

**CINEMA E ARTIVISMO NO RECIFE CONTEMPORÂNEO: interpretação histórico-antropológica sobre uma ativação de circuito cultural urbano e audiovisual<sup>1</sup>**

**Fabiano Lucena de Araujo (UFPE)<sup>2</sup>**

**Palavras-chave: Direito à cidade; videoativismo; Ruínas**

---

1 Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (2024)

2 Museólogo e Doutor em Antropologia do Programa de Pós-Graduação em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco; Orcid <https://orcid.org/0000-0003-0643-1031> ; C Lattes <http://lattes.cnpq.br/9903085823147348> contato <fabiano.laraujo@ufpe.br>

## Reflexões Iniciais

O presente estudo planeja expor considerações resultantes de um recorte da pesquisa de doutoramento em antropologia do autor, cuja abordagem teve como objeto a relação entre produção cultural audiovisual, ativismo e direito à cidade, visando compreender a especificidade dos usos e ocupações espaciais de uma fração da classe artística e intelectual atuante no Recife e área metropolitana. De antemão, gostaríamos de ressaltar que a delimitação “audiovisual” acionada para fins práticos, refletiu tanto uma ênfase da pesquisa etnográfica<sup>3</sup>, tendo-se em vista a diversidade de linguagens e de práticas envolvidas na descrição da atividade desta coletividade específica que comunga uma *partilha do sensível* (Rancière, 2005) - a fusão e a convivência de formatos, atuações entre as artes visuais, a comunicação social e o cinema, deste setor que habita certos lugares da vida cultural e acadêmica local (como o Centro de Artes e Comunicação da UFPE) -, quanto a procura por uma denominação mais precisa e abrangente para encarar as técnicas utilizadas, suas mudanças ao longo do tempo e o contexto de produção - os tipos de obras ou produtos exibidos como filme analógico/digital, vídeo, videoarte, seriados televisivos e a esfera espacial de fruição ou de produção da atividade cinematográfica em si, que, no caso investigado são os cinemas de rua, as instituições culturais e educacionais, os órgãos públicos de fomento, ONGS, empresas privadas, agências etc.

Essa diversidade de formatos, áreas de atuação e linguagens que permeia a produção audiovisual evoca a dinâmica convergente dos movimentos culturais que abrigam membros de variada formação acadêmica, profissional e uma pluralidade artística que remete ao contexto de ruptura conceitual provocada pelas chamadas neovanguardas nos anos 60 (Bürger, 2017). As quais chamaram atenção para uma crítica institucional que problematizou os lugares da divisão de trabalho intelectual das artes plásticas (galerias, museus, academia) e os limites disciplinares e materiais das obras - os suportes tradicionais como pintura, escultura e gravura, a necessidade da incorporação das chamadas imagens técnicas, cinematográfica e fotográfica, e da linguagem da publicidade, da cultura de massas nos trabalhos artísticos, assim como da importância das questões cênicas, arquitetônicas e ambientais na intervenção urbana, na performance, no *happening* e na instalação (Bürger, 2017). A fundação das inquietações pós-modernas na arte contemporânea e uma certa afirmação do potencial de engajamento artístico no espaço público já presentes nas

---

3 Segundo a perspectiva da História do tempo presente, cf. François Dosse (2012), há uma convergência sobre a reflexão da especificidade do período histórico atual entre algumas disciplinas, munindo-se das formulações de Michel de Certeau, como por exemplo que coloca os métodos antropológicos e historiográficos, a etnografia paralela à consulta de fontes primárias ( o arquivo do Diário de Pernambuco digitalizado utilizado aqui), o testemunho ocular dos acontecimentos pelos pesquisadores no contexto recente, acompanhando um processo histórico em curso, coletar relato dos atores responsáveis em situações passadas e ao mesmo tempo a vivência compartilhada com eles em tempo real dos eventos consequentes destas ações desenvolvidas anteriormente.

vanguardas históricas como o surrealismo e o dadaísmo, deu-se, portanto, neste contexto da década de 60, também com as propostas do movimento Internacional-Situacionista, articulado principalmente por Guy Debord (1997) e com influência marxiana do sociólogo Henri Lefebvre (2011), responsável pela formulação da agenda do direito à cidade (Careri, 2013). A transição das vanguardas e dos movimentos culturais modernistas para os pós-modernistas acompanhou a formulação dessa agenda do direito à cidade, a chamada ruptura do grande divisor alta e baixa cultura (Huysen 1997) e a consolidação da arte contemporânea como proposta desmaterializada e de implicação espacial. A produção cinematográfica, do mesmo modo, incorporou perspectivas de linguagem outrora antagônicas (a gramática comercial hollywoodiana que orienta o cinema de gênero e o experimentalismo conceitual do cinema de autor) do modernismo e do pós-modernismo, numa mesma associação estética, conforme lembram Pucci Jr., (2008) acerca do Neon-Realismo (um trocadilho com o cânone do Neo-Realismo italiano que inspirou o Cinema Novo) e Martínez (2014), a respeito da cultura que inspira o gosto do público cinéfilo pós moderno, que assimila um consumo por imagens heterogêneas de várias mídias.

No contexto do Recife, como será visto mais adiante, uma continuidade das preocupações modernistas em aproximações conceituais do pós-modernismo, surgiu na interface estética e política engajada no espaço público dos movimentos culturais atualmente vigentes e no que pode ser encarado, sob um ponto de vista comparativo e, em alguns casos, anacrônico, como próximo do conceito de *artivismo*. Para Paulo Raposo (2015, p.05), o artivismo “é um neologismo conceptual [...] (*que*) apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polêmicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão”, que remete diretamente a este contexto pós-moderno e, por extensão, de transição para o contemporâneo e que, de certo modo, sugere uma resposta cultural à crise capitalista, ao “fim da história”. Ao mesmo tempo, nestas manifestações, pode se entrever uma certa relativização ou suspensão do grau de intervenção na realidade estrutural ou dominante, conforme foi previsto por Peter Bürger (2017) sobre as vanguardas, a partir da premissa da dissolução da fronteira entre arte e vida, tendo-se em vista a ênfase em um certo contraste das *partilhas do sensível*, um delineamento de formas de vida ou de criatividade relacional ou mesmo uma *poética da resistência* que é reivindicada nos movimentos culturais a ser observados: “pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas [...] visando a *mudança ou a resistência*” (grifo meu)<sup>4</sup>. Sob a demarcação de uma sensibilização contracultural ou de resistências estéticas-políticas, o artivismo atua “como causa e reivindicação social e simultaneamente como

---

4 *Id.*

ruptura artística nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística.”<sup>5</sup>

A dinâmica dos movimentos culturais modernistas e pós-modernistas, baseados na confluência de diversas linguagens artísticas e a inserção de uma cena específica audiovisual, que desdobrou-se em atividades de videoativismo, da formação de público no circuito exibidor de cinema e com a realização de filmes em longa e curta-metragem, representam uma forma de sociabilidade artística e intelectual e de ver a cidade do Recife. No contexto a ser analisado, manifesta numa série de respostas culturais artivistas derivadas de uma percepção urbana, como tema de interesse e como forma de ocupar espacialmente a cidade. Uma experiência dessa sociabilidade que traduz a visão da cidade ou a percepção de uma identidade urbana recifense e que serviu como marco definidor do contexto pós-moderno é a reforma do Bairro do Recife. Neste caso visualizou-se, nos termos situacionistas de Guy Debord (1997), uma espetacularização global ou de apropriação mercadológica da memória, a partir do processo de revitalização e de tombamento da área, iniciado no final da década de 80 e executado durante a década de 1990, inspirando respostas culturais em *demarcações socioespaciais* propostas pela classe artística e intelectual da cidade, no caso, pelo movimento manguebit/manguebeat. Os chamados *contra-usos* expressão pela qual, Rogério Proença Leite (2007) utiliza para identificar uma demarcação socioespacial das diferenças, em oposição ao usos hegemônicos da cidade, no intuito de fazer uma aproximação com a noção de *tática* de Michel de Certeau (1998), ao reconhecer que, na falta de um lugar próprio pelos sujeitos dominados, lugar este que é também concebido de modo estratégico pelos sujeitos dominantes, poderá haver uma leitura ou apropriação particular deste contexto, por parte dos dominados, que é imprevista pelo planejamento estratégico ou gentrificação, como se sucedeu na revitalização do Bairro do Recife.

