

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS- CECEN.
CURSO DE HISTÓRIA

RAYSSA MARIA BEZERRA VIEIRA DE SOUSA

Produção Cinematográfica no Maranhão:

Uma análise do documentário *Tambor de Crioula* (1979).

São Luís, MA.

2018

RAYSSA MARIA BEZERRA VIERA DE SOUSA

Produção Cinematográfica no Maranhão:

Uma análise do documentário *Tambor de Crioula* (1979).

Monografia apresentada ao Curso de História da Universidade Estadual do Maranhão como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Licenciatura Plena em História.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Monteiro.

São Luís, MA.

2018

Sousa, Rayssa Maria Bezerra Vieira de.

Produção cinematográfica no Maranhão: uma análise do documentário Tambor de Crioula (1979) / Rayssa Maria Bezerra Vieira de Sousa. – São Luís, 2018

82 p.

Monografia (Graduação) – Curso de História, Universidade Estadual do Maranhão, 2018.

RAYSSA MARIA BEZERRA VIEIRA DE SOUSA

Produção Cinematográfica no Maranhão:

Uma análise do documentário *Tambor de Crioula* (1979).

Monografia apresentada ao curso de História da Universidade Estadual do Maranhão como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Licenciatura Plana em História.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Monteiro

Apresentada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio Monteiro

Universidade Estadual do Maranhão

Prof. Dr. Antônio Evaldo Almeida Barros

Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho

*Ao meu pai, Raimundo Vieira de Sousa
(in memórium), a genética nunca falha.*

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho tem a mim como realizadora, mas para tal empreendimento foi necessárias muitas outras pessoas por detrás de tudo isso, e muito mais tempo do que o propriamente usado para escrever essa monografia. Essa pesquisa decorre de vários descaminhos e encruzilhadas, escolhas e negações durante os quatro anos da graduação, ou seja, esse trabalho de conclusão de curso é só uma das mais variadas formas de se fazer sentir o desenvolvimento de quatro anos confusos, esperançosos e de certeza que aqui fica ou ficou parte de mim.

Assim como em toda minha vida Deus esteve presente e sempre estará, agradeço pelas oportunidades dadas a mim em todos os momentos e que independente das escolhas erradas ou dos erros todos, ainda assim, com toda compaixão me deu formas para seguir em frente apesar dos tropeços, se assim sou é porque me dá o livre-arbítrio. O que seria de mim sem minha família... Agradeço a minha mãe, Rita de Cascia dos Santos Bezerra Vieira, que desde sempre me incentiva e luta comigo todas as minhas batalhas, agradeço por esse último mês ser a maior torcedora para que eu terminasse esse trabalho, agradeço por todas as vezes que me acordaste para ir para as aulas e também para estudar, com certeza não teria concluído sem a senhora, muito obrigada por alugar sua cama nesse último mês e seu colo por toda minha vida. Agradeço as minhas irmãs, Rayana Vieira e Raynara Vieira por estarem ao meu lado, e fazer como naquela fábula que fala sobre deixar rastros, vocês não jogaram migalhas para eu seguir, mas deram e dão exemplo de como seguir em frente, não é à toa que sou a caçula, sempre vou precisar me mirar em vocês, muito obrigada. A minha avó, Odete Pereira que demonstra todos os dias que os estudos são importantes, mas ser uma pessoa digna é ainda mais importante e inspirador.

Agradeço ao meu orientador Fábio Henrique Monteiro, pela disponibilidade e facilidade nas nossas conversas, por nunca me pressionar ou exigir nada, e principalmente por não se colocar como superior ou dono das verdades, o que a mim demonstra que a academia ainda tem salvação, fora de todo seu ego e super achismos. Obrigada Fábio pelas suas aulas perfeitas, por sua vontade e luta com as burocracias, você é um exemplo de profissional e pessoa.

