



Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Ciências Sociais Aplicadas
Departamento de Ciências Administrativas
Programa de Pós-Graduação em Administração – PROPAD

TAYNÃH MARQUES DE LIRA ANDRADE

**“Fiz o contrário do que se esperava”: uma análise da Ação
Empreendedora Cultural de Kleber Mendonça Filho no Cinema
Brasileiro à luz dos Estudos Culturais**

Recife

2022

TAYNÃH MARQUES DE LIRA ANDRADE

**“Fiz o contrário do que se esperava”: uma análise da Ação
Empreendedora Cultural de Kleber Mendonça Filho no Cinema
Brasileiro à luz dos Estudos Culturais**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito complementar para obtenção do grau de Mestra em Administração, na área de concentração Administração, do Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal de Pernambuco, PROPAD/UFPE.

Orientador: Dr. Fernando Gomes de Paiva Júnior

Recife

2022

TAYNÃH MARQUES DE LIRA ANDRADE

“Fiz o contrário do que se esperava”: uma análise da Ação Empreendedora Cultural de Kleber Mendonça Filho no Cinema Brasileiro à luz dos Estudos Culturais

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal de Pernambuco e aprovada em 25 de fevereiro de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fernando Gomes de Paiva Júnior (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. José Roberto Ferreira Guerra (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Henrique César Muzzio de Paiva Barroso (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Aos meus amores, Maria José Marques de Lira e Isaac José
de Andrade, mainha e painho, o motivo de tudo!

AGRADECIMENTOS

“O que for, quando for, é que será o que é.” Alberto Caeiro – Fernando Pessoa

Começo esse texto trazendo um verso de um poema que amo e que retrata muito bem toda vez que eu tenho algo grandioso pra dizer e me faltam palavras. É claro que isso é a coisa mais clichê que nós conhecemos, mas é bem assim que eu me sinto nesse momento. Ciente de que estou exatamente onde eu deveria estar, porque os bons ventos me trouxeram até aqui com essa força, sei que a mestra, quando teve que se tornar mestra, tornou-se! E ela é o que é, porque eu sou o que sou!

Falo de mim como quem fala de outra, porque sou muitas e sou imensa dentro de um corpo pequenino que há muito caminha para onde quer ir sem pensar demais. E justamente porque penso menos, realizo mais, não desperdiço o valor do tempo, que é sempre efêmero, mas o suficiente pra mim.

Hoje, já aprovada, escrevo olhando pelo retrovisor, porque estou caminhando em uma nova jornada, dentre tantos desafios que pesquei no ar e coloquei, eu mesma, nas minhas mãos. Eu escolhi com firmeza e muita vontade seguir esse caminho e aqui estou agradecendo ao universo e a todos, todas e todes aqueles que andam comigo.

Muito antes de saber que era possível isso aqui, outras pessoas tinham certeza de que os sonhos, quando sonhados juntos, podem se tornar realidade. Essas pessoas são meus pais, duas grandes forças da natureza, que depositam em mim tamanha confiança e impulso, que me fazem achar que o mundo é meu e que eu posso tudo, sem turvar a vista, mantendo os pés no chão, alçando pequenos voos de vez em quando. Toda vez que eu realizo – seja lá o que for, é pra lá que eu volto, porque eles são o meu porto seguro, o meu céu, o meu chão, o meu lugar favorito no mundo. Eu poderia passar muitas horas escrevendo sobre nós três, coisas bonitas, coisas feias, coisas indizíveis, intraduzíveis, coisas que jamais caberiam nessas mais de cem páginas de dissertação. E nada seria suficiente pra falar de nós, porque o amor que aqui cultivamos, todos os dias, é imenso, sereno, intenso e fala por si só. Todo mundo vê. Todo mundo sabe. Não preciso escrever, mas escrevo somente para registrar: sou grata e feliz porque tenho vocês e sei que isso vive e sobrevive nessa e em todas as outras vidas. Eu sou porque nós somos! E que alegria ser um pedacinho de vocês - que me inspiram tanto! Painho e mainha, muito obrigada!

Algumas vezes o universo colabora atraindo pessoas de boas energias para trocas sinceras, aquelas em que a gente aprende e ensina ao mesmo tempo, fazendo crer que o equilíbrio é possível, mesmo diante de tantos altos e baixos. Ao longo desse espaço-tempo, troquei angústias e alegrias com alguém especial, alguém com brilho de Carnaval e pulsão de uma arma quente, um misto de revolução e de paz. Diêgo vibra comigo desde o momento em que nasce a minha ideia louca, até o momento em que eu já não tenho mais forças para fechar o ciclo, sempre me lembrando que eu vou chegar lá, passe o tempo que for. E eu não tenho dúvidas do quão importante foi e segue sendo a sua presença nos meus dias, que delícia é poder admirar alguém tão somente porque essa pessoa existe no mundo! Não me canso de agradecer à possibilidade de compartilhar essa existência com você! Obrigada por ser tanto!

Para agradecer à minha família, direciono e escolho a parte mais linda que eu vi até agora, porque é uma vida que, ainda tão pequena, me ensinou sobre fragilidade e força na mesma exata proporção e que me faz acreditar que os dias melhores sempre virão: Maria Alice, obrigada por me dar certezas que eu jamais imaginaria que já eram tão minhas! Conte comigo para absolutamente tudo, madrinha ama você, minha bebê!

Aos meus amigos e amigas, que conto nos dedos com muito orgulho, aos de décadas e aos que chegaram há pouco, agradeço demais pelo apoio que sempre achei quando precisei e à torcida que é sempre alegre e confiante, me deixando orgulhosa e emocionada porque me fazem sentir uma grande sortuda! Denise, Thais, Karlla, Renata Kiss, Camila, Renata Araújo, Lucas, Guiga, Manuella, Marília, Angélica e Dannielly, cada um de vocês sabe exatamente o porquê do meu muito obrigada!

Agradeço também ao meu orientador, Fernando Paiva, uma referência para mim! Aos professores Roberto Guerra e Henrique Muzzio que compuseram minha banca e fizeram ótimas contribuições nesse estudo! Ao professor André Leão que é uma grande inspiração e segue me ensinando que tipo de pesquisadora, professora e orientadora eu quero ser! A Diogo Helal e Sergio Benício com suas aulas apaixonantes! À Suelen Franco que foi minha professora maravilhosa e que hoje é uma amiga de quem sou fã! Obrigada demais a vocês!

Continuo fechado com minhas posições de um cinema terceiro-mundista. Um cinema independente do ponto-de-vista econômico e artístico, que não deixe a criatividade estética desaparecer em nome de uma objetividade comercial e de um imediatismo político.

(Glauber Rocha)

RESUMO

A investigação da ação empreendedora cultural no audiovisual sob as lentes dos Estudos Culturais está fundamentada na compreensão da cultura como dimensão representativa da realidade social. A abordagem é qualitativa e de teor interpretativista crítico, sob o arcabouço teórico-metodológico do “circuito da cultura”, demarcado pelas dimensões dos momentos da produção, consumo, identidade, representação e regulação cultural, num processo conduzido para se compreender o modo como ocorre a ação empreendedora cultural do diretor, roteirista, crítico e cineasta Kleber Mendonça Filho no âmbito do cinema brasileiro, por meio da análise do discurso. As formações discursivas emergentes dessa análise desvelam o protagonismo desse realizador fílmico no sentido de articular recursos à sua subjetividade como esforço para desenvolver e disponibilizar bens e serviços culturais no universo da produção fílmica. O empreendedor cultural que opera com as artes estabelece diálogos com o seu interlocutor e com a sociedade civil, em que evidencia tensões na esfera artística inerentes à arena cultural. O ambiente de produção marcado por colaboratividade integra o universo do cinema, uma vez que existem nuances de uma produção interativa de negócios. A emergência de práticas empreendedoras demanda a ressignificação dos formatos de consumo, articulação social, capital humano e financeiro e incentivo à reflexão com respeito a políticas públicas de assistência ao setor de cinema. A valorização dos artistas que empreendem na esfera da cultura subverte a lógica utilitarista da força do capital empresarial ao ressignificar o ponto de vista conferido ao fenômeno empreendedor que opera sob a égide da produção cultural.

Palavras-chave: Ação Empreendedora Cultural; Estudos Culturais; Cinema Brasileiro; Kleber Mendonça Filho.

ABSTRACT

The investigation of cultural entrepreneurial action in audiovisual under the lens of Cultural Studies is based on the understanding of culture as a representative dimension of social reality. The approach is qualitative and of critical interpretive content, under the theoretical-methodological framework of the "culture circuit", demarcated by the dimensions of the moments of production, consumption, identity, representation and cultural regulation, in a process conducted to understand the way in which it occurs the cultural entrepreneurial action of the director, screenwriter, critic and filmmaker Kleber Mendonça Filho in the context of Brazilian cinema, through discourse analysis. The discursive formations emerging from this analysis reveal the protagonism of this filmmaker in the sense of articulating resources to his subjectivity as an effort to develop and make available cultural goods and services in the universe of film production. The cultural entrepreneur who works with the arts establishes dialogues with his interlocutor and with civil society, in which he highlights tensions in the artistic sphere inherent in the cultural arena. The production environment marked by collaboration is part of the universe of cinema, since there are nuances of an interactive business production. The emergence of entrepreneurial practices demands the re-signification of consumption formats, social articulation, human and financial capital and incentive to reflection with respect to public policies of assistance to the cinema sector. The appreciation of artists who undertake in the sphere of culture subverts the utilitarian logic of the strength of business capital by re-signifying the point of view given to the entrepreneurial phenomenon that operates under the aegis of cultural production.

Keywords: Cultural Entrepreneurial Action; Cultural Studies; Brazilian Cinema; Kleber Mendonca Filho.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Construto da Ação Empreendedora	30
Figura 2: O Circuito da Cultura de Johnson	38
Figura 3: Publicação sobre a mãe e pesquisadora Joselice Jucá	66
Figura 4: Recorte de uma notícia do Jornal do Commercio	70
Figura 5: Publicação sobre os cinemas de rua do Recife	74
Figura 6: Publicação sobre a restauração do Cineteatro do Parque	75
Figura 7: Aquarius estreia com protesto em Cannes	76
Figura 8: Publicação sobre fechamento de um espaço cultural de cinema	79
Figura 9: Kleber Mendonça filmando “Recife Frio”	86
Figura 10: Recorte de uma reportagem na Revista Intertelas	90
Figura 11: Recorte de uma reportagem da Revista Continente	96

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Dimensões da Ação Empreendedora Cultural no Cinema	39
Quadro 2: Documentos selecionados para análise	60
Quadro 3: Dimensão Abstrata da Ação Empreendedora de Kleber Mendonça Filho	84
Quadro 4: Dimensão Concreta da Ação Empreendedora de Kleber Mendonça Filho	97

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Ancine – Agência Nacional do Cinema

Apex – Agência Brasileira de Promoção de Exportação e Investimentos

APL – Arranjo Produtivo Local

Canne – Centro Audiovisual Norte-Nordeste

Concine - Conselho Nacional de Cinema

EC - Estudos Culturais

Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes

Funcultura – Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura

FUNDAJ - Fundação Joaquim Nabuco

INC - Instituto Nacional do Cinema

MinC – Ministério da Cultura do Brasil

OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual

UFPE - Universidade Federal de Pernambuco

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
1.1 JUSTIFICATIVA.....	23
2 REFERENCIAL TEÓRICO	25
2.1 EMPREENDEDORISMO CULTURAL	25
2.1.1 Ação Empreendedora Cultural no Cinema	28
2.2 ESTUDOS CULTURAIS	32
2.2.1 O Circuito da Cultura	37
3 O CONTEXTO DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO NO PÓS-RETOMADA	41
3.1 A CENA AUDIOVISUAL EM PERNAMBUCO.....	44
4 “FIZ O CONTRÁRIO DO QUE SE ESPERAVA”: O JEITO KLEBER MENDONÇA FILHO DE FAZER CINEMA	49
5 TRILHA METODOLÓGICA	58
5.1 TIPO E NATUREZA DA PESQUISA	58
5.2 ESTRATÉGIA DE PESQUISA.....	58
5.3 CONSTRUÇÃO DO <i>CORPUS</i>	59
5.4 ANÁLISE DOS DADOS	61
5.5 CRITÉRIOS E FORMAS DE VALIDAÇÃO DO ESTUDO	62
6 UMA ANÁLISE DA AÇÃO EMPREENDEDORA CULTURAL DE KLEBER MENDONÇA FILHO NO CINEMA BRASILEIRO	64
6.1 DIMENSÕES DA AÇÃO EMPREENDEDORA CULTURAL	64
6.1.1 Dimensão Abstrata	64
6.1.1.1 <i>Referencial de sentidos e ideias</i>	64
6.1.1.2 <i>Culturas vividas</i>	77
6.1.2 Dimensão concreta	85
6.1.2.1 <i>Organização do trabalho</i>	86
6.1.2.2 <i>Infraestrutura técnica</i>	91
6.1.2.3 <i>Relações sociais de produção</i>	94
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	101

1 INTRODUÇÃO

A sociedade tem passado por transformações socioculturais nas últimas décadas em decorrência de mudanças estruturadoras no campo tecnológico. As configurações da relação produção-consumo são reestruturadas por meio das novas tecnologias, o que acarreta alterações nos padrões de sociabilidade (PERMATASARI; ANGGADWITA, 2019), de modo que o domínio da cultura passa a influenciar e induzir os indivíduos a se identificarem com representações ideológicas, políticas e sociais dominantes (KELLNER, 2001). Assim, a construção de significados experimentada na era da informação supõe a existência de uma formação revestida de padrões e visões de mundo, sem promover consciência crítica e funcionando como estratégia de posicionamento imposto pela cultura da mídia (DAROS, 2020).

A hibridização entre cultura, arte e consumo exerce papel preponderante na constituição do sujeito e seu reconhecimento diante da sociedade. Ao admitirmos que nossas escolhas sociais são interpeladas pelas lógicas de consumo, assumimos que esse consumo também é cultural. Desse modo, atribuímos significados às experiências que vivenciamos, uma vez que expressam nossas necessidades, vontades, atitudes e posicionamentos ideológicos (CASTRO, 2014). Logo, constituímos práticas sociais por meio dos artefatos com os quais interagimos culturalmente com o outro. Essa designação expressa a emergência de atos consumistas que produzem significados e são concebidos como forma de linguagem que se reverbera nas complexidades imanentes às manifestações contemporâneas em relação ao construto consumo-comunicação-sociabilidade (COVALESKI, 2015).

O consumo e a cultura se tornam campos de disputas e, com a internet, esse contexto se amplia e se potencializa na esfera econômica em proporções culturais, sociais, políticas e econômicas (CASTELLS, 2010). As possibilidades que surgem em torno dos novos meios de comunicação introduzem contornos distintos da compreensão da realidade social (JENKINS, 2013), ultrapassando a ideia de que essa mobilização seja tão somente uma transformação tecnológica (CAMARGO; ESTEVANIM; SILVEIRA, 2017). Assim, comunicação e cultura estão entrelaçadas de modo a produzirem juntas transformações sociais e políticas que se efetivam no momento da interação entre o receptor e o meio em suas dimensões sociais, políticas e ideológicas (MARTÍN-BARBERO, 2009; 2018).

No momento em que a cultura passa a fazer parte do cerne das questões cotidianas da sociedade, existe certa reconfiguração organizativa e institucionalizada das novas formas de

expressão do fazer criativo e cultural, modificando o formato de produção e comercialização dos bens simbólicos (HOWKINS, 2001; STEFANOVIC, 2018). A partir disso, emerge uma categoria formada por determinada rede de produtores criativos que integra o modo como o empreendedor se articula com agentes de seu cotidiano, pois ele se utiliza da matéria-prima subjetiva somada ao elemento de criatividade de seus realizadores para viabilizar a construção de um modelo de gestão experimental e dinâmico em detrimento da escolha por modelos gerenciais clássicos (NYKO; ZENDRON, 2018; MUZZIO, 2017).

Como fenômeno empreendedor de cunho simbólico, o empreendedorismo cultural assume a criação de valor criativo como elemento imanente para a implementação de negócios culturais e criativos, uma vez que a produção de bens simbólicos é determinada por significados sociais e culturais a ela atribuídos e que despertam no consumidor comportamentos associativos e de identificação por meio de suas experiências de consumo (RAVASI; RINDOVA, 2013; TOGHRAEE; MONJEZI, 2017).

As discussões teóricas e paradigmáticas acerca da cultura representam vieses divergentes entre visões conservadoras, liberais e progressistas e isso está implicado em relações de dominação. Assim, a transformação cultural da mídia é compreendida por Kellner (2001) como um fenômeno recente que vem adquirindo força ao longo dos anos por intermédio dos meios de comunicação. Nesse sentido, o poder dominante exercido por protagonistas das novas tecnologias de informação e comunicação tem sido capaz de reposicionar instituições já estabelecidas como a escola, a igreja e a família, uma vez que a banalização dos discursos passa a ser operante diante do projeto de alienação social imputado àquele contexto de mediação social (KELLNER, 2001)

Com o intuito de promover suas ideologias, os proprietários dos meios de comunicação operam com os primeiros instrumentos utilizados pela classe abastada para impor modelos de comportamento à classe social desfavorecida (KELLNER, 2001). Diante disso, a vertente britânica dos Estudos Culturais (EC) reflete a importância de se conceber o desenvolvimento cultural com base no contexto sócio-histórico do fenômeno cultural, em que se admite a promoção de resistência ou dominação com críticas a regimes de subordinação, por meio de ações que viabilizam a produção cultural (ARAÚJO, 2018). Artefatos de comunicação e entretenimento como o cinema refletem os processos de ressignificação e adaptação do consumo midiático, uma vez que sua expansão está atrelada à massificação de bens culturais propiciada pela técnica de reprodução capitalista (BENJAMIN, 1994; ARAÚJO, 2018).

Na América Latina, os Estudos Culturais recebem a contribuição de Martin-Barbero (2009) para promover o deslocamento dos meios para a mediação presentes nos debates a

respeito de comunicação social. Afastando-se desse eixo central, a comunicação emerge como atividade estratégico de competência cultural diante dos movimentos de produção e recepção. Logo, com o início desse afastamento, a comunicação é propagada no cerne das matrizes culturais e industriais atreladas a economia e política ao protagonizarem sua materialidade sociocultural e reposicionarem os atores sociais que por ela são interpelados (MARTÍN-BARBERO, 2009). Assim, surge a necessidade de ser investigado o modo como funciona o mercado cinematográfico, mais precisamente aquele focado na produção cultural do cinema.

A investigação da ação empreendedora cultural no universo do setor audiovisual, visto sob as lentes dos Estudos Culturais, fundamenta-se na compreensão cultural como dimensão representativa de determinada realidade social, instituída por aspectos oriundos do circuito da cultura e referentes aos momentos da produção, consumo, identidade, representação e regulação, integrantes do circuito da cultura (DU GAY *et al.*, 2013).

O Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil, realizado pela Firjan (2019), registra 13 segmentos criativos (design, arquitetura, moda e publicidade, marketing, editorial, audiovisual, patrimônio e artes, música, artes cênicas, expressões culturais, P&D, biotecnologia e TIC), divididos em quatro áreas criativas (consumo, mídias, cultura e tecnologia). De acordo com a United Nations Conference on Trade and Development - UNCTAD, as indústrias criativas são divididas nessas quatro categorias e o setor do audiovisual agrega as atividades de mídia, como o cinema, e difusão, com a televisão e o rádio.

A ação produtiva de empreendedores do setor do audiovisual faz parte das atividades que configuram as categorias concebidas sob a perspectiva do Empreendedorismo Cultural, a considerar a curva ascendente que vem alavancando o setor produtivo cinematográfico atrelado ao desenvolvimento institucional, político, econômico e social, alcançado por intermédio da formulação e execução de ações estratégicas (GUERRA; PAIVA JÚNIOR, 2011; TEPERMAN, 2015). Logo, o trabalho desenvolvido pelos empreendedores culturais se sustenta pelo modo colaborativo de organização entre os agentes realizadores, além de contemplar a inserção de novas tecnologias de trabalho que propiciam o desenvolvimento de ações criativas e inovadoras de gestão (PAIVA JÚNIOR *et al.*, 2012).

O desenvolvimento de polos produtivos cinematográficos se confirma porque seu crescimento econômico e popularização social se configuram pela criação de um novo mercado. Como consequência, são criados instrumentos mercadológicos voltados para garantir sua sustentação, como também surgem instituições de fomento e leis de regulamentação presentes nas esferas municipal, estadual e federal.

Um dos primeiros mecanismos de financiamento criado em 1966, segundo Ikeda (2015), foi o Instituto Nacional do Cinema (INC), posteriormente extinto com a criação do Conselho Nacional de Cinema (Concine) em 1974 e a Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme) em 1969. Essa última entidade permaneceu em atividade até 1990, quando foi fechada no governo do ex-presidente Fernando Collor com base num pacote de medidas que acabara com os incentivos governamentais para a área cultural da federação brasileira. Entretanto, a partir das movimentações da sociedade civil e dos diferentes setores da produção artística brasileira, esses mecanismos foram sendo aos poucos reconstruídos (IKEDA, 2015).

No ano de 1991, houve a publicação da Lei 8.313/91, conhecida como Lei Rouanet. Anos depois, a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual foi criada pelo Ministério da Cultura. Em 1993, foi publicada uma lei específica para a atividade audiovisual, a Lei 8.685/93, a chamada Lei do Audiovisual, uma versão ampliada dos artigos vetados por Collor. Em 2001, por meio da Medida Provisória n.2.228, o Estado criou a Agência Nacional de Cinema – ANCINE, com o intuito de fomentar, regulamentar e fiscalizar a produção cinematográfica e aumentar a competitividade desse setor em esfera nacional (IKEDA, 2015). Em 2003, a Ancine foi vinculada ao Ministério da Cultura, entretanto, em 2016, durante o governo de Michel Temer, o setor audiovisual começa a sofrer ameaças, mas é no governo de Jair Bolsonaro, em 2019, que a ameaça se concretiza com a extinção do Ministério da Cultura e os desmontes orçamentários da Ancine (PONCE, 2021).

Nos últimos 50 anos, a criação e implementação de políticas públicas e fundos de investimentos foram responsáveis pela consolidação do Arranjo Produtivo Local – APL de Pernambuco. Uma política estatal de incentivo ao audiovisual, tornou Pernambuco o primeiro estado do Brasil que assegura, por meio da Lei 15.307/14, um percentual mínimo de recursos (aproximadamente R\$ 11 milhões) a serem repassados para a cadeia produtiva do audiovisual, através do Funcultura - Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (IKEDA, 2018).

O APL do audiovisual pernambucano está inserido no processo regulatório de fomento às atividades de negócios e desenvolvimento tecnológico da Indústria Criativa, no ramo da Economia Criativa (FIRJAN, 2021). Conforme indicam os dados dos últimos anos levantados pela Ancine (2019), os resultados de bilheteria das salas de cinema do País, em 2019, alcançaram um aumento de 7,9% do público total, o que ultrapassou 176 milhões de pessoas em relação ao ano anterior, com uma renda de quase R\$ 2,8 bilhões. Nesse mesmo ano, a região Nordeste foi a que apresentou o maior crescimento proporcional em número de salas de exibição, com 586 salas, 7% a mais do que em 2018 (ANCINE, 2019).

Em março de 2020, com decreto da Organização Mundial de Saúde (OMS) declarando o avanço da Covid-19 como pandemia, o isolamento social modificou os hábitos de consumo e comportamentos. Diante disso, o entretenimento on-line tornou-se uma forma de consumo de conteúdo, lazer e distração (KANTAR, 2020). Em junho de 2020, uma pesquisa realizada pela divisão de mídia da Nielsen Brasil e a Toluna, junto ao segmento focado nos hábitos e tendências do consumo digital, mostrou que “42,8% dos brasileiros entrevistados assistem conteúdos por streaming diariamente. Outros 43,9% consomem vídeos no formato pelo menos uma vez na semana. Somente 2,5% declararam que nunca veem algo por streaming.” (SEGS.COM, 2020).

Os dados da indústria cinematográfica, conforme Ancine (2021), indicam que, após um começo promissor com recorde de arrecadação de obras brasileiras, o segmento de salas de exibição no País foi afetado pela situação da COVID-19. Assim, dados do Sistema de Controle de Bilheteria (SCB) apontam que, em 2020, o público das salas de cinema brasileiras foi de uma média de 39 milhões de espectadores, com uma receita de bilheteria em torno de R\$ 630 milhões, fato que representa uma queda de 77% em relação a 2019, tanto no que tange a público, quanto a receita de bilheteria. De modo semelhante, no que concerne aos filmes brasileiros, os números de 2020 indicam um público de 9,1 milhões de espectadores e uma arrecadação de R\$ 144,7 milhões, uma redução de 61,8% e 55,8%, respectivamente, em relação a 2019 (ANCINE, 2021).

A pandemia também tem causado o fechamento das salas de cinema em larga escala em todo o mundo (ANCINE, 2021). Se nas duas primeiras semanas de março de 2020, o Sistema de Controle de Bilheteria apontou o funcionamento de cerca de 3.381 salas de cinema no Brasil, um mês depois, não havia mais do que cinco salas em funcionamento. Em 2020, não obstante a existência de iniciativas relacionadas à instalação de *drive-ins* em algumas cidades, entre março e agosto, a receita do segmento de salas de exibição despencou a quase zero, voltando a crescer, de forma lenta, apenas em setembro, com a reabertura gradual das salas (ANCINE, 2021).

No estado de Pernambuco, a partir de junho de 2021, uma flexibilização nas medidas restritivas liberou o acesso aos cinemas, seguindo todos os protocolos recomendados no Plano de Convivência com a Covid-19 (G1.COM, 2021). Essa medida foi importante para fomentar a recuperação do setor, mediante a volta do público consumidor às salas de cinema, além da possibilidade de volta ao trabalho de produção, distribuição e exibição para os realizadores pernambucanos.

Ao longo da história do cinema brasileiro, tanto as obras, quanto os cineastas e produtores pernambucanos têm alcançado reconhecimento por parte da crítica especializada e conquistado prêmios em importantes festivais nacionais e internacionais por meio de seus filmes, mesmo tendo enfrentado dificuldades inerentes à produção local, como a falta de recursos, infraestrutura e apoio financeiro para a realização de suas obras (MACHADO, 2021). No cenário atual, o modelo mercadológico consiste no sistema de produção de filmes *blockbusters*, no circuito exibidor deslocado para os shoppings e suas salas de cinema com conforto, segurança, comodidade e estacionamento privativo. Esse fenômeno demonstra um dos impasses, entre tantos existentes, representados por vicissitudes sociais e históricas acerca da produção cinematográfica brasileira.

O desenvolvimento do mercado cinematográfico brasileiro, no início apresentava uma descentralização, sobretudo em regiões portuárias e interioranas, que, num dado momento, cedeu espaço a uma expansão e consolidação na Região Sudeste, precisamente entre Rio de Janeiro e São Paulo, potencializando sua produção, distribuição e exibição. Essas duas capitais concentram o processo de assentamento estético e de crescimento econômico que as consolidam como o *establishment* cultural do Brasil, dominando, assim, as produções que conseguem atingir maiores êxitos de bilheteria nacional. Apesar disso, o cinema produzido no estado de Pernambuco desafia a hegemonia artístico-econômica do eixo Rio-São Paulo, por meio da experimentação estética, linguística, tecnológica e de modos de produção e distribuição alternativas (GOMES, 2017).

Diante dos aspectos que demarcam a produção de cineastas que atuam no Sudeste, há o imperativo de que o formato empreendido por eles se distancia das diretrizes mercadológicas, com ênfase para o cinema de autor (político-artístico), em detrimento do cinema de produtor (viés economicista). Fazer cinema de autor significa trazer os valores de pertencimento, reafirmação, resistência e denúncia, argumentos esses que são defendidos desde a primeira geração de realizadores fílmicos (SILVA, 2015). Ademais, essa independência, amparada pelas instâncias governamentais, conta ainda com a problemática da exibição e distribuição, que consegue chegar ao público graças aos festivais alternativos e cinemas de rua, ambas as características que circunscrevem o cinema independente.

A escolha do sujeito dirigido para realização de um estudo de caso acerca de ações empreendedoras culturais no setor de cinema se efetiva por meio da observância da trajetória profissional e pessoal desenvolvida por Kleber Mendonça Filho, a reconhecer sua atuação como especialista em crítica cinematográfica e responsável pelo setor de cinema da Fundação

Joaquim Nabuco, seu trabalho no Jornal do Comércio, em Recife, e nas revistas Continente, Cinética e o jornal Folha de São Paulo, além do seu site CinemaScópio.

No cenário audiovisual contemporâneo brasileiro, Kleber Mendonça se revela um cineasta pernambucano de repercussão internacional (NASCIMENTO; VERAS, 2019) que está em evidência atualmente em função do reconhecimento alcançado pelas suas obras em meio a premiações nacionais e internacionais. As práticas sociais desempenhadas pelo cineasta evidenciam um sujeito social que lida com artefatos culturais e estabelece diálogos com a sociedade por meio dessa arte que reflete sua preocupação com cultura, pessoas, política, além de tensões sociais e econômicas. A filmografia desse cineasta conta com cinco documentários: Homem de Projeção (1992), Casa de Imagem (1992), Crítico (2008), Luz Industrial Mágica (2009) e A Copa do Mundo do Recife (2014); dentre filmes de curta e longa duração, foram produzidos: Paz a Esta Casa (1994), Enjaulado (1997), A Menina do Algodão (2002), Vinil Verde (2004), Eletrodoméstica (2005), Noite de Sexta Manhã de Sábado (2006), Recife Frio (2009), O Som ao Redor (2012), Aquarius (2016) e Bacurau (2019).

Em 2020, o autor lança um compilado de documentos sobre seus três filmes de longa metragem, um livro intitulado Três Roteiros (2020), que passa a compor o rol das produções de Mendonça, o qual, além de diretor, exerce a função de roteirista da maioria de seus filmes. Além disso, o Festival Janela Internacional de Cinema do Recife, idealizado e produzido por Kleber Mendonça e sua esposa, a produtora de cinema, Emilie Lesclaux, é realizado desde 2008 pela empresa independente da qual os dois são sócios, CinemaScópio, contemplando exhibições nos cinemas de rua do Recife. Em 2020, Kleber integra o júri do Festival de Berlim e, em 2021, do Festival de Cannes, quando integra o júri presidido pelo cineasta Spike Lee, na premiação da Palma de Ouro.

O perfil de Kleber Mendonça revela peculiaridades que ratificam o sentimento de identificação experimentado por seu público. A temática das narrativas de seus filmes é marcada por manifestações políticas e sociais, as ideologias representadas pelos personagens e as experiências que emergem do campo de conflito entre os atores sociais. Assim, sua linguagem cinematográfica coloca em debate reflexões do cotidiano, a persistência afetiva, histórica e nostálgica, as relações de experiência e consumo de bens simbólicos, aspectos relevantes para ativar conexões entre diretor e espectador, elementos constituintes do processo de experimentação desde a realização até o consumo da obra audiovisual, uma vez que “o filme é também o seu ponto de vista, o lugar onde você filma, o tema, a visão social que você tem e que está impressa no filme” (MENDONÇA FILHO, 2013).

Refletir a respeito e legitimizar a produção nacional que funciona no circuito alternativo representa a expressão de uma consciência nacionalista que se desvia do modelo vigente por intermédio das telas. Além disso, a atuação governamental que incentiva a produção audiovisual promove impactos e mudanças nas políticas culturais que se refletem na descentralização de recursos e no aumento da participação de produtores culturais localizados fora do eixo Rio-São Paulo (GUERRA, 2015). A produção cinematográfica de por Kleber Mendonça problematiza questões de classe social e as relações de poder cotidianas (COSTA, 2019), isso implica dizer que para assumir tais problematizações, esse cinema estabelece relações diretas com processos históricos, identitários e culturais que constituem nossa formação social e nacional (HOLANDA, 2014).

Diante do exposto, temos aqui a necessidade de compreender de que forma os significados culturais resgatam elementos da ação empreendedora cultural e o faremos por intermédio da investigação referente à produção fílmica do cineasta Kleber Mendonça Filho. Assim, o estudo conta com a orientação da seguinte pergunta de pesquisa: **Como ocorre a ação empreendedora cultural de Kleber Mendonça Filho no cinema brasileiro?** A ação cultural dos produtores de cinema pode ser concebida sob a ótica do empreendedorismo cultural, uma vez que determinados setores produtivos do campo da cultura ocupam espaços de evidência na sociedade. Para tanto, desenvolvemos um estudo de caso acerca do trabalho desse cineasta, como representativo de um fértil lócus de investigação (STAKE, 2005; 2006) para abordagem da questão norteadora deste estudo.

1.1 JUSTIFICATIVA

Desde meados da década de 1990, o cinema produzido em Pernambuco vem apresentando avanços inovadores em suas produções, esse aumento na qualidade dos filmes advém de fomento e investimento em políticas públicas destinados ao campo da economia da cultura. Após o momento da Retomada do Cinema Brasileiro, além de outros estados, Pernambuco aparece como um dos que se sobressai em relação ao volume de produções audiovisuais, ao quantitativo de trabalhadores envolvidos com essas atividades, ao número de empresas produtoras de cinema na cidade do Recife, além de espaços de exibição que contam com uma programação alternativa ao circuito comercial (SANTOS, 2022).

O cinema empreendido por Kleber Mendonça Filho tem alcançado reconhecimento nacional e internacional, a considerar a recepção da crítica especializada, a formação de audiência e os prêmios por ele recebidos. De acordo com o Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA, entre os filmes brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição entre 1995 e 2018, “O som ao redor” (2012) atingiu uma marca de 95.515 em público e gerou uma renda de, aproximadamente, R\$ 980.975,07. O longa “Aquarius”, lançado em 2016, levou aos cinemas 356.821 espectadores, gerando um retorno de R\$5.270.678,11. Em 2019, segundo o informe de mercado do OCA, “Bacurau” (2019), de Mendonça Filho e Juliano Dornelles, chegou a 735.191 espectadores e cerca de R\$ 11.284.729,04 em renda (FISCHER; VAZ, 2021). Esse cenário aponta para a relevância de estudos focados em audiovisual e cinema, uma vez que eles contribuem para aumentar a produção científica, evidenciam limitações e avanços pertinentes a determinado campo de investigação, assim como também viabilizam a extensão do diálogo entre o ambiente acadêmico e a sociedade quando se utiliza de contextos socioculturais permeados por sujeitos imbricados com a produção cultural.