A região central do Recife, enquanto reduto boêmio da classe artística e intelectual, ainda é alvo de grandes reformas urbanísticas, aplicadas desde o século XIX, ou das *ondas de reeuropeização*, segundo Gilberto Freyre (1977, p. 309) em *Sobrados e Mocambos*. No entanto, somente a partir do século XX tais intervenções modernizadoras passaram a ser questionadas e também a ser documentadas pela classe intelectual, conforme assinala Raimundo Arrais (2004) sobre a falta de uma preocupação historiográfica em problematizar o espaço urbano e suas mudanças, o que ficou concentrado por uma tradição literária da crônica sentimental, como forma intelectual de reflexão sobre o tema, situando o próprio Freyre entre os seus protagonistas. Portanto, a região central do Recife alimenta uma tradição de contestação das reformas urbanas e

---

5 *Ibid.*

dos encontros das vanguardas e movimentos culturais e artísticos, assim como ela é ainda é foco dos interesses especulativos das grandes corporações imobiliárias em parceria com o poder público, tendo-se em vista o precedente aberto pelo Plano Revitalização do Bairro do Recife (1993), que dirigiu as atenções para o capital econômico potencializado pela verticalização das chamadas frentes d'água localizadas na RPA 1<sup>6</sup>. Em 2003, foi assinada uma parceria técnica e financeira entre os governos municipais de Recife e Olinda, o estadual, a empresa pública portuguesa Parque Expo 98 S.A. e o Porto Digital para o Plano do Complexo Turístico Cultural Recife/Olinda (CTCRO), projeto este abandonado em 2006, mas que direcionou outros projetos de investimento privado nas áreas contempladas no plano original, como o Cais de Santa Rita (Torres Gêmeas) e o José Estelita (Projeto Novo Recife)|, o Porto do Recife (Porto Novo) e a Vila Naval (Plano Específico Santo Amaro Norte). Tais projetos estão direcionados para uma faixa de terreno de propriedade da União, num total de 145 hectares, que está sob jurisdição da Marinha do Brasil (Vila Naval e Escola de Aprendizes de Marinheiros), da Portobrás (Porto do Recife) e da extinta Rede Ferroviária Federal S.A. - RFFSA (Cais José Estelita), este último leiloado para o consórcio responsável pelo Novo Recife, além de outros territórios da faixa litorânea e de manguezal pertencentes à Marinha leiloados para a construção do Shopping Riomar<sup>7</sup>.

O ritmo de expressão e articulação dessas respostas culturais acompanha as inquietações de movimentos estéticos e políticos mais amplos, como foi o caso do *manguebit* e que hoje também é ativado pelo espaço cibernético, embora, como procuraremos demonstrar por aqui, seja menos uma criação original ou estímulo imediatista virtual das redes sociais do que uma nova apropriação do espaço virtual para usos já experimentados pela classe artística e intelectual (Vargas, 2004). Para além da emergência das *guerras híbridas, revoluções coloridas* (Leirner, 2020) ativadas pelas redes sociais, a partir de 2011 com a Primavera Árabe e com o *Occupy Wall Street*, as imagens do Recife divulgadas na comunidade virtual Direitos Urbanos e relacionadas ao Movimento Ocupe Estelita a partir de 2012, uma cena cultural local evocou uma herança de ativismo, em paralelo às ocorrências de manifestações de massa capitalizadas, que sempre atenderam a um contexto local de urgência. Segundo o cineasta Pedro Severien (2018, p. 20) que pesquisou as imagens audiovisuais produzidas no intuito de mobilizar a ocupação do Cais José Estelita pelos movimentos sociais, destacou como uma de suas premissas analíticas, “as *ações artísticas e midiáticas de urgência e emergência social (grifo no original): [...] (entendendo) os filmes dentro de uma corrente contemporânea que pode ser*

---

6 De acordo com as reflexões da dissertação O Plano Específico Santo Amaro Norte e a lógica de intervenção urbana nos projetos de revitalização da área central do Recife/PE de Kilma Correia da Silveira (2018), especialmente no capítulo 03 Grandes Projetos de Intervenção Urbana da Frente D'água do Recife no Século XXI: Agentes E Práticas Urbanas

7 ver a Tese Terras da União – patrimônio de quem? Sobre produção e apropriação do espaço urbano em terras públicas de Jennifer dos Santos Borges (2015, p. 198).

nomeada como artivismo, midiativismo ou mesmo videoativismo”. De acordo com a reportagem *Produção cultural do Movimento Ocupe Estelita ganha fôlego no Recife e já é chamada de ‘novo mangue beat’*, de Mariana Filgueiras<sup>8</sup> (2014), além da convergência de reivindicações e interesses dos organizadores dos movimentos Direitos Urbanos e Ocupe Estelita com a cena mangue dos anos 90, que podem ser constatadas na denúncia contra a gestão pública e privada das cidades orientadas predominantemente pela lógica do progresso econômico, da verticalização e o abandono do espaço público e a desfiguração da paisagem natural e do entorno do centro histórico, também o *manguebeat* pode ser retomado como referência a partir da efervescência da produção cultural articulada em várias linguagens artísticas (plásticas, gráficas, cênicas, musicais, cinema, literatura) e entre vários setores da sociedade civil (academia, profissionais liberais, movimentos sociais) e do interesse nacional e internacional para essas ações, que despertaram atenção global para o contexto metropolitano do Recife, situando-o, novamente, no cenário mundial.

No repertório de ações conjuntas da classe artística e intelectual, por meio das quais comungam dos princípios que revelam uma visão local ou nacional de mundo sobre as tendências culturais e artísticas desenvolvidas globalmente, são desenvolvidas formas de intervenção política e cultural no espaço público urbano. Destaco aqui, para salientar uma certa imbricação histórica e continuidade genealógica entre as posturas dos movimentos das vanguardas históricas, das neovanguardas dos anos 60 e os atuais, os seguintes eixos de articulação das respostas culturais modernistas e subsequentes que atuaram no Recife e que ainda repercutem. Primeiramente, o embate do *modernismo futurista e nacionalista* de Joaquim Inojosa, influenciado pelo modernismo paulista em sua tendência para a experimentação formal na literatura e para os temas urbanos, e tecnológicos, na pintura, assim como a exaltação das reformas urbanas do Recife no começo do século XX, com o *regionalismo, a seu modo modernista*, articulado por Gilberto Freyre a partir da década de 20, ideário político e estético, que não propôs um estilo formal, mas um compromisso com a representação de temas locais tradicionais, a arquitetura moderna nos trópicos conciliada com a preservação da paisagem rural, do ambiente natural e do tradicional *caráter da cidade*, a ecologia social e a lusotropicologia (Azevedo, 1984; Rezende, 1997). Corrente esta que influenciou de modo relativo um modernismo abstrato e experimental que surgiu com as obras de Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres (nos anos 40), a cena musical incentivada pela gravadora Rozenblit a partir do final da década de 50 e o modernismo figurativo e engajado, em alguns aspectos, como na consideração dos mocambos como modelo de habitação popular por

---

8 Conforme a matéria de Mariana Filgueiras (2014), *Produção cultural do Movimento Ocupe Estelita ganha fôlego no Recife e já é chamada de ‘novo mangue beat’*. O Globo, Rio de Janeiro, 4 dez. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/producao-cultural-do-movimento-ocupe-estelita-ganha-folego-no-recife-ja-chamada-de-novo-mangue-beat-14730838>

Miguel Arraes nos anos 60. Depois, a partir da década de 1940, a mesma tensão repaginada entre a tendência experimental e a abstrata do modernismo em oposição a uma chamada tradição figurativa das artes plásticas em Pernambuco que foi atualizada pelo modernismo engajado e figurativo articulado por Abelardo da Hora, a Sociedade de Arte Moderna do Recife e o Atelier Coletivo em continuidade ao Salão dos Independentes na década de 30. Essa linhagem engajada e figurativa repercutiu no Movimento de Cultura Popular, organizado por Miguel Arraes e Germano Coelho no começo dos anos 60, no Movimento Armorial liderado por Ariano Suassuna e nas galerias e ateliês surgidos com o Movimento da Ribeira em Olinda, nos anos 70 e permaneceu hegemônica nos anos 80 durante as Brigadas Artísticas e anos 90 até ocorrer o processo de institucionalização da arte contemporânea no final dos anos 90 e sua consolidação nos anos 2000, com a Semana de Artes Visuais (SPA das Artes).<sup>9</sup> Já o modernismo experimentalista e nacionalista, que teve sua decodificação majoritária no Eixo Rio-São Paulo, especialmente pelo protagonismo de Oswald e Mário de Andrade, repercutiu largamente no Tropicalismo a partir de 1968, que teve como expoente local, Jomard Muniz de Britto.

O Tropicalismo desdobrou-se em várias ações no campo das artes plásticas, música, teatro e cinema, a partir da premissa que era sair da esfera tradicional dos espaços de arte e da produção cultural convencionais. Essa perspectiva pode ser ilustrada também pelas experimentações de Hélio Oiticica e dos neoconcretistas, do cinema marginal de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, do Teatro Oficina e das canções de Gilberto Gil e Caetano Veloso. No Recife pelas contribuições do movimento musical *udigrudi*, do grupo de teatro Vivencial Diversiones, o ciclo de cinema em super-8 e as intervenções urbanas de Paulo Bruscky e Daniel Santiago durante os anos 70. Nos anos 80, os artistas influenciados pelo modernismo experimentalista se fizeram presentes no contexto de redemocratização com a emergência da Brigada Henfil e os coletivos de artistas plásticos como Formiga Sabe que Roça Come, Quarta Zona de Arte, Carasparanambuco e, a partir dos anos 90 os coletivos de artistas plásticos Carga e Descarga, Molusco Lama, Telephone Colorido, Valdisnei, Camelo, Submarino e o movimento *Manguebit/Manguebeat*, articulado pelos músicos e mangueboys Fred 04 e Chico Science, o que foi acompanhado na esfera do cinema pelos realizadores do circuito chamado *Árido Movie* (Lima, 2014; Pinheiro, 2016).

