisa séria, é uma coisa mais sincera que eu posso aprender na vida, entende? Então você tem que ser honesto e não simplesmente “auauauauauaua”! Tem que aprender, tem que viver, tem que sentir, tem que amar, tem que desejar, tem que explorar e tem que divulgar, entendeu? É assim que a vida, entendeu?



**Diego Medeiros:** Então, Cláudio, o que é que você espera dos seus próximos projetos que vão... ou que estão para ser lançados, ou os futuros filmes, assim, como é que você vê esse processo?

**Cláudio Assis:** Eu sinceramente, eu acho que eu sou uma geração que está indo embora. Eu vou filmar ainda o Chabadabadá, vou filmar ainda, vou passar a bola para o meu filho, mas é tão feio, cara, é tão escrota a sociedade. Já lutei tanto nesse DCE dessa Universidade, de Pernambuco, do Brasil. Eu me sinto um fracassado, eu não me sinto vitorioso, eu me sinto vitorioso das minhas obras. Do meu cinema, eu me sinto vitorioso. Eu não abro mão do cinema que eu fiz, entendeu? Do cinema que eu fiz, eu não abro mão. Meu cinema é um exemplo de educação.

**Diego Medeiros:** Cláudio, obrigado pela entrevista, por ter se disponibilizado a falar um pouco sobre o seu trabalho. Você está para lançar o seu próximo filme e eu queria entender um pouco assim esse processo, o que é que você está planejando.

**Cláudio Assis:** Nós estamos lançando é o *Piedade*. O *Piedade* é o filme que ele trata de pessoas, de sentimentos e de raridade, onde há a figura da praia de Piedade, ela remete, e o meu filho, o Francisco, ele conversa com o tubarão, ele dorme com tubarão, e vem o Matheus Nachtergale, e se tudo isso tudo acontece com a Fernanda Montenegro, com Cauã Raymond, que o Cauã Raymond é um filho adotado, que ele é possuído, ele é uma pessoa determinante no filme. Não vou dizer para vocês, porque senão eu vou quebrar a história do filme, mas ele é, são pessoas bacanas, maravilhosas e é um filme que eu espero que vocês gostem do filme, que vocês vejam o filme. É um filme singular, ele é um filme ímpar, é um filme que eu tenho prazer que vocês gostem de ver o filme. O cinema pernambucano é um cinema rigoroso, é um cinema de tesão, é um filme que você sempre quis fazer, honestamente as pessoas lutam por ele, entende? É um cinema guerreiro, de guerrilha, é um cinema que você não tem abstração para lá, entende? É um cinema que você quer fazer. É um cinema diferente do Ceará, diferente do Pará, diferente do Rio de Janeiro. É um cinema de guerrilha. O cinema que hoje a Renata Pinheiro, que o Kleber Mendonça, que Adelina Pontual, que as pessoas estão fazendo... então, são tantas pessoas que eu vou esquecer o nome, não vou lembrar nomes,

mas são pessoas maravilhosas. O Marcelo Gomes, são pessoas assim, que lutam, lutam pelo cinema, entende? Então você tem que lutar do lado dessas pessoas, entende? São pessoas que são honestas, são pessoas que você tem que lutar, entende?

**Diego Medeiros:** Mas a que você atribui o cinema que é feito aqui ter tanta repercussão no exterior, até mais do que o cinema que é feito em Rio-São Paulo, a que você atribui isso, por que aqui consegue gerar tantos filmes de impacto?