Os debates sobre o Empreendedorismo Cultural têm contribuído para reforçar a importância em apresentar uma rota alternativa à concepção empreendedora que corresponde ao modelo mecanicista de produção atrelada apenas ao lucro. Logo, o ato de evidenciar que a produção, distribuição e consumo de bens simbólicos está relacionada, para além de lucro, às experiências vivenciadas pelas pessoas que produzem arte, contribui para o reconhecimento de indivíduos que participam ativamente de relações sociais, componentes de um sistema maior de comunicação, significados e produção cultural (TORRES, 2017).

Os Estudos Culturais, por sua vez, apresentam sua contribuição na tentativa de compreender os modos de comportamento entre os indivíduos e avaliar como estabelecem relação com os bens culturais produzidos pela comunidade no sentido de estabelecer vínculos

com os momentos de produção, consumo, representação, regulação e construção de identidade diante das tensões enfrentadas pelo sistema capitalista que persiste em objetivar e monetizar os sujeitos, a cultura e as artes (LIMA, 2017).

As contribuições do estudo para a dimensão acadêmica se evidenciam pela necessidade de se debater acerca da problemática do empreendedorismo cultural, uma vez que é crescente o entrosamento entre arte e a cultura na valorização da economia contemporânea (DAVEL; CORA, 2014). Isso acontece no sentido de ser desenvolvida certa compreensão das vivências profissionais e pessoais de produtores culturais em sua atuação no mercado; de aprofundar o conhecimento em relação ao modo como os empreendedores se articulam para viabilizar suas produções e reafirmar a abordagem crítica presente nas reflexões aqui empreendidas, em aderência ao posicionamento imbricado nos Estudos Culturais, contrário à manutenção do *status quo* representado nos estudos sobre cultura e produção cultural inclinados às abordagens tradicionais, além da emergência da resignificação da ideia do sujeito empreendedor como “homem” de negócios que atrela sucesso exclusivamente à dimensão mercantil do empreendimento.

As implicações para o cineasta consistem no reconhecimento e na elucidação das expertises desenvolvidas pelos produtores do audiovisual, representado pela figura do sujeito desse estudo, na possibilidade de troca de conhecimentos entre o campo tácito e o explícito, de modo a torná-los mais acessíveis aos demais membros da comunidade, apresentando um contexto que vai além da visão de uma empresa formal, indicando que existem horizontes de crescimento nos empreendimentos independentes e alternativos, além de suscitar o valor da reflexividade na modificação de suas práticas organizacionais, da produção e dos símbolos transmitidos apontando para novas perspectivas no campo do audiovisual.

E, por fim, as contribuições para a sociedade se pautam pelo reconhecimento e significado no sentido de dar visibilidade aos produtores independentes de audiovisual, principalmente em relação aos arranjos produtivos locais, de modo que isso inclua incentivos ao desenvolvimento de políticas públicas e iniciativas institucionais voltadas para a promoção do empreendedorismo cultural.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

As abordagens teóricas acerca do Empreendedorismo Cultural e dos Estudos Culturais servem de arcabouço conceitual para a construção deste estudo. Para tanto, conceituamos a ação empreendedora cultural no setor de cinema sob o enfoque do empreendedorismo cultural. Isso levanta possibilidades investigativas no que tange ao desenvolvimento do fenômeno empreendedor em expansão para as áreas da cultura, as quais contemplam artes e humanidades como pilares na atuação dos indivíduos que atuam no bojo da produção artística. Em seguida, discutimos os Estudos Culturais e suas contribuições na construção de debates que envolvem questões sociais, políticas e econômicas diante da abrangência de formas culturais e suas representações emergentes de espaços geradores de símbolos no campo estudado.

2.1 EMPREENDEDORISMO CULTURAL

Os estudos sobre empreendedorismo vêm sendo desenvolvidos sob a predominância do paradigma funcionalista, orientados a contemplar o campo econômico e comportamentalista da área de Administração. Apesar disso, com os desdobramentos científicos nesse campo, emergem outras abordagens paradigmáticas de cunho interpretativista-construtivista, que assumem um caráter fenomenológico e desenvolvem teorias críticas e sociais (MACHADO; BORGES, 2017).

As abordagens teóricas mais recentes compreendem o fenômeno empreendedor de modo relacional, interacionista, emancipador das relações sociais e institucionais, em que se mostra fundamental debater a respeito dos aspectos subjetivos e culturais que se apresentam como parte significativa de uma ciência social (MACHADO; BORGES, 2017). Nesse sentido, há uma demanda em expansão de deslocamento direcionado às áreas da cultura, da criatividade e da inovação, posto que são campos profícuos e desafiadores que combinam o pensamento criativo e a inserção social (PERRY-SMITH; MANNUCCI, 2015).

A definição do que vem a ser o empreendedorismo cultural ainda apresenta fragilidades (GIMENEZ, 2018), podendo ser entendido como referência à criação e implementação de ideias inovadoras por meio de agentes que desenvolvem trabalho criativo focado em arte e cultura (ELIAS *et al.*, 2018); como fenômeno que ocorre nas organizações culturais ou artísticas oferecendo sempre valor simbólico e cultural (BIRNKRAUT, 2018; ESSIG, 2015); como uma

abordagem multifacetada à cultura como negócio em que sujeitos empreendedores se unem de maneira engajada para realizar suas produções culturais no setor do cinema, escrita, rádio, bens e serviços (SVEJENOVA; SLAVICH; ABDELGAWAD, 2015); além disso, a conceituação do empreendedorismo cultural associado ao discurso inovador das indústrias culturais e criativas expõe a tensão entre o fazer cultural e a precarização do trabalho desses empreendedores que atuam com matéria prima simbólica e subjetiva (BRAGA, 2015).

No Brasil, o interesse governamental acerca das políticas de incentivo à cultura surge no ano de 2004, com a implementação do “Plano da Secretaria da Economia Criativa” (PSEC), considerado um movimento de redefinição do papel da cultura no país. Essa proposta foi implementada em setembro de 2011 e a criação da Secretaria de Economia Criativa (SEC), em junho de 2012, tendo por função conduzir a formulação, a implementação e o monitoramento de políticas públicas voltadas para o desenvolvimento local e regional, em que se prioriza o apoio e o fomento a profissionais e dirigentes que operam em micro e pequenos empreendimentos criativos brasileiros (PARADA, 2016).

Lideranças do antigo Ministério da Cultura já ponderavam a respeito da amplitude da construção do conceito de Economia Criativa, antes mesmo da criação da SEC. Nessa instância, a criatividade era considerada uma dimensão necessária à expansão da sua projeção conceitual para além dos setores tradicionalmente considerados como ecossistemas culturais. Logo, a Economia Criativa é definida “partindo das dinâmicas culturais, sociais e econômicas construídas a partir do ciclo de criação, produção, distribuição/circulação/difusão e consumo/fruição de bens e serviços oriundos dos setores criativos, caracterizados pela prevalência de sua dimensão simbólica” (BRASIL 2012, p. 23).

O Ministério da Cultura elaborou uma proposta inicial, em que suas lideranças consideram como relevante a caracterização dos setores que compõem essa nova categorização econômica (BRASIL, 2012). Assim, considerando-se os processos de criação e produção e não os insumos e/ou a propriedade intelectual do bem ou do serviço criativo, o MinC chegou à seguinte definição acerca dos setores criativos: “[...] são aqueles cujas atividades produtivas têm como processo principal um ato criativo gerador de um produto, bem ou serviço, cuja dimensão simbólica é determinante do seu valor, resultando em produção de riqueza cultural, econômica e social” (BRASIL, 2012, p. 22).

As unidades constituintes da cultura são tratadas como recurso retórico com o intuito de se contar histórias e alcançar certo engajamento social e político por meio da mobilização de elementos culturais e simbólicos (LUPIEN, 2022). Dentre as formas de compreensão do desenvolvimento do empreendedorismo cultural, a cultura é reconhecida como elemento

conceitual de contexto e o meio pelo qual o empreendedor cultural vai ao encontro de seus objetivos (DAVEL; CORA, 2014). Diferentemente do empreendedorismo tradicional, essa imbricação relacionada à cultura apresenta elementos de singularidades em relação ao processo de criação de suas obras.

Um artefato produzido sob a estrutura do empreendedorismo tradicional apresenta valor econômico que atende tão somente a demandas do capital, o empreendedorismo cultural, por sua vez, imprime em suas produções valores subjetivos e simbólicos e, mediante essa condição, aplica uma proposta equilibrada de rentabilidade aos seus produtos (ELIAS *et al.*, 2018; TOGHRAEE; MONJEZI, 2017). Além disso, a forma de consumação desses bens e serviços estão interligadas ao processo de experiência e apreciação inerentes à constituição simbólica do empreendedorismo cultural (LAWRENCE; PHILIPS, 2002).

Inovação e criatividade são elementos constitutivos das particularidades que caracterizam as atividades empreendedoras culturais (SCHERDIN; ZANDER, 2011; NAUDIN, 2015), o desenvolvimento subjetivo de inovação estimula a lógica artística do processo empreendedor que, atrelado à lógica cultural, adquire valor cultural e artístico, enfatizando a criação e expressão por meio de sua identidade (MARRIOTT; MILLER, 2012). Desenvolver um trabalho assentado na cultura e na criatividade requer assunção ao risco, uma vez que a legitimação de suas produções ainda enfrenta incertezas mercadológicas considerando sua valoração simbólica (LINGO; TEPPER, 2013; TOHGRAEE; MONJEZI, 2017).

Desde a mobilização até a consolidação da produção cultural, o processo empreendedor revela uma tensão entre as lógicas artísticas e comerciais (DAVEL; CORA, 2016). Isso ocorre porque a compreensão artística estimula que as sensações, o político, a estética e o belo estejam em primeiro plano. A concepção comercial, por sua vez, promove os aspectos econômicos orientados pelo retorno financeiro. Diante disso, manter o foco apenas centrado na lógica artística, desprendida do retorno econômico, pode inviabilizar a difusão do empreendimento por falta de recursos; em contrapartida, o ato de se orientar tão somente pelo valor econômico descaracteriza o sentido primário do empreendedorismo cultural que reside em trabalhar valores culturais e simbólicos. Assim, existe uma situação conflitante entre a gestão da criatividade e da inovação na economia da cultura (TOWNLEY; BEECH, 2010; SILVA *et al.*, 2018).

A reflexão necessária com respeito a propostas de integração e pensamentos de complementaridade entre as lógicas econômica e artística oferece oportunidades de se potencializar a compreensão do fenômeno da criação não apenas dirigida para a estética artística, mas também aos aspectos econômicos inerentes ao consumo, atrelados ao pensamento

crítico, político e simbólico daquela produção cultural. Isso implica dizer que os empreendedores devem refletir de forma consciente a respeito da imbricação desses dois aspectos, a fim de possibilitar que as relações identitárias e simbólicas dos bens culturais por eles produzidos não venham a fazê-los se tornarem mera mercadoria de massa (DAVEL; CORA, 2016).

2.1.1 Ação Empreendedora Cultural no Cinema

O fenômeno do empreendedorismo pode ser examinado sob três aspectos: contexto, ator e ação, ou seja, as ações utilizadas pelo ator podem ser capazes de viabilizar uma ideia advinda de uma oportunidade de negócio (LEÃO *et al.*, 2015). Uma das primeiras tentativas de mudança de enfoque do sujeito para a ação foi a de Schumpeter, em 1939, no livro *Business Cycles*, sugerindo que o foco de análise deve ser deslocado do agente empreendedor para a função empreendedora, uma vez que a atividade empreendedora requer a atuação colaborativa entre múltiplos agentes (GOMES; LIMA; CAPPELLE, 2013). Logo, a concepção de construção social da realidade proposta por Berger e Luckmann (2008) inspira Paiva Júnior (2004, p. 106) a considerar que:

O empreendedor está em constante construção conjunta da realidade como refinamento de si mesmo, no pleno bojo dessa realidade; e as reconstruções subsequentes só serão experienciadas no seu mundo social sob a égide do sentido que ele vislumbra nessa produção, caso contrário, seu ato intencional é desviado para outros substratos da consciência com os quais ele transforma a realidade percebida em ação dotada de sentido no âmbito de sua vivência interativa.

O empreendedor é forjado a partir das perspectivas de criação de oportunidade e de suas ações e fatores externos que interferem na sua relação com o social, o cultural e o econômico. Isso ocorre no intuito de ele exercer o esforço de cocriação num ambiente sustentável e favorável à realização de suas ações, uma vez que é possível identificar a transformação do sujeito em empreendedor.

A ação empreendedora é formada por características individuais do empreendedor como proatividade, desenvolvimento pessoal e capacidade de gerenciamento, concentrando o foco no relacionamento do empreendedor com outros agentes para o alcance de resultados satisfatórios e combate à visão individualista. O alcance desses objetivos está presente na combinação de recursos diversos para desenvolver e comercializar novos produtos e aprimorar seus negócios. Ao identificar e explorar de maneira sustentável e bem-sucedida as oportunidades, o

empreendedor integra suas atividades de maneira inovadora e desenvolve aprendizagem (ZHANG *et al.*, 2006; THEODORAKOPOULOS *et al.*, 2014).

A ação empreendedora se manifesta na identificação de oportunidades de empreendimento a partir da criação de um novo negócio ou melhoria de um já existente atrelado à sua viabilidade econômica. No contexto da produção cultural essa ação é retratada por meio do empreendedor como ator construtivista, coletivista e não atomístico (MARLOW; SWAIL; NAUDIN, 2017). Assim, o empreendedor cultural expressa sua identidade multidimensional inserido em redes sociais dialógicas entre o ambiente organizacional e o social, em que suas vivências o legitimam como protagonista de práticas transformadoras na esfera da cultura e da criatividade.

O cenário de produção simbólica exige confiança e cooperação entre membros, agentes e agências que colaboram para busca de novas ideias em torno dos bens culturais (ROCHA *et al.*, 2018). Dessa forma, a ação empreendedora estimula um movimento reflexivo de atuação do empreendedor, despertando suas competências de construção de contextos e observação, tanto das oportunidades externas, quanto de seu papel como agente otimizador dos recursos disponíveis no ambiente interno da sua organização. Nesse sentido, a ação desses produtores é compreendida como forma coletiva de interação com suas comunidades, planejando, elaborando e executando bens e serviços culturais, conforme seus critérios artísticos, sociais, políticos e econômicos, elevando as potencialidades da indústria criativa como setor estratégico para o desenvolvimento local (GRODACH, 2013).

No contexto do empreendedorismo cultural, as formas de socialização que envolvem a identidade e a ação empreendedora se projetam em toda a sua extensão regional, revelando seus efeitos na produção de bens de consumo e serviços em Arranjos Produtivos Locais (APL). No cenário do audiovisual, é possível engendrar e promover suas produções por meio da coprodução, alinhada aos esforços de articulação social, financeira e de infraestrutura técnica, e da codistribuição dos filmes, na tentativa de viabilização comercial dos artefatos culturais contrapondo a força mercadológica do *mainstream*, representado pelas *majors* dos grandes eixos, como o hollywoodiano e, no Brasil, o conglomerado da Globo Filmes (GIMENEZ e ROCHA, 2018).

A ação empreendedora perpassa a análise do ambiente, a criação de vantagens competitivas compatíveis com os recursos disponíveis e a mobilização do compromisso das pessoas envolvidas, alicerçado no aprendizado, mesmo em cenários de incertezas, que remetem à profissionalização democratizada (SOUZA; PAIVA JÚNIOR, 2012). No campo do cinema, é crescente a urgência de modelos de trabalho inclinados à concepção colaborativa, à

consecução das redes de agentes realizadores e da capacidade de compartilhamento de ideias, recursos materiais e financeiros, bem como a assunção ao risco.

Conforme o modelo proposto por Paiva Júnior (2004), o construto da ação empreendedora é projetado em três dimensões: imaginação conceitual, expertise e interação social (figura1):

Figura 1: Construto da Ação Empreendedora



Fonte: Adaptado de Paiva Júnior (2004)

A primeira dimensão é a **Imaginação Conceitual**, ela está presente na consciência do empreendedor e corresponde ao estilo criativo que possibilita a diferenciação desse ator na produção de seus artefatos culturais (GOMES; PAIVA JÚNIOR; XAVIER FILHO, 2019). Dessa categoria estrutural, surgem outras sete dimensões (autonomia, convivência com risco, desprendimento, disposição pessoal, intuição, visão integral e subjetividade) reorganizadas, em seguida, para **identidade, autonomia, convivência com risco, disposição pessoal e resiliência** (PAIVA JÚNIOR, 2004). O empreendedor cinematográfico se revela como um sujeito criativo por agir de modo reflexivo e intuitivo, uma vez que sua “bagagem de experiências o posiciona de forma dialógica frente a seus interagentes.” (GOMES, 2018, p. 45), ao empreender no setor

de cinema, o ator acessa sua imaginação conceitual combinada ao estilo criativo, em que busca assegurar a emergência de categorias como **identidade, autonomia e convivência com o risco**.

A segunda, é chamada de **Expertise**, identificada como a capacidade de reconhecer, por meio do acervo de conhecimento acumulado com experiências do empreendedor e ações assertivas passadas, oportunidades exitosas para empreender (PAIVA JÚNIOR, 2004; BERGER; LUCKMAN 2008; SOUZA; PAIVA JÚNIOR, 2012). Num primeiro momento, os enfoques dessa categoria eram: desenvolvimento de competências, intercâmbio de conhecimento, transformação da linguagem, inversão e inovação, mas foram redefinidas em **desenvolvimento de competências, alteridade, mediação e inovação**.

O empreendedor cinematográfico adquire conhecimento especializado ao longo da sua trajetória e desenvolve um senso de compartilhamento do seu aprendizado de maneira reflexiva quando atuante em redes coletivas. Além disso, enquanto produtor independente, essa dimensão atrelada a sua disposição ao intraempreendedorismo explora as mudanças como uma oportunidade para a criação de novos negócios. A capacidade de inovação entendida como um elemento fundamental na cadeia de produção criativa, é importante para o desenvolvimento social e econômico, sobretudo a partir de novas combinações e recombinações de recursos, ideias e tecnologias anteriormente existentes (FERRÃO, 2016).

A **Interação Social**, por sua vez, pode ser compreendida como base para a articulação do empreendedor com seus parceiros chave, uma vez que tal constructo se fundamenta na relação de reciprocidade entre atores de determinado projeto coletivo e abarca a sua capacidade relacional ao construir relações de confiança e gerar disponibilidade, o que faz sustentar o empreendedorismo cultural. Essa dimensão pressupõe a emergência de impacto sobre a produção de cinema, uma vez que é nesse formato que são elaborados determinados bens audiovisuais, refletindo suas limitações financeiras e operacionais, que são mitigados pela articulação cooperativa entre esses atores dentro de suas redes. Atualmente, os componentes dessa categoria são: **ação política e social, oportunidade, parceria, ação de adaptação contingencial, cooperação técnica e internacionalização** (PAIVA JÚNIOR, 2004; GOMES; PAIVA JÚNIOR; XAVIER FILHO, 2019).

Os elementos componentes do construto da ação empreendedora são interdependentes e sua estruturação está ancorada em bases do universo cultural, no qual o ator e suas ações empreendedoras culturais estão inseridos, montando um cenário em que este que influencia também é influenciado, remetendo à fluidez circular imanente nessa estrutura (PAIVA JÚNIOR, 2004; DENTONI, 2017; CALDAS; CARMO, 2019).

2.2 ESTUDOS CULTURAIS

“Os Estudos Culturais não começaram sozinhos. Surgiram relacionados a outros movimentos da época como as políticas de cultura, o feminismo, os estudos multiculturais, sobretudo aos estudos pós-coloniais, enfim, a uma enorme gama de novos trabalhos críticos nas ciências humanas. Vejo os Estudos Culturais como um poderoso fio nessa trama.” (HALL, 2010).

O estabelecimento dos Estudos Culturais (EC) como campo de conhecimento acontece por volta dos anos 1960, em função do amadurecimento das pesquisas e dos estudos desenvolvidos nessa área desde o final da década de 1950. Nascidos na Inglaterra, com a criação do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), da Universidade de Birmingham, se estabelecem de maneira organizada (ESCOSTEGUY, 2010; MONTEIRO, 2015). Em sua gênese, eles destacam a importância do questionamento acerca da capacidade crítica dos consumidores dos bens culturais, bem como o papel central da classe social nos debates sobre gênero, identidade, interseccionalidade étnica, produção e consumo.

Conhecidos como fundadores dos EC, Richard Hoggart, Raymond Williams, Edward Thompson e Stuart Hall formam a primeira geração de teóricos engajados no desenvolvimento de um pensamento crítico e na constituição de um campo de estudos científicos válido, como também Louis Althusser, Antônio Gramsci e Roland Barthes (ZORZI, 2012). Suas teorias versam sobre o entendimento das metamorfoses da noção de cultura durante a segunda metade do século XX, os impactos da Revolução Industrial sobre a cultura nacional, fazer referência às contradições e às lacunas existentes, assim como ratificar a responsabilidade frente aos difusores e educadores desse componente intelectual. Para se estabelecer como um campo válido, os EC enfrentam desafios de legitimação acadêmica por parte de outros pesquisadores e estudiosos alinhados à vertente funcionalista e ortodoxa, uma vez que se mantêm alinhados à perspectiva qualitativa num contexto de estímulo à pesquisa quantitativa.

O desenvolvimento acadêmico da área dos EC conta com dois perfis: a dos professores que prezam pelo estilo universitário, os chamados “letrados”, e aqueles de abordagem sociológica e regional que buscam mobilizar a classe operária de forma democrática. Diante dessa tensão, a abordagem da “democracia dos trabalhadores” desenvolveu-se mais, haja vista as posições políticas e ideológicas de seus fundadores e, conseqüentemente, das gerações posteriores (MATTELART; NEVEU, 2006). Assim, o campo se apresenta como aparato de investigação presente em diversas disciplinas que se interseccionam no estudo de aspectos culturais da sociedade contemporânea (ESCOSTEGUY, 2010) abrangendo, para tanto, uma

diversidade de paradigmas que relacionam teoria e política numa tentativa de preencher lacunas e oferecer reflexões críticas.

A abertura teórica em torno da temática da cultura consiste em uma construção discursiva, que não se reduz a um pluralismo simplista ou à falta de teoria (HALL, 2011). O campo se relaciona com uma abordagem dialógica que se opõe ao fechamento do conhecimento, oferecendo possibilidades para o entendimento de práticas sociais em função dessa interdisciplinaridade. Para se compreender os pontos centrais dessa tradição, cinco marcadores são referenciados em seus textos-base, tais como: 1) a globalização e a consequente diluição de fronteiras e das culturas nacionais; 2) a pluralidade de coordenadas para a constituição dos sujeitos (self); 3) o crescimento das migrações, acentuando a diversidade nos grandes centros urbanos; 4) o enfraquecimento da força representacional do Estado Nação; e 5) a aproximação com movimentos sociais em detrimento dos partidos políticos (MATTELART; NEVEU, 2006).

A gênese dos EC se manteve alinhada ao modelo pós-estruturalista e desenvolveu-se junto com a área da linguística, dos estudos feministas e *queer*, ratificando as posições paradigmáticas e metodológicas desse campo de estudo, imbricados na crítica social advinda da teoria literária que reverberou também nas práticas culturais populares. Dentre os paradigmas que marcam essa construção e definem as principais bases para seus debates, temos o culturalista e o estruturalista (HALL, 2011).

Os protagonistas do paradigma culturalista se propõem a fazer oposição ao determinismo econômico da relação base-superestrutura da tradição marxista, além da tratativa devotada à cultura como variante de segundo plano, ao ser colocado em evidência o papel da experiência em suas análises críticas. Assim, essa vertente se mantém predominante até a emergência do paradigma estruturalista, que, mesmo se opondo ao modelo base-estrutura, seguia uma lógica causal fundamentada em arranjos e articulações operando no interior de uma estrutura, tal como os culturalistas (FRANCO; LEÃO, 2013). Apesar dessa polarização, esses paradigmas sozinhos não foram suficientes para o estudo da cultura o que reverberou no entrecruzamento de ambos, o culturalismo, com ênfase na experiência, e o estruturalismo, com enfoque semiótico, para construir os debates sobre os EC (HALL, 2011).

O entendimento acerca do conceito de cultura é, por vezes, controverso e contraditório, de modo que a polissemia da palavra “cultura” traz ao debate suas nuances e leva a provocações necessárias a uma dinâmica revisão, uma vez que, quando remete ao sentido de natureza, cultivo e lavoura, está relacionada às nossas inquietações do passado, expectativas e aspirações futuras. Ao codificar questões filosóficas, sociais e econômicas, a cultura assume o papel de descrever

a transição histórica e de regulamentar os costumes, os hábitos e a convivência como um todo, estabelecendo interações entre os que são regulados e os que não são, bem como desvelando a desconstrução da ideia dicotômica entre o que é oferecido pela natureza e o que é criado pela sociedade (EAGLETON, 2011).

A multiplicidade de significados referentes à cultura potencializa a compreensão de seu vínculo com as formações sociais (OFEMANN, 2017). Num primeiro momento, entende-se cultura como criação e cultivo; atualmente, tudo o que é produzido para ser comercializado e consumido pode ser entendido como artefato de cultura. Ou seja, nesse cenário de disputas econômicas e ideológicas, a mercantilização cultural é atribuída como eixo principal. Para além disso, a relativização entre alta e baixa cultura aparece como forma de escancarar uma hierarquização social por meio da construção de valor comercial que vai proporcionar desigualdades e estratos de dominação cultural e econômica (EAGLETON, 2011).

Não existe uma metodologia exclusivamente voltada para os Estudos Culturais (SAUKKO, 2003; LIMA, 2017). Em função da polissemia do termo “cultura”, os estudos nesse campo podem se dispor sob dois polos: quando a cultura é concebida como modo de vida, os métodos aproximam-se dos contextos **concretos**, abarcando a noção de autenticidade na representação social. Por outro lado, aqueles que requerem independência relativa das formas e subjetividades, escolhem métodos que abordam a cultura de maneira **abstrata** (ALMEIDA, 2012), dando preferência à construção discursiva dos sujeitos e das situações de construção de significados (JOHNSON *et al.*, 2004; JOHNSON, 2010).

A partir dos anos 1970, na América Latina, a abordagem dos EC vem provocando transformações na área da comunicação, devido à influência de modelos linguísticos e semiológicos. Além disso, a conjuntura política e social apresentava nuances ascendentes de reivindicação popular contra as ditaduras que se alastravam na porção sul do continente americano (ESCOSTEGUY, 2010). O reconhecimento de participação do sujeito e de suas práticas políticas, enquanto protagonista desse movimento e contrário às perspectivas hegemônicas e deterministas da comunicação, fazem parte do cerne da discussão dos EC e estão presentes na reflexão proposta por Martín-Barbero (2009). O posicionamento do autor explana uma situação de colonização e supressão da América Latina em relação à linha de pensamento desenvolvida e aplicada pelos Estados Unidos, enfatizando que as vertentes latino-americanas se comportam de maneiras distintas, tanto na forma disciplinar como na institucional (ESCOSTEGUY, 2018).

A participação política do povo apresenta contradições, uma vez que sua inclusão é figurada e a exclusão concreta, legitimando assim as diferenças sociais predominantes. É a

partir daí que vemos surgir as categorias que separam o que é “culto” do que é “popular”, estratificando a sociedade e admitindo um distanciamento entre cultura e política, como se ambas não estivessem atreladas às sociabilidades. Esse debate ganha destaque a partir da dicotomia entre os chamados “Ilustrados” e “Românticos”, em que o primeiro vai definir o povo por meio da exclusão, pela falta de riqueza, política e educação, e o segundo, vai promover uma nova concepção de cultura, superando a visão hegemônica, sugerindo a valorização do simbólico (MARTÍN-BARBERO, 2009).

A ideia de diversidade cultural passa a assumir estado científico quando se admite o contato com civilizações não europeias. A antropologia adquire status de disciplina na segunda metade do século XIX, em um processo de racionalização que legitima a espoliação colonialista. Nesse contexto, marxistas e anarquistas iniciam uma ruptura política da ideia de povo, uma vez que ambos acreditam na concepção do popular como afirmação da origem social e estrutural da opressão enquanto dispositivo de conformação passiva (ESCOSTEGUY, 2010). Apesar disso, a concepção do popular nas esquerdas vai se dividir: os anarquistas mantêm o conceito de “povo” porque ele não se define por “classe oprimida”, e os marxistas se afastam do uso teórico da mesma expressão, por ser ambíguo, e o substitui por “proletariado”. A relação entre povo e cultura torna explícito que o espaço cultural abarca uma arena propícia para a manipulação, mas também para tensões e conflitos, admitindo a participação das classes populares na luta contra o conceito de arte que é excludente (MARTÍN-BARBERO, 2009).

A economia cultural emerge desse momento de mercantilização das produções culturais alinhadas ao crescimento da economia, de modo que as atividades sociais e culturais são absorvidas como propriedades, sobretudo, intelectuais, tal como afirma o autor, que a criatividade explorada pela nova geração americana “tenha transformado Londres num eixo criativo para as tendências da música, moda, arte e design” (p.35). Diante disso, ergue-se uma atividade comercial baseada em marcas que atuam como um selo da cidadania cultural, forjando um novo modelo de consumo, fundamentado em consumir identidades que se reafirmam politicamente diante do respectivo ato de comprar (YÚDICE, 2006).

O capitalismo industrial gera um estímulo totalizante de tornar indivíduos e nações dependentes entre si em prol de satisfazer não as suas necessidades, mas aquelas próprias da produção e da consequência do lucro. Esse efeito leva a uma “indiferença generalizada” (p.40), tornando os sujeitos incapazes de identificar os aspectos da alteridade cultural “de dominadas e possuidoras de uma existência positiva a ser desenvolvida” (p.40). A teoria da sociedade de massa surge durante o século XIX e é explicada por Barbero (2009) como um movimento que impõe medo e decepção, que levam à conformação das classes trabalhadoras. Já na metade do

século XIX, é possível ver que o conceito de massa se afasta de uma imagem negativa do povo e passa a representar a aglutinação de indivíduos isolados, dominados por uma “mediocridade coletiva” (p.47) que domina a cultura e a política concomitantemente (MARTÍN-BARBERO, 2009).

O desenvolvimento social proporciona a interação entre economia e cultura, uma vez que esta última deve ser vista para além da mera mercadoria, tal como “um modo de cognição, de organização social e até mesmo tentativas de emancipação social” (p.49), a fim de sugerir que é fundamental o investimento em atividades culturais, desenvolvidas por líderes governamentais e empresariais, em função da redução de conflitos sociais e promoção do desenvolvimento econômico (YÚDICE, 2006).

As tecnologias de informação e comunicação e os novos arranjos produtivos econômicos propiciaram a transformação da economia mundial e a estruturação da área da economia criativa. Com a incidência do processo de globalização, temos a imposição de homogeneização da cultura corroborada pela ascensão da mercantilização de bens culturais (HARVEY, 2013). Na contemporaneidade, a proposta de conceber a cultura como um recurso (YÚDICE, 2006) está vinculada à compreensão de ideologia, sociedade disciplinar e racionalidade econômica, movimentos esses que foram estimulados a partir dos discursos da indústria cultural, da vigilância tecnológica, das noções de agenciamento e empoderamento, e do imperativo de performatividade.

Com a expansão da interdependência globalizada, a cultura passa por um fenômeno de aceleração mercantil e assume uma legitimidade em função da sua utilidade, isso cerceou a liberdade artística, a propriedade intelectual e a criação de bens simbólicos, assim, a cultura perde a sua centralidade e passa a ser administrada como uma “reserva disponível” (YÚDICE, 2006, p.25). A globalização e a ampliação do acesso aos meios de comunicação provocaram impacto na sociabilidade entre os indivíduos e na forma como eles se relacionam com as produções culturais, estabelecendo significados sociais e demarcações culturais próprias da expansão tecnológica e digital (LACERDA; PAIVA JUNIOR; MELLO, 2020). A partir dos anos 1980, o setor cultural passa a lançar objetos de consumo atrelados à moda, à arquitetura, ao setor audiovisual e ao design, de modo que as relações de poder e, em contrapartida, de resistência emergiram nesse contexto como uma resposta à crítica desse modelo de massificação e mercantilização da cultura e de seus bens e artefatos.

Com o auxílio de aparatos tecnológicos, os sujeitos passam a fomentar um movimento que prioriza as culturas locais e externaliza suas críticas à normatividade social, mostrando, assim, como essas comunidades conseguem se articular e se apropriar de seus processos

culturais, promovendo a disseminação de conteúdos locais. Essa forma de experiência decorrente de interpretações contra-hegemônicas precisa ser legitimada como expressão cultural, uma vez que opera as transformações sociais e se organiza em arranjos produtivos sociopolíticos e culturais (YÚDICE, 2006).

Um dos pontos de ruptura levantados por estudiosos dos EC diz respeito à relativização entre cultura popular e o modo de vida das novas classes sociais, em que se oferece certo contraponto às futuras gerações de intelectuais que venham a adotar um posicionamento crítico e realista (ESCOSTEGUY, 2018). Ou seja, desde sua origem, esse é o ponto crucial de desenvolvimento desse campo, a fim de reafirmar sua consistência teórica e prática diante das questões sociais, econômicas e políticas, relacionando-se entre si, como também despertar o interesse dos pesquisadores frente a referências heterogêneas diante do *mainstream* (MATTELART; NEVEU, 2006).