Veremos a seguir, como o questionamento dos usos hegemônicos do espaço público alcançou uma importância significativa na produção cultural dessa geração que viveu o contexto pré e pós manguebeat (anos 80, 90 e 00s), cuja experiência no tempo presente repercute dois momentos políticos gerais que influenciaram diretamente a formação do circuito cultural e audiovisual: i) o contexto de crise econômica e redemocratização, presença incipiente de editais estatais e precariedade na produção cultural entre os anos 80 e 90 e ii) contexto progressista e

---

9 ver Dissertação de Raíza Cavalcanti (2011)

afirmativo de políticas públicas de cultura, a partir da década de 2000 nas gestões petistas nacional e municipal.

### **Da Geração manguebit ao cenário pós-retomada: uma etnografia de um circuito em suas ruínas**

No primeiro momento, da passagem do final dos anos 1980 para 1990, com a emergência das brigadas artísticas, apoiando a esquerda petista nas campanhas estadual e federal e com a emergência da cena *manguebeat*, constituíram-se ações de assessoramento audiovisual de movimentos sociais e dos sindicatos, como os programas realizados pela TV VIVA e Centro Cultural Luiz Freire, com sede em Olinda-PE, e outros projetos de televisão comunitária e videoativismo sustentados por outras ONGS, que atuaram na região metropolitana durante a década de 80: *SOS Corpo* e *Equipe de Comunicação Sindical/Ecos*, no Recife; *TV a Cabo*, no município de Cabo de Santo Agostinho.<sup>10</sup>

É nesse contexto de reativação da cena cultural urbana pela emergência do momento político democrático, que os artistas e intelectuais ainda estavam reunidos em coletivos de produtores culturais que herdaram a situação de afastamento de uma cultura progressista de esquerda dos quadros oficiais de poder e gestão pública que, aos poucos, foi reconquistando espaço institucional. Diante disso, ocorreu uma aproximação maior da sociedade civil desses artistas e intelectuais de esquerda, o que pode ser verificado no apoio à produção cultural desse setor progressista de esquerda apoiada por empresários ou ONGs, processo que foi estendido para além do período ditatorial (1964-1985). Com a insuficiente cobertura geral dos editais de incentivo durante os anos 80 e 90, orientados por uma política federal neoliberal, que viabilizou a atração de recursos para um setor da iniciativa privada cujo foco era a concentração de investimentos no Eixo Rio-SP ou que fez prevalecer nos governos estaduais, a visão de um nordeste folclorizado ou voltado apenas para o consumo turístico, como pode ser atestado no artigo *Estado, mídia e identidade: políticas de cultura no Nordeste contemporâneo*, de Alexandre Barbalho (2004), “como construção identitária nas políticas culturais implementadas nos anos 1990 pelos governos da Bahia, de Pernambuco e do Ceará”<sup>11</sup>.

Desses projetos de videoativismo e televisão comunitária participaram ou foram auxiliados em obras, o *mangueboy* Renato Lins, junto de Cláudio Bezerra (2001)<sup>12</sup> e Maurício Correia da

---

10 Ver Genovan Pessoa de Moraes Ferreira (1998), *TV Viva : da não comunicação à comunicação no lugar*.

11 [http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu\\_n8\\_Barbalho.pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu_n8_Barbalho.pdf)

12 Bezerra, Roberto de Araújo, Cláudio.. *Tradição e ruptura no audiovisual: Um estudo de linguagem do vídeo popular em Pernambuco na década de 1980*. 2001. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2001.



formação inicial da Equipe de Comunicação Sindical/ECOS da iniciativa da TV a Cabo estavam os membros do coletivo Vanretrô de estudantes de jornalismo e hoje cineastas Lírio Ferreira, Cláudio Assis e Solange Rocha, ex-moradora do Edifício Monte Castelo, localizado na região central do Recife e conhecido como “Prédia”, foi um ponto de encontro e articulação dos produtores culturais dessa geração entre aos anos 80 e 90. Solange também atuou na ONG SOS Corpo - Instituto Feminista para a Democracia<sup>13</sup>, junto de outras antigas moradoras da Prédia, Ana Paula Portella e Márcia Larangeira. Além de produzir vídeos para movimentos sociais e auxiliar outras ONGs, como a SOS Corpo que não tinha equipamento próprio para realizar suas obras educativas nesse formato, a TV VIVA produziu o projeto de conclusão do curso de jornalismo de Kleber Mendonça Filho e Elissama Cantalice, *Casa de Imagem* (1994) sobre os cinemas de rua do Recife e conduziu várias reportagens e curtas-metragens informativos e educativos sobre a questão urbana da cidade como o vídeo sobre o projeto de reabilitação do bairro do Recife, *Bairro do Recife: A Dança da Vida* (1989), sobre as reivindicações urbanísticas, de moradia ou do patrimônio cultural dos moradores do Bairro da Várzea, em *Vila Arraes* (1986), *Gasoduto na Várzea* (1992) e *Meu Bairro é o Maior: Várzea* (2002, como TV Matraca), sobre as atualizações da política pública urbana da cidade em *Plano Diretor-Recife* (1991) e *Recife de Cara Nova* (1996), a problemática da moradia em *Moradores pela Posse do Pina* (1985), *Na Beira do Manguê* (1989), *Jornal Olho Vivo - História das Carolinas* (s.d.) e também a questão da marginalidade e violência urbana em *Sangue Frio* (1989), *Esquinas da Vida* (1991) e *Galeras* (1993).<sup>14</sup>

Também a TV VIVA tem ligação direta com o movimento *manguebeat*, produzindo o documentário *Chico Science-Manguê Star* (1997), os clipes *A Cidade* (1992) e *Maracatu de Tiro Certo* (1993) de Chico Science e Nação Zumbi e o programa *Som Na Rural*, a partir de dezembro de 2008, sob coordenação do cineasta Nilton Pereira de Melo, cofundador e diretor da TV VIVA desde 1994<sup>15</sup>, é apresentado por um dos principais articuladores da cena mangue, o ator, dançarino e comunicador Roger de Renor, que até o momento recente, se fez presente como intervenção urbana em várias ocupações artísticas da cidade como as do Ocupe Estelita, Teatro do Parque, Ocupe UFPE e do Casarão Magitot. No segundo momento, a partir dos anos 2000, com a ênfase na política pública de cultura, o incremento de editais durante os governos petistas a nível municipal e com a gestão federal, delimitou-se também uma fase de mudança na forma de produção audiovisual,

---

13 <https://soscorpo.org/>

14 Esses vídeos encontram-se digitalizados no canal da TV Viva no youtube e no facebook:[https://www.youtube.com/channel/UCC83Kcl8gzH8r0ou2Z9s\\_uQ/videos](https://www.youtube.com/channel/UCC83Kcl8gzH8r0ou2Z9s_uQ/videos) e [https://www.facebook.com/GilsonMartins2017/videos/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/GilsonMartins2017/videos/?ref=page_internal)

15 Ver release contendo currículo do cineasta <https://releasesraizes.blogspot.com/p/nilton-pereira-de-melo-release.html>

período este em que se difundiu a tecnologia do filme digital em detrimento da tecnologia eletrônica e analógica do vídeo em fita magnética (U-Matic e VHS) e do filme fotográfico e que testemunhou a emergência das redes sociais e acessibilidade ao espaço cibernético da internet, algo que já vinha sendo previsto como forma de divulgação do movimento *manguebeat* (Vargas, 2004). Nesse sentido de maior acessibilidade aos editais e às tecnologias digitais, a produção audiovisual incorpora a demanda de conscientização para a cena cultural urbana, herdada como problemática do *manguebeat* que criticava a gentrificação no Bairro do Recife com a demarcação socioespacial entre o Pólo Rua do Bom Jesus e o Pólo Rua da Moeda, encarados, irônica e respectivamente, como Berlim Ocidental e Berlim Oriental, assim como o crescimento desordenado da cidade, como pode ser visto no clipe e letra da música “A Cidade” (1992), de Chico Science & Nação Zumbi e no próprio manifesto *manguebeat*.

De acordo com Paula Gonçalves da Silva (2019), a cena audiovisual durante os anos 80 e no contexto do *manguebeat*, alimentada pelo esquema da *brodagem*<sup>16</sup> a produção em vídeo e com pouca disponibilidade de editais, acompanhou a situação desfavorável dos cineastas, nacionalmente, para um retorno gradativo da produção, momento conhecido como *retomada*, o que suscitou, aos poucos, uma maior exploração da temática urbana, que já era bastante levantada no *manguebeat*, em detrimento do rural, enfoque que ainda era visto no filme *Baile Perfumado*, símbolo dessa geração que abordava questões regionais como o cangaço e a paisagem sertaneja e que se diferenciou, então, da geração posterior que se beneficiou mais com os editais e com a tecnologia digital. Essa diferença geracional pode ser visualizada até na questão da representação da cidade, “entre a geração de realizadores do período da retomada que precisou fazer política para que o cinema pernambucano pudesse existir e a atual geração de realizadores que já conta com o quadro institucional de incentivo supracitado e o barateamento da produção a partir do cinema digital” (Silva, 2019, p.38), onde a nova tendência de autores, apresenta filmes com uma forte conotação política em relação às questões urbanas. cujo marco referencial é o longa-metragem *Amigos de Risco* (2007), de Daniel Bandeira.