**Cláudio Assis:** Eu acho que é pela nossa necessidade de a gente não se vender, nós não nos vendemos, nós lutamos sempre, nós lutamos sempre. Nós, independente de qualquer cineasta, de qualquer pessoa, eu me excludo fora dessa, entende? Nós somos pessoas que lutam, que lutam, que guerreiam e que fazem com que as coisas aconteçam, entende? Você entende o que eu estou falando? Aqui a nossa luta é uma luta honesta, nós lutamos, nós vivenciamos, nós concretizamos, nós lutamos desde quando era o Benjamin Abrahão, que vem lutar contra o cinema não sei o quê... a gente já lutava juntos, entende, amigo? Nós lutamos toda nossa liberdade, nossa liberdade é uma liberdade maior, nossa liberdade não é de cinema, não. A nossa liberdade é uma liberdade de conquista, entendeu? Nossa liberdade está no sangue nosso, no sangue aqui ó, corre aqui e a gente transforma isso em imagem. A gente está aqui, a gente está observando, a gente está favorecendo todas as classes sociais, nós estamos favorecendo todas as classes sociais. Nós somos bons e nós somos do caralho! Nós somos Chico Science, nós somos Nação Zumbi, nós somos a prevalecência do que é essência. Somos nós e nós somos nós e viva nós, entendeu? Eu não abro mão, eu não abro mão, eu não abro mão de dizer que sou feliz, entendeu? Foda-se o mundo, que eu não me chamo Raimundo.

**Diego Medeiros:** obrigado, Cláudio. Fim

## APÊNDICE B

### ANÁLISE DOS RESULTADOS DO EDITAL AUDIOVISUAL PERNAMBUCO FUNCULTURA-FUNDARPE DA 1ª A 11ª EDIÇÃO

**Quadro 1 – Produção de longas-metragem em Pernambuco (Edital Funcultura 2017/2018)**

<b>2018 - 11º Edital do Programa de Fomento ao Audiovisual de Pernambuco – Funcultura 2017/2018</b>				
<p><b>8 longas-metragens na subcategoria produção/finalização com recursos exclusivamente do FSA.</b> O Edital criou uma categoria apenas finalização com recursos SOMENTE do Funcultura ou SOMENTE FSA. Em razão dessa separação de categoria é possível que se justifique o número menor de longas na categoria produção/finalização. Apenas na categoria finalização, com recursos exclusivamente Funcultura, foram aprovados 2 projetos. E na categoria finalização, com recursos exclusivamente FSA, foi aprovado 1 projeto.</p>				
<b>NOME DO LONGA</b>	<b>PRODUTORA</b>	<b>Diretor(a)</b>	<b>Recursos Funcultura</b>	<b>Recursos FSA</b>
Coração de Lona	Garimpo Produção Audiovisual, Cultura e Comunicação Ltda. –ME - <b>RMR</b>	Tuca Siqueira	-	R\$ 1.233.768,80
Novembro	Espreita Filmes LTDA-ME - <b>RMR</b>	Milena Times	-	R\$ 1.363.589,50
Presságios do Mundo Anterior	Trincheira Filmes Ltda - <b>RMR</b>	Marcelo Pedroso	-	R\$ 1.361.835,80
Salomé	Ponte Produtoras Associadas LTDA - ME - <b>RMR</b>	André Antônio	-	R\$ 1.378.982,48
Desfazenda	Papo Amarelo Produções Cinematográficas LTDA – ME - <b>RMR</b>	Tatiana Soares e Fábio Costa Menezes	-	R\$ 704.676,70
O Burlador do Sertão	Antônio M G de Carvalho Produções Artísticas e Cinematográficas – <b>Petrolina/Sertão do São Francisco</b>	Marcos Carvalho e Tairone Feitosa	-	R\$ 1.280.673,12
Irmãos Karaíba	Taquary Filmes – <b>Agreste Setentrional</b>	Eduardo Morotó	-	R\$ 1.378.982,48
Medo comum animação	Cabra Fulô Produção Cultural Ltda - <b>RMR</b>	Chia Beloto	-	R\$ 1.364.981,80

Fonte: Elaborado pelo autor, a partir de dados do Edital 2017/2018.