A reflexão proposta pelos estudiosos dos Estudos Culturais provoca uma ruptura política e social em relação ao estabelecimento do sistema capitalista e ao contexto de exploração das camadas populares, por meio da cultura de massas. Aspectos como: identidade, resistência, ideologia, hegemonia podem ser elencados como pilares de sustentação da criticidade imbricada no papel central dos EC, a fim de mobilizar a sociedade em busca de práticas coerentes, realistas, em que um sistema de valores vigentes possa significar mais que a relativização entre alta e baixa cultura, considerando que as práticas sociais são diretamente influenciadas pela cultura e seus artefatos, reconfigurando, assim, as relações de poder, a ordem social e o modo como a identidade pode ser ressignificada entre os sujeitos.

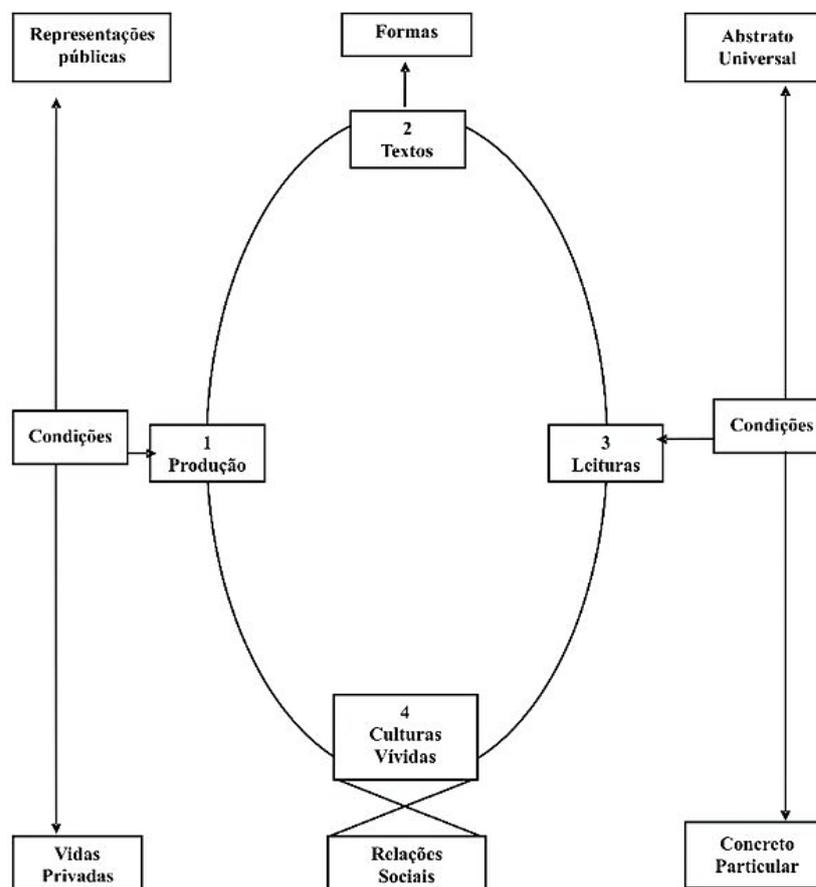
2.2.1 O Circuito da Cultura

A ruptura com as formas tradicionais de entendimento da cultura proposta pelos Estudos Culturais contribuiu para a criação de novos caminhos teórico-metodológicos para análise das práticas culturais (MONTEIRO, 2015). Diante disso, o objetivo principal dos EC é demarcado pelo esforço intelectual de tentar compreender, por meio da linguagem, a construção de significados durante todo o ciclo de circulação de mercadorias como artefatos culturais (ESCOSTEGUY, 2010), para isso são propostas ferramentas analíticas de pesquisa, dentre elas temos o Circuito da Cultura.

A compreensão de que no sistema capitalista as relações de produção e consumo interferem diretamente no modo como os produtos culturais circulam, implica dizer que “uma

mercadoria carrega uma acumulação particularmente rica de significados” (JOHNSON, 2010), p. 36), assim, um modelo ilustrativo oferece uma descrição de diferentes aspectos dos processos culturais no Circuito da Cultura de Johnson (2010), conforme figura 2 abaixo. O autor apresenta o circuito da produção, circulação e consumo dos produtos culturais estabelecendo uma relação de interdependência entre eles, apesar de manter explícito que cada quadro ilustra um momento distinto dentro do circuito e que cada um deles é imprescindível para o entendimento do conjunto.

Figura 2 – O Circuito da Cultura de Johnson



Fonte: Johnson (2010, p. 30)

O modelo apresentado por Johnson (2010), indica que a abordagem do Circuito da Cultura contempla um circuito de capital e um circuito de produção e circulação de formas subjetivas. Os eixos do circuito estão posicionados entre as formas concretas e abstratas e entre o público e o privado, estatelando assim o deslocamento entre o coletivo e particular

(GUERRA, 2015). Diante disso, cada momento do circuito está pautado pela elaboração das formas produzidas/consumidas de acordo com as características distintas de cada um.

A partir desse modelo de Circuito da Cultura, Almeida, Paiva Júnior e Guerra (2013) estabeleceram um modelo teórico-metodológico para verificação das dimensões da ação empreendedora na produção cultural. O quadro 1, adaptado de Almeida, Paiva Junior e Guerra (2013), oferece categorias que orientam a ação do empreendedor cultural de cinema em função das dimensões concretas e abstratas, componentes das condições de produção de significados que funcionará como guia para tratamento dos dados e análise deste estudo:

Quadro 1: Dimensões da Ação Empreendedora Cultural no Cinema

	DIMENSÃO	CATEGORIAS ANALÍTICAS		DEFINIÇÃO
Dimensões da Ação Empreendedora Cultural no Cinema	Subjetiva (Abstrata)	Elementos Culturais Pré- existentes	Referencial de sentidos e ideias (micro perspectiva)	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Conhecimento sobre as rotinas de produção de cinema ➤ Habilidades técnicas ➤ Ideologias profissionais ➤ Conhecimento institucional ➤ Suposições sobre os consumidores
			Culturas vividas (macro perspectiva)	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Condições culturais existentes no meio social que pautam a produção cultural (estrutura sociocultural e políticas responsáveis pela construção de significados comuns)
	Objetiva (Concreta)	Organização do trabalho		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Formas pelas quais os grupos se organizam e articulam os capitais que compõem as forças e condições de produção cinematográfica
		Infraestrutura técnica		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Condições materiais de produção
		Relações sociais de produção		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Articulações sociais

Fonte: adaptado de Almeida, Paiva Junior e Guerra (2013)

A dimensão subjetiva (abstrata) refere-se à atuação do produtor de bens simbólicos no campo das relações que ele mantém com seus pares (ALMEIDA; PAIVA JÚNIOR; GUERRA, 2013). Dessa forma, a produção fílmica contempla aspectos subjetivos e privados que orientam a construção da realidade, essa visão é compartilhada pela comunidade de realizadores do setor de cinema de Pernambuco e, conseqüentemente, refere-se ao sujeito desse estudo, Kleber Mendonça Filho (JOHNSON, 2010).

O referencial de sentidos (micro perspectiva) apresenta os aspectos responsáveis por sistematizar a construção de significados entre atores envolvidos num mesmo projeto, que orientam as dimensões subjetivas, sociais e políticas compartilhadas entre eles (ALMEIDA; PAIVA JÚNIOR; GUERRA, 2013). Já as culturas vividas (macro perspectivas) definem a relação entre as trajetórias individuais dos realizadores e sua trajetória de atuação na esfera do cinema, que consuma uma espécie de trabalho representativo da história desses sujeitos (ALMEIDA; PAIVA JÚNIOR; GUERRA, 2013).

A dimensão objetiva (concreta) é formada pelos elementos objetivos e concretos da realidade social (JOHNSON, 2010). A organização do trabalho indica as configurações encontradas pelos produtores para sistematizar e articular os capitais social, cultural e econômico, imbricados na sua atuação. A infraestrutura técnica corresponde às condições de produção que os cineastas dispõem para desenvolver seus projetos. As relações sociais, por sua vez, consideram as maneiras pelas quais os produtores firmam os relacionamentos necessários para a produção/consumo de cinema, entre eles e com os agentes envolvidos no processo de produção e consumo (ALMEIDA; PAIVA JÚNIOR; GUERRA, 2013).

As categorias assimiladas nesse modelo manifestam a necessidade de compreendermos a produção cultural no setor do cinema de modo que extrapolem os contornos do sistema industrial, puramente mercantil e que envolvam também a criação de estruturas de sentidos, designadas à medida que vão sendo interpretadas e experienciadas (ALMEIDA; PAIVA JÚNIOR; GUERRA, 2013).

3 O CONTEXTO DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO

“Filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em carros de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização”. (ROCHA, 2004 [1965], p. 64)

No ano de 1965, durante o congresso Terceiro Mundo e Comunidade Mundial, o cineasta baiano, Glauber Rocha, apresentou, em Gênova, na Itália, o manifesto “Estética da Fome”, chamando a atenção da comunidade cinematográfica internacional para o cinema feito no Brasil pelos precursores do Cinema Novo. Nesse texto, Glauber criticava o discurso sociopolítico perante a mazela brasileira e latino-americana, retratadas na vitimização e prostração a qual os menos favorecidos eram submetidos, buscando confrontar essa representação com um sentido transformador, de resistência aos fenômenos ligados à fome e à miséria (BOBECK, 2019).

Com o intuito de propor uma ruptura em relação aos paradigmas representativos estabelecidos à época, Glauber e contemporâneos do Cinema Novo investiram numa forma de combate que buscava transportar para as telas as imagens de violência, miséria e mazelas produzidas e sofridas tanto pelos homens quanto pela natureza, como a seca, a fome e a pobreza no sertão, evidenciando a deformidade da realidade e um transe em todas as dimensões (BENTES, 2007).

Passadas as décadas e as crises sociopolíticas que se alternaram no Brasil, o cinema seria alvo do impulso da Retomada do Cinema Brasileiro, agora com uma nova percepção imagética sobre a vida de boa parte da população do país, aquilo que Bentes classificou de “cosmética da fome”, para obras que retratassem a precariedade da marginalização (BENTES, 2007, p.245). Nessa estetização da pobreza, a favela surge como um ambiente difuso, onde convivem tanto a brutalidade quanto a criatividade. Enquanto o Cinema Novo apoiava-se na miséria para propor um potencial revolucionário de combate às injustiças sociais, na Retomada, tentou-se compreender os problemas crônicos do país, para, posteriormente, representar a violência explícita como forma de retratar a perpetuação do subdesenvolvimento brasileiro e suas consequências (BOBECK, 2019).

Ao longo do ciclo da Retomada havia uma dependência “onipresente, umbilical e invariável” (CAETANO, 2005, p.12) do cinema brasileiro em relação ao Estado diante da criação de mecanismos para o fomento da produção cinematográfica. No entanto, não houve,

em contrapartida, uma preocupação com a difusão desse cinema que crescia exponencialmente durante a década de 1990. A falta de políticas ou de uma agência reguladora focada em desenvolver a distribuição, divulgação e exibição dos filmes produzidos no país prejudicou a produção cinematográfica em geral na obtenção de retorno em bilheteira (CAETANO, 2005). Para os estudiosos do cinema brasileiro, o marco final da Retomada é *Cidade de Deus* (2002), do realizador Fernando Meirelles, que catalisa as tendências, condensa as discussões de boa parte da produção cinematográfica brasileira da década de 1990 e se apresenta como uma referência para o cinema nas duas décadas seguintes (ORICCHIO, 2003).

Na primeira metade dos anos 2000, as temáticas que geravam maior retorno de bilheteria e adesão de público versavam sobre narrativas de violência urbana, como “*Cidade de Deus*” (2002), de Fernando Meirelles, “*Carandiru*” (2003), de Hector Babenco, e “*Tropa de Elite*” (2007), de José Padilha. Como também construções sob a ótica do projeto Globo Filmes, viabilizado majoritariamente pelas ações do diretor Daniel Filho, emplacando filmes como “*A Partilha*” (2001) e *Se eu fosse você* (2006), comédias de grande adesão de público, retomando fenômenos populares com repercussão semelhante às chanchadas e aos filmes de Renato Aragão e Xuxa (TEIXEIRA NETO, 2018).

No circuito alternativo do audiovisual brasileiro, estavam títulos que eram exibidos em festivais de arte e que se direcionavam a audiências específicas. O grupo de filmes e realizadores ficou reconhecido pela crítica especializada como “cinema independente brasileiro”, um grupo formado por produtores autorais, o oposto do sistema de produção realizado no eixo Rio-São Paulo, por exemplo (BUTCHER, 2005). Alguns dos títulos apresentados nesse momento são obras de diretores que fomentam política e ideologicamente modelos alternativos de linguagem, como “*Quanto vale ou é por quilo?*” (2005) de Sérgio Bianchi, “*Separações*” (2002) de Domingos de Oliveira, “*Garotas do ABC*” (2003) de Carlos Reichenbach e “*Lavoura Arcaica*” (2001) de Luís Fernando Carvalho (TEIXEIRA NETO, 2018).

O Cinema Brasileiro Contemporâneo tem como pilar fundamental a ausência do herói clássico, honesto, correto, aquele que se sacrifica em prol de um bem maior. Conforme Oliveira (2013, p.53), “esse herói pós-moderno é um cidadão comum, que reflete as peculiaridades de seu meio, como temor, fraqueza, corrupção e violência”. Os problemas e os interesses individuais são sobrepostos aos desafios sociais, num ponto de vista narrativo que parte do universo macro para o micro e o protagonista do cinema brasileiro passa a ser o anti-herói, ou a vítima (LOPES, 2010).

Outra característica que demarca esse cinema advém de dilemas internos, tais como a difícil penetração em salas que, no decorrer das últimas duas décadas, foram transformadas em redes *multiplexes*, onde o cinema hollywoodiano e o cinema nacional comercial, especificamente comédias e produções da Globo Filmes, são os que chegam ao grande público. Em contrapartida, filmes que não dialogam com o entretenimento imediato encontram dificuldades em exibição nesses centros, ficando restritos ao circuito de cinema denominados de ‘alternativos’, ou forçados a veicular a divulgação e exibição através de novas plataformas digitais, que nos anos 2000 começaram a redefinir as produções e exibições cinematográficas (AUTRAN, 2009).

A desigualdade social tem propiciado a elitização do público frequentador de cinema, dado o elevado preço dos ingressos para a maior parte da população brasileira, impedindo, assim, o acesso a este espaço cultural. A produção audiovisual brasileira recebe influência do formato advindo da televisão e da publicidade e isso implicou diretamente nos mecanismos pelos quais as redes dominantes passaram a disseminar suas produções pelos cinemas do Brasil (SCHVARZMAN, 2016).

Conforme Neves e Andres (2017), após o surgimento da internet, a televisão precisou adaptar-se às novas tecnologias, a fim de acompanhar as mudanças e manter o interesse do seu público. Além disso, a medida em que os telespectadores adentravam o mundo digital, com a evolução da internet, novos hábitos de consumo de mídias audiovisuais passaram a existir no cotidiano social: o *Video on Demand* e o *streaming* (BENAZZI, 2014).

O YouTube foi uma das primeiras plataformas a oferecer ao usuário filmes e vídeos de maneira gratuita sob demanda. Outro caso emblemático é a Netflix, que, atualmente, se tornou uma das plataformas de streaming mais utilizadas pelo público, reorganizou a lógica das janelas de exibição, realizou acordos com os estúdios de cinema e distribuidoras e passou a produzir conteúdos originais, aspectos esses que atraem e fidelizam o consumidor. Tanto o Youtube quanto a Netflix apresentam estratégias que modificam a produção, circulação e consumo audiovisual e, concomitantemente, forçam as mídias tradicionais a se reinventar (ALVES; HAMZA, 2019).

O cenário brasileiro apresenta um cinema já sedimentado pelas diretrizes orçamentárias das leis de renúncia fiscal, além do papel atuante e determinante na produção cinematográfica do conglomerado midiático formado pelo Grupo Globo, com a Globo Filmes e, a partir de 2015, o serviço de vídeo sob demanda Globoplay, somado aos investimentos que as plataformas digitais, como a Netflix, representam ao setor. Verifica-se, ao longo das últimas décadas, uma diversidade na produção cinematográfica brasileira que alcançou em 2017 um recorde histórico

de produções nacionais com 158 lançamentos. Nesse novo cenário em que os dramas coletivos são substituídos pela experiência individual, fragmentada e descentralizada, surgem outros nomes dentre os realizadores de filmes de longa-metragem, há também o aumento do número de produções para além do tradicional eixo cultural do país, Rio de Janeiro e São Paulo, destacando-se aquelas de Brasília e de estados da região Nordeste, como o estado de Pernambuco e do sul do Brasil (BOBECK, 2019).

3.1 A CENA AUDIOVISUAL EM PERNAMBUCO

“A nossa geração tem uma dívida imensa com o Mangubeat. A influência é direta e justaposta. Independente da sua estética propositiva baseada nos arroubos da nossa juventude, da *brodagem* que estava por trás de tudo, dos excessos de um frescor de estreatantes – eu não saberia dizer se o filme teria tanta relevância e penetração se não estivéssemos inebriados por aquela música maravilhosa, pelo que acontecia no caldeirão cultural da cidade do Recife naquele instante.” (FERREIRA, 2016, p.23)

Na cidade do Recife, nos anos 1990, uma geração de artistas põe em cena o Movimento ManguBeat, encabeçado por Chico Science e a Nação Zumbi, Fred 04 e o grupo Mundo Livre S/A, aplicando conceitos do Manifesto Antropofágico ao fazer criativo de um ritmo musical genuinamente brasileiro, sobretudo pernambucano, com influências também do Tropicalismo, assumindo uma roupagem mais contemporânea (VARGAS, 2002).

As composições trazem em suas letras debates de protesto, reivindicações de uma cultura mais crítica e consciente, somados à mistura de ritmos locais como frevo, maracatu, coco e embolada, além do rock, o punk e o rap. O grupo também se dedicou a criação de um Manifesto – Caranguejos com cérebro, para representar a importância da elucidação consciente e da necessidade de tornar a arte acessível e crítica, não mais somente um veículo de entretenimento, seria então entendida como sinônimo de vanguarda antropofágica, deglutindo e transformando interferências externas na realidade local (VARGAS, 2002).

As transformações culturais influenciadas pelo movimento vieram ecoar nas produções cinematográficas realizadas em Pernambuco, como mais uma forma de comunicar e explicar os discursos sobre a modernização urbana e diversidade cultural. O trabalho colaborativo dos cineastas começa como uma ação conjunta de apoio e trocas espontâneas, que ao longo do tempo se transformando em atividade fim, institucionalizada, é o que configura a chamada “brodagem”, de acordo com Nogueira (2014, p. 33 e 34), “a gíria pernambucana é um aportuguesamento da palavra em inglês *brother*, e surge como forma de designar uma espécie de irmandade (no caso de um grupo de amigos), ou uma camaradagem (no caso de um favor).

A *brodagem* se configura como um jogo de interesses dentro de uma forte relação de amizade, de paixões em comum e vontade de fazer cinema”.

A proximidade desses grupos, primeiramente nesses espaços mais institucionalizados de aprendizagem, cria oportunidades de entrelaçamentos, de trocas solidárias, cujo valor econômico só será sentido depois, na forma de reconversões dessas experiências em capital. Os grupos, que acumulam relações de trabalho e afeto, empregam a aprendizagem feita entre si em outras relações, mais assentadas sobre a lógica econômica formal. A informalidade, prova seu valor, do ponto de vista direto e indireto, pois haverá sempre certa porosidade entre essas situações no campo da produção audiovisual (COSTA, 2017). Assim, a produção de cinema em Pernambuco enseja outro discurso de cidade e, sobretudo, outra espacialidade, caracterizada antes pela pluralidade, pela diversidade cultural e pela construção de laços afetivos na construção de um cinema conceitual e crítico da realidade – um cinema construtor de outras espacialidades (GOMES JUNIOR, 2018).

Em Pernambuco, o Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura-PE) constitui o principal mecanismo de fomento e difusão da produção cultural no Estado, em vigor desde a sua criação em 2003 até o presente momento, está inserido no Sistema de Incentivo à Cultura (SIC-PE). Implantado pelo Governo de Pernambuco, a partir do diálogo com a sociedade, por meio de editais de seleção pública lançados anualmente, o Funcultura possibilita que produtores e artistas recebam recursos diretamente do Governo do Estado para realizar projetos nas mais diversas linguagens artísticas e áreas culturais.

No panorama de políticas públicas voltadas para o audiovisual, existe um edital específico que surgiu em 2007, consolidado atualmente como o terceiro maior edital do país de incentivo à produção de longas e curtas-metragens, produtos para TV, ao desenvolvimento de cineclubes e outras atividades de formação na área, o Funcultura Audiovisual. Outro momento de emancipação das ações nesse âmbito foi a aprovação da Lei nº 15.307 de 4 de junho de 2014, a Lei do Audiovisual, formulada com a participação da sociedade civil, está focada em desenvolver a promoção, o fomento e o incentivo ao audiovisual no Estado de Pernambuco (FUNDARPE, 2019).

Dentre as ações governamentais que garantem o acesso e fomentam as atividades de distribuição e exibição da produção audiovisual no estado, em parceria com a Prefeitura do Recife, temos o Festival de Curtas de Pernambuco – FestCine, anualmente realizado no Cinema São Luiz com mais de 60 produções de cineastas consagrados e de novos realizadores, ofertando ao público oficinas de documentário, iniciação ao cineclubismo, animação e de crítica cinematográfica. E o CINE PE, festival tradicional com edições anuais, em 2021, mesmo ainda

em cenário de pandemia da COVID-19, entregou uma programação de curtas e longas-metragens no Teatro do Parque, primeiro teatro equipado para receber filmes sonoros no Nordeste, reinaugurado neste mesmo ano, após 10 anos fechado para reforma (CULTURA PE, 2021).

Outros festivais realizados em Recife como o Janela Internacional de Cinema do Recife, o Animage – Festival Internacional de Animação de Pernambuco, Mostra Cinema na Estrada (Mostra itinerante – Festivais Pernambuco Nação Cultural), Eco Cine Noronha – Festival Internacional de Cinema Ambiental de Fernando de Noronha, É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários (Nacional), VerOuvindo Festival de Filmes com Acessibilidade Comunicacional do Recife, Festival Varilux do Cinema Francês (Nacional), Festival Mimo de Cinema (Nacional) e o Recifest – Festival de Diversidade Sexual de Pernambuco integram o programa de ações que fomentam a distribuição e exibição do audiovisual em Recife e Pernambuco (CULTURA PE, 2021).

Além dos eventos que acontecem na capital de Pernambuco, existem aqueles que acontecem de forma descentralizada. Na região do Agreste, temos a Mostra de Cinema no FIG, anualmente realizada durante o Festival de Inverno de Garanhuns; o Festival Curta na Serra, em Bezerros; o Festival Curta Taquary, em Taquaritinga do Norte. Na região da Mata Norte, a Mostra Canavial de Cinema apresenta obras produzidas por realizadores e realizadoras de audiovisual de cidades como Goiana, Carpina, São Vicente Férrer e Nazaré da Mata. Já no sertão, temos o Festival de Cinema de Triunfo, realizado no Cine Teatro Guarany e a Mostra Mulher de Cinema, em Afogados da Ingazeira, realizado no Cine São José, que reúne obras dirigidas por mulheres (FUNDARPE, 2019).

As entidades que integram a rede de multiplicadores envolvidos com atividades do audiovisual em Pernambuco são: a Fundação Joaquim Nabuco, mantenedora da Cinemateca Pernambucana, um espaço destinado à coleta, catalogação, preservação, formação, pesquisa e difusão das produções do cinema produzido em Pernambuco e das salas de exibição Cinema da Fundação/Derby, Cinema da Fundação/Museu e, em 2021, agregou também o Cinema do Porto, no Porto Digital; a Federação Pernambucana de Cineclubes – FEPEC, responsável pela realização de oficinas de Criação e Manutenção de Cineclubes no estado; a Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas (ABD), responsável pelo levantamento das demandas da linguagem junto aos profissionais desse setor e, por fim, as televisões (TV) públicas – TV Pernambuco e TV Universitária (TVU), parceiras na divulgação das mostras e festivais de cinema promovidos pelo estado, e na difusão produtos de audiovisual do estado (CULTURA PE, 2021).

Em meio à série de incentivos governamentais dirigidos para fomentar o cinema, em 2013, surge o Portomídia. Inaugurado pelo Porto Digital, o Centro de Empreendedorismo e Tecnologias da Economia Criativa (Portomídia), visa transformar Recife no principal polo de suporte tecnológico voltado para o setor de games, cinevideoanimação, multimídia, design, fotografia e música. As operações do Portomídia se dividem em duas frentes. A primeira fase, focada em pós-produção, possui quatro núcleos funcionais: educação, empreendedorismo, experimentação e exibição. A segunda, visa estruturar laboratórios focados na geração e gravação de conteúdo, abarcando desde estúdios de música até a *motion capture* (PORTO DIGITAL, 2022).

A concentração das políticas na construção de uma cadeia produtiva do campo cultural audiovisual, é responsável por impulsionar a produção de cinema no estado, além de contribuir para a formação de um *ethos* de produção independente, ou seja, relativamente distante da maneira tradicional e comercial recorrente, financiada por meio de incentivos majoritariamente estatais. Em Pernambuco, durante a década de 1990, por exemplo, o filme “Baile Perfumado” (1994), obra de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, reinaugura a produção de cinema local e marca uma retomada no setor, a partir da consecução desse formato de investimento (PRYSTHON, 2009). Um dos aspectos, porém, ainda deficitários na política estadual para o cinema é o caráter da formação de público.

Não obstante a existência de festivais como o Janela de Cinema Internacional lotarem suas sessões com um público de cerca de 20 mil pessoas em dez dias de sua realização, grande parte das exhibições em que ocorre esse público são sessões de clássicos, que exibem filmes de curta-metragem, por exemplo, costumam ter nesses festivais um público-médio de 200 pessoas (VIDAL, 2017). Esse dado corrobora para o entendimento da existência de uma lacuna: a formação de público consumidor e o fortalecimento dos cinemas de rua (GONÇALVES; SILVA; LOPES, 2015).

O cinema independente acaba se afastando da lógica de mercado, mas ainda é dependente de incentivos do estado. Há, portanto, uma dicotomia entre a necessidade de se constituir um mercado, a lógica capitalista empresarial e os interesses de autor dos diretores e produtores, em manter a essência no que é realizado. Nesse sentido, isso ocorre como se a cadeia produtiva do audiovisual independente estivesse sempre buscando um novo modelo dentro da lógica capitalista, mas esbarrando nas lógicas de mercado. Diante disso, fica frágil a consolidação de políticas voltadas para o mercado e se fazem cada vez mais necessárias as políticas voltadas para o fortalecimento da cadeia produtiva e do público (BOCCELLA; SALERNO, 2016).

Mesmo diante de dificuldades inerentes ao processo produtivo do audiovisual desenvolvido em Pernambuco, temos um cinema que se destaca nacionalmente e internacionalmente pela sua filmografia, haja vista premiações e reconhecimento da crítica especializada. Os realizadores de cinema em Pernambuco podem ser agrupados em duas gerações que apesar das semelhanças temáticas, se diferenciam pelo formato e estratégias de produção.

Alguns dos nomes representativos dessa cena são: Lírio Ferreira, Paulo Caldas, Cláudio Assis, Hilton Lacerda, Adelina Pontual, Marcelo Gomes, Daniel Bandeira, Marcelo Lordello, Leonardo Lacca, Bruno Bezerra, Marcelo Pedroso, Gabriel Mascaro, Camilo Cavalcante, Daniel Aragão, Renata Pinheiro, Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho (SANTOS, 2019). O trabalho desses realizadores contribuiu para a descentralização do eixo Rio-São Paulo através das suas narrativas, das composições imagéticas de identidade, da representatividade cultural e criativa, das reformulações estéticas e tecnológicas de produção, atrelado ao suporte das leis e incentivos regionais que fomentam e repercutem seus trabalhos, atraindo o foco da mídia e da crítica. De acordo com Prysthon (2017), eles foram influenciados, também, pelo ambiente universitário e tem um forte envolvimento com o ativismo urbano, fazendo uso da crítica social em detrimento do capitalismo predatório que é ascendente (PRYSTHON, 2017).

4 “FIZ O CONTRÁRIO DO QUE SE ESPERAVA”: O JEITO KLEBER MENDONÇA FILHO DE FAZER CINEMA

“O som ao redor, Aquarius e Bacurau são também frutos inevitáveis e indissociáveis do país. Gosto muito, por exemplo, que esses retratos brasileiros tenham sido bancados com dinheiro público. São retratos da sociedade que pagou para que esses filmes existissem. Essa mesma sociedade recebeu de volta os investimentos com lucro e correção, são bens imateriais que já fazem parte de uma ideia de Brasil. E que sorte ter podido fazê-los com toda a liberdade que tais sistemas criativos permitem numa sociedade democrática.” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 13)

Em “A Identidade Cultural na Pós Modernidade”, Hall (2021) afirma que as culturas nacionais constituem a junção das instituições culturais, de símbolos e representações, reforçando um ideal de que a cultura nacional é um discurso, “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (2021, p.50).

O cinema produzido por Kleber Mendonça Filho, estabelece diálogos diretos com o desenvolvimento histórico, político, econômico e social pelo qual passa o Brasil. Suas narrativas refletem a urgência em salvaguardar a memória para, então, avançar enquanto nação, sem esconder, nem esquecer dos problemas enfrentados, pelo contrário, expor e problematizar cada um deles. Ou seja, é urgente assumir uma posição que rejeita esses filmes “cômicos, rápidos, sem mensagem” como disse Glauber Rocha (2004 [1965], p. 64), e, em contrapartida, fazer filmes que exponham nossa realidade. O cineasta pernambucano usa a linguagem dos filmes para fazer um convite ao resgate da “memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro.” (LE GOFF, 1990, p. 477).

O título “Fiz o contrário do que se esperava”, empregado na entrevista publicada na Revista Continente, no ano de 2019, apresenta um resumo da produção fílmica do cineasta Kleber Mendonça Filho (KMF), narrado a partir de sua própria fala. Com essa frase, Kleber assume uma posição ideológica de resistência e repaginação diante de uma produção fílmica brasileira que obedece tradicionalmente ao modelo convencional. Ainda no subtítulo, a revista registra para o leitor o contexto no qual se posiciona a obra do cineasta ao seu editor declarar que ele “narra a ascensão de sua trajetória, que contribui para o cinema vencer preconceitos estéticos, fortalecer e descentralizar a produção audiovisual no Brasil” (NACIMENTO; VERAS, 2019, p.1).

Kleber Mendonça Filho, natural de Recife, é diretor, produtor, roteirista e crítico de cinema, formado em jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco. Antes de se tornar diretor, foi crítico de cinema no Jornal do Comércio ao longo de 12 anos e atuou na

coordenadoria do Cinema da Fundação Joaquim Nabuco por 18 anos. Durante esse período, esteve focado em planejar e estabelecer uma política de formação de público na cena cinematográfica de Recife (BARROS, 2017).

A trajetória percorrida pelo diretor, proporcionou a formação de um acervo de capital social e conhecimento em torno de diferentes dinâmicas no campo do cinema. Durante a Retomada e na cena de cinema do Recife, em que esteve envolvido com fomento e divulgação das produções realizadas, a atuação no campo cinematográfico lhe forneceu um guia das obras e dos diálogos com a história do cinema brasileiro, já o circuito de festivais conferiu um panorama do cinema mundial, como também uma concepção dos seus estatutos e normas, conforme retratado em seu filme de longa-metragem, o documentário “Crítico” (SANTOS, 2022).

Kleber começou sua carreira como diretor ainda durante a graduação de Jornalismo na Universidade Federal de Pernambuco. Em conjunto com seus colegas, ele entregava os trabalhos das disciplinas em produções de vídeo, como os curtas-metragens “Homem de Projeção” (1992) e “Casa de Imagem” (1992), gravados em câmera Super8 cedida a ele pelo cineasta Firmo Neto (pioneiro do cinema sonoro em Pernambuco), o que ilustra o fato de que havia colaboração entre cineastas de diferentes gerações. Em 1994, realiza o curta metragem “Paz a Esta Casa”, fruto de suas experimentações com a fotografia, o filme traz um compilado fotográfico com cenas da demolição de uma casa em estilo colonial, na zona norte do Recife. Além desses filmes, Kleber aderiu também à linguagem do videoclipe e fez a direção do clipe da música “A Bola do Jogo” (1995) da banda Mundo Livre S/A (SILVA, 2019).

A primeira experiência pública do Kleber vai além da crítica cinematográfica, sendo o curta-metragem “Enjaulado”, lançado em 1997, contando a história de um rapaz de classe média que, após presenciar um ato de violência na vizinhança, passa a viver trancado, cercado pelas grades do seu apartamento (PALOPOLI, 2019). A obsessão por segurança representada no filme é justificada pelo trauma de um feminicídio urbano. Conforme a sinopse, a história retrata a década de noventa, período em que os índices de violência do Estado de Pernambuco atingem taxas alarmantes, sobretudo, na Região Metropolitana do Recife (RMR). Circunstância que se agrava entre 1994 e 2001, o que levou o estado a ocupar o primeiro lugar no mapa nacional em homicídios no ano de 1998, situação que perdurou até 2001 (SILVA, 2019).

Após a migração do vídeo para o digital/35mm, em 2002, junto ao cineasta Daniel Bandeira, Kleber Mendonça Filho dirigiu o curta “A Menina do Algodão” e com ele participou de alguns Festivais de curtas-metragens, como o Festival Internacional de Curtas de São Paulo e o Festival do Rio BR. Esse filme é baseado em uma lenda urbana popular no Recife dos anos

1970. Em 2004, o cineasta lança “Vinil Verde”, cujo roteiro é uma adaptação livre da fábula russa “Luvas Verdes”. Com esse filme do gênero horror, Kleber obteve reconhecimentos em festivais, como os prêmios de Melhor direção, Melhor Montagem e o Prêmio da Crítica no Festival de Brasília (PALOPOLI, 2019).