Um cineasta que poder ser inserido no contexto entre as duas gerações, da retomada que começou nos anos 80 e atuou durante a escassez de editais durante os anos 90, em plena vigência da cena *Árido Movie*, associada ao *manguebeat*, e da nova geração que inicia seus trabalhos a partir da

---

16 Categoria êmica que segundo Amanda Mansur Nogueira (2014) compreende uma gíria que se originou de uma substantivação abreviada da palavra brother (irmão, em inglês) que descreve *estruturas de sentimento*, conforme acepção de Raymond Williams, para evocar o registro de uma espacialidade vivida em comum de afetos. A autora pesquisou o cinema contemporâneo, mas realizou um levantamento dos coletivos de realizadores audiovisuais, desde da década de 20, como o Ciclo do Recife. Ver IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y l. Cinema em Pernambuco: A Doutrina dos Afetos. 2014, disponível em <http://www.asaeca.org/aactas/mansur.pdf>

década de 2000, com maior cobertura estatal de incentivos, é Kleber Mendonça Filho. Ele inicia sua carreira e sua formação profissional ao ingressar no curso de Comunicação Social/ Jornalismo da UFPE em 1988 e estagiando no Cineclubes Jurando Vingar a partir do ano seguinte. Este cineclubes foi fundado em 04/10/1988, com estatuto e diretoria definidos com registro em cartório e que teve suas exibições na sala José Carlos Cavalcanti Borges, mediante um convênio com a Superintendência do Instituto de Assuntos Culturais da Fundação Joaquim Nabuco, no local que posteriormente foi convertido no Cinema da Fundação. O Cineclubes Jurando Vingar era organizado como “entidade cultural sem fins lucrativos” por Marcelo Gomes (presidente), Katiane Prazim (vice-presidente), Maria Rosa Maia e Clara Brayner (tesoureiras), Ivana Diniz e Daniel Berinson (assessores de divulgação), Roberto Pimentel e Márcio Barreto (secretários)<sup>17</sup>. Marcelo Gomes é um realizador audiovisual da primeira geração do cinema pernambucano contemporâneo, identificada com a geração da retomada, que começa a participar do circuito audiovisual nos anos 80, momento em que cursava Comunicação Social na Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP). Foi um morador do Edifício Monte Castelo, “a prédia”, local, onde organizou as atividades do Cineclubes Jurando Vingar e fez o curta-metragem *Perna Cabeluda* (1997)<sup>18</sup>, em codireção com outros moradores com quem dividia um apartamento, o estilista Beto Normal, o produtor João Vieira Júnior e o fotógrafo Gil Vicente. Essa obra é um documentário que retrata de forma debochada uma lenda urbana contada durante a época da ditadura militar, que ficou no imaginário das assombrações do Recife: uma perna destacada do corpo que atacava as pessoas na rua, imortalizada na canção *Monólogo ao Pé do Ouvido* de Chico Science e Nação Zumbi, grupo que aparece no filme em performance que inclui uma réplica da entidade sobrenatural e contracenando com o mangueboy Fred 04 e com a atriz global Regina Casé.

Segundo a Tese de Márcia dos Santos (2019), a primeira geração de cineastas do cinema pernambucano contemporâneo é constituída por Paulo Caldas, Lírio Ferreira, Cláudio Assis, Hilton Lacerda, Marcelo Gomes e Adelina Pontual (geração da retomada ou que formou a cena Árido Movie durante os anos 80 e 90), a segunda geração, formada no cinema digital e numa maior oferta de editais, abrange Daniel Bandeira, Gabriel Mascaro, Leonardo Lacca, Juliano Dornelles, Marcelo Pedroso, Marcelo Lordello e Bruno Bezerra/Tião. Camilo Cavalcante e Kleber Mendonça Filho ocupam uma posição intermediária entre as duas gerações. O envolvimento do cineasta Kleber Mendonça Filho com o cinema da Fundaj no bairro do Derby, ultrapassou o mencionado cineclubes, presidido por Marcelo Gomes. Atuando como crítico de cinema e cineasta, Kleber foi convidado por Silvana Meirelles (diretora do então Instituto de Cultura da Fundaj), em março de 1998, para

---

17 *Projeção cinematográfica terá vez na Fundação Joaquim Nabuco*, Diário de Pernambuco, 22 de fevereiro de 1989, Caderno Cidade, página A16.

18 Disponível em <https://vimeo.com/38380874>

criar uma política de exibição voltada ao cinema independente/de arte, no intuito de formar um público específico a esse setor, tornando-se coordenador do cinema, cargo que exerce por 18 anos até o seu pedido de desligamento, realizado em outubro de 2016, após o golpe/impeachment da presidente Dilma Rousseff. Além de ter sido programador e coordenado o cinema da Fundaj por 18 anos, o cineasta é organizador do Festival Janela Internacional de Cinema, evento anual que ocorre desde 2008, produzido pela empresa CinemaScopio, que mantém em parceria com sua esposa, a produtora francesa Emilie Lesclaux, e tendo como curadores o próprio Kleber Mendonça, Emilie Lesclaux, Luiz Otávio Pereira e Fernando Vasconcelos. A primeira edição do evento ocorreu entre 13 e 20 de novembro nos Cinemas da Fundação e do Parque, e na época exibiu 812 filmes de curta metragem vindos de 37 países (sendo 425 do Brasil). O festival foi responsável pela articulação da nova geração em torno do ativismo urbanístico e pela ocupação dos cinemas de rua com programação voltada ao circuito alternativo (Cinema da Fundação, Cinema São Luiz e Cineteatro do Parque), pauta de bastante relevância na trajetória de Kleber, uma vez que ele produziu dois curtas em vídeo sobre a temática, *O Homem de Projeção* (1992) e *Casa da Imagem* (1994), e, atualmente, uma série com um título bastante sugestivo nesse sentido de evocar a experiência da cidade para além do circuito dos shoppings-centers, *Os Filmes Já Começam nas Calçadas* (2019).<sup>19</sup> Foi durante o IV Janela Internacional de Cinema do Recife, em 2011, que foi lançado o Projeto Torres Gêmeas<sup>20</sup>, mobilização coletiva originada no ano de 2009 em torno da realização de uma obra audiovisual a partir de contribuições de todo o país que tematizam a pluralidade de olhares sobre a cidade, de modo a repercutir a inquietações de vários cineastas pernambucanos contrários à construção ilegal das chamadas “Torres Gêmeas”, os edifícios Pier Maurício de Nassau e Pier Duarte Coelho, iniciadas no ano de 2006 (com término em 2008), pela Moura Dubeux Engenharia S/A, no Cais de Santa Rita, ou seja, área tombada pelo IPHAN, e em desarmonia do conjunto urbano local, conforme é previsto na legislação patrimonial federal, no artigo 18 do Decreto-lei no. 25, de 1937: “Sem prévia autorização do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, não se poderá, na vizinhança da coisa tombada, fazer construção que lhe impeça ou reduza a visibilidade, nem nela colocar anúncios ou cartazes, sob pena de ser mandada destruir a obra ou retirar o objeto, impondo-se neste caso a multa de cinquenta por cento do valor do mesmo objeto (sic)”. Antes da reação da classe artística e do início das obras das torres, o Ministério Público Federal (MPF) mediante a Procuradoria da República em Pernambuco (PRPE), em março de 2005, moveu ação civil pública (2005.83.00.004462-1) contra a construtora Moura Dubeux, a prefeitura

---

19 <https://www.imdb.com/title/tt8622042/>

20 <https://projetotorresgemeas.wordpress.com/>

do Recife e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) para impedir a construção dos dois espigões no Cais de Santa Rita.<sup>21</sup>

Como se pode deduzir do imbróglio entre a perspectiva legal, a classe artística e intelectual, de um lado, e o poder público municipal e a iniciativa privada, de outro, a segunda posição se fez prevalecer em termos de força política e peso decisório, prosseguindo-se as obras que foram asseguradas, segundo nota da Moura Dubeux, pelo STJ<sup>22</sup> e concluídas no ano de 2008, mesmo ano de lançamento do projeto Novo Recife pela construtora Moura Dubeux e da realização do I Janela Internacional de Cinema, conforme lembra o levantamento de fatos urbanísticos que assinalam uma linha do tempo paralela às realizações dos cineastas locais, que constata ou se contrapõem ao processo de verticalização da cidade, proposto por Bárbaro Lino e Cristiano Nascimento (2017). Antes do lançamento do filme coletivo [projetotorresgêmeas] no IV Janela, em 05/11/2011, a partir de 06 de setembro de 2011, surge o movimento *Salve o Caiçara* visando a preservação do Edifício Caiçara na orla de Boa Viagem, articulado pela arquiteta Nani Azevedo e mobilizado pelas redes sociais (facebook), dialogando com o contexto de ativismo das “redes de indignação e esperança” de Manuel Castells (2013) como o 12M em Portugal, Movimento 15-M, Indignados e Revolução Espanhol na Espanha, e anterior à repercussão do Ocupe Wall Street, a partir do dia 17 de setembro:

Depois que uma notícia sobre a possível demolição do prédio foi divulgada na imprensa local e rapidamente se espalhou pela rede social Facebook. Um grupo de internautas preocupados com a cultura e a preservação do nosso patrimônio logo se organizou e resolveu criar uma página naquela rede, para trocar idéias planejar ações para tentar o tombamento deste e de outro prédio (o OCEANIA), remanescentes de uma arquitetura e de um estilo de moradia que já fez parte do cotidiano dos pernambucanos.<sup>23</sup>

O *Salve o Caiçara* é anterior ao Ocupe Estelita e ao Grupo Direitos Urbanos, também mobilizados via redes sociais desde 2012, como reação à apresentação do projeto Novo Recife em audiência pública, na Câmara de Vereadores da cidade.<sup>24</sup> O edifício Caiçara foi cenário de uma produção audiovisual na época da cena manguebeat, *América Au Poivre* (1995) de Nelson Caldas Filho e Sérgio Oliveira, na qual, o músico e mangueboy Otto atua como protagonista da narrativa ficcional. Em 2013, do mesmo modo que as torres gêmeas, o empreendimento também foi alvo de ação civil pública do MPF, com pedido de liminar para que a Justiça Federal embargasse as obras do Projeto Novo Recife, que previa a construção de 13 torres, sendo 8 residenciais, dois empresariais, dois

---

21 O conteúdo integral do texto *Duas Torres - Cais de Santa Rita: Defesa do patrimônio histórico e cultural* está disponível em <http://www.prpe.mpf.gov.br/internet/Casos/Duas-Torres-Cais-de-Santa-Rita>

22 *Comunicado Moura Dubeux (sobre as torres gêmeas)*  
<https://jc.ne10.uol.com.br/blogs/jamildo/2009/10/02/comunicado-moura-dubeux-sobre-as-torres-gemeas/index.html>

23 <https://salveocaicara.blogspot.com/2011/09/>

24 [https://linhadotempo.mpf.mp.br/memorial/www/linha-do-tempo-pr-pe/linhaDoTempoAcessivel\\_view](https://linhadotempo.mpf.mp.br/memorial/www/linha-do-tempo-pr-pe/linhaDoTempoAcessivel_view)

flats e um edifício-garagem, no Cais José Estelita, no Recife. Foram enquadrados na ação o Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico (Iphan), a Prefeitura da Cidade do Recife (PCR) e o Novo Recife Empreendimentos. Na ação, as obras são vistas como promotoras de um impacto ambiental considerável sobre a área de entorno com patrimônio histórico tombado, presente nos Bairros de São José e referente ao Pátio Ferroviário das Cinco Pontas.

A partir de agosto de 2013, alguns movimentos da sociedade civil compostos de artistas e produtores culturais como o *#OcuParque (2013)*<sup>25</sup>, o *Movimento Teatro do Parque (Re)Existe (2014)* e a *Virada Cultural do Teatro do Parque (2017)* reivindicavam a revitalização do CineTeatro do Parque – fechado desde 2010 – apesar de haver uma licitação bancada pela Fundação de Cultura Cidade do Recife (FCCR) em junho de 2014, decretando a execução das obras de serviço, restauro e ampliação do equipamento pela Concrepoxi Engenharia Ltda. A reforma só foi concluída em dezembro de 2020, mediante pressão de, mais uma vez, uma ação civil pública do MPF, que em novembro de 2016, entrou com pedido de liminar determinando o reinício imediato das obras de restauro. O relato etnográfico desta pesquisa inscreve-se neste contexto a partir da emergência e da continuidade dessas ocupações em prédios arruinados, abandonados, observadas pelo autor e a presença dessa geração citada entre as lideranças destes movimentos. Em 29 de setembro de 2016, foi deflagrada a ocupação do terreno do Casarão Magitot em ruínas, no Bairro da Várzea. Um dia depois se iniciaria a ocupação do interior do prédio degradado do Cine Olinda com a estreia do documentário *Martírio* de Vincent Carelli, como continuidade das ações na área externa que vinham acontecendo desde 16 de maio de 2015. Essa primeira ocorrência trouxe destaque para o filme *Resgate Cultural* do Coletivo Telephone Colorido, responsável por uma ocupação pioneira em prol do Cine Duarte Coelho em 2004 e também pela Mostra de Cinema Sapo Cururu, que ocupou vários espaços culturais, cinemas de rua de 2005 a 2012 - o cinema do Edifício AIP (2005), o São Luiz (2006; 2010; 2012), Mercado Eufrásio Barbosa (2007) e Clube Atlântico de Olinda (2011) - e por duas vezes, em 2008 e 2009, o Cine Olinda<sup>26</sup>. Um mês depois, após as ocupações do Casarão Magitot e do Cine Olinda, iniciaram-se as dos centros científicos da UFPE (25/10/2016 até 22/12/2016). Estava percebendo, desde então, a interlocução que a classe artística e intelectual estava tendo com o surto nacional de ocupações universitárias e secundaristas, em setembro de 2016, cujo alinhamento de reivindicações concentrava-se na oposição ao previsto na Proposta de Emenda Constitucional PEC 241 ou 55, popularmente conhecida como “PEC da Morte” que estabelece um teto de “gastos” para a educação e a saúde que só poderá ser revisado daqui há vinte anos. Neste período, havia uma integração entre as mostras de filmes da ocupação do Cine Olinda,

---

25 <http://ocuparque.blogspot.com/>

26 Os folders e banners do evento estão disponíveis em [https://www.facebook.com/jurafilmesproduz/photos/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/jurafilmesproduz/photos/?ref=page_internal)

prédio tombado pelo Iphan que se encontra abandonado até hoje<sup>27</sup>, e as da nona edição da mostra Janela Internacional de Cinema do Recife com a exibição nas universidades e escolas públicas, além de apoio a iniciativas preparatórias para o Enem.<sup>28</sup>

O ano de 2016 pode ser considerado um ano muito conturbado no cenário político, pelo episódio do golpe/impeachment da presidente Dilma Rousseff, apropriado várias vezes pela classe artística e intelectual recifense como motivo de protesto pelo coro “Fora Temer”, ao mesmo tempo que foi um ano de muita efervescência na produção cultural, pelo menos no Recife, principalmente como um período onde muitas ruínas (simbólicas, físicas) foram realçadas. Simultaneamente a essas ocupações, envolvido com a exploração da cidade, passei a frequentar, por inclinação pessoal ao dito “mundo alternativo” (daí o medo de incorrer na dita autoetnografia...), os cinemas de rua da Fundação Joaquim Nabuco, nos bairros de Casa Forte e Derby e o Cinema São Luiz, no Bairro da Boa Vista, assim como dois redutos boêmios da região central do Recife: a Rua Mamede Simões e o Largo de Santa Cruz, para os quais se reúnem os produtores culturais engajados numa cultura de esquerda. Já estranhamente familiarizado ou familiarmente estranhado com esta paisagem, também frequentei festas, geralmente gratuitas, aberturas de exposições e lançamentos de livros, filmes ou outros produtos culturais - estes na maioria das vezes, com incentivo do Funcultura - em espaços organizados por artistas coletiva ou individualmente como o *Edifício Texas*, *Sexto Andar (Edifício Pernambuco)*, *Lesbian Bar*, *Casa Lombrada*, *Galeria MauMau*, *Iraq Club - Instituto de Resistência de Artes & Quimeras* e *Casa Cultural Villa Ritinha*. Além dos eventos culturais promovidos em espaços independentes, também costumava comparecer aos coquetéis de vernissages (inaugurações de exposições) em espaços institucionais (*Murillo La Greca*, *Torre Malakoff*, *Fundação Joaquim Nabuco*, *Caixa Cultural Recife*, *IAC Benfica*, *Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães*, *Museu do Estado de Pernambuco*) e em galerias privadas (*Amparo 60*, *Arte Plural* e *Ranulpho*), onde destaco a minha visita à mostra inaugural da Galeria Garrido, *Cataclismo: exposição coletiva de arte contemporânea em tempos de catástrofe*, estabelecida em julho de 2019, com 13 artistas locais e flagrante tema ruinoso.