**Quadro 2– Produção de longas-metragem em Pernambuco (Edital Funcultura 2016/2017)**

<b>2017 - 10º Edital do Programa de Fomento ao Audiovisual de Pernambuco – Funcultura 2016/2017</b>				
<p><b>9 longas-metragens na subcategoria produção/finalização, com recursos Funcultura e suplementação de até o dobro pelo FSA.</b>  <b>2 longas-metragens na subcategoria finalização;</b>  <b>13 longas-metragens desenvolvimento.</b></p>				
<b>NOME DO LONGA</b>	<b>PRODUTORA</b>	<b>Diretor(a)</b>	<b>Recursos Funcultura</b>	<b>Recursos FSA</b>
O pássaro preto	Vilabela Produções Artísticas Ltda. – EPP - <b>RMR</b>	Petrônio de Lorena	R\$206.968,50	R\$413.937,00
Vago	Aroma Filmes Ltda. ME - <b>RMR</b>	Renata Pinheiro	R\$440.649,60	R\$881.299,19
O último quintal	Ponte Produtoras Associadas Ltda.-ME - <b>RMR</b>	Fellipe Fernandes	R\$449.748,00	R\$899.496,00
Centro da Terra	Desvia Produções Artísticas e Audiovisuais Ltda. . - <b>RMR</b>	Gabriel Mascaro	R\$450.000,00	R\$900.000,00
Destraço e Bênção doc	Zumbayllu Mesmo Assim a Gente Faz Produções Cinematográficas Ltda. - <b>RMR</b>	Tiago Torres	R\$81.000,00	R\$162.000,00
Gyuri doc	Bebinho Salgado 45 Ltda. - <b>RMR</b>	Mariana Lacerda	R\$119.736,00	R\$239.472,00
Vivo! Na Embolada do tempo doc	Perdas Ilusões Ltda. . - <b>RMR</b>	Cláudio Assis e Lírio Ferreira	R\$180.000,00	R\$360.000,00
Djunuá doc	Papo Amarelo Produções Cinematográficas Ltda. . - <b>RMR</b>	Vincent Carelli	R\$243.873,00	R\$487.746,00
Espumas ao vento	Autorias Produção Cinematográfica - <b>Caruaru</b>	Taciano Valério	R\$257.040,00	R\$514.080,00
<b>FINALIZAÇÃO</b>				
<b>Espero que esta te encontre e que estejas bem</b>	Mar Ilha Produções e Finalizações Ltda - EPP	Natara Ney	<b>R\$ 133.722,00</b>	<b>R\$ 267.444,00</b>
<b>Isolar</b>	Cinemascópio Produções Cinematográficas e Artísticas Ltda	Leo Sette	<b>R\$ 180.000,00</b>	<b>R\$ 360.000,00</b>

Fonte: Elaborado pelo autor, a partir de dados do Edital 2016/2017.