Refletindo a respeito do cenário e de estigmas recorrentes da classe média, em 2005, o cineasta produz o filme “Eletrodoméstica” retratando o cotidiano de uma dona de casa recifense em convivência com aparelhos elétricos e eletrônicos em seu apartamento, em Setúbal – Boa viagem, no Recife (GONZAGA FILHO, 2020). Além de esse filme narrar a relação da mãe com os filhos e o cotidiano tedioso da vida suburbana, a presença desses aparelhos nos remete às mudanças econômicas ocorridas no Brasil, na década de 1990, sobretudo, o controle da hiperinflação e a estabilidade do real. Esse cenário ampliou a importação de eletrônicos pela classe média e sugeriu novas formas de pagamento - parcelado e crédito, possibilitando a aquisição de produtos antes acessíveis apenas às classes média alta e alta (SILVA, 2019).

Filmado em 2003 em Kiev, na Ucrânia, e no Recife entre 2003 e 2004, no ano de 2006 temos o lançamento de “Noite de sexta, manhã de sábado”. A história é contada a partir de diálogos telefônicos entre os personagens durante uma sexta-feira à noite no Recife e um sábado de manhã em Kiev. A identificação das cidades é apresentada pelas paisagens e pelos diálogos referenciados nas lembranças do casal. Nesse filme vemos também o uso do ambiente urbano com suas contradições, imagens da violência e de tensão, bem como áreas de lazer, praças, parques e cinemas, o cotidiano normal de duas cidades diferentes e o romance de um jovem casal (SILVA, 2019). Com esse filme, Kleber ganha o prêmio de melhor direção no Cine PE.

Dois anos depois, em 2008, Kleber realiza seu primeiro longa-metragem, o documentário “Crítico”, o filme apresenta depoimentos e entrevistas realizadas durante, aproximadamente, uma década com críticos, produtores, realizadores e outras pessoas vinculadas a atividades do cinema. Nessa produção, os profissionais do cinema e audiovisual apresentam seus relatos a respeito das diferentes concepções da crítica, em que são abordados conflitos de interesses que podem atrapalhar a função de quem deseja avaliar um filme, seja dentro do escopo de uma obra ou mesmo a partir de outros recortes (PALOPOLI, 2019).

Conforme Ferreira (2019, p.1), “o documentário, acometido de metalinguística, propõe críticas à própria crítica”. Nesse longa, temos a crítica como protagonista, “colocada numa sessão de análises para falar de si mesma”. Mesmo não sendo um relato em primeira pessoa, “ainda pode ser vista, também, como uma confissão de Kleber”, nesse caso, o cineasta ocupa um lugar de fala do qual se expressa, se coloca no lugar do outro e, em contrapartida, olha para si mesmo (FERREIRA, 2019, p.1). De acordo com Silva (2019), para além da mensagem, “o

filme chama a atenção pela rede de contatos acessada pelo cineasta, de certa forma significa que, mesmo antes do lançamento de seus longas metragens de ficção, o circuito do cinema mundial já conhecia o crítico e realizador Kleber Mendonça Filho.” (p. 87).

“Recife Frio”, curta-metragem lançado em 2009, tem como sinopse “uma estranha mudança climática em Recife, no Nordeste do Brasil, o documentário de uma TV estrangeira examina os efeitos da mudança em uma cultura que sempre viveu em clima quente” (RECIFE FRIO. DVD, 2009). Assim, Kleber conta uma história fictícia sobre Recife, em que, após passar por uma desconhecida mudança climática, a cidade quente e tropical se torna fria, intensificando cenários de desigualdade social. Outra estratégia utilizada por ele, indicada por Fernandes e Leal (2016), aponta que Recife Frio manipula os falsos depoimentos sobre o passado tropical da cidade para que as imagens urbanas retornem ao espectador, gerando uma espécie de memória afetiva.

Ao longo do filme “Recife Frio”, ocorrem momentos de descontração intercalados com trechos que enfatizam o modo como a desigualdade socioeconômica fica mais visível com a chegada do clima frio, ao contemplarem a sequência filmada na casa da família de classe média alta, retratando a desvalorização de seu imóvel à beira-mar, antes prestigiado pela localização na orla, que agora ficara fria. Outra cena retrata a figura da empregada doméstica que é obrigada a ceder seu quarto, antes um local quente e desagradável que se tornou, na ocasião, o melhor cômodo da casa, para o adolescente filho de seus patrões. Nesse ínterim, mudam-se as circunstâncias, mas a suscetibilidade de quem já era vulnerável permanece igual (SILVA, 2020).

Com mais de 50 prêmios no Brasil e no exterior, o filme se tornou o curta-metragem brasileiro mais premiado desde “Ilha das Flores” (1989), de Jorge Furtado. Por meio de Recife Frio, Kleber recebe reconhecimento e notoriedade, encerrando então sua atuação como crítico e passando a se dedicar à produção de seu primeiro longa-metragem de ficção, O Som ao Redor (DOURADO, 2021).

Lançado em 2012 no Festival de Roterdã, “O Som ao Redor” começa apresentando ao espectador uma série de fotografias em preto em branco, remetendo à ideia de passado, retratando um engenho de cana de açúcar ainda em funcionamento com a casa grande, os canaviais e os trabalhadores. Essas fotos representam o indício de que a narrativa se aprofunda na relação do passado escravocrata de Pernambuco com repercussões na atualidade. Já nas cenas urbanas, filmadas em Setúbal, vemos grades, muros altos e as cercas elétricas como indicativos de violência e falta de segurança na cidade (SILVA; MELLO, 2020).

O enredo que conduz a trama preconiza a imagem e som tratados com o uso de planos abertos (mostrando a ambientação da cena) para a apresentação da cidade e dos espaços internos das moradias, por meio do recurso das películas em 35 mm, com enquadramento em lentes Scope. Além disso, mesmo nas cenas dos interiores das casas, a cidade se faz presente por meio do som: carros, alarmes, latidos de cachorros, ruídos de construção e pessoas falando (SILVA, 2019). O filme ainda traz olhares de outros cineastas, como por exemplo Kubrick, ao dialogar com o gênero horror nas investidas em cenas de suspense que retratam os problemas sociais vivenciados ao longo da história do país (GONZAGA FILHO, 2020).

O filme alcança sucesso de críticas, apesar de ter ficado de fora da seleção final. Ele foi escolhido, em 2014, como a indicação brasileira ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. Ainda assim, entrou para a lista dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos, da Associação Brasileira de Críticos de Cinema - Abraccine. Além disso, o filme recebe outros prêmios nacionais e internacionais, como o de Melhor Filme no Festival de Gramado e no Festival de Cinema da Polônia. Seu roteiro também recebe premiações, tendo como destaque o Fundo Hubert Bals, do Festival de Roterdã (DOURADO, 2021).

“O Som ao Redor” é lançado comercialmente nos cinemas brasileiros, em 4 de janeiro de 2013, após sua bem-sucedida passagem por festivais. No Brasil, a crítica especializada colocava o diretor como um modelo, “considerado um canteiro de invenção audiovisual” (FONSECA, 2013, p.1), cujas práticas cinematográficas deveriam ser acolhidas e seguidas pelas futuras gerações de cineastas brasileiros (TEIXEIRA NETO, 2018).

No ano de 2016, trazendo referências do cinema clássico, Kleber lança seu segundo filme de longa metragem denominado “Aquarius”. De acordo com o portal Arte Brasileiros (2016), o filme foi licenciado para ser exibido em mais de 60 países, obteve sucesso de estreia no Festival de Cannes, onde concorreu à Palma de Ouro. O longa conquistou ainda três prêmios de Melhor Filme, no Festival de Cinema de Sydney, na Austrália, no Transatlantyk Festival, na Polônia, e no World Cinema Amsterdam, na Holanda.

A primeira coprodução internacional de Kleber, conta com o trabalho de Emilie Lesclaux, da produtora Cinemascópio, do produtor e cineasta brasileiro Walter Salles e dos franceses Saïd Ben Saïd e Michel Merkt, da produtora SBS. Sua estreia em salas brasileiras aconteceu em uma exibição especial no cinema São Luiz, em Recife. Depois de quatro semanas no ar, Aquarius já era considerado a maior bilheteria da história do cinema produzido em Pernambuco, com mais de 250 mil espectadores, arrecadando cerca de R\$ 3,7 milhões até aquele momento (FERNANDES, 2016).

O vínculo entre cinema e política é temática recorrente na obra de Mendonça Filho, não obstante ele deixar explícito que “nunca teve a intenção de fazer cinema político e que aprendeu com as críticas de seus filmes que a política está no relato dos conflitos do cotidiano” (SILVA, 2019, p. 91), as representações e sua atuação profissional expõem um cineasta se expressa politicamente por meio de sua arte. O evento de estreia do longa em Cannes é marcado por um protesto realizado por ele e sua equipe, no qual questionava-se o processo de impeachment da então presidenta Dilma Rousseff.

Elementos presentes nesse filme são marcadores da obra de Kleber, como a presença da mulher no personagem central, a jornalista Clara, interpretada por Sônia Braga, fazendo referência a sua mãe, Joselice Jucá; a questão do resgate à memória e a afetividade urbana, apresentando o bairro de Boa Viagem na década de 1980, a alusão à sorveteria Fri-Sabor, as cenas no Clube das Pás e no restaurante Leite; a inserção do som por meio das músicas e dos ruídos, esses aspectos além de funcionarem como aparatos de nostalgia e saudosismo, cartões-postais e marcadores culturais, são, também, símbolos e instrumentos da resistência de Clara e da cidade (PRYSTHON, 2016b).

O enredo de *Aquarius* reforça a ideia de resistência, memória, modos de vivenciar a cidade, a resiliência e a sexualidade feminina somados a situações de apagamento enfrentados pelas mulheres. Conforme Prysthon (2016b) “o filme busca revidar, desafiar esse estado de coisas, através dos pequenos atos de rebeldia da protagonista, das suas mínimas insurgências. Mas também na sua própria materialidade, seja apagando as infames “torres gêmeas” do Cais de Santa Rita numa das cenas aéreas”. As chamadas Torres Gêmeas são fruto de projetos irregulares de revitalização da cidade, categoricamente rejeitados por Kleber Mendonça.

O cineasta se mostra engajado nos manifestos contra a construção de condomínios de luxo em áreas que deveriam ser de preservação arquitetônica e turística do Recife. Ressaltando seu descontentamento com o projeto Novo Recife, ele alega que as Torres Gêmeas “impediram que o bairro, o sítio histórico do centro de Recife, fosse considerado patrimônio da humanidade, pela UNESCO, como Olinda é, elas funcionam como verrugas no centro histórico da cidade” (MENDONÇA, 2014) em um vídeo produzido pelo Movimento Ocupe Estelita (VAZ, 2018). Ainda sobre as filmagens de *Aquarius*, o prédio de Clara, na escrita do roteiro, foi baseado no edifício Caiçara, uma construção de 1930 e “um dos poucos exemplares dos primeiros prédios construídos na orla, quando ainda era utilizada majoritariamente como ponto de veraneio e não de moradia, foi totalmente demolido, em 2016, para dar a espaço a um novo empreendimento da construtora Rio Ave78” (SILVA, 2019, p.16).

De modo parecido com seus dois últimos longas, Kleber Mendonça apresenta ao público um terceiro filme de longa-metragem que narra sua memória e resistência, dessa vez como uma experiência coletiva. Le Goff (1990, p. 476) afirma que “a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder”. Em 2019, “sem cartazes na escadaria, mas com discurso político na tela grande, “Bacurau”, novo filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles estreou em Cannes colocando o Brasil no foco do cinema mundial” (MORISAWA, 2019, p.1).

Ao som da canção “Não identificado”, composta por Caetano Veloso e interpretada por Gal Costa, somos levados a Bacurau ambientada “daqui a alguns anos”. Bacurau usa o cinema de gênero – western, terror, aventura, ficção científica – para contar a história de um povoado no sertão de Pernambuco em combate com personagens tidos como estrangeiros que estão ali para exterminar a população (MORISAWA, 2019). O filme evidencia a relativização entre conquistadores/conquistados, centro/periferia, capital/sertão, fazendo referência ao violento cenário brasileiro que preconiza as tensões entre as vidas urbana e rural. Conforme Tereza Spyer (2019, p. 97):

O ataque à população do vilarejo por sudestinos e estrangeiros com *ethos* miliciano-paramilitar parece estabelecer uma analogia com a violência brasileira vivenciada pelos “subcidadãos” (SOUZA, 2003) – em especial pela população negra-indígena-periférica (urbana e rural). Os altíssimos índices de feminicídios e juvenicídios, por exemplo, aparentam ser um dos motes para a explicitação da violência na obra. Aqui a comunidade se apropria da violência como ferramenta de empoderamento insurgente. Nessa distopia sertaneja a população de Bacurau reage com violência à violência e logra resistir, ao contrário de uma sequência do filme que mostra uma chamada de exibição de execuções públicas na TV, ao vivo, no Vale Anhangabaú, em São Paulo. Os versos da música de Geraldo Vandré, “Requiem para Matraga”, parecem sintetizar esta questão no filme: “Se alguém tem que morrer / Que seja para melhorar”.

Os debates apontados pelo filme aparecem com a função de combater o apagamento das classes minoritárias, por este motivo há recorrente alusão às questões de gênero, ilustrada pela presença do “cangaceiro queer” no personagem “Lunga”, por exemplo; à exaltação da figura feminina no papel da matriarca da cidade, “Dona Carmelita”, da médica “Domingas”, da enfermeira “Tereza”, ao passo que as mulheres retratadas na trama se posicionam de igual para igual em relação aos homens; aparece também a questão da salvaguarda ao patrimônio e à memória, na referência ao Museu de Canudos, representado pelo Museu Histórico de Bacurau (SPYER, 2019).

As metáforas exibidas em Bacurau funcionam como retratos do Brasil e evidenciam que nem mesmo a passagem dos anos faz minimizar os problemas crônicos da sociedade brasileira. O cineasta explica que planejou “fazer uma história de ação e aventura, mas que também tratasse de questões recorrentes e crônicas no Brasil. Dessa forma, ele esboça na tela a separação

invisível e histórica entre Sul e Sudeste de um lado, e Nordeste de outro” (FISCHER; VAZ, 2021, p. 136), para ele “a desigualdade está retratada lá, assim como o problema do abastecimento de água, o político corrupto, os supremacistas brancos, o caminhão que despeja livros no meio da rua, o descaso com a educação” (VEJA, 2019).

Os filmes de longa-metragem de Kleber Mendonça dialogam com as representações sociopolíticas do País e são interpelados pelo diálogo entre vivências reais e a fruição do filme (FISHER E VAZ, 2021). Assim, enquanto “O som ao redor”, lançado durante o governo Dilma Rousseff, não alcança mais de 100 mil espectadores, “Aquarius”, que estreia em meio ao processo de *impeachment* da então presidenta, com o detalhe do protesto realizado em Cannes, chega a somar um público de 356.821 espectadores. Já o longa “Bacurau”, lançado no primeiro ano do governo de Jair Bolsonaro, atingiu 735.191 espectadores. Com isso, a experiência de ir ao cinema assistir os filmes de Kleber Mendonça se revela uma forma de resistência, de modo que, à medida que crescem os desfalques em torno de políticas culturais, sociais e econômicas, “o ato de ir ao cinema se reafirma, potencialmente, na construção de uma escapatória, em termos greimasianos, como um alumbramento, em certa medida revelando-se como uma busca sensível pela experiência catártica” (FISCHER; VAZ, 2021, p. 135).

Em 2020, Kleber escreve um livro oferecendo ao público roteiros originais dos seus três longas. “Três Roteiros” (2020) marca uma fase do cineasta em que, durante o isolamento social em virtude da pandemia da Covid-19, ele se posiciona em aproximação com seu público para estabelecer diálogo em mais um formato de linguagem: o livro. De forma personalista e introspectiva, o cineasta afirma que “estes três roteiros são ainda resultados de processos diferentes de trabalho, escritos em um período de dez anos, entre 2008 e 2018” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 13).

Kleber detalha seu processo de escrita ao enfatizar que, ao longo dos anos, os filmes que estavam ainda na fase do roteiro lograram uma “subida de tom” como se acompanhassem os acontecimentos sociais, econômicos e políticos brasileiros. Em O som ao redor, “os anos Lula estão no filme como uma sociedade estável e imperfeita, um Brasil querendo estar bem, mas ainda com medo da própria sombra” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 14). Já em Aquarius, ele pondera que “no período da escrita e da filmagem, não dava para ignorar uma mudança inicialmente gradual, e depois rápida, no clima geral do Brasil.” (...) “E foi assim que me vi escrevendo diálogos em Aquarius que eu não teria escrito em O som ao redor” (p. 16).

Sobre a concepção de Bacurau, o cineasta afirma que “No Brasil do Golpe e da ascensão da extrema direita que marcou os últimos anos de escrita, o tom de cinismo e sacanagem presentes na água e no ar havia chegado a níveis impensáveis” (MENDONÇA FILHO, 2020,

p.18). Ou seja, a metáfora da “subida de tom” chegava ao seu ápice nesse momento, e ele explica que, apesar de ser um cenário ruim na vida real “como escritor parecia libertador, pedia um desafio” (p.18).

O papel desempenhado por Kleber, demonstrado em sua obra fílmica e literária, retoma o sentido do “fazer o contrário do que se esperava”. À medida em que se apresenta um novo jeito de retratar o Brasil, com suas belezas e mazelas, temos o estabelecimento de uma outra roupagem e essa nova dinâmica pode ser atribuída à norma vigente, uma norma que funciona e dá resultado – de bilheteria e reconhecimento. Dessa forma, Kleber comprova que se dedicando a fazer filmes autorais, consegue estabelecer diálogo com um país que vive às margens do *mainstream* e, ainda assim, resiste (MENDONÇA FILHO, 2019).

5 TRILHA METODOLÓGICA

O processo de investigação percorrido é demarcado pelo esforço intelectual a fim de encontrar possíveis respostas às questões da pesquisa, salientando que, conforme Saukko (2003), não existe uma metodologia específica para trabalhos que envolvam estudos sobre cultura, mas possibilidades de abordagens. Como forma de oferecer ao leitor caminhos para a compreensão sobre os formatos de produção cultural que permeiam a obra de Kleber Mendonça Filho, indicamos aqui os pressupostos da pesquisa, seu tipo e natureza, a estratégia de pesquisa, os instrumentos de coleta e a construção do *corpus* de pesquisa, bem como a análise dos dados e os critérios que conduzem a qualidade e validação desse estudo.

5.1 TIPO E NATUREZA DA PESQUISA

Desenvolvemos esse estudo por meio de uma abordagem qualitativa (CRESWELL, 2014), a partir de uma lógica semi-indutivista, em que a teoria oferece suporte ao estudo e funciona como lente condutora para interpretação do fenômeno emergente dos dados, sem estabelecer categorias *a priori* (LEÃO; MELLO; VIEIRA, 2009).

O estudo se insere numa perspectiva epistemológica interpretativista, uma vez que temos o objetivo de compreender a construção de significados emergentes de determinados problemas e práticas sociais (CRESWELL, 2010; MINAYO, 2010). Para Morin (1998), de forma positiva, os paradigmas fornecem um caminho a ser seguido na construção do conhecimento, assim, a virada paradigmática que possibilitou a abrangência da subjetividade dos pesquisadores, proporcionou também a emancipação dos sujeitos e sua realidade histórica por meio do construtivismo social (LINCOLN; GUBA, 2006).

5.2 ESTRATÉGIA DE PESQUISA

Os primeiros relatos na área de Administração foram escritos sob o formato de Estudo de Caso, isso porque esse método era capaz de dar suporte à teoria e à prática com foco em uma unidade organizacional específica. O uso do método nas ciências sociais foi aplicado para estudar e analisar, de maneira aprofundada, alguma unidade social, podendo ser uma organização, uma comunidade, grupos de indivíduos, instituições e projetos, exigindo daquele

pesquisador o esforço por referenciar evidências coerentes que demandem a utilização da técnica de estudo de caso (HOON; ONATU, 2013).

Autores como Shara Merriam e Robert Stake propõem a utilização de estudos de caso de abordagem interpretativista-construtivista. Para Stake (2005), o estudo de caso é o estudo da particularidade e da complexidade de um caso singular conduzido para se chegar à compreensão da sua atividade. Já para Merriam (1998, p.13), o estudo de caso qualitativo é “uma descrição intensa, holística, bem como uma análise de um fenômeno limitado, como um programa, uma instituição, uma pessoa, um processo ou uma unidade social”.

Na perspectiva de Creswell (2014, p. 215), temos que o Estudo de Caso é:

[...] uma estratégia de investigação em que o pesquisador explora profundamente um programa, um evento, uma atividade, um processo ou um ou mais indivíduos. Os casos são relacionados pelo tempo e pela atividade, e os pesquisadores coletam informações detalhadas usando vários procedimentos de coleta de dados durante um período prolongado.

A escolha por essa estratégia de pesquisa ocorre em virtude da necessidade de entender como ocorre o processo empreendedor cultural do cineasta Kleber Mendonça Filho no desenvolvimento de suas obras, porque permite a análise aprofundada desse fenômeno (STAKE, 2005), considerando o caso como “algo específico, complexo, em funcionamento” (STAKE, 2005, p.16), a fim de elucidar questões sobre “porque” e “como” as coisas acontecem (GODOY, 2010; CRESWELL, 2014).

Desenvolvemos um estudo de caso único, pois, conforme Creswell (2014), nesse tipo de estudo o pesquisador se concentra em uma questão ou preocupação para então selecionar um caso específico para ilustrar a situação. Sendo um caso particular (focaliza uma situação singular, evento ou fenômeno), descritivo (produz uma rica e sólida descrição do fenômeno em estudo), heurístico (ilumina a compreensão do leitor) (MERRIAM, 1998, p.13) e interpretativo, pois o pesquisador considera sua intuição diante da interação pesquisador-assunto, sendo isso compatível com a epistemologia interpretativista-construtivista (STAKE, 2005).

5.3 CONSTRUÇÃO DO *CORPUS*

A coleta de dados ocorreu por meio de documentos já disponíveis, mas ainda sem tratamento analítico e, portanto, passíveis de interpretações, característica própria da pesquisa documental (FLICK, 2013). Esse levantamento de dados dispõe de entrevistas ao cineasta

disponíveis em jornais online, sites e revistas especializados, notícias, reportagens e documentos disponíveis na internet, como também os perfis pessoais do cineasta nas redes sociais (Instagram, Facebook, Twitter...) e seu livro, a fim de chegarmos a um panorama de sua trajetória profissional e artística.

A escolha dos dados que compõem o corpus linguístico obedece a um recorte temporal entre 2010, momento em que o cineasta Kleber Mendonça começa sua produção de longas-metragens e aparece em evidência no cenário audiovisual brasileiro, até o ano de 2020 quando ele lança sua última produção, o livro “Três Roteiros” (2020).

A busca mediante esse recorte resultou em 16 entrevistas transcritas disponíveis em sites e revistas especializados, que após uma pré-análise foram reduzidas a 7, a fim de manter no escopo de trabalho documentos que apresentam elementos constitutivos de práticas sociais e discursivas alinhadas ao contexto da sua produção fílmica, obedecendo ao recorte temporal adotado. Os critérios de seleção buscavam entrevistas individuais apenas com o cineasta em que ele estivesse narrando elementos constitutivos de suas práticas produtivas, sociais e discursivas (FOUCAULT, 2014) relacionados ao seu trabalho com cinema. O livro escrito pelo cineasta foi também inserido no *corpus*, mais especificamente os capítulos da introdução e do prefácio, por se tratar de um documento relevante que traz elementos narrativos produzidos pelo próprio sujeito. Os documentos selecionados são apresentados no quadro 2:

Quadro 2: Documentos selecionados para análise

Tipo de Documento	Título	Identificação
Entrevista	“Fiz o contrário do que se esperava” Website: Revista Continente Publicação: 02 de setembro de 2019	KMF 1
Entrevista	“Talvez 'Bacurau' Seja o maior filme Pernambucano já feito” Website: Revista Continente Publicação: 15 de maio de 2019	KMF 2
Entrevista	“Filmando ao redor” Website: Revista Cinética Publicação: maio de 2011	KMF 3
Entrevista	“Pernambuco faz um cinema honesto, que não tenta seduzir” Website: Revista Veja Publicação: 24 de outubro de 2012	KMF 4
Entrevista	“Em busca do filme perfeito”	KMF 5

	Website: Revista de Cinema Publicação: 07 de janeiro de 2013	
Entrevista	“Sob o signo de Aquarius” Website: Revista Arte Brasileiros Publicação: 16 de maio de 2016	KMF 6
Entrevista	“Diretor fala sobre cinema pernambucano e a nova geração que se destaca na produção regional” Website: Revista E! Sesc Publicação: 28 de outubro de 2015	KMF 7
Livro – Introdução e Prefácio	Três Roteiros – Kleber Mendonça Filho Editora: Companhia das Letras Publicação: 09 de novembro de 2020	KMF, 2020

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

O agrupamento dessas múltiplas fontes de dados resulta em um *corpora*. De acordo com Bauer e Gaskell (2017), a construção de um *corpus* de pesquisa constitui o agrupamento dos dados coletados e devidamente organizados para uma posterior análise. Todo *corpus* é formado por dados de uma mesma natureza e quando eles têm natureza variada, temos uma "coleção de arquivos", o que os autores chamam de *corpora*.

5.4 ANÁLISE DOS DADOS

Os estudos discursivos manifestam o intuito de se pensar o sentido das práticas humanas, descentrando a noção de sujeito e relativizando a autonomia do objeto da Linguística. De acordo com Orlandi (1989), o estabelecimento científico da Linguística possui dois momentos-chave: o século XVII, em que os estudos da linguagem foram determinados pelo racionalismo, mediante o qual se buscava instituir princípios universais lógicos que regeriam todas as línguas e o século XIX, no qual a compreensão da linguagem passou a envolver a capacidade de transformação das línguas ao longo do tempo, considerando suas mudanças e especificidades o fato de que as línguas se transformam com o tempo, ou seja, sua mudança e suas especificidades (CAPELLE; MELO; GONÇALVES, 2003).

O discurso é entendido como uma prática social que reproduz e transforma as realidades sociais e o sujeito da linguagem, podendo ser afetado por uma moldagem ideológica e linguística, mas também agenciando suas próprias práticas discursivas, ao contestar e reestruturar a dominação e as formações ideológicas socialmente empreendidas em seus

discursos (FOUCAULT, 2014). Se por um lado o discurso pode assumir uma posição conformista em relação às formações discursivas que o compõem, por outro, pode resistir a elas, tendendo a sua ressignificação ou reconfiguração. Desse modo, a língua é uma atividade dialética que molda a sociedade à medida em que é moldada por ela, uma vez que o que está em circulação na não são apenas discursos, mas conjuntos de significados capazes de transformar realidades e produtos (JOHNSON, 2006).

O método de tratamento de dados aplicado ao *corpus* desse estudo toma por base a Análise de Discurso (AD), fundamentada nos pressupostos de Foucault (2014) para a compreensão das formações discursivas emergentes. Nesse formato de análise, é necessário fazer uma investigação de um panorama geral no qual o discurso está inserido e o modo como ele se constitui. Consideramos “discurso” todo agrupamento de enunciados que, obedecendo a regras de funcionamento em comum, compõe uma lógica de compreensão dotada de semelhanças e diferenças que vão resultar nas chamadas “formações discursivas” (FOUCAULT, 2014).

A etapa de pré-análise referiu-se à organização de todo o *corpus* integrante do estudo, viabilizando a operacionalização eficiente desse material. A exploração inicial consistiu em classificar e selecionar os textos, a partir da compreensão de sua relevância para o estudo, em busca de formações discursivas que dialogassem com modos de ação do sujeito. Estabelecendo os documentos constituintes do *corpus* linguístico, seguimos para o processo de categorização dos recortes das unidades de registro do texto, a partir inferências e interpretações do *corpus*, norteado pelo quadro teórico-metodológico elaborado a partir das dimensões concretas e abstratas de construção dos significados da ação empreendedora cultural (ALMEIDA *et al.*, 2013).

5.5 CRITÉRIOS E FORMAS DE VALIDAÇÃO DO ESTUDO

No intuito de conferir validade e confiabilidade à pesquisa, é importante se ater aos critérios de qualidade. Para o critério de *construção do corpus* de pesquisa (BAUER; GASKELL, 2017), deixamos explícita toda a composição operacional de coleta e análise de dados, bem como as motivações de utilização de determinadas técnicas e suas evidências. Utilizamos também o critério de *descrição clara, rica e detalhada* (PAIVA JUNIOR; LEÃO; MELLO, 2014), evidenciando o contexto da investigação, os procedimentos utilizados e amplamente esmiuçados, a fim de garantir condições de compreensão e replicação deste estudo.

A fim de desenvolver o exercício da *reflexividade* (PAIVA JUNIOR; LEÃO; MELLO, 2014), mantivemos, ao longo da pesquisa, constante autoquestionamento em relação às interpretações analíticas em consonância com as evidências teóricas. E, por fim, a *triangulação*, ora por meio dos dados, a partir da combinação de suas fontes de obtenção (BAUER; GASKELL, 2017; MERRIAM, 1998), ora pela interação entre os pesquisadores, a partir de reuniões entre pesquisador-autor e pesquisador-orientador, ao longo do desenvolvimento deste estudo (CRESWELL, 2010).

6 UMA ANÁLISE DA AÇÃO EMPREENDEDORA CULTURAL DE KLEBER MENDONÇA FILHO NO CINEMA BRASILEIRO

Neste capítulo, apresentamos os resultados obtidos no presente estudo, tomando por base as dimensões discursivas emergentes das ações empreendedoras culturais do cineasta Kleber Mendonça Filho, discutindo à luz da teoria e exemplificando a partir dos nossos achados.

6.1 DIMENSÕES DA AÇÃO EMPREENDEDORA CULTURAL

Os posicionamentos discursivos emergentes da ação empreendedora de Kleber Mendonça Filho ilustram aspectos de sua atuação no setor de cinema ao assumir as funções de diretor, roteirista e produtor. As dimensões discursivas aqui elencadas são classificadas como concreta e abstrata, pautadas por uma estrutura de referencial de sentidos atrelada à produção de significados pertinentes ao Circuito da Cultura proposto por Johnson (2010) em torno das atividades cinematográficas desse cineasta.

6.1.1 Dimensão Abstrata

A dimensão abstrata da ação empreendedora que ilustra a prática de produção fílmica de Kleber Mendonça Filho está estruturada conforme as seguintes categorias: **referencial de sentidos e ideias**, que corresponde às questões características de conhecimento, trajetórias e as ideologias pessoais e profissionais do sujeito, e **culturas vividas**, que indicam condições culturais que permeiam a produção cultural a partir de referenciais econômicos, sociais e políticos na construção de significados (JOHNSON, 2010; CANCLINI, 2010). A partir dessas categorias da análise emergiram subcategorias que demarcam os aspectos subjetivos associados às manifestações socioculturais imbricadas na construção de bens culturais e simbólicos desse realizador.

6.1.1.1 Referencial de sentidos e ideias

Trabalhar com cinema é uma ideia que aparece cedo na vida de Kleber Mendonça Filho, uma vez que pôde desfrutar de **privilégios no acesso à cultura** tanto na forma de consumo, expressando seu interesse na atividade de ir ao cinema junto com o irmão para assistir a um

filme, quanto na intenção de vislumbrar a realização de um filme seu, como diretor de cinema, ou mesmo na função de roteirista e crítico, uma vez que relata habilidades e interesse pela escrita.

De acordo com Woodward (2014), experiências e vivências do passado podem se apresentar no futuro como parte do processo de construção da identidade, podendo reverberar nas ações do indivíduo. Já para Gomes, Paiva Júnior e Xavier Filho (2019), uma das dimensões da ação empreendedora cultural pressupõe a imaginação conceitual com a concepção de que parte da consciência do empreendedor está inspirando o estabelecimento de um estilo criativo que possibilita a diferenciação desse ator na produção de seus artefatos culturais.

Desde muito cedo, eu tinha uma **inclinação muito forte para o cinema**, para a ideia de cinema. Não é uma coisa que eu descobri aos 11, 14 anos. (...) Era uma infância normal, de ter os amigos na escola, de ir pra casas de amigos, jogar bola..., **mas ir ao cinema era extremamente importante para mim**. Lembro-me de digitar numa máquina de escrever pedidos pra minha mãe me levar pra ver tal filme da programação. Ela sempre estimulou muito (KMF 1).

Acho que, quando criança, nunca falei: “Quero ser cineasta”. **Mas eu queria trabalhar com cinema**. E como o Recife, 40 anos atrás, era muito distante de tudo, muito mais do que hoje, então acho que eu não tinha uma possibilidade de pensar isso. Mas eu sempre era estimulado pela minha mãe a pensar nesse sentido. Teve até um incidente, numa sala de aula, em que **eu falei que queria ser crítico de cinema**. Isso foi antes de ir para a Inglaterra, em 1981 ou 1982. E o professor me deu um “Cala a boca, menino”. Conte pra minha mãe e, no outro dia, ela foi à escola, chamou o cara e deu um baile: “Nunca mais você fale com meu filho desse jeito. Você não tem a menor ideia do que passa na cabeça dele” (KMF 1).

Em 1981, fui com minha mãe ao Veneza ver Caçadores da Arca Perdida, entramos no meio e ficamos para ver a outra sessão. Foi incrível. Mas, pensando bem, ele nunca me deu vontade de fazer cinema, porque era muito espetacular, muito grandioso, tipo “Isso aqui não é pra mim”. **Mas, quando descobri, em VHS, “Halloween”, “Assalto à 13ª DP” e “Fuga de Nova York”, pensei “Isso é muito bom! Talvez eu possa fazer algo assim”**. Porque eles eram pequena escalada. Eu não sei se alguma criança vê Star Wars e diz “Eu quero ser cineasta” (KMF 1).