---

27 *Fechado há 40 anos, Cine Olinda pode retornar com gestão da Fundaj*, por Emanuel Bento (2020)

<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2020/11/fechado-ha-40-anos-cine-olinda-pode-retornar-com-gestao-da-fundaj.html>

28 Giorgia Wolf (2016), “Em Olinda, cinema ocupado recebe aula para o Enem. -Dez professores do Grupo Resolutivo revisaram conteúdos no Cine Olinda, que está ocupado por militantes”

Disponível em <https://www.leiaja.com/carreiras/2016/10/29/em-olinda-cinema-ocupado-recebe-aulao-para-o-enem/>

## **Constituição de uma cena: ativismo, brodagem e guerrilha**

A já mencionada demarcação socioespacial que orienta a constituição de um circuito audiovisual, influenciado pela atuação da geração citada e permeada por uma cultura boêmia, permaneceu até recentemente, antes da pandemia, sendo alimentada pelos bairros da região central, enquanto reflexo de uma fruição cultural dos eventos e da programação organizada por certos equipamentos culturais como o Cinema São Luiz e o Cinema da Fundação Joaquim Nabuco/Derby e o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. Além da concentração em torno de estabelecimentos comerciais específicos, como os bares da Rua Mamede Simões: *Central, Frontal, Bestafera, Balcão Cinco, Bar do Jabá, Barbosa, Acauã, Puxinanã e Boi Neon*, ou alguns distribuídos pelo bairro da Boa Vista (*Morgana, Caldo de Boteco, Caldácio da Saudade, Sovaj* que depois deu lugar ao *Che Bar*), Santo Antonio (*Armazém do Campo*) e no entorno da Rua da Moeda, no Bairro do Recife, diversas ações independentes da classe intelectual e artística, puderam ser identificadas durante o trabalho de campo, no sentido de proporcionar uma demarcação socioespacial ou um engajamento político refletido no espaço público da região central do Recife e, algumas vezes, espalhadas para outras áreas como no Sítio Histórico de Olinda, Zona Norte ou próximo ao Campus das universidades federais UFPE e UFRPE.

A constituição de uma *cena mangue*, como pode ser apreendido na Dissertação de Paula Lira (2000), *Uma antena parabólica enfiada na lama: ensaio de diálogo complexo com o imaginário do ManguêBit*, visava promover uma identidade urbana e contemporânea, sintonizada com as novidades globalizadas, a partir da visibilidade das iniciativas coletivas da classe artística e intelectual que pretendia unificar e movimentar a cidade ou a metrópole como um todo. O legado, mais ou menos fragmentado, deste pensamento sistêmico e embasado tecnologicamente, com os meios de comunicação de massa, festivais de música independente e até pela internet, portanto, ainda evoca participação e reações coletivas, como pude presenciar durante a pesquisa. Entre as demarcações socioespaciais de Rogério Proença Leite (2007) e a formação da Cena Manguê (Lira, 2000), há uma aproximação com as categorias analíticas de José Guilherme Magnani (1996), no intuito de possibilitar um mapeamento do campo a partir das formas específicas de delimitação e apropriação espacial: as referências comunitárias ou de vizinhança para relações pessoais (*pedaço*), o conjunto impessoal de estabelecimentos comerciais e equipamentos culturais que atendem a um público específico em espaços contíguos (*mancha*) ou não (*circuito*), as zonas liminares (*pórticos*) e o recorte na paisagem a partir do trânsito do ator social individual ou do grupo entre estes pontos (*trajeto*). Tudo isso pode ser rastreado mais ou menos nos contextos abordados, como na articulação geral de áreas distintas, separadas e distribuídas no interior do Grande Recife, o que pode ser enquadrado como *circuito* para dialogar com a *cena mangue* aplicada à totalidade metropolitana; as



festas que, apesar de integrarem, posteriormente nos anos 90, o contexto mais amplo da *cena manguebit*, eram organizadas pelos moradores do Condomínio do Edifício Monte Castelo (demolido em 2018) no próprio quintal e em alguns apartamentos podem ser consideradas um *pedaço*; enquanto que os nichos de bares e equipamentos culturais próximos no mesmo bairro, como no Bairro da Boa Vista onde o Cinema São Luiz ou o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães são pontos de irradiação para a rua Mamede Simões, ponto de encontro boêmio e agregador do público que frequenta os eventos realizados nestes espaços culturais, representam uma *mancha*, assim como os demais bares/ equipamentos culturais mais ou mesmos situados em áreas da mesma zona RPA1 e que foram ativados durante o ano de 2018 pelas festas/manifestos politizados do coletivo Pérola Pulsante.

Sobre a formação campo da produção cultural audiovisual, no sentido bourdieusiano<sup>29</sup>, focando-se o Estado de Pernambuco, aquele sempre representou uma atividade feita praticamente com recursos próprios de cada grupo de realizadores desde o Ciclo do Recife na década de 20 até o do Super-8 nos anos 70 (Figueirôa, 2000). Assumiram a premissa da situação desfavorável em termos de recursos, mas sem inibição dos estímulos criativos, além da postura de engajamento político, denunciando o contexto social hostil da cidade, a partir de sua gestão pública e privada. O alinhamento dessas tendências de coletivos focadas na produção audiovisual ou de arte contemporânea, promoveu-se de forma “autodependente”, conforme aceção de Newton Goto (2015)<sup>30</sup>, ou seja, em formas de articulação de sujeitos da sociedade civil visando a captação de recursos com o intuito de gerir a sustentação de um circuito de produção, para além dos incentivos governamentais, cujo resultado foi a proposição de ateliês coletivos, filmes autofinanciados e com incentivo e divulgação de certos “mecenas”. Estes atores “mecenas” que viabilizaram uma parte considerável da produção cultural dos intelectuais e artistas na cidade do Recife, durante os anos 80 e 90, portanto, continuaram a ser os mesmos dos anos 70, para além do Estado autoritário ou que privilegiava apenas uma fatia da iniciativa privada empresarial com que ideologicamente se identificava. No contexto urbano do Recife na época (anos 70 a 90) em relação à produção cultural, os sujeitos que mais se destacavam como articuladores ou promotores da cena foram o livreiro Tarcísio Pereira do complexo cultural da Livro 7, Genivaldo di Pace da agência de publicidade Center Produções Cinematográficas e a ONG Centro Cultural Luiz Freire que assessorou muitos

---

29 A noção de campo aplicada à produção intelectual e à produção cultural em geral é proposta por Pierre Bourdieu (1989) na obra *O Poder Simbólico*, especificamente no capítulo 03, *A gênese dos conceitos de habitus e campo*, como um espaço sociais de relações objetivas que detém uma autonomia relativa em relação a outros campos, os quais também assumem uma configuração relacional entre uma estrutura econômica material e uma estrutura simbólica,

30 <https://newtongoto.wordpress.com/circuitos-compartilhados/>

movimentos sociais por intermédio do GAJOP ou emprestou equipamentos para a realização audiovisual neste âmbito por iniciativa da emissora comunitária de rua TV VIVA.

Esta realidade começou a ser alterada com a intervenção de Cláudio Barroso (presidente) e Paulo Caldas (vice) a frente da ABD/APECI - Associação Brasileira de Documentaristas/Associação Pernambucana de Cineastas -, durante o encontro dos 20 membros do Conselho Nacional da ABD entre 24 a 27 de maio de 1984, em Olinda, que conseguiram reverter parcialmente a descentralização dos recursos da EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes S.A.). Numa conjuntura onde o Rio de Janeiro concentrava mais de 50%, São Paulo recebia cerca de 40%, restando cerca de 3% para todos os outros estados da Federação, com as negociações durante o evento, conseguiram garantir institucionalmente uma divisão de cotas da verba cultural da Embrafilme, onde SP e RJ tiveram cada um 33% dos recursos, e outro terço restante para o todo o país, situação que fomentou a redação da Carta de Olinda (1984) e permitiu a realização em Pernambuco, entre 1983 e 1988, de cerca de 15 filmes, entre curtas e médias, tanto em 16 quanto em 35mm. (Puglia, 2017, p 33). Com a extinção da Embrafilme no governo Collor, a próxima conquista dos cineastas pernambucanos só veio acontecer quando em 1993, o governo Itamar Franco aprovou a Lei 8.685. - Lei do Audiovisual, prevendo aos investidores (pessoas físicas e jurídicas) cotas do imposto de renda a ser convertidas na participação nos lucros de projetos cinematográficos, que mais tarde, mediante o Certificado de Investimento Audiovisual (1994), foram niveladas às ações da bolsa de valores. Seguindo esse patamar financeirizado a partir da isenção fiscal dos investimentos audiovisuais em âmbito federal, o Estado de Pernambuco, em dezembro de 1993, aprovou a Lei nº 11.005, promulgando o Sistema de Incentivo à Cultura.valendo-se dos mesmos mecanismos, reservando-se às empresas o abatimento do imposto de renda a ser aplicado nos projetos culturais. A partir daí foi possível a retomada do cinema em Brasil e em Pernambuco, possibilitando ao filme *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira) arrecadar recursos nos dois níveis, mediante concurso de Roteiros no Minc e com o Concurso de Roteiro pela Fundação de Cultura Cidade do Recife, que já era realizado nos anos 80, fundido ao Concurso de Roteiro Ary Severo, criado em 1995 pelo governo estadual, dando origem ao Concurso de Roteiro Ary Severo e Firmo Neto. (Puglia, 2017, p. 40).