**Quadro 3 – Produção de longas-metragem em Pernambuco (Edital Funcultura 2015/2016)**

<b>2016 - 9º Edital do Programa de Fomento ao Audiovisual de Pernambuco – Funcultura 2015/2016</b>				
7 longas-metragens na subcategoria produção/finalização, com recursos Funcultura e suplementação de até o dobro pelo FSA. 5 longas ficção e 2 longas DOC. 4 longas-metragens na subcategoria finalização. 5 longas-metragens desenvolvimento				
<b>NOME DO LONGA</b>	<b>PRODUTORA</b>	<b>Diretor(a)</b>	<b>Recursos Funcultura</b>	<b>Recursos FSA</b>
<b>PRODUÇÃO E FINALIZAÇÃO</b>				
<b>Yellow Cake</b>	Lucinda Produções Cinematográficas LTDA - RMR	Tiago Melo	<b>R\$ 311.221,40</b>	<b>R\$ 622.442,80</b>
<b>Fim de Semana no Paraíso Selvagem</b>	Orquestra Cinema Estúdios LTDA - RMR	Pedro Severien	<b>R\$ 491.832,54</b>	<b>R\$ 983.665,08</b>
<b>Senhoritas</b>	Vilarejo Filmes LTDA - RMR	Mikaela Plotkin	<b>R\$ 483.324,60</b>	<b>R\$ 966.649,20</b>
<b>Sábado Morto</b>	Trincheira Filmes LTDA - RMR	Leonardo Lacca	<b>R\$ 499.987,50</b>	<b>R\$ 999.975,00</b>
<b>Fim de Festa</b>	REC Produtores Associados LTDA - RMR	Hilton Lacerda	<b>R\$ 499.368,69</b>	<b>R\$ 998.737,38</b>
<b>Pernambuco Renegade</b> doc	Símio Filmes LTDA - RMR	Marcelo Pedroso	<b>R\$ 178.138,50</b>	<b>R\$ 356.277,00</b>
<b>Adeus, Capitão</b> doc	Vídeo nas Aldeias - RMR	Vicent Carelli	<b>R\$ 278.774,57</b>	-
<b>FINALIZAÇÃO</b>				
<b>O Ateliê da Rua do Brum</b>	Símio Filmes LTDA - RMR	Juliano Dornelles	<b>R\$ 148.217,00</b>	<b>R\$ 296.434,00</b>
<b>Açúcar</b>	Aroma Filmes Ltda. ME - RMR	Renata Pinheiro	<b>R\$ 186.957,12</b>	-
<b>Te Sigo</b>	Ouriço Produções Cinematográficas e Televisivas LTDA-ME	Cecília Araújo	<b>R\$ 153.810,71</b>	<b>R\$ 307.621,42</b>
<b>Beco</b> doc	AC Cavalcante Serviços LTDA	Camilo Cavalcante	<b>R\$ 75.140,00</b>	<b>R\$ 150.280,00</b>

Fonte: Elaborado pelo autor, a partir de dados do Edital 2015/2016.

**Quadro 4 – Produção de longas-metragem em Pernambuco (Edital Funcultura 2014/2015)**

<b>2015 - 8º Edital do Programa de Fomento ao Audiovisual de Pernambuco – Funcultura 2014/2015</b>				
Neste Edital a categoria longa-metragem se subdividiu nas subcategorias a) desenvolvimento, b) produção, c) produção e finalização, d) finalização e e) distribuição. Foram aprovados 7 longas-metragens na subcategoria produção, dos quais 2 são documentários. 1 longa-metragem na subcategoria produção e finalização (documentário) e 4 longas-metragens na subcategoria finalização (3 documentários e 1 ficção). Total de 5 longas-metragens ficção para produção. 7 longas-metragens desenvolvimento.				
<b>NOME DO LONGA</b>	<b>PRODUTORA</b>	<b>Diretor(a)</b>	<b>Recursos Funcultura</b>	<b>Recursos FSA</b>
<b>PRODUÇÃO</b>				
<b>A Morte Habita à Noite</b> Produção	Plano 9 Produções Audiovisuais LTDA - <b>RMR</b>	Eduardo Morotó	R\$ 250.522,20	R\$ 501.044,40
<b>Vestido Branco, Véu e Grinalda</b> Produção	Rec Produtores Associados LTDA - <b>RMR</b>	Marcelo Gomes	R\$ 402.572,85	R\$ 805.145,70
<b>Carro Rei</b> Produção	Aroma Filmes Ltda. ME - <b>RMR</b>	Renata Pinheiro	R\$ 478.211,16	R\$ 956.422,32
<b>Acqua Movie</b> Produção	Chá Cinematográfico LTDA - <b>RMR</b>	Lírio Ferreira	R\$ 500.000,00	R\$ 1.000.000,00
<b>Légua Tirana</b> Produção	Antônio M G de Carvalho Produções Artísticas e Cinematográficas – <b>Petrolina/Sertão do São Francisco</b>	Marcos Carvalho	R\$ 263.502,72	R\$ 527.005,44
<b>CHOQUE</b> Produção Doc.	Símio Filmes LTDA-ME - <b>RMR</b>	Marcelo Pedroso	R\$ 178.705,00	R\$ 357.410,00
<b>Obreiro</b> Produção Doc.	Desvia Produções Artísticas e Audiovisuais Ltda. - <b>RMR</b>	Gabriel Mascaro	R\$ 199.489,37	R\$ 398.978,74
<b>PRODUÇÃO E FINALIZAÇÃO</b>				
<b>Mangue Bit</b> Produção e Finalização Doc.	William Cubits Capela - ME - <b>RMR</b>	Jura Capela	R\$ 182.715,76	R\$ 365.431,52
<b>FINALIZAÇÃO</b>				
<b>Azougue Nazaré</b> Finalização	Lucinda Produções Cinematográficas e Artísticas LTDA - <b>RMR</b>	Tiago Melo	R\$ 109.280,94	R\$ 218.561,88
<b>Martírio</b> Finalização Doc.	Vídeo nas Aldeias - <b>RMR</b>	Vincent Carelli	R\$ 199.881,80	-
<b>Parquelândia</b> Finalização Doc.	Ventana Filmes - <b>RMR</b>	Cecília da Fonte	R\$ 197.935,10	-
<b>O Silêncio da noite é que tem sido testemunha das minhas amarguras</b> Finalização Doc.	Vilabela Produções Artísticas LTDA - EPP - <b>RMR</b>	Petrônio de Lorena	R\$ 199.813,82	-