As construções discursivas que orientam o modo pelo qual o cineasta reafirma seu desejo de trabalhar com cinema desde criança, evidenciam seu posicionamento como agente central das práticas desempenhadas (FOUCAULT, 2014). A adoção de aspectos narrativos como “eu tinha”, “eu queria”, “descobri”, “posso”, tem a finalidade de atribuir sentidos às suas práticas para reafirmar, a partir de memórias, que havia um interesse subjetivo, latente desde suas experimentações com o cinema ainda na infância, que foi preponderante na sua formação. Dessa forma, esse conjunto de códigos compõem a enunciação do sujeito e a sua constituição

a partir do discurso, definindo as suas posições em um dado contexto, em consonância com a codificação empregada pelo autor (HALL, 2011).

Outro aspecto relacionado ao interesse precoce do cineasta pelo cinema aparece nos relatos em que ele cita **relações familiares como incentivo**, sobretudo no papel da mãe como principal incentivadora no sentido de dar vazão às suas ideias e fornecer condições para que ele tivesse acesso ao cinema, levando-o aos cinemas de rua do Recife e apresentando os clássicos, disponíveis em VHS, em casa. Os significados atribuídos à influência e ao suporte recebidos da mãe, expressam também sua constituição como sujeito e definem as origens e os valores que orientam as suas práticas.

Figura 3: Publicação sobre a mãe e pesquisadora Joselice Jucá



Fonte: Página do cineasta no Facebook, 2021

A figura 3 traz uma postagem na página do Facebook de Kleber Mendonça com foto da mãe, a pesquisadora Joselice Jucá, refletindo sobre a função social do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), instituto que financiou sua pesquisa de doutorado nos anos 1980. A data da postagem, 08 de outubro de 2021, corresponde ao momento

em que uma proposta aprovada pelo Congresso retira mais de R\$600 milhões de recursos destinados ao financiamento de pesquisas e os redireciona a outros sete ministérios. A ação reverberou em uma série de protestos pela comunidade científica, apoiadores e outras entidades ligadas à pesquisa, como forma de endossar o apelo para que a medida fosse revertida (GARCIA, 2021).

Os sentidos valorativos que emergem do texto da postagem de Kleber em defesa da ciência e pesquisa têm sua gênese na figura da mãe como pesquisadora. A historiadora debruçou-se na obra do pensador brasileiro André Rebouças, um dos articuladores do movimento abolicionista no Brasil. Essa referência é fundamental nas construções discursivas (FOUCAULT, 2014) sobre questões debatidas na sociedade, com respeito à reflexão em torno de causas sociais, o que se reverbera nas temáticas presentes em seus filmes, desde os curtas até os longas-metragens, esse posicionamento orienta tanto as práticas simbólicas do cineasta, quanto a sua própria identidade (HALL, 2021). Kleber Mendonça faz questão de ratificar a importância da presença dela como mãe, como incentivadora, a sua influência como historiadora e, em sinal de gratidão, dedica seus filmes a ela.

Minha mãe, Joselice Jucá, estudou uma ideia de reforma social no Brasil a partir do pensamento de André Rebouças, no final do século XIX. O Brasil aboliu a escravidão em 1888, mas preferiu não receber seus milhões de novos cidadãos (a população de cor negra e origem africana) na sociedade. **Minha mãe, de maneira muito natural, e durante nossa infância e idade adulta, comentava tudo isso olhando para o presente, e mostrava como o presente podia ser explicado pelo passado. Para mim, o filme é isso, e é ela**, que faleceu em 1995. O Som ao Redor é dedicado à minha mãe, Joselice (KMF 4).

Na verdade, **eu deveria dedicar todos os filmes a ela**. Dediquei O som ao redor, por toda a questão histórica. **Crescendo, ela explicava as questões de racismo, de diferenças sociais. Tudo isso desde cedo era muito explicado pra mim e pra meu irmão**, de maneira que eu acho que em outras famílias era tipo “Ah, mas é normal a empregada fazer isso”. **Então, dediquei O som ao redor a ela. Aí vou fazer Aquarius, que, na realidade, é ela**. Aquela mulher é ela. (...) Aí tem Bacurau, que também tem um monte de coisa. Mas eu não posso dedicar todo filme “para minha mãe”. **Ela sabe que é pra ela** (KMF 1).

As vivências, juntamente com as suas escolhas profissionais, proporcionam a construção de um vasto **conhecimento tácito e explícito sobre cinema**. Conforme Almeida (2012), o conhecimento tácito advém de experimentações informais da produção amadora exercida com uso de poucos equipamentos técnicos e pouca qualificação especializada. Já o conhecimento explícito, requer algum nível de profissionalização e formalização, podendo também dispor de equipamentos específicos e passar a seguir normas reguladoras. O desenvolvimento de competências, intercâmbio de conhecimento, transformação da linguagem,

inversão e inovação consolidam a expertise do empreendedor cultural, capacitando-o identificar e reconhecer oportunidades exitosas em sua trajetória (SOUZA; PAIVA JÚNIOR, 2012).

Eu não estudei cinema formalmente, mas venho estudando cinema desde os anos 80 como bom dileitante e cinéfilo aplicado. Eu fiz oficialmente jornalismo na Universidade Federal de Pernambuco e minha turma era muito cinéfila. **Aproveitei muito do pouco equipamento que existia na época (uma ilha de edição VHS) para começar a fazer algo, e foi muito bom.** Escolas de cinema podem ser muito positivas para o artista ou técnico, mas elas não são a única forma de alguém tornar-se realizador ou técnico de cinema. **A união de talento artístico com um interesse amoroso pelo cinema e pela sua história é, talvez, mais importante do que uma escola de cinema.** E isso você pode alimentar em casa, nas livrarias e nas salas de cinema (KMF 5).

Durante a adolescência, Kleber Mendonça se muda para a Inglaterra em função da realização do doutorado de sua mãe. Essa temporada no exterior lhe propicia experiências facilitadoras na interação com outra cultura, como um novo idioma e outras perspectivas subjetivas que moldaram sua relação com o cinema, uma vez que durante as décadas de 1980 e 1990, o cinema britânico passa por uma renovação estética e temática. Conforme Prysthon (2016a), esse momento do cinema britânico levanta debates sobre gênero, classe, raça, relacionamentos inter-raciais e diversidade de identidades culturais. Esses aspectos ressoam na constituição de seu estilo criativo, seu posicionamento crítico e na sua formação ideológica, haja vista a construção discursiva de oposição à hegemonia da “dieta americana”, do modelo de produção hollywoodiano (HALL, 2011).

Morar na Inglaterra me deu uma língua, que eu domino muito bem. Isso é muito importante. Hoje, muito mais gente fala inglês do que se falava naquela época. Quando eu voltei, era uma coisa mais inacessível. Por causa da internet, o inglês é mais presente. **Mas ele foi muito importante, pra ler, pra fazer amigos. (...) Eu vinha muito influenciado pelos críticos da Inglaterra na época.** Ainda não lia o francês e, na Inglaterra, a crítica é muito pragmática. **Acho que meu estilo, no começo, era muito pragmático, muito seco.** Até um pouco cruel, admito. Coisas da juventude. E chamou muito a atenção, de certa forma. Aí, fui ganhando uma ressonância. (...) **O que aconteceu na Inglaterra é que, de uma maneira natural, eu saí da dieta americana, porque, se você deixar correr solto, é o que vai formar todo mundo...** ao chegar à Inglaterra, por causa do Channel 4, BBC, dos cineclubes, comecei a ter acesso a uma outra dieta (KMF 1).

Quando volta ao Brasil, Kleber inicia a graduação em jornalismo na Universidade Federal de Pernambuco. Nesse momento, as universidades em Pernambuco ainda não dispunham de um curso de graduação voltado para o cinema, então, realizadores que desejavam trabalhar com audiovisual acabavam escolhendo um curso na área de comunicação porque era o que havia disponível e mais próximo. Apesar disso, Kleber busca complementar seu conhecimento teórico com outros cursos relacionados ao cinema, bem como atrelar o que

aprendia na graduação ao seu desejo de fazer filmes ou tecer críticas sobre esse universo. Ou seja, o fato de não ter estudado cinema formalmente e ter cursado jornalismo, apresenta uma problemática evidente da falta de um curso específico para a formação de cineasta (GUERRA, 2015), ao mesmo tempo em que aponta a criação de oportunidades capazes de viabilizar a prática empreendedora no setor do cinema.

O jornalismo surgiu porque **era a coisa mais próxima do cinema que existia na época. (...)Então, fiz Jornalismo.** E, ao entrar no curso, a melhor coisa aconteceu, **encontrei muita gente que pensava mais ou menos como eu, que estava gravitando em torno da ideia de fazer cinema, que, na época, era algo inexistente. (...) Fui para o Jornalismo quase por acidente.** Passei um ano sem trabalhar na área, depois que me formei. Ensinava na Cultura Inglesa. Ou seja, não estava usando o talento desenvolvido na Federal. Até que, um dia, **fiz um curso com Alexandre Figueirôa, em 1991 ou 1992. Era um curso que teve na Fundação Joaquim Nabuco, com Ana Catarina Galvão.** Ele gostou de mim e me chamou de fazer um teste no Jornal do Commercio. E eu escolhi escrever sobre o fim da Rádio Rock, que passou um ano no Recife e depois acabou. Foi marcante. **E aí a galera me chamou pra ser do Caderno C. Comecei a escrever, e escrever sobre cinema era algo natural para mim** (KMF 1).

Os contatos primários relacionados às atividades cinematográficas junto a pessoas que trabalhavam na área como cineastas, realizadores e produtores culturais foram fundamentais para que Kleber Mendonça desfrutasse de **experiências profissionais que o aproximaram do cinema.** Assim, juntando experiências e conhecimentos técnicos, com o resgate de suas manifestações simbólicas subjetivas (SARASON; DEAN, DILLARD, 2006), o cineasta começa a trilhar uma jornada focada em desempenhar ações empreendedoras culturais no cinema (GOMES; PAIVA JÚNIOR; XAVIER FILHO, 2019).

Quando voltei da Inglaterra, eu lia muito a Set, que era a revista de cinema que tinha no Brasil, e Cinemin, uma revista carioca. Na verdade, **minhas referências desde criança eram Celso Marconi e Fernando Spencer,** porque eu ia comprar o jornal para ver a página de cinema, mas não via só os textos, via também os anúncios dos cinemas. Aquilo estimulava muito a imaginação, tinha os cartazes, dizia a censura, sessões. Mas eles eram referências. A questão é que cada um escrevia em um jornal. **Naturalmente, desde criança, eu queria conhecer essas pessoas.** E é bonito ver a trajetória de Celso, Fernando, Ivan Soares e de Alex, que faleceu alguns anos atrás. **É basicamente a mesma coisa que aconteceu comigo: começa a escrever, depois vai programar uma sala; no caso de Fernando Spencer, foi fazer filme.** É como se fosse um ciclo que se repete e sempre em torno da cidade (KMF 1).

O fato de ir para o jornalismo vislumbrando o cinema, conhecer pessoas envolvidas com o audiovisual e ter oportunidade de trabalhar com elas, aparece como fator crucial no momento de solidificar relações com sujeitos que já foram referência e que, no futuro, funcionariam como ponte, como suporte necessário à viabilização do desejo remoto de fazer cinema (PAIVA JÚNIOR, 2004; SOUZA; PAIVA JÚNIOR, 2012). Kleber relata que antes de tornar-se

realizador ele passou por outras funções em jornais e instituições de renome na cidade do Recife, como sua instalação na FUNDAJ - Fundação Joaquim Nabuco, trabalhando como programador, e no Jornal do Commercio, como crítico de cinema, além da atuação ainda enquanto estudante na UFPE. A figura 4 é um excerto de uma reportagem que resume essas experiências:

Figura 4: Recorte de uma notícia do Jornal do Commercio

Descontados os anos de sua primeira infância, a trajetória de Kleber - como espectador, crítico, curador e realizador - é a de uma vida inteira dedicada aos vários caminhos que a arte cinematográfica impõe àqueles que se acercam dela com um grande comprometimento. Em 1990, na época em que cursava jornalismo na UFPE, Kleber já fazia parte do Cineclube Jurando Vingar, organizando a chegada e saída das cópias dos filmes. Em 1992, ele e a colega Elissama Cantalice fizeram dois curtas-metragens e uma instalação para a conclusão do curso: em *Homem de Projeção* e *Casa de Imagem*, o futuro cineasta já mostrava sua preocupação com o fim das salas de bairros e a memória do cinema.

Essa formação, aliada ao fato de ter vivido quatro anos de intensa cinefilia na Inglaterra, onde acompanhou a mãe durante um doutorado, deu a Kleber um conhecimento que poucos cinéfilos poderiam almejar. No JC, quando começou a cobrir os festivais nacionais e internacionais - foram 13 edições do Festival de Cannes, por exemplo -, ele partilhou as novidades do cinema mundial tanto com os leitores quanto com os espectadores do Cinema da Fundação. Em dezembro de 1998, ele criou a Expectativa-Retrospectiva, com uma extensa programação de filmes que faz o balanço do ano que passou e o que o cinema tem a oferecer no ano seguinte.

Fonte: Portal NE10 - Jornal do Commercio, 2016

Questionado sobre o quão influenciado ele fora na carreira de diretor em função dos anos atuando como crítico, Kleber afirma que além de ter realizado seu sonho de criança, ter contato com muitos filmes diferentes e diferenciados, avalia-los e escrever sobre eles, proporcionou uma extensa prática com relação à escrita e um amplo relacionamento com outras culturas, outras visões de mundo, ajudando-o a compreender as nuances entre filmes comerciais e autorais (ZHANG *et al.*, 2006; THEODORAKOPOULOS *et al.*, 2014). Essa atuação desvela o processo de construção de significados que pode ser entendido como prática social, a partir do momento em que os agentes sociais assumem uma posição de negação e combate diante das estruturas sociais dominantes (FOUCAULT, 2014) no campo do cinema.

O processo de escrita de todos os filmes realizados levou Kleber Mendonça a se apresentar como escritor com um compilado dos roteiros de seus longas-metragens que resultou no livro: “Três Roteiros” (2020). Além das funções que já exercia, o cineasta e roteirista

apresenta os textos que originaram os filmes evidenciando que nem sempre a história escrita corresponde àquela que se vê na tela, uma vez que em todos eles há alguma mudança no começo ou no fim. O livro “Três Roteiros” traz um prefácio do escritor e crítico de cinema Ismail Xavier e uma introdução na qual o próprio Kleber fala sobre seu processo criativo e define o escopo das obras: Os três filmes são “frutos inevitáveis e indissociáveis do país. São retratos brasileiros” (p.13, 2020).

Nos preparativos para a publicação deste livro, achei que seria importante sugerir o caráter prático e lúdico do roteiro de cinema em relação ao filme rodado, montado e finalizado. Os dois filmes que existem para o roteiro — o filme escrito e o filme feito — dividem as mesmas liberdades, da tentativa de organizar e da necessidade de desconstruir e improvisar. **Tudo deve ser permitido: ignorar o texto ou tê-lo como carta magna, o que for melhor dependendo do momento.** Por vezes, são os atores que defendem o roteiro. Em outras, são eles que pedem para abandoná-lo, e eu posso concordar. **Nos melhores dias, acredito que o roteiro é uma peça de literatura, certamente peculiar. Roteiros talvez tenham uma textura telegráfica, mas ainda assim podem ser capazes de apresentar um fluxo claro de ideias e sugestões maliciosas como qualquer bom texto. Ideias de cinema embutidas em observações sobre gente e mundo. Descrições compactas de sonhos ou pesadelos.** Nenhum dos três roteiros aqui reunidos tinha um plano, uma estratégia, nem finais previamente fechados. Não tinham fórmulas em álgebra como segredos de sucesso, não foram escritos como metas a serem alcançadas via pesquisa de mercado. Não foram pensados como produtos comerciais, nem tampouco queriam agradar ninguém. **De toda forma, eu sempre quis que meus roteiros fossem lidos e que os filmes fossem vistos, estabelecendo conexões naturais com o público.** (KMF – Três Roteiros, 2020)

A narrativa do cineasta mostrando o percurso criativo de escrever um livro sobre o processo de roteirizar, desvela a concepção de um fio condutor marcado pela codificação de uma mensagem objetiva e prática, a fim de colocar o leitor numa posição hegemônica-dominante, provocando uma decodificação em consonância com a construção de significados por ele esperada (HALL, 2011). A linguagem utilizada funciona como um referencial de sentidos organizado de forma preditiva, assim o cineasta estabelece contato com seu interlocutor de forma simétrica, aproximando-se por meio da identificação a partir da articulação da relação produção-consumo (DU GAY *et al.*, 2013).

Em 2021, em um gesto de reverência ao cinema brasileiro, Kleber é convidado para compor o júri do Festival de Cinema de Cannes junto a um time presidido pelo cineasta norte-americano Spike Lee. O diretor do Festival, Thierry Frémaux, declarou em entrevista coletiva que esta é uma “homenagem ao Brasil e ao cineasta, que já participou da competição oficial duas vezes e que no momento está muito abalado com a pandemia que assola o Brasil” (MORIBE, 2021, p.1). Em 2020, ele integrou também o júri do Festival de Berlim, uma outra importante premiação do cinema.

Atuando como realizador, roteirista e produtor, Kleber Mendonça revela constante necessidade de **expressão de subjetividade**. Esse elemento está diretamente relacionado ao cinema autoral e demarca o modelo de criação do cineasta, conforme necessidade de expor seu posicionamento, “destacando ainda mais as características e os aspectos fílmicos relacionados com um cinema não comercial e muito pessoal” (GUERRA, 2015, p. 98). Desde o início da sua produção, ainda com filmes de curta-metragem, Kleber afirma que para ser realista com aquilo que quer entregar ao seu público ele precisa estar imerso e ter conhecimento de causa, de modo que há uma preocupação colocar no cinema observações próprias e suas experiências de vida:

Para mim, essas observações são naturais, **transformá-las em imagens e em drama é o que me interessa pelo fato de muita coisa fazer parte de uma experiência de vida**, a minha, a de amigos ou a de pessoas que conheço. Atualmente, **não teria nenhum interesse em abordar temas que não domino, e que se passam em áreas sociais e culturais às quais não pertencço**. Acho que não seria capaz de honrar esses temas e esses ambientes com o respeito que eles merecem (KMF 4).

De uma maneira geral, **meus filmes talvez se dividam entre os que trazem experiências pessoais** (Vinil Verde, Noite de Sexta Manhã de Sábado) **e os que são observações pessoais** (A Menina do Algodão, Recife Frio, Crítico). No fundo, é tudo a mesma coisa, talvez algo impossível de ordenar. Essa mistura de cenas vividas e cenas vistas, ou de cenas re-imaginadas, me dá uma certa segurança (KMF 3).

A formação discursiva desempenhada pelo conjunto de significantes semelhantes proporciona ao cineasta a articulação entre os momentos da representação e da identidade pertinentes ao circuito da cultura. A partir do imbricamento entre os significados culturais produzidos por símbolos que conectam práticas culturais e outras expressões da linguagem, na órbita da representação, e os significados alusivos às práticas sociais que compõem os processos discursivos constitutivos da identidade, concebemos repertórios discursivos que se expressam e se conectam com sua audiência por intermédio de meios de comunicação. Logo, a fim de expressar sua subjetividade, o sujeito projeta suas práticas discursivas mediante a articulação entre sua identidade e os formatos disponíveis dessa representação (FOUCAULT, 2014; JOHNSON, 2010).

O conjunto de estratégias oriundas do design contemporâneo desvelam a construção de uma produção marcada pela identidade, o que significa a junção de valores culturais agregados e elementos diferenciadores na arena de uma economia globalizada de bens massificados, que evidenciam a apropriação de significados e demandas contemporâneas, negociada com seu repertório histórico e cultural no âmbito do seu escopo de atuação (OLIVEIRA; MENDES, 2015). Esse posicionamento dialoga com as representações que aparecem em seus filmes, uma

vez que muitas delas dizem algo sobre quem ele foi e quem ele é, sendo imagens que praticamente contam sua própria história.

Eu já ouvi algumas vezes que eu supostamente adoro meu bairro, Setúbal, por sempre retratá-lo. Esse bairro, na verdade, é onde eu tenho a minha casa, que eu adoro, é a minha casa. **O bairro, no entanto, ilustra tudo o que há de errado na vida em comunidade hoje no Recife, ou no Brasil, da casta que é a classe média, média alta.** É um bairro de cimento e concreto onde vizinhos podam árvores que dão farta sombra no verão porque as árvores sujam o pátio com folhas e mangas. Os muros altos de prédios de 25 andares tornam a coisa toda inóspita, como se você estivesse sobrando na rua. As casas já foram, ou as últimas estão sendo demolidas. É claramente uma comunidade dodói, cuja ideia de arquitetura resume-se a barrar o elemento externo e proteger quem está dentro, e a altura de uma morada seria o escudo mais natural e desejado. **Por tudo isso estar do lado de fora da minha janela, eu ainda sinto o desejo de retratar isso, comentar isso** (KMF 3).

A relação com a cidade do Recife, o retrato das classes sociais, as mudanças na dinâmica do bairro, o afeto com as salas de cinema de rua, atualmente escassas, a questão da resistência às transformações do tempo e espaço, fazem parte do imaginário social relatado em suas obras e em seus posicionamentos sociais e políticos. Dessa forma, as práticas discursivas que emergem desse conjunto de significantes demarcam a construção de significados subjacentes a sua atuação enquanto sujeito social que afeta as estruturas sociais ao mesmo tempo em que por elas se vê afetado (FOUCAULT, 2014).

Éramos eu e meu irmão. Naturalmente minha mãe levava os dois ao cinema. Uma coisa em que eu penso muito é que **a minha geração é a última que teve acesso às grandes salas funcionando normalmente.** O normal era você ir ao São Luiz, ao Moderno, Art Palácio. Eu tive isso ainda como jovem adulto. **Mas aí eles acabaram. Cada cinema tinha uma personalidade forte, não só arquitetonicamente, mas a programação de cada um tinha uma personalidade forte.** O Moderno era o cinema pancadão, os filmes mais *hards*, de cabra macho. O Veneza eram as grandes produções, os *blockbusters*. O São Luiz era muito popular. **Pernambuco teve muita sorte de ter essas salas, construindo uma ideia de cinema em cada um.** (KMF 1)

O cineasta desenvolve uma trilha cronológica de uma memória resgatada da infância com o intuito de elucidar ao leitor suas experiências e referências. Ao citar que a mãe o levava junto com seu irmão ao cinema, o autor evoca um sentimento que é materializado e representativo em suas obras. Ele continua num tom nostálgico e saudoso ao afirmar que sua geração constitui a última que conseguiu acessar salas de cinemas de rua do Recife em pleno funcionamento, nesse momento, reafirma o papel da memória e a importância de salvaguardar nossos patrimônios históricos e culturais.

O posicionamento de Kleber, narrado em tom de saudosismo, reflete também o seu questionamento a respeito de formatos contemporâneos de consumo, em que se evidencia certo

paralelismo entre a fruição simbólica e o consumo mercantil. De modo a induzir referenciais de sentido relativos a uma geração marcada pela possibilidade de usufruir de experiências cinematográficas ao se referir “às grandes salas” dos cinemas de rua em detrimento de uma experiência que considera limitada: o consumo no formato *Multiplex*. Para o cineasta, os cinemas de rua constituem espaços de resistência à dominação dos valores hegemônicos que se sustentam por exclusão social e dicotomia centro-periferia (SOUSA SANTOS, 2009). Por isso, precisam tais espaços de exibição ser preservados, como exemplo, uma publicação em sua página do Facebook (figura 5) ilustra esse posicionamento:

Figura 5: Publicação sobre os cinemas de rua do Recife



Fonte: Página do cineasta no Facebook, 2022.

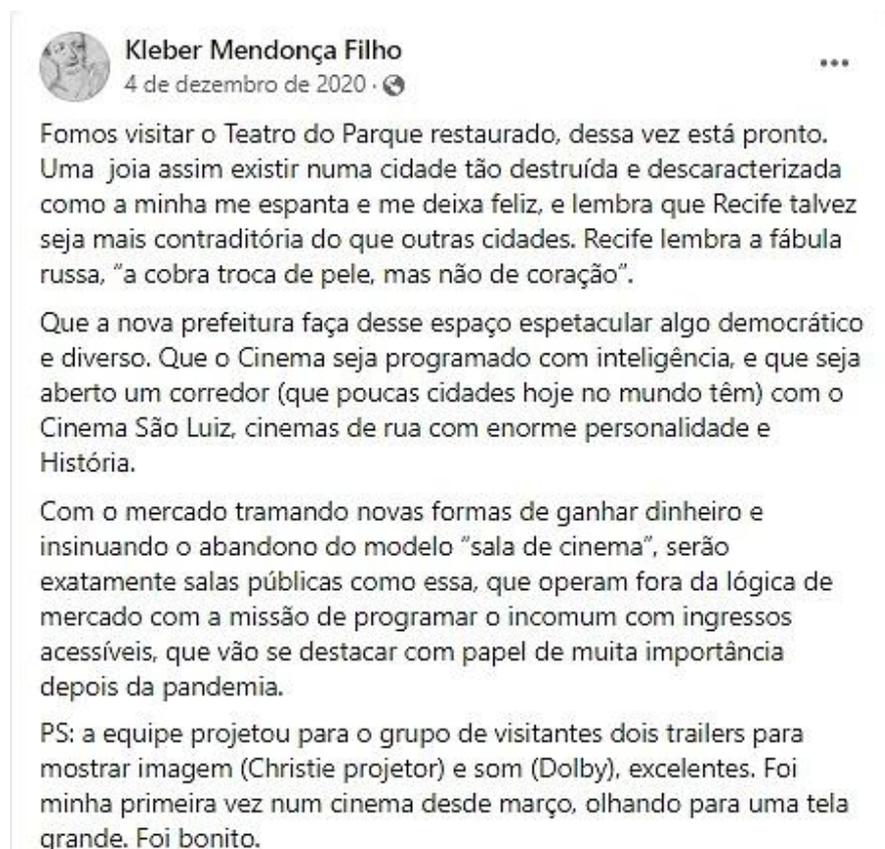
Kleber nos apresenta uma visão sobre os cinemas recifenses que representa a resistência da arte ao afirmar que cada cinema é único e dotado de peculiaridades. Por fim, ele arremata o comentário ao afirmar que as salas de cinema constroem nos sujeitos uma percepção ideológica por meio daquela vivência que é única para cada um. Num sentido próximo a esse deslocamento, observamos o excerto a seguir:

Estou fazendo um próximo filme que é um ensaio sobre arqueologia, a partir do centro do Recife. A partir das salas extintas. (...) **Única sala que sobreviveu, o São Luiz é a nossa unanimidade, o cinema que nós amamos.** (...) Uma vez, postei no Instagram uma foto do Veneza, como ele era e na visita a que eu fui recentemente. **Foram 300 comentários. Não são comentários bobos, mas de coração. Isso me fascina, porque é o impacto que uma construção tem.** Alguém fez aquilo com tijolo, com cimento e com decoração, e teve um impacto nas pessoas. Imagina se fecha o Multiplex Tacaruna,

eu não sei se alguém vai dizer “Aquela sala 4 era tão linda...”. Porque é tudo padrão de caixa de sapato, que tem que ser prático (KMF 1).

O diretor discute a respeito de uma produção sua que está em andamento e trata da sobrevivência do artefato cultural que, para ele, denota maior sentimento de afetividade e de resistência a práticas predatórias do capitalismo. Assim, ele Saliencia sua posição de rejeição ao estilo “*Multiplex*” de vivenciar o cinema, alegando que esse formato, repetitivo, objetivo e praticista não suscita envolvimento, nem pertencimento na fruição da experiência. Portanto, o posicionamento de Kleber retoma uma discussão a respeito dos usos da cultura, precisamente dos seus artefatos culturais, desvelando expressão de resistência à ideia de massificação de práticas artísticas que beneficiem a prevalência de uma lógica de instrumentalização dessa cultura (YÚDICE, 2006).

Figura 6: Publicação sobre a restauração do Cineteatro do Parque



Fonte: Página do cineasta no Facebook, 2020.

Na publicação da figura 6, Kleber segue enfatizando a necessidade de preservação e salvaguarda de equipamentos culturais acessíveis ao público. Em tom de crítica, faz um aceno às instituições responsáveis pela manutenção desse lugar, nesse caso, a prefeitura em seu papel

de órgão regulador (DU GAY *et al.*, 2013), em que ele aponta para a necessidade de incentivo à disponibilização de arte e cultura de qualidade para a população. Novamente, expressa seu posicionamento sobre o mercado hegemônico que determina a produção, distribuição e exibição de um cinema descolado da realidade social brasileira, em contraponto a lógica que opera em um circuito alternativo.

As influências advindas do movimento cinemanovista se repercutem na formação política e cinematográfica, na experiência com os cineclubes, como também na crítica cinematográfica e nas discussões acerca da realidade do País e da América Latina. A principal contribuição desse cinema para as manifestações desempenhadas pelo cineasta acontece por meio do questionamento sobre o papel do cinema no contexto político (OLIVEIRA, 2021). Assim, ao reafirmar suas ideias e pensamentos, o posicionamento político (GOMES; PAIVA JÚNIOR; XAVIER FILHO, 2019) de Kleber é peça-chave para auxiliar a sua atuação no universo do cinema. Esse aspecto pode ser ilustrado pelo protesto realizado em Cannes (figura 7), em 2016, na divulgação do filme “Aquarius”, na ocasião em que Mendonça Filho e sua equipe, em tom de denúncia, afirmavam junto à imprensa internacional que o Brasil estava passando por um golpe de Estado:

Figura 7: Aquarius estreia com protesto em Cannes

Equipe de ‘Aquarius’, de Kleber Mendonça Filho, protesta em Cannes

Aquarius leva a crise política brasileira ao tapete vermelho do Festival de Cannes

C. M. | A. V.

São Paulo / Cannes - 19 MAY 2016 - 13:03 BRT



Fonte: Jornal El País, 2016.

Considero que foi um gesto discreto, simples e preciso. **Estávamos na semana em que Dilma foi afastada – a meu ver, de maneira um tanto ilegal – e, além disso, dias depois de o Ministério da Cultura ter sido extinto. Era impossível ficar calado em uma situação como essa.** Como em uma democracia não existem leis que proibam uma pessoa de falar exatamente o que pensa, nós nos manifestamos e a imprensa internacional agiu com enorme interesse de tentar entender o significado daquele protesto. Na ocasião do festival, grandes veículos de imprensa, como *The New York Times* e *Le Monde*, já estavam por dentro do que se passa aqui e os jornalistas viram o ato como algo poderoso que um grupo de artistas representativos para o Brasil decidiu fazer em um dos eventos de maior mídia espontânea no mundo (KMF 6).

Eu conhecia Cannes durante todos os anos como crítico, conhecia todas as portas e salas e todo o jeito de Cannes operar e agora estava lá com um filme, vendo todas as portas do outro lado. Isso foi muito forte, estar lá com os meus amigos, tendo feito um filme tão pessoal, infelizmente num mês terrível para o Brasil, quando os ritos democráticos estavam sendo abandonados. **A imprensa internacional não estava sabendo, não estava entendendo nada.** Na verdade, a imprensa internacional estava repetindo o que saía na imprensa nacional, botando no Google *translator*. Acho que o protesto alertou, dizendo “se liguem”. Vários jornalistas vieram me falar isso: “A gente não tinha noção do que estava acontecendo, agora a gente tem”. **Que bom que Aquarius foi parte de um momento histórico e é curioso como sobreviveu ao protesto. O filme poderia ser só o protesto, mas ganhou vida própria e seguiu uma carreira** (KMF 1).

O contexto sócio-histórico que conduziu essa manifestação é resultado da associação de componentes sociais, políticos, econômicos e ideológicos que juntos pressupõem ordens do discurso que são interpeladas pelas estruturas e pelos eventos sociais. Esse posicionamento coletivo demonstra que a articulação dos sujeitos evidencia uma prática discursiva permeada por signos, símbolos e linguagem dos agentes transformadas em expressões sociopolíticas (FOUCAULT, 2014). Nesse ínterim, desde a sua concepção, o protesto realizado em Cannes pressupunha a movimentação midiática que colocou o Brasil em evidência, naquele contexto, a partir de discursos ideológicos que levaram à denúncia de um golpe de Estado no referencial de sentidos produzido pelas ações empreendidas pelo cineasta e sua equipe.

6.1.1.2 *Culturas vividas*

As condições culturais existentes no meio social que pautam a produção cultural são responsáveis pela construção de significados comuns (ALMEIDA *et al.*, 2013). Para Kleber Mendonça Filho, a importância de destacar a efervescência cultural e a predisposição cinematográfica do Nordeste e de Pernambuco reforçam um entendimento de **oposição ao cinema comercial**, sustentando uma necessidade de valorização do cinema autoral. Esse formato de produção funciona como marca própria dos produtores que realizam, em Pernambuco, filmes produzidos sob o enfoque do empreendedorismo cultural (PAIVA JUNIOR; CUNHA; GUERRA, 2013), que não são pensados para agradar públicos específicos,

ou para seguir caminho no circuito comercial de distribuição focado estritamente no lucro. Nesse sentido, essa reafirmação identitária opera como uma marca registrada, fazendo com que esse cinema seja diferenciado, ao mesmo tempo em que é reconhecido socialmente e no mercado (LOPES; TOTARO, 2016).

Na verdade, aprendi, já ali, que **é possível ser popular e bom**. Você não precisa ser popular e ruim. Autoral e inacessível, que eu acho que é uma distorção que existe no cinema brasileiro. **Existe sempre o abismo entre filme popular e filme autoral, que é exatamente a junção que tento fazer nos meus filmes** (KMF 1).