No entanto, o Sistema de Incentivo à Cultural só adquiriu a configuração atual, a partir do momento em que os recursos de isenção fiscal deixaram de ser subordinados às estratégias de marketing e do retorno financeiro, deliberadas pelas empresas privadas, o que inviabilizava a aposta e o investimento em cineastas iniciantes ou propostas mais ousadas. Estas escolhas passaram a ser definidas por uma comissão deliberativa, formada por gestores e membros da sociedade civil,

encarregada de avaliar propostas submetidas por edital, a partir de dezembro de 2002, quando foi instituída no final do primeiro mandato do governador Jarbas Vasconcelos, a Lei 12.310, que transformou o SIC no Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura), cujos recursos são provenientes da dedução do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS). Posteriormente, por demandas da classe de produtores do audiovisual, em 2007 foi criado o edital específico, Funcultura Audiovisual, direcionando mais verbas destinados ao setor, cujo montante foi declarado obrigatório e independente de governo, pela Lei 15.307, de 2014, sendo definido em 11,5 milhões; em 2011; o prêmio de roteiros Ary Severo/Firmo Neto acabou integrado ao Funcultura Audiovisual na categoria de curta-metragens (Gomes, 2016; Puglia, 2017).

Novamente contrastando exemplos de atuação da geração da retomada audiovisual durante o *manguebit* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira) com outra intermediária entre o manguebit e o cinema digital (Kleber Mendonça Filho e Camilo Cavalcante), temos o coletivo Telephone Colorido, já mencionado, como outro protagonista da cena audiovisual, da tática da brodagem concomitante à apropriação dos editais públicos, e das ocupações politizadas de cinemas de rua. Este grupo era composto por membros egressos inicialmente do coletivo Molusco Lama, Gustavo de Melo Mendonça/ Grilo ou Grilowsky, Jura Capela, Ernesto Teodósio, e Raoni Valle. que segundo Joana D’Arc de Souza Lima (2017)<sup>31</sup>

Era composta por Lourival Batista Patriota/Lourival Cuquinha, Fernando Peres, Daniela Brilhante, Paulo do Amparo e Ernesto Teodósio. Entre coletivos mais fixos e iniciativas de artistas eles criaram o *Molusco*, O *Telephone Colorido* e o *Valdisnei* (Cuquinha e Dani Brilhante, mais especificamente). Entre amizades compartilhadas e namoros declarados, esses coletivos e iniciativas artísticas marcaram a entrada desses jovens no campo das artes em Pernambuco e com extensão no âmbito nacional, por meio de suas entradas em editais de salões e outros eventos. Além de artes plásticas e música, esse fenômeno dos trópicos e psicotrópicos enveredou pela Sétima Arte.

De acordo com o excerto supracitado, pelo conteúdo “psicotrópico” de muitos dos filmes do coletivo Telephone Colorido que estão disponíveis online no site da Cinemateca Pernambucana e em página própria do youtube,<sup>32</sup> percebe-se, além de uma continuidade com o discurso de denúncia ou exaltação da marginalidade pela cena mangue, uma evocação dos temas experimentais da contracultura pelo movimento udigrudi e da tática da arte de guerrilha surgida na ditadura militar. No blog do coletivo<sup>33</sup> e na página da Cinemateca, proclamam-se como “um coletivo abstrato e

31 LIMA, Joana D’Arc de Souza. **Estar Junto** – Espaços e Lugares Coletivos e Colaborativos Independentes das Artes Visuais no Recife (2017), Disponível no site <http://livretroca.redelivre.org.br/pernambuco>

32 <https://cinematecapernambucana.com.br/diretores/telephone-colorido/> e <https://www.youtube.com/user/telephonecolorido/videos>

33 <http://telephonecolorido.blogspot.com/2010/11/o-que-e.html>

indefinido de Produções Imaginárias e de Guerrilha!” e “o nome completo é “Telephone Colorido Produções Imaginárias e Guerrilha. (Ver fig abaixo)”



FIG 01: Caricatura de Ariano Suassuna e divulgação de filme e identidade visual do Telephone Colorido (Fonte: <http://telephonecolorido.blogspot.com/>)

Em muitos de seus filmes produzidos,, os membros do coletivo audiovisual falam das disputas políticas fundiárias dos sem terra (*Engenho Prado – Guerra de Baixa Intensidade na Zona da Mata Norte de PE , Engenho Prado 2 – um ano depois*) e nas terras indígenas pernambucanas das etnias Kambiwá, Xukuru, Truká e Pipipã (*Lua das Praiás ,Transposição: Águas de Satã, Terra Toré, No Ôco da Serra Negra, Roda Grande passando pela Pequena*) e fora do Estado, nos territórios Potiguara e Mura (*Gíria e língua geral, Memória História e Meio Ambiente, Potiguara Marcação*) ou do consumo de plantas enteógenas pelos indígenas (*Dirijo, Figueira do Inferno*). Os filmes, segundo o site da Cinemateca foram produzidos em “ligação direta com direitos humanos, causas indígenas e pesquisa etnográfica em parcerias com diversas organizações como o Centro Josué de Castro, CIMI, Comissão Pastoral da Terra, OPIM, Comunidades Xucuru do Ororubá e Kambiwá” e como resultado das pesquisas acadêmicas de Raoni Valle na área de antropologia visual e arqueologia (Doutor pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo). O compromisso sério com pautas políticas e a questão da guerrilha cultural, no entanto, não afastaram o envolvimento do coletivo com a dimensão boemia da “gréa” e da intervenção urbana em outras produções como *Aviõezinhos de Papel, Corrida Bonecos Gigantes de Olinda, BBC Olinda, Destruindo o Monolito, José Roberto: Funcionário Público Telepata*, além da crítica debochada aos estereótipos da cultura pernambucana durante os anos 90, a cena manguê e o movimento armorial (*Resgate Cultural*), cujo enredo focava no sequestro de Ariano Suassuna,

situação pela qual era exigida em troca do professor 23.133 rabecas afinadas por Mestre Salustiano e 133.000 bonecos de barro do Mestre Vitalino e colocar nas lojas a discografia completa do Pajé Limpeza (um coletivo de vários músicos, paralelo ao Molusco Lama e ao Telephone Colorido).

Dialogando com essa tradição festeira-engajada do manguebeat, pela apropriação mesma da premissa da diversão levada a sério dos mangueboys/manguegirls, o coletivo Telephone Colorido amplia essa vertente, a partir da atuação destacada de um de seus membros, Jura Capela, na Mostra de Cinema Sapo Cururu, já citada, entre 2005 e 2012. Esse evento, além de ocupar vários cinemas de rua entre Recife e Olinda (Cine São Luiz, Cine Olinda, Cine AIP), combinou a programação audiovisual com várias atrações musicais, nacionais e locais, e discotecagens. Além da proposta de anteceder as ocupações artísticas com finalidade de denúncia política de abandono dos cinemas de rua, realizadas mais recentemente nos prédios dos cinemas citados acima, a proposta da mostra também visava oferecer um contraponto, focado no cinema alternativo e *underground*, ao Cine PE - festival audiovisual que ocorre desde 1997 ocorre no Recife, sendo idealizado pelo economista e produtor cultural Alfredo Bertini, que foi secretário do audiovisual durante o mandato de Michel Temer. A Associação Brasileira de Documentaristas e Curtas-Metragistas de Pernambuco e Associação Pernambucana de Cineastas (ABD-PE/Apeci) que, no ano de 2016, formulou uma nota de repúdio ao festival, deixando, pela primeira vez, de participar do júri especial da sua vigésima edição, por discordar da forma como é patrocinado pelo governo estadual de Pernambuco, com recursos da Empresa Pernambucana de Turismo (Empetur) e não do Fundo de Incentivo à Cultura (Funcultura) ou da Secretaria de Cultura, criticando o direcionamento de recursos para esse tipo de megaevento e consequente redução de incentivos para os editais de produção audiovisual. A nota ainda lembrou o protesto realizado na 15ª edição de 2011 do festival, quando cineastas subiram ao palco do Teatro Guararapes (localizado no Centro de Convenções) e estenderam uma faixa com os dizeres “menos glamour, mais cinema”<sup>34</sup>. A crítica ao festival é antiga, como pode se ver pela matéria na revista Cinética de Luiz Joaquim Pereira (2007), “o Cine PE às vezes dá a impressão que o cinema não é a preocupação central. Para ser mais exato, o cinema enquanto expressão— que aqui tem bem menos espaço que o glamour e a indústria de entretenimento que surge ao seu redor”, enfatizando o mesmo princípio de acusações em que o evento oferece menos atenção à divulgação da produção local e rende mais homenagens e espaço a atores globais e para produções milionárias, além do tipo de financiamento e patrocínio com que é feito<sup>35</sup>.