Fonte: Elaborado pelo autor, a partir de dados do Edital 2014/2015.

**Quadro 5 – Produção de longas-metragem em Pernambuco (Edital Funcultura 2013/2014)**

<b>2014 - 7º Edital do Programa de Fomento ao Audiovisual de Pernambuco – Funcultura 2013/2014</b>				
Neste Edital a categoria longa-metragem se subdividiu nas subcategorias a) desenvolvimento, b) produção, c) produção e finalização, d) finalização e e) distribuição. Foram aprovados 6 longas-metragens na subcategoria produção, dos quais 1 é documentário e 5 ficção. 1 longa-metragem na subcategoria produção e finalização (documentário) e 4 longas-metragens na subcategoria finalização (2 documentários e 2 ficção). Total de 5 longas-metragens ficção para produção. 8 longas-metragens desenvolvimento.				
<b>NOME DO LONGA</b>	<b>PRODUTORA</b>	<b>Diretor(a)</b>	<b>Recursos Funcultura</b>	<b>Recursos FSA</b>
<b>PRODUÇÃO</b>				
Te Sigo Produção	Ouriço Produções Cinematográficas e Televisivas Ltda.-ME - <b>RMR</b>	Cecília Araújo	475.435,16	-
Um Certo Joaquim Produção	Rec Produtores Associados Ltda. - <b>RMR</b>	Marcelo Gomes	415.989,60	-
Amores de Chumbo Produção	Plano 9 Produções Audiovisuais Ltda. - <b>RMR</b>	Tuca Siqueira	404.050,32	-
Vernissage Produção	Símio Filmes Ltda. - <b>RMR</b>	Juliano Dornelles	399.990,30	-
Piedade Produção	Perdas Ilusões Ltda. - <b>RMR</b>	Claudio Assis	414.944,40	-
Steven Esteve Aqui Produção Doc.	Jaraguá Produções e Serviços Ltda. - <b>RMR</b>	Fernando Weller	260.022,48	-
<b>FINALIZAÇÃO</b>				
Brasil S/A Finalização	Símio Filmes - <b>RMR</b>	Marcelo Pedroso	269.341,20	-
Prometo um dia Deixar Essa Cidade Finalização	Cicatriz Finalizadora e Produtora de Cinema Ltda.	Daniel Aragão	239.902,70	-
Jackson e Imagens Finalização Doc.	NB Arte Ltda.	Cacá Texeira e Marcus Vilar	154.165,68	-
Canavieiros Finalização Doc.	TJV Consultores Associados Ltda.	Andréa Ferraz	157.726,72	-
<b>PRODUÇÃO E FINALIZAÇÃO</b>				
A Transformação de Canuto Produção e Finalização Doc.	Vídeo nas Aldeias	Ernesto de Carvalho	254.877,60	-

Fonte: Elaborado pelo autor, a partir de dados do Edital 2013/2014.