Os filmes são muito autorais, completamente soltos no sentido de não ter preocupação de agradar, mas que agradam, sem se esforçar para isso. Isso faz com que a produção tenha uma personalidade forte. Não são filmes particularmente difíceis. **Em relação ao cinema autoral brasileiro, o pernambucano é o que tem maior aceitação popular**. São filmes muito pessoais e estranhos. Mas ser estranho é uma coisa boa. O Som ao Redor, por exemplo, tem algo de estranho que está no ar. Talvez a estranheza venha de filmes em um Brasil coberto por filmes da Rede Globo durante décadas, em que todo mundo foi treinado a ouvir um determinado sotaque e a ver um determinado tipo de narrativa. Qualquer coisa que não se encaixe nesse padrão será automaticamente rotulada de estranha. Acho que é muito importante a gente ouvir sotaques do interior mineiro ou pernambucano, porque isso tudo é a sopa que é o Brasil. **E acho que muitos dos filmes são considerados estranhos porque não se encaixam no padrão pré-moldado** (KMF 7).

Fazer filmes que não são clichês e, com eles, alcançar sucesso de bilheteria, reconhecimento nacional e internacional angariando respeito, visualização e rentabilidade é o que tem funcionado na lógica da produção alternativa que funciona no contexto pernambucano. De acordo com Kleber, essa é uma visão geral entre os realizadores e deve perdurar mesmo com o passar dos anos: “no Rio de Janeiro, por exemplo, há um racha entre a produção autoral e os que acham que o cinema tem que dar dinheiro. Esse racha não está nem perto de acontecer em Pernambuco, não há nenhum indício de que isso um dia irá acontecer”.

A defesa de um cinema autoral, conforme Guerra (2015, p. 86), “pode ser entendida também como um marco na construção de um sentido sobre os filmes produzidos em Pernambuco”. Assim, quando se fala em valorização desse cinema que é bom e que chega às pessoas, Kleber enfatiza que é urgente valorizar espaços de cultura, principalmente se esse espaço é reconhecido como ponto de contato entre a obra e o público. O desmonte do sistema cinematográfico perpassa pela precarização e fechamento de salas, inviabilizando, assim, o acesso à arte. Assim, a figura 8 ilustra uma manifestação de revolta pelo fechamento de um espaço de exibição que era mantido pela iniciativa privada:

Figura 8: Publicação sobre fechamento de um espaço cultural de cinema



Fonte: Página do cineasta no Facebook, 2021.

Outra tônica elencada por Kleber Mendonça que marca a concepção sociocultural do desenvolvimento do cinema é a **emancipação do audiovisual de Pernambuco** nos últimos 20 anos, período referente ao momento da Retomada do Cinema Brasileiro, movimento que emerge a partir do final da década de 1990, que chega para reposicionar as temáticas e o modelo estético de fazer cinema, impactando diretamente os realizadores de Pernambuco:

Durante muitos anos, Paulo Caldas, Marcelo Gomes, Cláudio Assis e Lírio Ferreira estavam à frente como os **pioneiros desse novo ciclo de produção que começou há pouco menos de 20 anos**, suas carreiras destacadas no cinema com seus filmes. **Atualmente, vejo que o cenário pernambucano atingiu um patamar de igualdade maravilhoso onde todos estão produzindo e todos, de certa forma, têm seu destaque.** Enxergo também que eles deram roupagem nova a elementos clássicos da cultura local, como cangaço, sertão, folguedos populares, enquanto os mais jovens partiram (eu inclusive) para romper totalmente com isso, e o que temos hoje é uma produção majoritariamente urbana na temática, sem essa tradição aparecer nos filmes como antes. Nesse sentido, creio que Cláudio Assis fez a ligação perfeita entre a geração dele e a dos que vieram depois (KMF 5).

Esses últimos 20 anos trouxeram tanta coisa boa para o audiovisual de Pernambuco, por tantos personagens diferentes, que acho que hoje há algo como se as pessoas estivessem mimadas, sabe? Como se fosse normal estrear um filme em Sundance, em Berlim, em Cannes. **Eu lembro que, quando o Baile perfumado ganhou o Festival de Brasília, foi uma Copa do Mundo. Eu ganhei o Rio Cine com Enjaulado, um vídeo, Melhor Vídeo de Ficção. E saiu no NE TV. Hoje, alguém pergunta: “Visse que vai ter um filme em Cannes?” – “É, faz parte...”. Não faz parte. Não é normal isso.** Lembro quando Cinema, aspirinas e urubus e Vinil Verde foram

para Cannes. Era uma coisa incrível. Um curta e um longa. **Nunca jamais um filme de Pernambuco esteve em Cannes e ali a gente tinha dois** (KMF 1).

Diante dos fatores de reconhecimento de um real avanço nos filmes produzidos em Pernambuco, seja na questão técnica de fazer cinema, seja na inovação tecnológica para produzir e encontrar novas formas de distribuir e exibir, seja na nova roupagem de abordar temáticas contundentes que retratam o nordeste e suas modificações ao longo do tempo, Kleber afirma que os filmes pernambucanos não possuem um projeto de cinema comercial, mas dentro do que eles se propõem são filmes bem-sucedidos, que geram debate, passam em festivais no mundo inteiro, e busca elencar possíveis fatores para a ocorrência desse fenômeno:

Por uma série de fatores de difícil explicação, e que talvez encontrem respostas num certo histórico de cultura que existe no Recife e em Pernambuco. Há um grupo forte de artistas em várias áreas da cultura, e uma delas é o cinema. Isso é muito bonito de se observar, e mais bonito ainda de ver os filmes e perceber que não existe neles uma preocupação de ser popular, de conquistar o mercado, mas apenas de fazer algo honesto. **Isso é o que mais me impressiona nesse cenário, ainda mais pelo fato de esses filmes muitas vezes chegarem ao mercado e terem repercussão no Brasil e no exterior.** É fantástico! (KMF 4).

Não tenho uma boa explicação porque acredito que a cultura não é exata como matemática. Pelo contrário. Para mim, ela é orgânica como bactéria, é como um micróbio que se alastra, um organismo imprevisível. (...) **Mesmo assim, tenho algumas teorias sobre o que acontece no Recife. Uma delas é o fato de a cidade estar distante do eixo econômico do País. Algo que pode ter criado ao longo de muitos anos uma sensação de independência de ideias.** Tivemos João Cabral de Melo Neto, o Ciclo do Cinema do Recife dos anos 1920, o Ciclo de Super 8 dos anos 1960. No começo da década de 1990, veio o manguêbeat de Chico Science e Nação Zumbi, Mundo Livre S/A e uma série de bandas. (KMF 6).

O cineasta nos apresenta uma série de nuances que são preponderantes e se reverberam nas produções cinematográficas pernambucanas, critérios como a cultura e a identidade regional, as referências advindas de outras áreas como as artes plásticas, a arquitetura, a música e a literatura funcionam como marcadores de uma predisposição cultural e artística fortemente atuantes na representação desse cinema. Conforme Freitas (2015), reconduzir a forma de lidar com os meios de comunicação expressa resistência à dominação dos setores hegemônicos e resulta na emancipação das comunidades que antes viviam às margens, através da constituição de políticas públicas voltadas às questões sociais emergentes. Com isso, até mesmo o processo de recepção e interação do público com essas obras foi modificado, o que antes era tido como cinema que carece de atenção e prestígio da audiência local para se erguer, atualmente é recebido como um filme brasileiro de circuito alternativo com vida própria.

Inicialmente, existia um interesse provinciano de valorizar. Hoje já existe uma relação de igual para igual da plateia com o filme, na qual as pessoas têm uma relação natural, como se fosse um filme de fora. Há uma intimidade tão grande com a ideia de existir uma produção local que as pessoas veem o filme e se permitem gostar, não gostar, achar mais ou menos. Há uma naturalidade maior com a ideia de existir uma produção pernambucana e acho isso fascinante, porque **a gente já superou o fator “vamos dar uma forcinha para o cinema local”.** Isso é bem interessante. Ninguém precisa gostar só porque é pernambucano (KMF 7).

Mesmo diante da emancipação do cinema realizado em Pernambuco e de sua expansão nacional e internacional, tanto os realizadores e cineastas, quanto as obras pernambucanas passam por **situações de preconceito em relação ao Nordeste**, esse fenômeno desperta uma reflexão fundamentada na ideia proposta por Hall (2011) de que a identidade resulta das interações entre os grupos e os procedimentos de diferenciação simbólica que eles utilizam em suas relações. Um acontecimento ilustrativo retoma uma época em que Kleber era jornalista e participava de eventos relacionados ao universo do cinema junto a outros realizadores e empresas do Brasil, em que a tratativa recebida por ele escancara o modo com o qual a relativização entre Sul/Sudeste e Nordeste incide de forma preconceituosa:

Uma vez eu fui ao Copacabana Palace para uma *junket* da *Dreamworks* (evento de lançamento para filmes de grande porte, em que geralmente se convidam jornalistas do país inteiro para ver a obra e depois entrevistar a equipe). **Chego lá no final do corredor e tem duas assessoras de imprensa de São Paulo cuidando da *junket*.** Dou meu nome: “Kleber Mendonça, do Jornal do Commercio”. **Aí ela diz: “Ah, Kleber, bem-vindo. Você vai precisar de tradutor, né?”** (imitando sotaque paulista). Eu: “Não, não, eu falo inglês”. **“Pô, bacana, pessoal do Recife falando inglês!”** (novamente em sotaque paulista). **Essas coisas você vai acumulando ao longo de muitos anos, e, sabe como é? É normal, é brincadeira, mas é estranho, muito estranho. Acho que mostra muito como funciona a lógica do país.** Isso está em Bacurau, numa cena que é forte, quando alguém diz: “A gente é feito vocês”. A resposta: “Mas eles são brancos e vocês não são brancos” (KMF 1)

Na obra “A invenção do Nordeste e outras artes” (2001), Albuquerque Júnior aponta que a mídia construiu uma caracterização do Nordeste e do nordestino que contribuiu para o alastramento de preconceito sobre essa região brasileira:

O próprio Nordeste e os nordestinos são invenções destas determinadas relações de poder e do saber a elas correspondentes. [...] Tentar superar este discurso, estes estereótipos imagéticos e discursivos acerca do Nordeste, passa pela procura das relações de poder e de saber que produziram estas imagens e estes enunciados clichês, que inventaram este Nordeste e estes nordestinos. (Albuquerque Júnior, 2001, p. 21)

Os protagonistas do cinema corroboram para a construção simbólica de representação destas identidades em que o nordestino é legitimado, através das produções nacionais, como seres alegóricos, de modo que os filmes reproduzem, em sua grande maioria, uma leitura de forma pitoresca, exótica e cômica, da cultura popular nordestina (SILVA, 2017). Por

consequente, conforme Bernardet (2006), a ilusão do cinema chama a impressão da realidade, uma vez que ele gera a ideia de que é a própria vida que aparece nas telas.

Além da maneira com que tratam os profissionais realizadores do Nordeste, existe o preconceito com as obras que lá são realizadas, conforme um outro relato de Kleber Mendonça sobre o início de sua carreira, a crítica especializada se reporta a sua obra como quem indica um formato específico esperado, dotado de estereótipo e enquadramento estético apenas por ser um filme que se passa na cidade do Recife, ou seja, “é uma demonstração espetacular de preconceito, algo que nunca aconteceria hoje, porque a produção mudou completamente” ele afirma.

Quando entrei na universidade, e até 2002, com *Cidade de Deus*, o cinema brasileiro era medido e pesado por tudo que foi feito no Cinema Novo. Esperava-se que eu, um jovem que não sabia de nada, fizesse um filme do Cinema Novo, porque, se eu não fizesse, ia ser tachado, ia ser cobrado, e o que eu fizesse não ia ter valor. **Quando fiz *Enjaulado*, que estreou no Cine Ceará em 1997, a primeira crítica que saiu foi de um cara dizendo que era um absurdo um realizador do Nordeste, “uma região tão forte em folclore”, fazer um filme de paulista, dentro de um apartamento.** Ou seja, isso era o Cinema Novo ensinando a esse cara a como reagir a um filme brasileiro. **Então, é muito curioso que, nesses 20 anos, eu só fiz o contrário do que se esperava na época. E aí esse contrário virou, aos poucos, a norma.** Hoje, você vê *Divino amor*, *Permanência*, *País do desejo*, *Febre do rato*. Nenhum problema em ser da cidade. Isso acabou. É muito curioso ver que o início da grande produção pernambucana era, de certa forma, inovadora e refrescante, mas ainda obedecia às obrigações do cinema brasileiro da época. *Baile perfumado* (1996), *Sertão e cangaço*. Cinema, aspirinas e urubus (2005), *Sertão e cangaço*. São filmes muito bons, mas ainda obedeciam a isso. **Aos poucos, a produção foi mudando. E quando a produção mudou, o que a gente faz? Faz *Bacurau*, que é um filme no Sertão e com cangaço** (KMF 1).

A transformação no modo de representação das imagens do Nordeste aparece também como forma encontrada pelos cineastas de apresentar um outro Nordeste, com ilustrações que antes não apareciam nas telas do cinema, não chegavam para os brasileiros. Conforme apresentado no modelo da codificação/decodificação, Hall (2011) afirma que o espalhamento da mensagem se dá numa estrutura complexa de significados, não apenas restrito ao cenário de dominação do sistema sobre a audiência, entretanto, a arena da comunicação é sitiada por tensões e complexidades, em que os significados são recebidos, negociados, aceitos ou ressignificados (HALL, 2011; COSTA, 2015).

Uma das formas de combater preconceitos encontrados pelos cineastas que produzem cinema em Pernambuco, a partir do seu lugar de fala, demonstram que as imagens do Nordeste, o sertão e o cangaço evoluíram com o tempo, foram impactados com a tecnologia, a internet, a cultura pop, da mesma forma que ocorre em outras regiões do Brasil, uma vez que existem pessoas transformando a cena local e isso precisa estar exposto nos filmes.

O sertão sumiu do cinema de Pernambuco. **Quando eu estava na universidade, rejeitava, como um jovem cinéfilo, a maior parte dos filmes que se passavam no sertão, falavam sobre a fome, maracatu, folguedos populares.** Não conseguia encaixar aqueles realizadores naquele tema. **Achava que eles estavam fazendo aquilo só por osmose ou porque havia um edital para filmes sobre cultura popular.** Era uma produção estéril, completamente. Mas aí houve uma evolução, a meu ver, e a produção passou a ser muito urbana. Não só urbana, mas muito pessoal. O que aconteceu é que, com o movimento manguebeat, houve uma fusão muito curiosa entre cidade e cultura de base. De repente, passou-se a pensar de modo cosmopolita. **Hoje, a produção mudou completamente. Em 2014, pela primeira vez em muitos anos, surgiu um filme importante, A História da Eternidade, de Camilo Cavalcante, que mostra um sertão mítico, quase literário.** Esse tipo de filme ninguém estava fazendo mais. Quando fiz “Enjaulado, em 1997”, ele foi recebido com espanto muito grande, porque se passava em um apartamento em um bairro de segurança máxima e muito urbano em uma época que ninguém fazia esses filmes (KMF 7).

Outra subcategoria emergente das análises aponta para as **representações sociais do Brasil** expressa nos filmes de Kleber Mendonça. Se por um lado, as alegorias do Nordeste são reprogramadas para combater preconceitos temáticos e estéticos, por outro elas querem também fazer referência a questões que não são inerentes ou restritas ao Nordeste, mas sim ao Brasil inteiro. As representações sociais, econômicas, políticas, raciais, de gênero e violência que aparecem nos filmes (JOHNSON, 2010) desse cineasta são figurativas de problemas enfrentados pelo país, constitutivas de formações discursivas que correspondem as tensões entre agentes e estruturas sociais (FOUCAULT, 2014) e isso se confirma na identificação assentida pela audiência, a fruição do filme é representativa do diálogo estabelecido entre público e os significados que emergem na tela (XAVIER, 2020).

Algumas pessoas se apegam a essa ideia do cangaço, por causa das cabeças cortadas, mas é incrível o que aconteceu durante a escritura do roteiro e na semana passada: quando se tem uma rebelião nos presídios no Brasil, são arremessadas 14 cabeças e algumas viram bola. Não tem nada a ver com o cangaço, tem a ver com o Brasil. Quem sabe Lunga, personagem de Bacurau, e o bando dele não passaram um tempo, dois anos numa penitenciária, e lá viram esse negócio acontecer e, quando eles estavam em Bacurau, pensaram “eu vou é cortar cabeça também?” **Não é só o cangaço, é muito mais complexo.** Teve uma pessoa que viu o filme e veio me dar aula: “Olhe, mas o cangaceiro não cortava cabeça, quem cortava era a volante”. **É mais complexo do que isso tudo, pois a sociedade brasileira é violenta demais e agora parece que perdeu o pudor.** Essa da rebelião em Altamira (no Pará, ocorrida em 29 de julho) foi relatada sem pudor. Caralho... decapitados? Sob tutela do Estado? (KMF 1).

No prefácio do livro *Três Roteiros* (2020) de Kleber Mendonça, Ismail Xavier afirma que há uma “ênfase dada a um tema comum aos três (filmes) – a questão da violência em suas distintas formas” (p.21), e esse é um claro retrato do modo como esse problema é representativo do Brasil como um todo e precisa ser debatido com mais frequência, por isso a necessidade de que essas alegorias apareçam nos filmes:

Acho que a violência é, em primeiro lugar, humana, e em segundo lugar muito presente no país. Não acho uma questão pernambucana. Se você pegar o Baixio das Bestas, por exemplo, e colocar junto de O Som ao Redor, é muito interessante, porque na verdade são quase discos lado A e B. Eles falam das mesmas coisas, mas de maneiras muito diferentes. São enfoques completamente diversos. (KMF 7).

O acirramento das tensões sociais caminhou junto com o tempo, mas as transformações sociopolíticas e a internet também proporcionaram mais acesso às reflexões sobre a necessidade da resistência, então, atualmente, debate-se mais sobre gênero, sexualidade, racismo, feminismo e questões de classe, e essas temáticas aparecem nos filmes como um aceno à realidade contemporânea brasileira (XAVIER, 2020):

Nesses três casos bem distintos há uma forma de opressão e uma resposta dos violentados, que assumem uma estratégia para inverter o jogo e alcançam seu objetivo, cada qual em uma tonalidade e um alcance. São guerras que não produzem nenhum efeito estrutural na situação mais ampla que serve de contexto para a luta. No entanto, há uma diferença em Bacurau face aos outros dois roteiros, pois somente aí temos a resistência que enfrenta uma violência arbitrária e absurda, e a vitória do povo de Bacurau se dá como uma reafirmação coletiva, algo bem distinto da trama de vingança de O Som ao redor e da resistência solitária de Clara em Aquarius. **Não surpreende a catarse que Bacurau provocou em seus espectadores, tornando-se um filme com claro efeito sobre o ânimo da enorme plateia que a ele assistiu em todo o país, dada a conjuntura política quando de seu lançamento** (Ismail Xavier em Três Roteiros (2020, p.24-25).

Conforme contextualização de Xavier (2020) sobre as representações de filmes que dialogam com o Brasil, nos três longas é possível identificar como esse processo vai modificando o cotidiano das pessoas e expressam, quase que em tempo real, com a transformação social e política do País. Logo, após analisar as categorias da dimensão abstrata, apresentamos as subcategorias emergentes no quadro 3:

Quadro 3: Dimensão Abstrata da Ação Empreendedora de Kleber Mendonça Filho

DIMENSÃO	CATEGORIAS ANALÍTICAS	FORMAÇÕES DISCURSIVAS
Subjetiva (Abstrata)	Referencial de sentidos e ideias (micro perspectiva)	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Privilégios no acesso à cultura ➤ Relações familiares como incentivo ➤ Conhecimento tácito e explícito sobre cinema ➤ Experiências profissionais que o aproximaram do cinema ➤ Expressão de subjetividade
	Culturas vividas (macro perspectiva)	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Oposição ao cinema comercial

		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Emancipação do audiovisual de Pernambuco ➤ Situações de preconceito em relação ao Nordeste ➤ Representações sociais do Brasil
--	--	---

Fonte: Elaboração própria, 2022.

As subcategorias apresentadas no quadro 3 desvelam as perspectivas macro e micro da dimensão abstrata impactam a formação e a consecução das ações empreendedoras de Kleber Mendonça que resultam na maneira como ele constrói seus processos identitários, suas ideologias e seus posicionamentos, por meio de construções e práticas discursivas (FOUCAULT, 2014). A necessidade de expressar sua subjetividade advém das suas vivências, das referências que moldaram seu pensamento e sua visão de mundo, da conexão com culturas de fora e de Pernambuco estimulando sua atuação e relação de trabalho orientada à construção de significados de sua produção cultural (JOHNSON, 2010).

O impacto desse repertório simbólico reverbera nas questões temáticas e estéticas que moldam o formato da obra de Kleber Mendonça, como a necessidade de abordar dimensões políticas e sociais, a importância de valorizar o cinema autoral e popular e a maneira como tal esforço artístico e intelectual pode contribuir para elevar o reconhecimento e emancipar a produção audiovisual de Pernambuco. É por meio dessas estruturas de significados que o sujeito atribui os aspectos subjetivos de seu comportamento empreendedor cultural às suas práticas sociais e as projeta como representações simbólicas na produção fílmica (HALL, 2011; FOUCAULT, 2014).

6.1.2 Dimensão concreta

A dimensão concreta corresponde às categorias: **organização do trabalho**, elencando as estratégias empreendidas pelo grupo para fins de viabilização da produção, a **infraestrutura técnica** que oferece condições físicas, materiais e tecnológicas para produzir e as **relações sociais de produção**, apresentando as articulações entre grupos e indivíduos que são inerentes à produção fílmica (GUERRA; PAIVA JUNIOR, 2011). A partir daí emergiram subcategorias que ilustram os elementos que permeiam as estruturas técnicas, práticas e institucionais da produção cinematográfica e as configurações pelas quais os indivíduos se articulam para fazer cinema.

6.1.2.1 Organização do trabalho

A organização do trabalho corresponde à sistemática desenvolvida entre os indivíduos para viabilizar a produção cinematográfica por meio de estruturas sociais, econômicas e políticas que interferem nas ações empreendedoras relacionadas ao cinema.

Para Kleber Mendonça, o início das suas atividades de realizador esteve marcado pela sua **participação efetiva na produção**, havia a necessidade de “colocar a mão na massa” (figura 9), primeiro por ser iniciante, segundo pela falta de recursos e de pessoas a quem ele pudesse delegar algumas atividades. Conforme Paiva Júnior (2004), o ator acessa sua imaginação conceitual combinada ao estilo criativo buscando assegurar aspectos como identidade, autonomia, disposição pessoal, resiliência e convivência com o risco. Dessa forma, o empreendedor cinematográfico se revela como um sujeito criativo por agir de modo reflexivo e intuitivo, uma vez que sua “bagagem de experiências o posiciona de forma dialógica frente a seus interagentes.” (GOMES, 2018, p. 45).

Figura 9: Kleber Mendonça filmando “Recife Frio”



Fonte: Página do cineasta no Instagram, 2021

Mesmo tendo acumulado algumas experiências que o colocam diante do fazer cinematográfico ao longo dos anos, suas primeiras obras eram identificadas à época como “vídeos” – contava com certa distinção entre vídeos (analógico) e filmes (digital) a depender da tecnologia da gravação –, apesar de ele sempre as tratar como filmes, sem atribuir hierarquias em função do formato de produção ou do quão evoluída era a tecnologia utilizada.

Nos anos 1990, eu fiz só vídeo. **E vídeo era tratado como o que eu chamava de racismo de formato. Era subcidadão.** O diálogo era meio assim: – Cê é cineasta? – Sou. – E seu filme é qual? – É Enjaulado. – Massa. É 35mm? – Não, é betacam. – Ah, é vídeo... não é filme. É vídeo, pô. (...) Videasta. E, aí, você chegava ao festival e entrava na van com os curtas-metragistas de 35mm. – A gente vai te deixar primeiro na pousada. – Ah, a gente não tá junto não? – Não, não, o pessoal do 35mm tá no hotel. E você está na pousada. – Ah, ok. E a que horas passa o meu vídeo? – Vai passar de três e meia da tarde na sala de aula da universidade. Mas tem que sair antes, porque é meia-hora pra chegar lá. – E os curtas? Não, os curtas vão ser exibidos à noite. O Cine Ceará era uma exceção. Era exibido no São Luiz à noite. Só que o projetor era um quadro dentro da tela grande. Mas todos os outros eram numa sala isolada. **Aí eu fui me cansando disso, porque eu até fazia filmes bons, mas ninguém via** (KMF 1).

Os curtas me deram algum tipo de treinamento e experiência, até pelo fato de terem sido todos muito diferentes entre si, dos formatos de produção a base de guerrilha, amizade, editais, patrocínios diretos, à captação MiniDV, 35mm, HD, foto still. Eu não acho que o curta-metragem é uma escola para o longa. Para mim, curtas são filmes como qualquer outro. Mas por eu ter feito seis curtas, é inegável que todo esse trabalho, em filmes tão distintos, me levou naturalmente a “O Som ao Redor”, que é, por acaso, o filme de maior escala que fiz até agora (KMF 5).

A necessidade de estar envolvido com os processos que permeiam toda a produção das suas obras é parte de uma estratégia de posicionamento e legitimação do cineasta, de maneira que a construção de significados sobre suas práticas sociais se mantenha alinhada ao seu estilo de produção, reafirmando seus valores, crenças e conhecimentos (FOUCAULT, 2014). Pelo fato de ter um estilo criativo muito próprio e utilizar o filme como um meio de se expressar e estabelecer conexões com o público, desde o começo de sua trajetória Kleber faz questão de estar presente em grande parte do trabalho (GOMES, 2018).

Engraçado que nos meus filmes eu sempre fiz o som, a gravação do som e a montagem, e essa foi a primeira vez que trabalhei com alguém que faz o som e eu não tenho que me preocupar com muita coisa. **Eu sempre digo que todos os processos me interessam no cinema.** E todos são muito fortes. Eu nunca havia passado por uma filmagem como a que tivemos em julho e agosto, misto de circo com acampamento e gulag. **De qualquer forma, agora estou na montagem e tem sido igualmente punk, mas de maneira diferente.** (KMF 3).

(...) **alguns detalhes entraram na mixagem e na montagem.** Por exemplo, **na montagem entrou a leitura de nomes no final do confronto, em um aceno a Marielle Franco** (vereadora carioca negra assassinada em março de 2018, no Rio de Janeiro).

Quando Sônia veio filmar, Marielle tinha morrido três semanas antes. Tinha estado com Marielle e estava muito impactada pela sua morte. **A morte de Marielle é a execução de uma mulher negra, que tinha um posicionamento social e político forte e que foi assassinada de maneira profissional. É impossível essas coisas não estarem no filme. Acho inacreditável você fazer um filme no qual o Brasil não está** (KMF 1).

A viabilização da produção de cinema vai além de dedicação e participação ativa do realizador, pois muitas vezes é necessário um esforço de **trabalho colaborativo**, tal como o que ficou conhecido em Pernambuco pelo que chamamos de *brodagem* (NOGUEIRA, 2014). Nesse modelo, cabe a participação de amigos, pessoas da família e aqueles interessados em contribuir para a aquisição de recursos como conhecimento, mão-de obra e capital financeiro. Essa capacidade de estabelecer relações em busca de ampliar *networking*, ideias e conhecimento à medida em que dilui custos e riscos é considerada uma habilidade empreendedora cada vez mais urgente, principalmente em ambientes de criação artística e cultural, majoritariamente independente, como o cinema produzido em Pernambuco (CUNHA, 2016).

Diante do cenário de menosprezo pelos filmes de curta metragem, Kleber se lança à ideia de tentar desenvolver um filme de longa metragem. A ideia de escrever o roteiro de *O Som ao Redor*, seu primeiro filme de ficção, adveio de uma oportunidade de edital divulgado para projetos de baixo orçamento. Mas antes desse momento, o cineasta já havia coletado materiais junto a cineastas e críticos de cinema do mundo todo que, quando apresentado a Emilie Lesclaux, transformou-se em um documentário: *Crítico*, e este foi o primeiro filme de longa-metragem de Kleber Mendonça em parceria com sua esposa e sócia da produtora Cinemascópio:

Quando começamos a viver juntos, em 2003, pouco depois ela pediu para ver o que já tinha sido gravado do *Crítico* (documentário lançado só em 2008) e foi ela que me convenceu que existia um bom filme naquele material. **Já havíamos trabalhados juntos em *Eletrodoméstica* (curta-metragem, de 2002), mas essa foi nossa primeira grande parceria.** Emilie é minha companheira de vida, temos dois filhos e ela tem conquistado muito respeito dentro e fora do Brasil. Nesta semana, como produtora, participou do Festival de Cinema Latino-Americano, em São Paulo. Em Cannes, foi convidada a falar em uma mesa sobre a participação da mulher no cinema. **Emilie consegue viabilizar os filmes de uma maneira muito tranquila e respeitosa com as pessoas, algo que dá um certo ar de cinema doméstico às nossas produções.** Temos um escritório em casa e às vezes telefonam dizendo: “Querida falar com o departamento financeiro da Cinemascópio...”. Tenho vontade enorme de responder: “Só um minuto, vou transferir para o quarto andar”. Uma piada, claro, porque basta eu esticar o braço 30 centímetros e passar o telefone para ela. **Mas, mesmo sendo uma operação pequena, com o trabalho de Emilie a produtora tem gerado excelentes resultados.** *Aquarius* já está vendido para mais de 60 países, algo incrível para um filme feito por um grupo de amigos na praia de Boa Viagem. *O Som ao Redor* também teve uma carreira incrível. Isso nos dá a sensação boa de que estamos no caminho certo e que as coisas têm funcionado (KMF 6).

O formato colaborativo desempenha papel social integrativo com respeito a práticas empreendedoras no setor do cinema realizadas com o suporte de uma equipe multitarefas, vinculadas a um modelo de negócio que opera em setores inerentes à atividade cinematográfica, o que expressa a necessidade de colaboração entre realizadores do setor para viabilizarem sua produção (COULSON, 2012). Nesse sentido, Kleber comenta como funciona o processo de escrever, dirigir e montar juntamente com sua equipe ao ilustrar aspectos de divisão de trabalho, união de expertises diferentes e compartilhamento de ideias, além de reafirmar seu interesse e engajamento em vários momentos que vão desde a concepção da ideia até o acompanhamento do seu resultado. Essas ações empreendedoras desvelam o modo criativo do sujeito emergente na sua atuação como articulador, evidenciando a dimensão representada pela expertise do empreendedor cultural (PAIVA JÚNIOR, 2004; BERGER; LUCKMAN 2008; SOUZA; PAIVA JÚNIOR, 2012).

Durante o **processo de escrita**, toda vez que estávamos travados (ele e Juliano Dornelles), descíamos para ver um filme. Não era nada planejado, mas sempre dava uma energia a mais. Às vezes, teve filme que não serviu para nada, às vezes tinha uma cena que despertava algo (KMF 2).

(A decupagem) eu preparei no roteiro, nos ensaios e nas visitas de locação. **Tinha sempre comigo minha câmera para fotografar e gravar em vídeo planos e set-ups de câmera. No último dia, eu mostrei a Pedro** (diretor de fotografia) uma imagem feita três meses antes de filmar na vera, na locação, e era exatamente a mesma cena rodada para o filme. De certa forma, o filme estava esperando sair já há um bom tempo. (...) **A única coisa que eu falei pra Pedro foi que queria que esse filme tivesse uma imagem associável a uma idéia de "cinema", tipo 'movie-movie', mas que fosse também naturalista.** Sobre paleta de cores, é algo que me lembra perguntas sobre "o arco do personagem"... **Se a super equipe de Juliano (Dornelles) na arte conseguiu traçar paletas misteriosas que eu não fiquei sabendo, e que eu nem percebi, maravilha. Confiei neles** (KMF 3).

Um outro formato observado nos filmes Aquarius e Bacurau diz respeito à inserção de **parcerias internacionais**, a interação entre as produtoras estrangeira reflete o alcance de maturidade e profissionalismo perante o mercado cinematográfico (GUERRA, 2015), além de estabelecer bases para a articulação do empreendedor, uma vez que se fundamenta na relação de reciprocidade e abarca a sua capacidade relacional ao construir relações de confiança e gerar disponibilidade, o que faz sustentar o empreendedorismo cultural. No caso da coprodução entre Brasil e França, uniram esforços a Cinemascópio, a produtora brasileira de Kleber Mendonça e Emilie Lesclaux e a empresa francesa SBS, do produtor cinematográfico Saïd Ben Saïd, além de contar também com a participação de outras empresas envolvidas na distribuição e exibição (figura 10):

Figura 10: Recorte de uma reportagem na Revista Intertelas

Lançado em 2016, “Aquarius”, entretanto, não chegou a ser chancelado como uma coprodução oficial francesa pelo CNC, que é a autoridade cinematográfica da França, análoga à Ancine brasileira. Conforme os termos do acordo oficial de coprodução entre o Brasil e a França, para que o filme seja considerado nacional nos dois países é preciso atingir um mínimo de 20% de participação financeira e artística, o que não ocorreu. Para o CNC, o longa-metragem é considerado 100% brasileiro, mesmo que a SBS tenha tido alguma participação financeira. Nesse caso, portanto, tratou-se de uma coprodução financeira privada, apenas entre os coprodutores.

Em “Bacurau”, a coprodução se mostra mais aos moldes tradicionais do acordo, como podemos verificar a partir das informações iniciais que estão sendo divulgadas. A equipe técnica foi formada por profissionais não apenas do Brasil, mas também da França, Bélgica e Estados Unidos, liderados por Emilie Lesclaux, da produtora majoritária brasileira CinemaScopio, responsável por todos os filmes de Kleber. Na França, além da SBS, o filme tem coprodução da rede de televisão franco-alemã ARTE, que tradicionalmente investe na produção cinematográfica francesa. A Globo Filmes, o Telecine e o Canal Brasil também aparecem nos créditos como coprodutores brasileiros.