---

34 ABD-PE/Apeci divulga carta de repúdio ao Cine PE: Associação representativa de cineastas pernambucanos recusou pela primeira vez convite para participar de júri especial na edição de 2016, por Camilla de Assis <https://www.leijaja.com/cultura/2016/04/27/abd-peapeci-divulga-carta-de-repudio-ao-cine-pe/>

35 <http://www.revistacinetica.com.br/cinepe07.htm>

## Considerações Finais

Sob um panorama cultural geral, uma resposta tipicamente pós-moderna, no Recife da contemporaneidade, continua hoje um processo de conciliação da tendência experimental, presente na arte contemporânea que se instalou entre os tropicalistas e a cena musical do *manguebeat*, com uma parte do programa regionalista freyreano. Que estava tanto infiltrado na assimilação de temas locais e dos ritmos da cultura popular (frevo, baião, coco, ciranda, maracatu), quanto na preocupação com a identidade urbana e patrimonial da cidade e sua descaracterização, suscitada pela crítica aos excessos de modernização, higienismo e abstração das reformas urbanas e pela evocação da paisagem fluvial e ribeirinha, a ecologia estuarina, mediante a metáfora do mangue que inspirou a constituição do Manifesto Caranguejos com Cérebro, escrito em julho de 1992 pelo jornalista e músico pernambucano Fred Zero Quatro, fundador da banda Mundo Livre S/A, para destacar a riqueza simbólica e natural do meio urbano metropolitano, apesar do crescimento desordenado e da miséria, não para desmobilizar e contemplar passivamente um cenário autossuficiente, mas, ao contrário, para estimular a articulação de uma produção cultural, a Cena Mangue (Lira, 2000). Se na década de 1990, os ritmos populares e a estima pela paisagem ecológica da cidade foram incorporados ao movimento, assim como a crítica ao crescimento urbano desordenado e o discurso do higienismo e do progresso, o contexto recente dos *artivismos*, mobilizados pelas redes sociais e em contato com os fenômenos globais da interatividade virtual surgidos entre 2011 e 2012 e estimulados no Recife, foi considerado como um novo *manguebeat*. Outro exemplo de apropriação crítica dos interesses de tendências culturais antecedentes é a evocação do armorial em Ariano Suassuna pelo Telephone Colorido no curta-metragem *Resgate Cultural*, além de problematizar ironicamente a leitura cosmopolita ‘globalista’ do *manguebit* num embate com a interpretação oficial regionalista da cultura popular na época (sob liderança de Suassuna). E o mesmo coletivo vale-se de uma discussão antropológica “clássica” de interesse freyreano, nos seus vários filmes com temática voltada à etnologia e ao contexto rural, embora o urbano festivo esteja permeando a atmosfera dos filmes (o uso de psicotrópicos, a experimentação performativa, a circulação dos filmes nos cinemas de rua do Recife).

A conciliação pós-moderna das tendências experimentais com elementos tradicionais e politizados do modernismo, enquanto orientação das correntes culturais e temas representados, anima a produção audiovisual tributária ou paralela a estes movimentos, o que é refletido nas respostas culturais e no ativismo urbano da classe artística e intelectual. Na análise apresentada, além de recuperar a continuidade dessas tendências culturais na interpretação dos movimentos artivistas relacionados a uma cena audiovisual específica, destacamos os procedimentos acionados pelos artistas responsáveis na contemporaneidade por construir a ativação de um circuito cultural

metropolitano. Neste contexto observado, de 2016 a 2020, percebemos, particularmente, o protagonismo cultural e político das ações de uma geração de pessoas adultas na faixa etária de 50 a 60 anos, formadas num contexto de transição, liminar, entre os anos 80 e 90, que preparou uma reforma política e artística para uma maior profissionalização e especialização da arte contemporânea e da produção audiovisual, disseminação e democratização do formato digital de realização e com a consolidação da política pública de cultura e dos editais de fomento da produção cultural nos anos 2000, a partir de uma imersão na produção artística e intelectual dos remanescentes dessa geração que atuou nesse cenário e que continua exercendo influência sobre o circuito contemporâneo mais recente.

## REFERÊNCIAS

ARRAIS, Raimundo. **O Pântano e o Riacho**: a formação do espaço público no Recife do século XIX. São Paulo: Humanitas, 2004.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e Regionalismo**: Os Anos 20 em Pernambuco. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

BARBALHO, Alexandre. Estado, mídia e identidade: políticas de cultura no Nordeste contemporâneo. In: **Revista Alceu**. v. 4, n.8, jan./jun, 2004. pp.156-167.

BEZERRA, Roberto de Araújo, Cláudio.. **Tradição e ruptura no audiovisual**: Um estudo de linguagem do vídeo popular em Pernambuco na década de 1980.Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2001

BORGES, Jennifer dos Santos. **Terras da União** – patrimônio de quem? Sobre produção e apropriação do espaço urbano em terras públicas. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano,, Recife, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BRASIL. **Decreto-Lei nº25**, de 30 de novembro de 1937 – Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/Del0025.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm)

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Ubu, 2017.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2013

CASTELLS, Manuel. **Redes de indignação e esperança**: movimentos sociais na era da internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CAVALCANTI, Raíza Ribeiro. **SPA das Artes** : entre a utopia e a ideologia : uma análise das relações entre práticas discursivas no interior do SPA das Artes do Recife. Dissertação

(Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DOSSE, François. História do tempo presente e historiografia. In: **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 05 - 22, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180304012012005>. Acesso em: 15 mar. 2023.

FERREIRA, Genovan Pessoa de Moraes. TV Viva: da não comunicação à comunicação no lugar Migração e cotidiano. GEOUSP. In: **Espaço e Tempo (Online)**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 39-49, 1998. DOI: 10.11606/issn.2179-0892.geousp.1998.123282. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/123282>

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

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil. 5ªed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1977

GOMES, Paula. O Novo Cinema de Pernambuco. In: **Ciência e Cultura**. vol.68 N.1 São Paulo Jan./Mar. 2016. Disponível em <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v68n1/v68n1a17.pdf>

HUYSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade**. 5ª ed. São Paulo: Centauro, 2011.

LEIRNER, Piero. **O Brasil no Espectro de uma Guerra Híbrida**: militares, operações psicológicas e política em uma perspectiva etnográfica. São Paulo: Alameda Editorial, 2020.

LEITE, Rogério Proença. **Contra-Usos da Cidade**: Lugares e Espaço Público na Experiência Urbana Contemporânea. 2ª ed. Campinas, Editora da Unicamp, 2007.

LIMA, Joana D'Arc de Souza. **Cartografias das Artes Plásticas no Recife dos anos 1980**: deslocamentos poéticos e experimentais. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2014.

LINO, Bárbara Cristina dos Santos Lino; NASCIMENTO, Cristiano Felipe Borba do. De esculpir e materializar os tempos: a representação cinematográfica da paisagem vertical da cidade do Recife. In: **Revista de Estudios Brasileños** Año 2017, Vol. 4, Número Extraordinario 7 (Número Especial cine brasileño CIHALCEP). p. 49-62. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/484492>

LIRA, Paula de Vasconcelos. **Uma antena parabólica enfiada na lama**: ensaio de diálogo complexo com o imaginário do MangueBit. 2000. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2000

MAGNANI, José Guilherme C. Quando O Campo É A Cidade: Fazendo Antropologia Na MetrÓpole. In: MAGNANI, José Guilherme C. & TORRES, Lilian de Lucca (Orgs.) **Na MetrÓpole** - Textos de Antropologia Urbana. EDUSP, São Paulo, 1996.



MARTÍNEZ, Francisco de La Peña. **Por un análisis antropológico del cine**. Imaginarios filmicos, cultura y subjetividad. México D.F.: Ediciones Navarra, 2014.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. Cinema em Pernambuco: A Doutrina dos Afetos. In: **V Congresso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y I**, 2014. Disponível em <http://www.asaeca.org/aactas/mansur.pdf>

PINHEIRO, Jane. **Arte contemporânea no Recife dos anos 1990**: Grupo Camelo, Grupo Carga e Descarga e Betânia Corrêa de Araújo. 1. ed. Recife: Zanzar, 2016.

PUCCI JR. Renato Luiz. **Cinema Brasileiro Pós Moderno**: o neon-realismo. Porto Alegre: Sulina, 2008.

PUGLIA, Leonardo Seabra. Estado e Política na Retomada da Produção Cinematográfica em Pernambuco. In: **Revista Livre de Cinema**, v. 4, p. 30-40, 2017

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. Cadernos de Arte e Antropologia. In: RAPOSO, Paulo e DAWSEY, John (org.). Dossiê Artivismo: poéticas e performances políticas na rua e na rede. In: **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005

REZENDE, Antonio Paulo. **(Des)encantos modernos**: histórias do Recife na década de vinte. Recife: Fundarpe, 1997.

SANTOS, Márcia Vanessa Malcher dos. **O cinema contemporâneo de Pernambuco**. Tese. (Doutorado em Sociologia), Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2019.

SEVERIEN, Pedro Loureiro. **Cinema de ocupação**: uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade no Recife. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Recife, 2018.

SILVA, Paula Gonçalves da. **Recife Cinemática**: o imaginário urbano nos filmes de Kleber Mendonça Filho / Paula Gonçalves da Silva. Tese (Doutorado em Administração) – Universidade Federal de Pernambuco. CCSA. Recife, 2019.

SILVEIRA, Kilma Correia da. **O Plano Específico Santo Amaro Norte e a lógica de intervenção urbana nos projetos de revitalização da área central do Recife/PE**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2018.

VARGAS, Herom. Nas Ondas da Lama: Mangubeat, divulgação e mídia. In: **Communicare** (São Paulo), São Paulo, v. 4, n.1, p. 115-122, 2004.