**Quadro 6 – Produção de longas-metragem em Pernambuco (Edital Funcultura 2012/2013)**

<b>2013 - 6º Edital do Programa de Fomento ao Audiovisual de Pernambuco – Funcultura 2012/2013</b>				
<b>Categorias longas-metragens: a) desenvolvimento; b) produção; c) finalização; d) distribuição</b>				
<b>7 longas-metragens produção</b>				
<b>6 longas-metragens finalização</b>				
<b>7 longas-metragens desenvolvimento.</b>				
<b>NOME DO LONGA</b>	<b>PRODUTORA</b>	<b>Diretor(a)</b>	<b>Recursos Funcultura</b>	<b>Recursos FSA</b>
<b>PRODUÇÃO</b>				
Aquarius	Cinemascópio Produções Cinematográficas e Artísticas Ltda.	Kleber Mendonça Filho	200.000,00	-
Prometo Um Dia Deixar Esta Cidade	Cicatrix Finalizadora e Produtora de Cinema Ltda. - ME	Daniel Aragão	415.392,71	-
Paterno	Trincheira Filmes Ltda.	Marcelo Lordello	362.000,00	-
Isolar	Lucinda Produções Cinematográficas e Artísticas Ltda.	Leonardo Sette	398.784,00	-
King Kong em Asunción	AC Cavalcante Serviços LTDA	Camilo Cavalcante	363.000,00	-
O silêncio da noite é que tem sido testemunha das minhas amarguras	Candiero Produções Audiovisuais Ltda.	Petrônio de Lorena	307.676,51	-
O Sertão Vai virar Mar e o Mar vai virar Sertão	99 Produções Artísticas Ltda.	Paulo Caldas	415.804,76	-
<b>FINALIZAÇÃO</b>				
Sangue Azul	Beluga Produções Ltda.	Lírio Ferreira	239.995,39	-
Ventos de Agosto	Desvia Produções Artísticas e Audiovisuais Ltda.	Gabriel Mascaro	134.060,94	-
Mães do Pina Doc Recordações Nordestinas Doc	AL Filmes Ltda. Mariola Filmes e Produções Ltda.	Léo Falcão Débora Brennand	68.282,24 144.314,54	-
Permanência	Cinemascópio Produções Cinematográficas e Artísticas Ltda.	Leonardo Lacca	239.959,49	-
Brega Naite (Amor, plástico e barulho)	Aroma Filmes Ltda ME	Renata Pinheiro	174.010,37	-

Fonte: Elaborado pelo autor, a partir de dados do Edital 2012/2013.



**Quadro 7 – Produção de longas-metragem em Pernambuco (Edital Funcultura 2011/2012)**

<b>2012 - 5º Edital do Programa de Fomento ao Audiovisual de Pernambuco – Funcultura 2011/2012</b>				
7 longas-metragens na subcategoria de produção, dos quais 3 são documentários e 4 longas de ficção. 5 longas-metragens na subcategoria de finalização, dos quais 4 são ficção; 7 longas-metragens desenvolvimento.				
<b>NOME DO LONGA</b>	<b>PRODUTORA</b>	<b>Diretor(a)</b>	<b>Recursos Funcultura</b>	<b>Recursos FSA</b>
<b>PRODUÇÃO</b>				
Valeu Boi! (Boi Neon)	Desvia Produções Artísticas e Audiovisuais Ltda.	Gabriel Mascaro	R\$ 509.517,22	-
Bacurau	Cinemascópio Produções Cinematográficas e Artísticas LTDA	Kleber Mendonça Filho	R\$ 350.000,00	-
Propriedade Privada	Lunática Filmes LTDA	Daniel Bandeira	R\$519.193,05	-
Big Jato	Perdidas Ilusões Ltda	Cláudio Assis	R\$ 467.000,00	
Mães do Pina doc	AL Filmes LTDA.	Léo Falcão	R\$ 172.000,00	
Super Orquestra Arcoverdense de Ritmos Americanos doc	Aroma Filmes Ltda ME	Sérgio Oliveira	R\$ 293.000,00	
Futuro do Pretérito doc produção+finalização	Símio Filmes LTDA		R\$ 415.000,00	
<b>FINALIZAÇÃO</b>				
Tatuagem	REC Produtores Associados LTDA	Hilton Lacerda	R\$ 280.000,00	
Boa Sorte, meu amor	Set produções Audiovisuais e Comunicação EPP-ME	Daniel Aragão	R\$270.000,00	
Animal Político	Trincheira Filmes Ltda	Tião	R\$ 270.000,00	
Todas as cores da noite	Bode Espiatório Filmes LTDA-ME	Pedro Severien	R\$ 198.000,00	
Seu Cavalcanti	Plano 9 Produções Audiovisuais Ltda.		R\$75.000,00	