Fonte: Revista Intertelas, 2018.

Falando sobre a questão logística destinada a desenvolver o filme Bacurau, sendo coproduzido entre Brasil e França, o cineasta comenta que, num primeiro momento, os processos de finalização de filmagem foram realizados na França, lá fizeram ajustes relacionados à correção de cor e de som. Enquanto o início da produção foi todo desenvolvido no Brasil, em Recife:

Foi tudo muito diferente com esse filme. **Tivemos a pré-produção no Recife, depois dois meses de filmagens no sertão do Seridó, no Rio Grande do Norte, e mais 10 meses de montagem no Bairro do Recife.** Aí, depois, fomos a Paris para finalizar som, correção de cor e efeitos especiais e daqui continuamos aprovando tudo, recebendo (*aponta para o celular*) e dando o OK (KMF 2).

Ao tratar de questões sobre suporte colaborativo entre pessoas e empresas envolvidas com o cinema e o audiovisual, Kleber reflete sobre **políticas públicas de incentivo e manutenção do cinema**. A relação entre cultura e poder são permeadas por conflitos, tensões e relações de poder, uma vez que, ora pelo Estado, ora pelo mercado a regulação incide e governa os artefatos culturais (ESCOSTEGUY, 2009). A fim de discutir problemas enfrentados pelo setor do audiovisual como um todo que atrapalha o desenvolvimento de um bom trabalho e precariza as instituições culturais e artísticas do país (IKEDA, 2015), mas também refletir sobre como o investimento nessas políticas tem sido importante para os avanços no setor, tanto para o Brasil quanto para o nordeste e Pernambuco:

Se você pensar em termos do que é normal no mundo, que é **o governo apoiar a cultura, acho que é um desafio muito grande. Porque, se eles querem cortar, vão cortar**. Agora, em relação ao cinema feito com estrutura comum, normal, me parece que há uma real ameaça nesse sentido (KMF 1).

Sobre a Ancine, no que se refere ao cinema independente, ela parece ter o papel de uma madrasta. Leva a criança na escola, mas deixa na esquina. **É um pesadelo burocrático no qual se perde muita energia com merda, desculpe-me o termo**. De qualquer forma, creio que a Ancine está sendo moldada ao longo do caminho, e espero que ela chegue a um formato mais interessante de parceria e diálogo com quem faz cinema. (...) **a situação hoje no Brasil é positiva para a realização de filmes**. Há dinheiro, há editais, patrocínios, leis de renúncia fiscal, investimentos estaduais, dependendo de onde você vive, e federais que, a partir do governo Lula, democratizou a distribuição de recursos, cortando o foco histórico nos produtores e realizadores do sudeste. No lado no qual atuo, a política de cultura tem sido de esquerda, ou seja, **fomentar o cinema como investimento cultural, sem a preocupação de ter lucro. É como investir na educação e na saúde, o investimento na cultura é importante e dá alma à cultura**. Em Pernambuco, esse fomento é rigidamente controlado em termos de burocracia e prestação de contas, mas, mesmo assim, não há a cobrança, por exemplo, de se fazer um filme que dê retorno financeiro. Nos pitchings de projetos diante de bancas examinadoras, no Recife, a pergunta “qual a previsão de público para seu filme?” não tem sido feita, pois a cada ano, soaria mais e mais alienígena para qualquer realizador de filmes autorais respondê-la, dadas as condições de mercado que temos hoje. Quem saberia responder isso? **Usar a régua do lucro e do comércio como única maneira de medir o sucesso de uma produção cinematográfica me parece errado**. No melhor dos casos, temos sucessos de público importantes, que não só atraem gente, mas que deixam uma marca na cultura. No entanto, é triste observar que a maior parte dos nossos grandes sucessos são produtos descartáveis, que depois de dois meses faturando alto para os produtores, irão para a lata do lixo da cultura, sem qualquer impacto na sociedade, nada, zero. (KMF 5).

6.1.2.2 Infraestrutura técnica

As inovações de mercado proporcionam novas práticas de gestão idealizadas mediante reestruturação dos modelos de infraestrutura técnica (PAIVA JÚNIOR, 2004; GOMES; PAIVA JÚNIOR; XAVIER FILHO, 2019). Com a emergência de tecnologias digitais, a forma de

produzir e consumir cinema modificou todo um sistema de experiências sociais. A internet, o mundo digital e as mídias ampliaram as possibilidades de criação e, conseqüentemente, os formatos de fruição do cinema por meio de novos meios de consumo (ALCÂNTARA; BRUNET, 2013). O que, no início, impactou a carreira de Kleber Mendonça em relação à forma como ele produzia seus filmes, mudou de patamar justamente com a **digitalização do cinema:**

Quando a revolução digital chegou em 1999, na verdade chegou com “Os idiotas” e “Festa de família”, em Cannes, em 1998. Quando eu li no Jornal do Brasil, pensei: “Ah, é um vídeo isso aqui, mas é tratado como filme. Isso é de que eu preciso”. **Levou dois anos pra essa revolução chegar na realidade do Recife. Em 2001, recomecei a minha produção, em digital – que agora já era mais nobre, era cinema digital.** Aí, A menina do algodão virou cinema digital. E, então, há uma geração de energia: quanto mais você faz, mais você faz. Quanto mais você não faz, mais você não vai fazer nada. Aí veio A menina do algodão, veio Vinil verde. E, magicamente, o Eletrodoméstica é aprovado no Minc (KMF 1).

Aconteceu algo muito interessante, que é a troca de tecnologia, a chegada do digital. Isso começou a liberar as amarras de produções regionais. Pernambuco, aos poucos, passou a ser o cenário de produção que mais começou a se destacar dentro dessa liberação, a partir do momento em que não era mais preciso usar equipamentos que só existiam no Rio e em São Paulo. Cheguei a fazer um curta-metragem com todo o equipamento vindo do Rio e de São Paulo. Para você fazer um filme, tinha que importar tudo, e tudo se tornava muito pesado e difícil. **Com o digital isso foi caindo por terra, e hoje a gente já fez a transição.** Atualmente há muitas técnicas de fazer cinema sem aquele peso todo. Com o sucesso dessa produção, ela foi conquistando cada vez mais incentivo. Os incentivos do governo local são muito fortes, então hoje eu diria que as condições são mais favoráveis para produzir cinema em Pernambuco do que em qualquer outro estado (KMF 7).

Mas eu diria que é um momento muito importante para jovens partirem para fazer filmes muito provocadores, bem fortes, com o mínimo de equipamento. Estamos em um momento fantástico para isso. **Com uma câmera dessa (aponta para a câmera do fotógrafo Breno Laprovitera), você faz um filme de muita qualidade, aí leva pra casa e edita no seu colo. Literalmente nas coxas (risos).** E faz um filme foda. Gostaria de ver uma reação nesse nível, de cineastas homens e mulheres jovens fazendo filmes muito simples e muito fortes. Porque hoje o Brasil tem todo tipo de filme. Eu fiz A menina do algodão com R\$ 78 e fiz Bacurau com 8 milhões de reais. Bacurau é um tipo de filme e A menina do algodão é outro. Vinil verde é um tipo de filme e As boas maneiras é outro, e os dois são de gênero, são brasileiros. Então, acho que é um momento bom para reagir (KMF 1).

Além da questão da internet e das novas tecnologias digitais, Kleber relata as intervenções proporcionadas por diferentes estilos de câmeras e como essa diferenciação interfere na estética do filme. A inovação tecnológica tem se apresentado como fator fundamental para a ressignificação nos formatos de criação e consumo, o que confere maior aproximação entre produtores e consumidores (LÉVY, 2010; JENKINS, 2013). Nesse contexto, desvelando certo rigor e um alto nível de conhecimento em relação às **câmeras com**

tecnologias diferenciadas, o cineasta reflete sobre as intenções que ele precisa codificar no momento da produção do filme e a reação esperada diante do espectador no momento do consumo e como esse aspecto é fundamental na consecução de uma prática discursiva focada na estratégia de imagem (HALL, 2011; FOUCAULT, 2014).

E um aspecto interessante e muito importante, no final das contas, **é a imagem do filme**. A gente conseguiu trabalhar com **lentes anamórficas Panavision**, que são do final dos anos 1960, início dos anos 1970, responsáveis por uma imagem muito particular do cinema americano, de filmes de realizadores como Michael Cimino e de diretores de fotografia como Vilmos Zsigmond, que fez Contatos Imediatos do terceiro grau. **Essa lente tem uma distorção muito particular e sutil e traz a memória de algo familiar, dos filmes daquela época (...)** de publicidade, acho até que já se fez algo, mas é o primeiro filme de cinema brasileiro rodado com essas lentes Panavision. Aliás, como Juliano falou, a Panavision de Paris mandou pedir essa lente em Los Angeles. Trouxemos o combo todo (KMF 2).

Quando você pega uma câmera de tecnologia de última ponta, como a Alexa, que foi a câmera que usamos, **tanto para mim como para Juliano não interessava usar essa câmera cutting edge** com lentes igualmente cutting edge, porque aí teríamos imagens que nem essas que vemos nas vitrines das lojas, das TVs de LED. (...) **Bacurau é no formato scope**. Quando você usa uma lente normal, esférica, para virar *scope*, você perde área. **Mesmo que recue mais na hora de enquadrar, não vai ter o mesmo comportamento de uma lente anamórfica, que espreme e estica**. Essa lente é um passo além, mesmo sendo uma Panavision de 40 anos atrás. Alugamos de Paris, de onde veio também a Alexa especialmente preparada para ser acoplada a ela. (KMF 2).

Outro aspecto considerado fundamental para o desenvolvimento de uma produção com excelência requer a formação de uma **equipe com profissionais especializados**. A presença de pessoas com expertises bem definidas e competência técnica aparece como fator preponderante na alavancagem de possibilidades e oportunidades de melhorias no setor de cinema (PAIVA JÚNIOR, 2004; SOUZA; PAIVA JÚNIOR, 2012), uma vez que as instituições responsáveis propiciaram a criação de cursos e centros de formação em cinema no estado de Pernambuco, pudemos contar com equipes especializadas formadas com capital humano formado aqui, contribuindo para a geração de emprego e retorno intelectual e financeiro para o audiovisual.

Existem questões muito delicadas na criação artística que envolvem cultura e isso é muito importante para mim, na verdade, para toda essa equipe de colaboradores. É muito delicado falar isso, mas, aqui em Pernambuco, não é que a gente esteja em uma redoma, pois cada região tem um jeito de fazer, de pensar e de agir. **O jeito aqui é muito profissional, mas não da maneira de uma cartilha de ser profissional** (KMF 1).

Nos cercamos de uma equipe excelente. Pedro trabalhou de maneira muito próxima com **Fabício Tadeu, que é um puta operador de câmera**. Fui vendo como ele é bom quando eu dirigia a cena, mas nunca os pequenos respiros que a câmera exige durante um plano, e estava tudo lá, com o ator, com a cena. **Fabício é ninja, e Gustavo Pessoa no foco, foi muito bom. Me senti tranquilo** (KMF 3).

6.1.2.3 Relações sociais de produção

O processo de empreender a atividade cinematográfica requer o efeito colaborativo para ser realizado, assim, não se faz cinema sozinho, é necessário sempre partir de alguma articulação social de indivíduos, de esforços e de capital. Para esta categoria vimos emergir uma subcategoria relacionada à **valorização dos atores e figurantes** que dão vida, voz e rosto às cenas projetadas no cinema, além disso o cineasta faz questão de tecer **críticas ao modelo mecanicista de tratar artistas**, pois estes “são os construtores, construtores da escultura, da cor, do espaço e tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto, os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea” (OITICICA, 1986, p. 55). Essas reflexões são debatidas por Kleber Mendonça Filho:

A relação com os figurantes nos tocou muito. Imagina você chegar numa comunidade onde existem pessoas que na vida real são hostilizadas, escanteadas ou tratadas com preconceito e todas elas, em peso, compareceram para trabalhar no filme. **Durante aqueles três meses, no filme, elas são valorizadas como nunca foram.** Todo dia, ônibus e vans iam pegá-las para elas irem ao set participar de tudo aquilo. No último dia de filmagem, elas entendem que vão voltar para a realidade. No último jantar com todo mundo, elas escreveram um poema e nos declamaram. Foi algo muito, muito emocionante. O vídeo está lá no meu Facebook, foi algo entre 6 e 10 de maio de 2018 (KMF 2).

Mas eu tive sorte porque terminei trabalhando com o que acabou sendo o mix perfeito de poucos grandes atores profissionais e outras pessoas que não eram exatamente atores, mas que pareciam desde sempre entender as situações humanas do filme. Escolhemos um grupo de pessoas que, além de atuarem, têm uma inteligência de vida. É algo que você percebe no primeiro "teste", confirma no segundo e segue encantado nos ensaios e na filmagem (KMF 3).

Isso aconteceu em O som ao redor, em Aquarius e, de uma maneira maior ainda, até hoje, em Bacurau. E de uma maneira muito intensa, **porque a gente estava no Sertão e lidando com pessoas que jamais haviam participado de um filme. Elas foram tratadas com muito respeito e carinho e isso é importante dizer, pois a máquina de fazer um filme às vezes tritura pessoas. Tem gente que acha isso normal, mas não, não acho que faz parte.** Não é preciso triturar e machucar as pessoas. Prefiro evitar isso. Não acho uma boa e muita gente da equipe também concorda. Fazer um filme é muito tenso. Não gosto de gente que artificialmente acrescenta tensões em cima das tensões que já existem. (...) Mas, quando a gente visitou o Sertão, **não só agregou coisas novas, como confirmou muitas outras, como o senso de comunidade, a inteligência, como as pessoas eram antenadas, a visão política que elas têm. E trabalhar com 100 figurantes da região nos ensinou muito.** Eles não só nos ensinaram, como até em cenas de que estavam participando sem receber exatamente um briefing completo; só de olhar para a cena, aquelas pessoas sabiam exatamente o que estava acontecendo, pois aquilo ali fazia parte da vida delas. Meu maior medo era inventar uma coisa de “menino de cidade”, mas isso não aconteceu (KMF 1).

Outro aceno importante que retoma as conexões sociais que viabilizam o cinema está relacionado a **ressignificação do mercado de consumo** oferecendo ao público diálogos mais

abrangentes, desde a perspectiva da produção feita em Pernambuco e até a programação e exibição de filmes de outras nacionalidades, na ocasião de conceber festivais como o Janela Internacional de Cinema, por exemplo. Conforme orientação de Johnson (2010), o momento do consumo pressupõe o agente social que incorpora aquilo que recebe e põe de volta em circulação no mercado mediante reformulação de sentidos e significados, por esse motivo, as práticas de produção e consumo se constituem simultaneamente, a partir do estabelecimento das práticas sociais desempenhadas pelos sujeitos (ESCOSTEGUY, 2009; FOUCAULT, 2014).

A articulação entre os realizadores e os atores sociais que assumem o lugar do consumo é representativa da consecução do empreendedorismo cultural na produção simbólica, uma vez que os repertórios discursivos gerados por meio desses diálogos são propiciados por um circuito de significação inerente as práticas sociais que conduzem à formação da identidade (CANCLINI, 2010). Nesse contexto, destacamos a realização do Janela Internacional de Cinema do Recife, criado pelo cineasta Kleber Mendonça Filho e pela produtora Emilie Lesclaux, o festival disponibiliza ao espectador a tela de cinema como uma verdadeira janela para produções brasileiras e internacionais.

O circuito de exibição do Janela Internacional de Cinema é composto por cinemas de rua, reforçando as lógicas e interesses de Kleber Mendonça ligados ao cinema autoral e ao circuito alternativo, assim temos o Cinema São Luiz, um cinema clássico, em funcionamento até os dias atuais, na sala construída em 1952 e restaurada em 2008 (997 lugares), o Cinema da Fundação (200 lugares) e o Cinema do Museu (160). O festival tem dimensão internacional, trazendo participantes do Brasil e do mundo inteiro com atividades concentradas na região metropolitana do Recife (CINEMASCOPIO, 2022).

Depois de 12 edições presenciais e tendo ficado sem exibição em 2020 por causa da pandemia, o festival teve sua 13ª edição realizada em março de 2021 com formato adaptado ao modelo online. O incentivo veio da Lei Aldir Blanc, Governo Federal, via edital do Governo de Pernambuco, Fundarpe, Secult-PE, o patrocínio, da Prefeitura do Recife e apoio do Consulado Geral da Alemanha no Recife e Centro Cultural Brasil Alemanha (FOLHA DE PERNAMBUCO, 2021).

Figura 11: Recorte de uma reportagem da Revista Continente

Eu me lembro é o tema do 13^o *Janela Internacional de Cinema do Recife*, realizado em uma versão *online* e gratuita, pela primeira vez, entre 6 e 10 deste mês, no site www.janeladecinema.com.br. A edição pandêmica perscrutará por memórias coletivas e individuais, sejam elas de um passado longínquo ou recente.

Para não ir muito longe, por exemplo, como esquecer as lembranças da quase não realização do evento em 2019? Os desmontes nas políticas culturais do país já inviabilizavam o festival antes mesmo de se falar em coronavírus. Na época, coube à organização do *Janela* apostar na coletividade do público para uma campanha de financiamento coletivo. A estratégia, somada a maiores investimentos da Prefeitura do Recife, colocaram no ar uma edição mais enxuta – mas que ainda sim exibia, pela primeira vez no Brasil, lançamentos internacionais do cacife de *Vitalina Varela*, vencedor do Leopardo de Ouro no *Festival de Locarno*.

Em 2020, o *Janela* não teve a mesma sorte. Com o seu grande palco, o Cinema São Luiz, fechado, nem mesmo uma edição *online* foi anunciada. Este enorme vácuo na agenda cultural do Recife veio a ser preenchido agora, com um anúncio surpresa do embarque do festival no mundo digital.

Ressalte-se, mais que um evento cinematográfico, o *Janela* situa o público pernambucano na cadeia de lançamentos internacionais alternativos, além de ser um espaço para discussões e atividades formativas. Sem um circuito aquecido de estreias, a 13^o edição do festival evidenciou ainda mais sua importância curatorial. Foi neste sentido que a programação pôs lado a lado nomes como a cineasta Anna Muylaert e o artista multimídia Kaíque Brito, que partiram de ideias basilares semelhantes para realizar seus filmes. O *Eu me lembro* foi a temática que guiou justamente os únicos lançamentos presentes na seleção, instigados pelo *Janela* a partir de reflexões sobre a crise que acomete a Cinemateca Brasileira, fechada desde o ano passado.

Fonte: Revista Continente, 2021.

A reportagem da Revista Continente (figura 11) fala sobre a edição ocorrida em 2021 e aponta dificuldades para a realização do evento por falta de recursos e da campanha de financiamento coletivo na edição de 2019, a não realização da edição de 2020. Ressaltando a importância desse festival para o estado de Pernambuco e para o Nordeste, principalmente em tempos de ameaças à cultura e à arte brasileiras.

Após analisar as categorias da dimensão concreta, apresentamos as subcategorias emergentes no quadro 4:

Quadro 4: Dimensão Concreta da Ação Empreendedora de Kleber Mendonça Filho

DIMENSÃO	CATEGORIAS ANALÍTICAS	FORMAÇÕES DISCURSIVAS
Objetiva (Concreta)	Organização do trabalho	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Participação efetiva na produção ➤ Trabalho colaborativo ➤ Parcerias internacionais ➤ Políticas públicas de incentivo e manutenção do cinema
	Infraestrutura técnica	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Digitalização do cinema ➤ Câmeras com tecnologias diferenciadas ➤ Equipe com profissionais especializados
	Relações sociais de produção	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Críticas ao modelo mecanicista de tratar artistas ➤ Valorização dos atores e figurantes ➤ Ressignificação do mercado de consumo

Fonte: Elaboração própria, 2022.

As subcategorias emergentes da análise da dimensão concreta da ação empreendedora de Kleber Mendonça Filho, desvelam um ambiente de produção marcado pelo protagonismo do empreendedor cultural, atuando de forma crítica e efetiva na construção de significados e práticas sociais (FOUCAULT, 2014). Há também a compreensão discursiva de um modo de trabalho focado em colaboratividade mediante uma equipe técnica profissionalizada aliado ao uso de equipamentos sofisticados e as novas tecnologias digitais, além da necessidade de expansão agregando parcerias internacionais.

As ilações pertinentes ao momento da produção-consumo demarcam a imbricação com o momento da regulação por meio da interferência exercida pelas relações de poder que balizam as ações do Estado e do mercado, refletindo diretamente no público, enquanto agentes que reposicionam as construções discursivas e ideológicas atribuídas aos artefatos culturais (JOHNSON, 2010). Dessa forma, a emergência de práticas empreendedoras em função de uma demanda de resignificação dos formatos de consumo, da articulação social, de capital humano e financeiro, necessita estabelecer uma reflexão crítica diante de políticas públicas de assistência ao setor de cinema e de valorização da arte e dos artistas que o compõem.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção deste estudo adveio da tentativa de compreender como o empreendedorismo cultural se situa na realização de artefatos culturais e simbólicos no setor do cinema. Para isso, retomamos aqui a pergunta norteadora desta pesquisa: **Como ocorre a ação empreendedora cultural de Kleber Mendonça Filho no cinema brasileiro?** Para respondermos esta questão, recorreremos aos Estudos Culturais, utilizando o Circuito da Cultura de Johnson (2010) como arcabouço teórico-metodológico, seguindo a adaptação do quadro de Almeida, Guerra e Paiva Júnior (2013) que auxilia a operacionalizar a análise desse estudo a partir das dimensões concreta e abstrata da ação empreendedora do diretor de cinema Kleber Mendonça Filho.

As categorias analíticas representativas das formações discursivas emergentes ao longo das investigações estão coadunadas com as subcategorias oriundas da análise da dimensão abstrata, visto que estes elementos constituem as referências subjetivas que despertaram e incentivaram a consecução da ação empreendedora de produtores fílmicos. Em seguida, exploramos a dimensão concreta para compreender como esses aspectos são aplicados aos formatos e estratégias de organização do trabalho que viabilizam a produção cultural estabelecida na arena da ação empreendedora no campo do cinema.

Ao considerarmos a dimensão subjetiva da ação empreendedora cultural, chegamos ao entendimento de que as vivências e experiências de Kleber Mendonça constituem a noção de sujeito social, por meio de práticas discursivas, construindo uma identidade e posicionamento crítico que fundamentam as ações empreendedoras subjetivas pertinentes aos agentes realizadores de cinema. Portanto, a construção identitária do sujeito, mais especificamente do diretor de cinema, impacta diretamente no formato de produção cultural por ele desempenhada, de modo que as impressões projetadas no processo criativo são interpeladas por significados oriundos de um repertório social pré-estabelecido.

As ações empreendidas na realização fílmica revelam o protagonismo do profissional que empreende no universo do cinema no sentido de articular recursos preexistentes para desenvolver e disponibilizar bens e serviços culturais. Atuando em posição de destaque na criação de modelos representativos, visualizamos a figura de Kleber como um empreendedor cultural do campo do cinema, que se relaciona com as artes e por meio delas estabelece diálogos com o seu interlocutor, com a sociedade, evidenciando as tensões inerentes à arena cultural e artística, uma vez que as reflexões políticas são recorrentes em seus filmes. Nesse sentido, as práticas sociais advindas da sua atuação profissional em campos ideológicos, reforçam

estratégias de posicionamento, visibilidade e engajamento, favorecendo a projeção fílmica desse realizador.

Como forma de combater a problemática do sistema socioeconômico que fetichiza a arte e a ela confere valor exclusivo de mercado, vimos uma participação efetiva de Kleber Mendonça em manifestações e debates que ratificam a necessidade de se entregar a sociedade produções autorais, acessíveis, que dialoguem com o segmento social popular e que se desviam do circuito exclusivamente comercial de produção. Dessa forma, ele corrobora um modelo alternativo de atribuir novos contornos ao consumo do cinema, enfatizando, inclusive, que a resistência impregnada na arte deve ser salvaguardada também nas obras arquitetônicas que formaram as imagens das cidades, como as salas de cinema de rua.

Elementos advindos da subjetividade de uma cineasta engajado com a esfera política podem se reverberar na forma como ele concebe sua produção cinematográfica, aspecto esse que tende a propiciar certa transformação no campo cinematográfico e áreas correlatas do mundo audiovisual, no sentido de exercer influência sobre o outro em relação à maneira de produzir o artefato cultural, tanto na questão estética e tecnológica, quanto na forma de dialogar com agentes da sociedade.

Ao longo dos últimos vinte anos, logo após o momento da Retomada do cinema brasileiro, vimos uma escalada na produção cinematográfica correspondente ao espectro independente do Sudeste do País, a considerar a produção cada vez crescente no Nordeste, em Pernambuco, impulsionadas pelo auxílio de políticas públicas de qualidade, mesmo diante do empecilho dos reconhecidos desmontes no setor do audiovisual. Isso vem sendo refletido na apresentação de um Brasil atualizado e um Nordeste que pode ter a seca, a fome e o cangaço, mas também dispõe de natureza verde, a internet e a cultura pop.

O conjunto de elementos resultantes da análise da dimensão concreta realçam o entendimento de que a formação de um ambiente de produção marcado pela colaboratividade é inerente ao setor do cinema, evidenciando nuances de uma prática produtiva cada vez mais interativa, afastada da figura do sujeito atomizado do mundo clássico dos negócios. Nesse cenário, vimos as estratégias de articulação de um cineasta sendo utilizadas com a finalidade de conceber uma equipe de trabalho colaborativa, organizada entre amigos e familiares envolvidos com atividades cinematográficas; uma expansão internacional entre produtoras parceiras, contribuindo com inovações temáticas e tecnológicas, como também para projeção do cinema brasileiro em outros países.

A chegada da internet e a evolução do analógico para o digital são marcadores de um novo formato de produção globalizado, sofisticado e tecnológico. Esses avanços apontam para

a manifestação de práticas empreendedoras que viabilize novas formas de consumo, de articulação social, de capital humano e financeiro. Dessa forma, esse diretor de cinema reforça que é necessário o incentivo à reflexão crítica diante de políticas públicas de assistência ao setor de cinema, em função de um sistema que ainda precisa ser estabilizado, para subsidiar produção de qualidade, bem como salienta a importância de valorização da arte, dos artistas e da cultura, subvertendo a lógica utilitarista da força do capital e ressignificando o ponto de vista conferido ao fenômeno empreendedor cultural.

As contribuições desse estudo em torno do debate dos Estudos Culturais apontam para a elucidação do modo como a produção e o consumo de bens simbólicos, nesse caso os filmes, podem proporcionar a emancipação e a valorização de artefatos culturais que operam às margens do circuito vigente. Aqui ratificamos a força sociocultural da produção de um bem simbólico dialogando com a problematização acerca das concepções identitárias, históricas e políticas atuantes na nossa sociedade, imbricada no saber-fazer atuante do empreendedor cultural.

Torna-se evidente o esforço investigativo que incorpore a aplicação dos Estudos Culturais ao campo da Administração a fim de ampliar as reflexões sobre a sociedade contemporânea e as conexões inerentes ao espaço simbólico no campo econômico, político e social por meio da produção cultural. Ademais, evidenciamos que a ressignificação dos modelos de consumo pode contribuir para a constituição de um mercado que não descarta a relevância de elementos abstratos inerentes à arte em detrimento de lucratividade e produtividade, valores oriundos da lógica mercadológica.

Em relação às limitações encontradas no desenvolvimento desse estudo, destacamos que as escolhas pelas fontes de dados advindas de materiais já disponíveis na internet afunilam o escopo da interpretação, de modo que outros questionamentos poderiam ter sido efetuados por meio da possibilidade de estar em contato direto com o sujeito investigado na pesquisa.

Como sugestões de desenvolvimento para estudos futuros, indicamos desempenhar investigações que possam abarcar interações ocorridas entre produtor cultural e sua audiência, utilizando os avanços da internet e o aparato das redes sociais que constituem um espaço profícuo para análises sobre cultura, sociedade e mercados. Além de propor análises semelhantes de outros perfis de empreendedores das mais diversificadas linguagens culturais e até mesmo sobre outras expressões e manifestações culturais, como também a exploração teórico-conceitual e metodológica da temática sob o prisma de outros modelos de circuito da cultura.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **A invenção do nordeste e outras artes**. 2 ed. Recife: FJN, Ed. Massagana; São Paulo: Cortez, 2001.

ALCÂNTARA, Paulo; BRUNET, Karla. Notas introdutórias ao cinema interativo. **Revista de Audiovisual**, Sala 206, n. 3, dez. 2013.

ALMEIDA, S. de L.; PAIVA JÚNIOR, F.; GUERRA, J. R. F. Produção simbólica e indicação geográfica: o caso da [re]significação da produção artesanal do queijo coalho. **XXXVII Encontro da ENANPAD**. Rio de Janeiro. 2013.

_____. **Inovação e [Re]articulação de significados culturais: disputas e alianças pela atribuição de sentidos ao queijo de coalho artesanal no contexto da indicação geográfica “Agreste de Pernambuco”** / Simone de Lira Almeida. Tese (Curso de Doutorado em Administração). Recife: O Autor, 2012.

ALVES, Gisele; HAMZA, Kavita Miadaira. Comportamento do consumidor de streaming de vídeo sob a ótica da extensão da teoria unificada de aceitação e uso da tecnologia. Maringá: UEM, 2019.

ANCINE – “**Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro - 2019**”. Disponível em: < <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/analise/2019/2019.pdf> > Acesso em: 15 de jun. de 2021

ANCINE – “**ANCINE divulga números da exibição em 2020 e 2021**”. Disponível em: < <https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/ancine-divulga-numeros-da-exibicao-em-2020-e-2021> > Acesso em: 19 de jan. de 2022

ARAÚJO, Ed Wilson Ferreira. Gramsci e os Estudos Culturais: uma abordagem teórica para além da reprodução ideológica na comunicação. **Revista de Políticas Públicas**, v. 22, p. 723-740, 2018.

AUTRAN, A. O Cinema Brasileiro Contemporâneo Diante do Público e do Mercado Exibidor. (in) **Significação**, n.32, pp.119-135. São Carlos: UFSCar, 2009.

BALLERINI, Frantjesco. **Cinema brasileiro no século 21: Reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional**. São Paulo: Summus Editorial, 2012.

BANKS, M. *et al.* Risk and Trust in the Cultural. **Geoforum**, v. 31, p. 453-464, 2000.

BARROS, Isabelle. 2017. “**Jornalista e fotógrafa Ana Farache será nova gestora do cinema da Fundação.**” Diário de Pernambuco, 16 de janeiro de 2017. <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2017/01/jornalista-e-fotografa-ana-farache-sera-nova-gestora-docinema-da-fund.html>.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Editora Vozes Limitada, 2017.

BENAZZI, João Renato de Souza Coelho. O Comportamento de Consumo dos Consumidores de *Video on Demand*. **Comunicon**, 2014.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: _____. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Completas, v. I).

BENTES, I. **Sertões e Favelas no Cinema Brasileiro Contemporâneo**: Estética e Cosmética da Fome. (in) Alceu, v.8, n.15, pp.242-255. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2007.

_____. The Aesthetic of Violence in Brazilian Films. (in) City of God in several voices, pp.82-92. Nottingham: Cricital, Cultural and Communication Press, 2005.

BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento, Tradução: Floriano de Souza Fernandes. 28ªEd., Petrópolis: Vozes, 2008.

BERNARDET, J. C. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BIRNKRAUT, Gesa. The new socio-cultural entrepreneurs. In: **Entrepreneurship in Culture and Creative Industries**. Springer, Cham, 2018. p. 171-182.

BOCCELLA, N.; SALERNO, I. Creative Economy, Cultural Industries and Local Development. In: (Calabro, F and DellaSpina, L, Ed.). 2ND International Symposium New Metropolitan Perspectives - Strategic Planning, Spatial Planning, Economic Programs and Decision Support Tools, Through The Implementation Of Horizon/Europe2020, (ISTH2020) 124 2016, **Anais...** [s.l: s.n.]

BRAGA, W. D. Novas identidades para o novo mundo do trabalho através da Cultura: o velho mantra do capitalismo revisitado. **Revista Eptic**, São Carlos, v. 17, n. 1, p. 218-235, 2015.

BRASIL. Ministério da Cultura do Brasil. **Plano da Secretaria de Economia Criativa**. Brasília, 2012.

BRASIL. Ministério da cultura. **Guia do empreendedor sociocultural**: reflexões orientações, metodologias e práticas para amparar o desenho e a gestão de projetos socioculturais sustentáveis. Editoria do Blog Sociocultural em Rede, 2018.

BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.

CAETANO, D. (org.) Cinema Brasileiro 1995-2005: Ensaio Sobre uma Década. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CALDAS, C., H., S; CARMO, M., B. O Consumo Televisivo em Plataforma Over-The Top (Ott): o Estudo de Caso do Globoplay. **Significações e Estratégias Midiáticas**, p. 112-137, 2019.

CAMARGO, Isadora; ESTEVANIM, Mayanna; SILVEIRA, Stefanie C. da. Cultura participativa e convergente: o cenário que favorece o nascimento dos influenciadores digitais. *Revista Comunicare*, v. 17, p. 96-118, 2017.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e Cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. 8ª. Ed. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 228, 2010.

CAPPELLE, Mônica Carvalho Alves; MELO, Marlene Catarina de Oliveira Lopes; GONÇALVES, Carlos Alberto. Análise de conteúdo e análise de discurso nas ciências sociais. **Organizações rurais & agroindustriais**, v. 5, n. 1, 2003.

CARVALHO, L. A. **Pressões ambientais e mudanças institucionais no campo do cinema em Pernambuco**. 2006. 151f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Administração, UFPE, Recife, 2006.

CASTELLS, Manuel. **A galáxia da Internet**: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. /Manuel Castells; Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Revisão técnica: Paulo Vaz. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed., 2003.