Fonte: Elaborado pelo autor, a partir de dados do Edital 2011/2012.

**Quadro 8 – Produção de longas-metragem em Pernambuco (Edital Funcultura 2010/2011)**

<b>2011 - 4º Edital do Programa de Fomento ao Audiovisual de Pernambuco – Funcultura 2010/2011</b>				
5 longas-metragens na subcategoria de produção: 5 ficções				
3 longas-metragens na subcategoria de finalização: 1 documentário e 2 ficções				
6 longas-metragens desenvolvimento.				
<b>NOME DO LONGA</b>	<b>PRODUTORA</b>	<b>Diretor(a)</b>	<b>Recursos Funcultura</b>	<b>Recursos FSA</b>
<b>PRODUÇÃO</b>				
A História da Eternidade	AC Cavalcante Serviços LTDA	Camilo Cavalcante	R\$516.419,25	-
Brega Naite (Amor, plástico e barulho)	Renata Belo Pinheiro Pinto LTDA	Renata Pinheiro	R\$ 469.755,61	-
Eles Voltam	Plano 9 Produções Audiovisuais LTDA.	Marcelo Lordello	R\$228.377,49	-
Jardim Atlântico	Willian Cubits Capela	Jura Capela	R\$231.654,82	-
Permanência	Cinemascópio Produções Cinematográficas e Artísticas Ltda	Leonardo Lacca	R\$395.112,00	
O gigantesco imã Doc.	Antônio M G de Carvalho P. A. e Cinematográficas – Petrolina/Sertão do São Francisco	Marcos Carvalho	R\$274.686,00	
<b>FINALIZAÇÃO</b>				
Pacific Doc.	Símio Filmes LTDA	Marcelo Pedroso	R\$149.187,05	
Era uma vez Verônica	REC Produtores Associados LTDA	Marcelo Gomes	R\$ 298.962,00	-
O Som ao Redor	Cinemascópio Produções Cinematográficas e Artísticas Ltda	Kleber Mendonça Filho	R\$ 184.123,83	

Fonte: Elaborado pelo autor, a partir de dados do Edital 2010/2011.