_____. **A sociedade em rede**. 13 ed. São Paulo: Paz e Terra. 2010.

CASTRO, Gisela G. S. Comunicação e consumo nas dinâmicas culturais do mundo globalizado. **Pragmatizes: revista latino-americana de estudos em cultura**, v. 4, n. 6, 2014, p. 59 – 71.

CAVES, R. **Creative industries**: contracts between art and commerce. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

CINEMASCOPIO – “**Janela de Cinema 2021**”. Disponível em: <
<http://www.cinemascopio.com/sobre/>> Acesso em: 10 de jan. de 2022

COSTA, Jean Henrique. Puxe o fole sanfoneiro! Para pensar a produção e o consumo do forró eletrônico no Rio Grande do Norte. **Revista Cronos**, v. 15, n. 1, p. 87-117, 2015.

COSTA, Mannuella. **Cinema Brasileiro Independente no contexto contemporâneo: entre a Ficção e a Realidade**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.

COSTA, Wendell Marcel Alves da. **Cinema, imaginação e espaços poéticos memoriais: antropologia do imaginária no cinema pernambucano de Kleber Mendonça Filho**. 2019. Dissertação de Mestrado. Brasil.

COSTA-HÜBES, Terezinha da Conceição; ORTEGA, Leliane Regina. Reconfiguração do Modelo Didático do Gênero: um diálogo com concepções teóricas bakhtinianas. **Veredas-Revista de Estudos Linguísticos**, v. 21, n. Especial, 2017.

COVALESKI, Rogério Luiz. Conteúdo de marca e entretenimento: narrativas híbridas. **Comunicação Mídia e Consumo**, v. 12, n. 34, p. 107-123, 2015.

CRESWELL, John W. **Projeto de pesquisa**: métodos qualitativo, quantitativo e misto. 3 ed. Porto alegre: Artmed, 2010.

_____. **Investigação Qualitativa e Projeto de Pesquisa**: Escolhendo entre Cinco Abordagens. Penso Editora, 2014.

CULTURA PE – “**Portal de Cultura – Festivais**”. Disponível em: <
<http://www.cultura.pe.gov.br/funcultura/>> Acesso em: 06 de dez. de 2021

CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. O cinema, a memória, a elaboração do discurso provinciano. In: CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. (org). **Relembrando o cinema pernambucano**: dos arquivos de Jota Soares. Recife: Massangana, 2006. p. 23-30.

CUNHA, Thiago Neves. **O empreendedorismo cultural emergente da [re]configuração da indústria da música por meio das novas tecnologias de informação e comunicação: o caso do artista pernambucano Siba / Thiago Neves Cunha.** – Recife, 2016.

DAVEL, E.; ALCADIPANI, R. Estudos Críticos em Administração: a produção científica brasileira nos anos 1990. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 43, n. 4, p. 72-85, out.-dez. 2003.

DAVEL, E.; CORA, M. A. J. Empreendedorismo cultural: construindo uma agenda integrada de pesquisa. **Anais [...] VIII Encontro de Estudos em Empreendedorismo e Gestão de Pequenas Empresas-EGEPE**, Goiânia, 2014.

_____. Empreendedorismo cultural: cultura como discurso, criação e consumo simbólico. **Políticas Culturais em Revista**, v. 9, n. 1, p. 363-397, 2016.

DAROS, Otávio. De Nietzsche a Paulo Freire: a proposta de alfabetização midiática de Douglas Kellner. **Revista UNINTER de Comunicação**, v. 8, n. 15, p. 126-135, 2020.

DIMAGGIO, P. Cultural Entrepreneurship in Nineteenth Century Boston: The Creation of an Organization Base for High Culture in America. **Media, Culture and Society**, 4(1), 33–50, 1982.

DOMINGUES, J.; ALBINATI, M. Espaço empreendedor e empreendedores da cultura: notas sobre a transformação urbana da Zona Portuária do Rio de Janeiro. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 9, n. 2, p. 437-458, 2016.

DOURADO, Pedro. Cineastas Brasileiros: Kleber Mendonça Filho. **Instituto de Cinema**. 2021. Disponível em <<https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/cineastas-brasileiros-kleber-mendonca-filho/>> Acesso em: 14 de jan. de 2022.

DU GAY, P.; HALL, S.; JANES, L.; MACKAY, H.; NEGUS, K. **Doing Cultural Studies: The Story of the Sony walkman**. 2. ed. Londres: SAGE Publications, 2013.

DUJARIER, M. A. The three sociological types of consumer work. **Journal of Consumer Culture**, 16(2), 555-571, 2016.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

EDEN, S. Blurring the boundaries: Prosumption, circularity and online sustainable consumption through Freecycle. **Journal of Consumer Culture**, 17(2), 265-285, 2015.

ELLSWORTH-KREBS, K.; REID, L. Conceptualising energy prosumption: Exploring energy production, consumption and microgeneration in Scotland, UK. **Environment and Planning A**, 48(10), 1-14, 2016.

ELIAS, S. R. S. T. A., CHILES, T. H., DUNCAN, C. M., *et al.* The Aesthetics of Entrepreneurship: How Arts Entrepreneurs and their Customers Co-create Aesthetic Value. **Organization Studies**, v. 39, n. 2–3, p. 345–372, 2018.

ESCOSTEGUY, A. C. **Cartografia dos Estudos Culturais: uma versão latinoamericana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

_____. Circuitos de cultura/circuitos de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e da recepção. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 4, n. 11, p. 115-135, nov. 2007.

_____. Quando a recepção já não alcança: os sentidos circulam entre a produção e a recepção. In: **E-compós**. 2009.

_____. Estudos culturais latino-americanos e Jesús Martín-Barbero: Mais afinidades do que disputas. **MATRIZES**, v. 12, n. 1, p. 99-113, 2018.

ESSIG, Linda. Means and ends: A theory framework for understanding entrepreneurship in the US arts and culture sector. **The Journal of Arts Management, Law, and Society**, v. 45, n. 4, p. 227-246, 2015.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília, DF: Ed. UnB, 2001.

_____. **Analyzing discourse: textual analysis for social research**. London: Routledge, 2003.

FERNANDES, Fellipe Luís de Melo; LEAL, Guilherme Carréra Campos. Cinema e cidade: uma análise sobre a construção da imagem da capital pernambucana no curta-metragem “Recife frio”. **Anais... XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Foz do Iguaçu, PR, 2 a 5 set, p. 1-13, 2014.

FERNANDES, Eduarda. “Aquarius já é a maior bilheteria da história do cinema pernambucano”. **Diário de Pernambuco**, 2016. Disponível em <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2016/09/aquarius-ja-e-a-maior-bilheteria-da-historia-do-cinema-pernambucano.html>> Acesso em: 20 de jan. de 2022.

FERRÃO, J. F. Inovar para desenvolver: o conceito de gestão de trajetórias territoriais de inovação. **Interações** (Campo Grande), v. 3, n. 4, 2016.

FERREIRA, Lírio. **Depoimento**. In: NOGUEIRA A. M. C.; CUNHA F., Paulo Carneiro da (org.), 2016, op. cit., p.23.

FERREIRA, Mariana. “Crítica — “Crítico” (Kleber Mendonça Filho, 2008)”. **Medium.com**, 2019. Disponível em <<https://medium.com/@marianadiasf/cr%C3%ADtica-cr%C3%ADtico-kleber-mendon%C3%A7a-filho-2008-8563320f2ac4/>> Acesso em: 28 de jan. de 2022.

FIRJAN – Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro. **Indústrias Criativas – Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil**. Rio de Janeiro: Firjan, 2021. Disponível em: <<http://www.firjan.com.br/firjan/empresas/competitividadeempresarial/industria-criativa/default.htm>>. Acesso em: 15/02/2021.

FISCHER, Sandra; VAZ, Aline. Distopia, Utopia, Catarse: o cinema sintomático de Kleber Mendonça Filho. **ALCEU**, v. 21, n. 43, p. 127-145, 2021.

FLICK, U. **Introdução à Metodologia de Pesquisa**: um guia para iniciantes. Porto Alegre: Pensa, 2013.

FOLHA DE PERNAMBUCO – “**Janela Internacional de Cinema do Recife fará edição especial em março**”, 2021. Disponível em: < <https://www.folhape.com.br/cultura/janela-internacional-de-cinema-do-recife-fara-edicao-especial-em-marco/172760/>> Acesso em: 15 de jan. de 2022.

FOUCAULT, M. **Arqueologia do saber**. 8.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014

FRANCO, Suélen Matozo; LEÃO, André Luiz Maranhão de Souza. Codificando/decodificando a comunicação organizacional: uma contribuição dos estudos culturais. **Revista Pensamento Contemporâneo em Administração**, v. 7, n. 1, p. 32-49, 2013.

FREITAS, R. O. Jovens de terreiros: ciberativismo e protagonismo juvenil entre integrantes de religiões Afro-Brasileiras em Salvador e Região Metropolitana. **Educere et Educare**, v. 10, p. 611-623, 2015.

FUNDARPE – “**Ações e Programas - 2019**”. Disponível em: < <https://www.lai.pe.gov.br/fundarpe/acoes-e-programas/>> Acesso em: 15 de dez. de 2021.

GARCIA, Gustavo. **Projeto aprovado pelo Congresso retira mais de R\$ 600 milhões de recursos para pesquisa**. G1 – O PORTAL DE NOTÍCIAS DA GLOBO. Brasília, 08 de outubro de 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2021/10/08/projeto-aprovado-pelo-congresso-retira-mais-de-r-600-milhoes-de-fundo-para-pesquisa.ghtml>> Acesso em: 14 jan. 2022.

G1 – O PORTAL DE NOTÍCIAS DA GLOBO. **Saiba como fica o funcionamento de cinemas, museus e comércio de praia no Grande Recife**. Disponível em: < <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2021/06/24/saiba-como-fica-o-funcionamento-de-cinemas-museus-e-comercio-de-praia-nos-finais-de-semana-e-feriados.ghtml>>. Acesso em: 25 jan. 2022.

GIMENEZ, Fernando Antônio Prado. Empreendedor cultural: uma identidade rejeitada? **Políticas Culturais em Revista**, v. 11, n. 1, p. 369-392, 2018.

_____; ROCHA, Daniela Torres da. A presença do filme nacional nas salas de cinema do Brasil: um estudo sobre a codistribuição. Galáxia. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**. ISSN 1982-2553, n. 37, 2018.

GODOY, A. S.; Estudo de caso qualitativo. In: GODOI, C. K.; BANDEIRA-DE-MELLO, R.; SILVA, A. B. (Org.). **Pesquisa qualitativa em estudos organizacionais**: paradigmas, estratégias e métodos. 2.ed. São Paulo: Saraiva, 2010.

GOMES, A. F.; LIMA, J. B.; CAPPELLE, M. C. A. Do empreendedorismo à noção de ações empreendedoras: reflexões teóricas. **Revista Alcance**, v. 20, n. 2, p. 203-220, 2013.

GOMES, Cleber Fernando. **A Produção De Bens Culturais No Brasil**: Um Estudo Sobre O Polo Cinematográfico De Paulínia/Sp. 2017.

GOMES, Jardiel de Moura. **A ação empreendedora dos produtores de jogos independentes: a atuação dos produtores *indie* no processo criativo da produção do game**. 2018. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

GOMES, Jardiel de Moura; PAIVA JÚNIOR, Fernando Gomes de; XAVIER FILHO, Jose Lindenberg Julião. A ação empreendedora de produtores de jogos independentes inspirada no effectuation. **Revista de Empreendedorismo e Gestão de Pequenas Empresas**, v. 8, n. 2, p. 272-291, 2019.

GOMES JÚNIOR, Gervásio Hermínio. Outras Espacialidades No Cinema Produzido Em Pernambuco. **Revista de Geografia (Recife)**, v. 35, n. 1, 2018.

GONÇALVES, Carlos Alberto; SILVA, Everton Rodrigues; LOPES, Daniel Paulino Teixeira. Construindo Alianças Estratégicas Para a Produção na Sétima Arte: Um Estudo Multicasos em Produtoras Cinematográficas Brasileiras. **Revista de Administração da Universidade Federal de Santa Maria**, v. 8, n. 4, p. 561-579, 2015.

GONZAGA FILHO, Bento Matias. Kleber Mendonça Filho, o Diretor do Antigênero Cinematográfico: Política e Sociedade. **Revista Alere**, v. 22, n. 2, p. 71-88, 2020.

GRODACH, Carlos. Planejamento da economia cultural em cidades criativas: discurso e prática. **Revista Internacional de Pesquisa Urbana e Regional**, v. 37, n. 5, pág. 1747-1765, 2013.

GUERRA, José Roberto Ferreira. **O filme ao redor: o empreendedorismo cultural na produção de cinema em Pernambuco**. 2015. 151 f. 2015. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Administração) – Departamento de Ciências Administrativas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife

_____.; PAIVA JUNIOR, F. G. Empreendedorismo Cultural na Produção Cinematográfica: A ação Empreendedora de Realizadores de Filmes Pernambucanos. **RAI - Revista de Administração e Inovação**, São Paulo, v. 8, n. 3, p.78-99, jul ./set. 2011.

HALL, S. **Da Diáspora: Identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2011.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2021.

_____. “Entrevista com JB Stuart Hall”. **Portal Geledés**. 2010. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/entrevista-com-jb-stuart-hall/>> Acesso em: 17 de mar. de 2021.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Edições Loyola, 2013.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HOWKINS, J. **The creative economy**. London: Penguin, 2001.

IKEDA, Marcelo. **As leis de incentivo e a política cinematográfica no Brasil a partir da "retomada"**. Revista Eptic. Volume 17, n. 3, setembro de 2015. Editora Substância. ISSN 1518-2487.

_____. **Cinema brasileiro a partir da retomada**: aspectos econômicos e políticos. São Paulo: Summus, 2015.

_____. O “cinema de garagem”, provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 5, n. 2, p. 457-479, 2018.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2013.

JOHNSON, R. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, T. T. (org. e tra.) **O que é, afinal, Estudos Culturais?** 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 07-132.

_____. CHAMBERS, D.; RAGHURM, P.; TINCKNELL, E. **The practice of cultural Studies**. London: Sage Publications, 2004.

KANTAR IBOPE MEDIA. **Cinco maneiras em que o Coronavírus está mudando nossos hábitos de consumo de vídeo – e o significado disso para os anunciantes**. 2020. Disponível em: <https://www.kantaribopemedia.com/cinco-maneiras-em-que-o-coronavirus-esta-mudando-nossos-habitos-de-consumo-de-video-e-o-significado-disso-para-os-anunciantes/>. Acesso em: 14 dez. 2021.

KELLNER, D. **A cultura da mídia**. São Paulo: Edusc, 2001.

KLAMER, Arjo. Empreendedorismo cultural. **A revisão da economia austríaca**, v. 24, n. 2, pág. 141-156, 2011.

LACERDA, C. C. O.; PAIVA JÚNIOR, F. G.; DE MELLO, Sérgio Carvalho Benício. “Era um Biquíni de Bolinha Amarelinha tão Pequenininho”: análise de um artefato cultural de moda e sua [re]significação a partir dos Estudos Culturais. **Revista Interdisciplinar de Gestão Social**, v. 9, n. 2, 2020.

LAWRENCE, P. B.; PHILLIPS, N. Understanding Cultural Industries. **Journal of Management Inquiry**, v. 11, n. 4, p. 430-441, 2002.

LEÃO, André Luiz Maranhão *et al.* Ação empreendedora na construção da identidade de marca: Estudo de caso no setor beachwear. **Race: Revista de Administração, Contabilidade e Economia**, v. 14, n. 1, p. 73-102, 2015.

_____; MELLO, Sérgio Carvalho Benício de; VIEIRA, Ricardo Sérgio Gomes. O papel da teoria no método de pesquisa em Administração. **Revista Organizações em Contexto**, v. 5, n. 10, p. 1-16, 2009.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 1990.

LEVY, P. **Cibercultura**. Editora 34, 2010.

LIMA, Gírlânio Vidal de. **O empreendedorismo cultural revelando a identidade de artesãos quilombolas: um estudo na comunidade de Conceição das Crioulas**. 2017. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

LINCOLN, Y. S.; GUBA, E.G. Controvérsias paradigmáticas, contradições e confluências emergentes. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. **O Planejamento da Pesquisa Qualitativa: teorias e abordagens**. 2.ed. Porto Alegre: Artmed, 2006. p. 169-192.

LINGO, E L; TEPPER, S J. Looking Back, Looking Forward: Arts-Based Careers and Creative Work. **Work and Occupations**, v. 4, ed. 40, p. 337-363, 2013.

LISBOA FILHO, F. F.; MORAES, A. L. C. Estudos Culturais aplicados a pesquisas em mídias audiovisuais: o circuito da cultura como instrumento analítico. **Significação - Revista de Cultura Audiovisual**. v. 41, n. 42, p. 67-86, p. 2014.

LOPES, J. R.; TOTARO, P. The learning of cultural diversity and the patrimonialization of biodiversity. **Ciências Sociais Unisinos**, v. 52, n. 2, p. 196, 2016.

LOPES, V. D. **Verdade Efabulada, a Ficcionalização do Real no Cinema Brasileiro Contemporâneo (2000-10)**. Dissertação de mestrado em Estudos Artísticos, especialização em Estudos Cinematográficos, 63 f. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2010.

LUPIEN, Pascal *et al.* Framing Indigenous protest in the online public sphere: A comparative frame analysis. **New Media & Society**. 2022.

MACHADO, Ana Flávia *et al.* **Economia criativa brasileira no século XXI e os efeitos da pandemia: análise crítica de uma trajetória**. Cedeplar, Universidade Federal de Minas Gerais, 2021.

MACHADO, H. P. V.; BORGES, C. Pesquisa em empreendedorismo: O desafio de diferentes compreensões do objeto de estudos. In R. Ascúa, S. Roitter, & L. Castillo (Eds.). **62° ICSB World Conference**. Buenos Aires, Argentina. Rafaela: Asociación Civil Red Pymes Mercosur. p. 70-79, 2017.

MARLOW, Susan; SWAIL, Janine; NAUDIN, Annette. **Cultural entrepreneurship: The cultural worker's experience of entrepreneurship**. Routledge, 2017.

MARRIOTT, L; MILLER, A. Accounting for Cultural Well-Being: an Exploratory Study of New Zealand Regions. **Pacific Accounting Review**, v. 2, ed. 24, p. 112-137, 2012.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. Dos meios às mediações: 3 introduções. **Matrizes**, v. 12, n. 1, p. 9-31, 2018.

MARTINS, T. S.; ROCHA, D. T.; CRUZ, J. A. W. **Uma Análise Crítico-Epistemológica da Administração: Construção, Reconstrução e Desconstrução?** UNOPAR Cient., Ciênc. Juríd. Empres., Londrina, v. 12, n. 2, p. 85-92, set. 2011.

MATTELART, A.; NEVEU, É. **Introdução aos Estudos Culturais**. São Paulo: Parábola, 2006.

MELO, Iran Ferreira de. **Análise do discurso e análise crítica do discurso: desdobramentos e intersecções**. 2009.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três roteiros: O som ao redor: Aquarius: Bacurau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. Desmontando o cinema. **Pílula Pop**. 2008. Disponível em: < <http://www.pilulapop.com.br/retro/ressonancia.php?id=89>>. Acesso em: 13 de fev. de 2021. (Entrevista a Rodrigo Campanella)

_____. Na estrada com Kleber Mendonça Filho. **Janela**. Jul, 2013. Disponível em: < <http://janela.art.br/index.php/entrevistas/na-estrada-com-kleber-mendonca-filho/>> Acesso em :13 de fev. de 2021. (Entrevista a Jô Levy).

_____. ‘Pernambuco faz um cinema honesto, que não tenta seduzir’, diz diretor de ‘O Som ao Redor’. **Veja**. Out, 2012. Disponível em: < <https://veja.abril.com.br/entretenimento/pernambuco-faz-um-cinema-honesto-que-nao-tenta-seduzir-diz-diretor-de-o-som-ao-redor/>> Acesso em: 13 de fev. de 2021. (Entrevista a Mariane Morisawa)

MERRIAM, S. B. **Qualitative research and case study applications in education**. San Francisco: Jossey-Bass, 1998.

MINAYO, M. C. S. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. 12 ed. São Paulo. Hucitec: 2010.

MONTEIRO, Zandra Marina de Holanda. **Processo de identificação coletiva sob a perspectiva do Circuito da Cultura: a interação entre atores construindo o Projeto OjE**. 2015. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

MORIBE, Patrícia. “Cannes homenageia cinema brasileiro ao convidar Kléber Mendonça Filho para integrar júri”. **RFIRF**, 2021. Disponível em: < <https://www.rfi.fr/br/cultura/20210705-cannes-homenageia-cinema-brasileiro-ao-convidar-kl%C3%A9ber-mendon%C3%A7a-filho-para-integrar-j%C3%BArri>> Acesso em: 15 de jan. de 2022.

MORÍN, Edgar *et al.* Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad. **Argentina. Editorial Paidós. 2da Reimpresión**, 1998.

MORISAWA, Mariane. “‘BACURAU’, UM PROTESTO NA SALA DE CINEMA”. **Revista Continente**, 2019. Disponível em < <https://revistacontinente.com.br/secoes/cobertura/-bacurau---um-protesto-na-sala-de-cinema/>> Acesso em: 08 de jan. de 2022.

MUZZIO, H. Indivíduo, Liderança e Cultura: Evidências de uma Gestão da Criatividade. **Revista de Administração Contemporânea**, v. 21, n. 1, p. 107-124, 2017.

NASCIMENTO, Débora; VERAS, Luciana. “Fiz o contrário do que se esperava”. **Revista Continente**, Set, 2019, ed.225. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/225/rfiz-o-contrario-do-que-se-esperavar--2>> Acesso em: 17 de mar. De 2021.

NAUDIN, Annette. **Cultural entrepreneurship: Identity and personal agency in the cultural worker's experience of entrepreneurship**. 2015.

NEGUS, K. The Production of Culture. In: DU GAY, P. (edt.) **Productions of Culture/ Cultures of Production**. Londres: Sage, 1997, p. 67-118.

NEVES, Maurício; ANDRES, Fernanda Sagrilo. CONSUMO DE MÍDIAS AUDIOVISUAIS: MUDANÇAS E DESAFIOS. **Anais do Salão Internacional de Ensino, Pesquisa e Extensão**, v. 9, n. 2, 2017.

NOGUEIRA, AMC. **A Brodagem no Cinema Em Pernambuco**. 2014. 235f. 2014. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado) –Programa de Pós-Graduação em Comunicação, UFPE, Recife.

NYKO, Diego; ZENDRON, Patrícia. **Economia criativa**. 2018.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Janaina Silva de. “**Todo cinema é político, mas existe um cinema que além de político é militante**”: o intelectual orgânico gramsciano no cinema militante argentino das décadas de 1960 e 1970. 2021.

OLIVEIRA, João Maria de; ARAUJO, Bruno Cesar de; SILVA, Leandro Valério. **Panorama da Economia Criativa no Brasil**. Brasília: IPEA, 2013.

OLIVEIRA, P. R.; MENDES, F. R. N. A hora do Brasil: novas percepções sobre o consumo e a resignificação do artesanato do Ceará. **dObra [s]–revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 8, n. 18, p. 88-105, 2015.

ONU BRASIL. ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS NO BRASIL. **Objetivos de Desenvolvimento Sustentável**. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/pos2015/agenda2030/>>. Acesso em: 17 jul. 2020.

ORLANDI, E. **Discurso & leitura**. Cortez, 1989.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: Um balanço crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PALOPOLI, Ygor. Além de Bacurau e Aquarius: Conheça a carreira de Kleber Mendonça Filho. **Adoro Cinema**, 2019. Disponível em <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-150437/>> Acesso em: 20 de dez. de 2021.

PAIVA JUNIOR, F. G de. **O empreendedorismo na ação de empreender: uma análise sob o enfoque da fenomenologia sociológica de Alfred Schultz**. Tese de Doutorado em Administração, Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração. Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte, 2004.

_____; LEÃO, A. L. M. S.; MELLO, S. C. B. Validade e confiabilidade na pesquisa qualitativa. **Revista de Ciências da Administração**, v. 13, n. 31, p. 190-209, 2011. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____; CUNHA, T. N.; GUERRA, J. R. F. **O Empreendedor Cultural do Filme como Bem Simbólico: os produtores cinematográficos de Pernambuco**. In: GIMENEZ, F. A. P. G.; CAMARGO, E. C.; MORAES, A. D. L.; MOROZ, V.; Economia

Criativa: conhecimento e empreendedorismo para uma sociedade sustentável. 1ed. Curitiba: UFPR, 2013, v. 1, p. 1-119.

PARADA, Adalto Aires *et al.* **E o palhaço o que é? O Circo da Dona Bilica na perspectiva da economia criativa**: uma análise das dimensões de tecnologia, tamanho, espaço e tempo. 2016.

PEREIRA, A. ‘**Uma introdução à análise do discurso**’, Letras de Hoje, 84(1), p. 07-20, 1991.

PERMATASARI, Anggraeni; ANGGADWITA, Grisna. Educação para o empreendedorismo digital em países emergentes: oportunidades e desafios. **Abrindo a educação para a inclusão nas economias e sociedades digitais**. p. 156-169, 2019.

PERRY-SMITH, Jill; MANNUCCI, Pier Vittorio. **Redes sociais, criatividade e empreendedorismo**, 2015.

PONCE, D. T. F. A Batalha de Gustavo Dahl pela ANCINE (1998 – 2006). **Anagrama**, [S. l.], v. 15, n. 1, p. 1-17, 2021.

PONZIO, Augusto. **A revolução bakhtiniana**. São Paulo: Contexto, 2008.

PORTO DIGITAL. Portomídia. 2022. Disponível em: <<https://www.portodigital.org/diferenciais/programas-e-servicos/portomidia>>. Acesso em: 09 de jan. 2022.

PRYSTHON, Ângela Freire. “Paisagens em desaparecimento. Cinema em Pernambuco e a relação com o espaço”. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação E-compós** 20 (1): 1-17, 2017.

_____. Do Terceiro Cinema ao cinema periférico: Estéticas contemporâneas e cultura mundial. **Periferia 1.1**, [s. l.], 17, 2009.

_____. Stuart Hall, os estudos fílmicos e o cinema. **Matrizes**, v. 10, n. 3, p. 77-88, 2016a.

_____. “Clara e a Resistência”. **Revista Continente**, 2016b. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/188/clara-e-a-resistencia/>> Acesso em: 18 de jan de 2021.

RAVASI, Davide; RINDOVA, Violina. Criação de valor simbólico. **Revista Interdisciplinar de Gestão Social**, v. 2, n. 2, 2013.

RECIFE, Cidade Roubada. **Movimento Ocupe Estelita**. Brasil. 2014. 13 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk> Acesso em: 11 de dez. 2022.

RECIFE frio. Direção de Kléber Mendonça Filho. Cinemascópio/Símio Filmes. Produtores Associados: Cabraquente produções. Recife, Brasil. Vitrine Filmes, 2009 [DVD]. (24 min), colorido.

ROCHA, Glauber. **Estética da Fome**. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Cosac Naify. pp. 63-67, (2004 [1965]).

SALLES, Helena Kuerten de; DELLAGNELO, Eloise Helena Livramento. A Análise Crítica do Discurso como alternativa teórico-metodológica para os estudos organizacionais: um exemplo da análise do significado representacional. **Organizações & Sociedade**, v. 26, n. 90, p. 414-434, 2019.

SANTOS, Márcia Vanessa Malcher dos. Som e Fúria no Cinema Brasileiro: Cultura e política desde Pernambuco. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 9, n. 1, p. 58-90, 2022.

_____. **O cinema contemporâneo de Pernambuco**. 2019. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

SARASON, Y.; DEAN, T.; DILLARD, J. F. Entrepreneurship as the nexus of individual and opportunity: A structuration view. **Journal of Business Venturing**, v. 21, n. 3, p. 286-305, 2006.

SAUKKO, P. **Doing Research in Cultural Studies**: an introduction to classical and new methodological approaches. Londres: Sage: 2003.

SEGS – PORTAL NACIONAL DE SEGUROS, SAÚDE, INFO, TI, EDUCAÇÃO. **Nielsen/Toluna**: consumo de streaming é hábito para 43% dos brasileiros durante a pandemia. 2020. Disponível em:< <https://www.segs.com.br/demais/253698-nielsen-toluna-consumo-de-streaming-e-habito-diario-para-43-dos-brasileiros-durante-a-pandemia>>. Acesso em: 20 set. 2020.

SCHERDIN, M; ZANDER, I. **Art entrepreneurship**. Northampton: Elgar Publishing Limited, 2011.

SCHVARZMAN, S. **O Cinema Contemporâneo Brasileiro de Grande Público e a Crise Brasileira**. (in) *O Olho da História*, n.23. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2016.

SILVA, Carla Regina *et al.* Economia criativa na relação entre trabalho e cultura para a juventude. **Revista de Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo**, v. 29, n. 2, p. 120-128, 2018.

SILVA, Renato Kleibson da. **O som ao redor do baile: retomada e pós-retomada no cinema produzido em Pernambuco**. 2015. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

SILVA, Adriana Pucci Penteadó de Faria. Hibridização e gêneros do discurso em Recife frio, de Kleber Mendonça Filho. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, v. 15, p. 97-118, 2020.

SILVA, Deleon Souto Freitas da *et al.* **O nordestino no cinema: a construção de identidades e a mediação de saberes a partir de filmes**. 2017. Dissertação de Mestrado.

SILVA, Paula Gonçalves da. **Recife cinematográfica**: o imaginário urbano nos filmes de Kleber Mendonça Filho. 2019. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Pernambuco.

_____; MELLO, Sérgio Carvalho Benício. Representações da vida cotidiana do Recife no cinema de Kleber Mendonça Filho. **Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 8, n. 2, p. 105-128, 2020.

SOUZA, C. C. Os Estudos Culturais Ontem e Hoje: a codificação/decodificação de Hall aplicado ao hiperconsumidor pós-moderno. In: **XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Anais...** São Paulo: 2010.

SOUZA, J. (Não) Reconhecimento e subcidadania, ou o que é 'ser gente'? **Lua Nova**, n. 59, p. 51-73, 2003.

SOUZA SANTOS, Boaventura de. A Reinvenção da Emancipação Social a partir das Epistemologias do Sul. Palestra proferida na UNB em junho de 2009. In.: CLAVELIN, Isabel. **Jornal Irohin**. Brasília, ano XIII, nº. 24. 2009.

STAKE, R. E. Qualitative Case studies. In: Denzin, N. K.; Lincoln, Y. S. (Eds.) **The Sage handbook of qualitative research**. London: Sage Publications, 2005.

STEFANOVIC, Milena. Creative Entrepreneurship in No Man's Land: Challenges and Prospects for a Metropolitan Area and Smaller Communities. Perspectives from the Never-Ending Transition. In: **Entrepreneurship in Culture and Creative Industries**. Springer, Cham, 2018. p. 311-325.

SVEJENOVA, Silviya; SLAVICH, Barbara; ABDELGAWAD, Sondos G. Creative entrepreneurs. In: **The Oxford handbook of creative industries**. Oxford University Press, 2015. p. 184.

TEIXEIRA NETO, Wanderley de Mattos. Kleber Mendonça Filho, O Som ao Redor e a construção de uma ideia sobre o cinema pernambucano. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 5, n. 2, p. 419-436, 2018.

TEPERMAN, R. **Se liga no som**. Editora Companhia das Letras, 2015

TOGHRAEE, M T; MONJEZI, M. Introduction to Cultural Entrepreneurship: Cultural Entrepreneurship in Developing Countries. **International Review of Management and Marketing**, v. 4, ed. 7, p. 37-41, 2017.

TORRES, Rodrigo. Aquarius e Boi Neon estão entre os melhores do ano do New York Times. **Adoro Cinema**, 2016. Disponível em <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-126256/>> Acesso em: 20 de dez. de 2021.

TORRES, D. V. Restructuring of craftwork in the globalization of capital: Analysis of economic and political characteristics in Brazil. **International Journal of Sociology and Anthropology**, v. 9, n. 8, p. 103-113, 2017.

TOWNLEY, B.; BEECH, N. (Ed.) **Managing creativity**: exploring the paradox. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

UNCTAD. **Relatório de Economia Criativa 2010** – Economia Criativa: Uma Opção de Desenvolvimento Viável. São Paulo, 2010.

UNCTAD. United Nations Conference on Trade and Development. **Creative economy Outlook Trends in international trade in creative industries 2002-2015**. Country profiles 2005–2014. Unctad Ditec /Ted. Genebra, Suíça. 2018

UNESCO. United Nations Educational Scientific and Cultural. **Organization Reshaping cultural policies: advancing creativity for development – 2005**. Convention Global Report. Place de Fontenoy, 75352. Paris, França. 2018.

VAN DIJK, T. (Ed.). **Discourse as social interaction**. London: Sage, 1997.

VAZ, Aline Aparecida de Souza. A Recife como Mise en Scène na obra de Kleber Mendonça Filho. **Vozes e Diálogo**, v. 17, n. 01, 2018.

VARGAS, Herom. Movimento Manguê Beat: Música Popular, Antropofagia e o Iluminismo. **Educere-Revista da Educação da UNIPAR**, v. 2, n. 1, 2002.

VERGARA, S. C.; CALDAS, M. P. Paradigma Interpretacionista: A Busca da Superação do Objetivismo Funcionalista nos Anos 1980 E 1990. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v.45, n.4, p. 66-72, out.-dez. 2005.

VIDAL, Thaís Assis. **Relações entre cultura e mercado no ambiente urbano: uma discussão sobre a noção de cidade criativa a partir do cinema independente no Recife**. 2017. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

WILLIAMS, R. **Palavras-Chave: Um Vocabulário de Cultura e Sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p. 7-72.

YÚDICE, G. **A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ZORZI, José Augusto. **Estudos culturais e multiculturalismo: uma perspectiva das relações entre campos de estudos em Stuart Hall**. Trabalho de Conclusão de Curso – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Departamento de História. Universidade Feral do Rio Grande do Sul, 2012.