**Quadro 9 – Produção de longas-metragem em Pernambuco (Edital Funcultura 2009/2010)**

<b>2010 - 3º Edital do Programa de Fomento ao Audiovisual de Pernambuco – Funcultura 2009/2010</b>				
5 longas-metragens na subcategoria de produção: 3 ficção e 2 documentários				
4 longas-metragens na subcategoria de finalização: 3 ficção e 1 documentário;				
5 longas-metragens desenvolvimento.				
<b>NOME DO LONGA</b>	<b>PRODUTORA</b>	<b>Diretor(a)</b>	<b>Recursos Funcultura</b>	<b>Recursos FSA</b>
<b>PRODUÇÃO</b>				
Sangue Azul	Beluga Produções LTDA	Lírio Ferreira	R\$415.507,20	
Boa sorte, meu amor	Orquestra Cinema Estúdios LTDA	Daniel Aragão	R\$400.000,00	
Tatuagem	REC Produtores Associados LTDA	Hilton Lacerda	R\$410.040,00	
Mestres do Frevo - O Filme Doc	Ateliê Produções LTDA	Marcelo Barreto	R\$240.000,00	-
Recordações Nordestinas Doc	Mariola Filmes e Produções LTDA	Débora Mendes	R\$210.000,00	
<b>FINALIZAÇÃO</b>				
Amor Sujo	99 Produções Artísticas LTDA	Paulo Caldas	R\$240.000,00	-
Febre do Rato	O Grupo Parabólica Brasil de Comunicação Audiovisual	Cláudio Assis	R\$180.376,00	
Pernambucanos Doc	Centro de Cultura Luiz Freire	Nilton Pereira	R\$238.843,20	
Na Quadrada das Águas Perdidas	Antônio M G de Carvalho P. A. e Cinematográficas – Petrolina/Sertão do São Francisco	Marcos Carvalho	R\$271.414,18	-

Fonte: Elaborado pelo autor, a partir de dados do Edital 2009/2010.

**Quadro 10 – Produção de longas-metragem em Pernambuco (Edital Funcultura 2008/2009)**

<b>2009 - 2º Edital do Programa de Fomento ao Audiovisual de Pernambuco – Funcultura 2008/2009</b>				
5 longas-metragens de ficção na subcategoria de produção				
2 longas-metragens na subcategoria de finalização: 1 documentário e 1 ficção				
3 longas-metragens na subcategoria pesquisa.				
<b>NOME DO LONGA</b>	<b>PRODUTORA</b>	<b>Diretor(a)</b>	<b>Recursos Funcultura</b>	<b>Recursos FSA</b>
<b>PRODUÇÃO</b>				
Era Uma Vez Verônica	Rec Produtores Associados Ltda.	Marcelo Gomes	R\$200.000,00	-
Febre do Rato	Grupo Parabólica Brasil de Comunicação Audiovisual	Cláudio Assis	R\$286.710,00	-
História de um Valente	Camará Filmes	Cláudio Barrozo	R\$300.000,00	-
O Som ao Redor	Cinemascópio Produções Cinematográficas e Artísticas	Kléber Mendonça Filho	R\$410.000,00	-
Amor Sujo (virará País dos desejos)	99 Produções Artísticas LTDA.	Paulo Caldas	R\$420.000,00	-
<b>FINALIZAÇÃO</b>				
Carranca de Acrílico Azul Piscina	Rec Produtores Associados Ltda		R\$91.290,00	
Um Lugar ao Sol Doc.	Plano 9 Produções Audiovisual Ltda.	Gabriel Mascaro	R\$120.000,00	

Fonte: Elaborado pelo autor, a partir de dados do Edital 2008/2009.

**Quadro 11 – Produção de longas-metragem em Pernambuco (Edital Funcultura 2007/2008)**

<b>2008 - 1º Edital do Programa de Fomento ao Audiovisual de Pernambuco – Funcultura 2007/2008</b>				
3 longas-metragens na subcategoria de produção; 1 longa-metragem na subcategoria de finalização; 2 longas-metragens na subcategoria pesquisa.				
<b>NOME DO LONGA</b>	<b>PRODUTORA</b>	<b>Diretor(a)</b>	<b>Recursos Funcultura</b>	<b>Recursos FSA</b>
<b>PRODUÇÃO</b>				
Era Uma Vez Verônica	Rec Produtores Associados Ltda.	Marcelo Gomes	R\$230.000,00	-
Febre do Rato	Grupo Parabólica Brasil Comunicação Audiovisual	Cláudio Assis	R\$230.000,00	-
A História de Uma Valente	Câmara Filmes	Cláudio Barrozo	R\$190.000,00	-
<b>FINALIZAÇÃO</b>				
Deserto Feliz	Câmara Filmes	Paulo Caldas	R\$180.000,00	-

**Fonte:** Elaborado pelo autor, a partir de dados do Edital 2007/2008.