Nesses quatro anos de graduação houve pessoas imprescindíveis para meu crescimento, agradeço a Tatiana Reis e Carine Dalmás, as primeiras orientadoras que me mostraram as possibilidades de pesquisa e a riqueza que isso pode nos trazer, aos

seus trabalhos constantes dentro e fora da sala de aula e por serem exemplos de profissionais e seres humanos, meu muito obrigada. Em sequência agradeço aos professores que tiveram um maior contato comigo e por suas aulas perfeitas, ao Henrique Borralho, Ana Lívia Bonfim e Helidacy Corrêa o trabalho humano e intelectual de vocês só me faz acreditar mais na licenciatura e no seu poder de mudar as circunstâncias. Aos servidores que estão todos os dias no prédio de História- Uema agradeço aos seus trabalhos na limpeza, secretaria, cantina, e segurança, saibam que vocês são muito importantes para a continuidade e manutenção do nosso prédio, em especial agradeço a melhor pessoa que já passou por esse prédio, D30, sem você as manhãs com certeza não seriam as mesmas, muito obrigada pelo incentivo, pela risada contagiante, pelas conversas, pelo banjo e pela lição alcoólica.

Agradeço aos amigos de graduação, a turma 2014.1, se não fosse a gente não seria tão bom, obrigada pelas risadas, pelas xerox emprestadas, pelos fones coletivos, pelas piadas e pelo pagode descontraído nos dias de prova, juntos somos ótimos. Agradeço em especial aos amigos que tive o prazer de conhecer e dividir os dias durante a graduação e pela certeza dessa amizade para além do prédio de História, aos amigos de vida e de copo, os fuleiros, Allyson Ramos, Lucas Bastos, Matheus Muniz e Pedro Ribeiro, todas as nossas discussões a mesa de bar, todas as teorias, piadas e “fuleragens” foram necessárias para fazer da nossa amizade um lugar de calma e felicidade, muito obrigada por vocês existirem.

Agradeço também a pessoa mais chata e mandona que conheço Thaís Coutinho, seu foco e responsabilidade são de dar inveja, obrigada por ter sido a primeira do grupo a se formar, isso com certeza abriu caminho para todos nós que seguiremos o mesmo rumo, obrigada pelos puxões de orelha, pela ajuda constante e pelo carinho, estamos juntas e você sabe. Agradeço a Lianne Sodrê que desde o estágio esteve presente diariamente na minha vida com seu jeito doce e fácil, obrigada por me mostrar que pessoas diferentes podem conviver muito bem e se incentivarem mutuamente, agradeço por acreditar nas minhas crenças e me ajudar nas minhas questões, obrigada por está comigo em todos os momentos, eu amo você. Agradeço também a amizade e carinho de Ingrid Silva, presente em quase todos os dias de aula, obrigada pela sua paciência.

Obrigada Cia/ KGB, grupo que se formou a partir do estágio no Museu Histórico e Artístico, obrigada por todo apoio, carinho e cuidado, quando juntas, completas. Agradeço a Lianna Amorim pelo apoio, amizade e carinho, são pessoas

como você que o mundo precisa, e que sorte a minha te ter na minha vida. Yara e Rafael obrigada por estarem sempre próximos e atentos as minhas ideias e reflexões, vocês são demais. Agradeço a disponibilidade e incentivo de Raysa de Oliveira, em ler e reler meu trabalho, muito obrigada.

Agradeço também as pessoas que me ajudaram na pesquisa que resultou neste trabalho, a Adriana Dias, por ser a pessoa mais solícita, por me incentivar e pelos empréstimos de livros, sem seu primeiro impulso talvez a pesquisa não fosse feita com tanta vontade, ao professor Murilo Santos pela disponibilidade e paciência com essa “pesquisadora” tão desatenta e um pouco desorganizada, obrigada pelas respostas as minhas perguntas, por disponibilizar seu filme e me apresentar mais uma infinidade de filmes e riqueza da nossa produção cinematográfica, também não poderia deixar de listar o Joan, coordenador do MAVAM (Museu do Audiovisual do Maranhão) que sempre com muita disponibilidade me atendeu todas as vezes que fui ao Museu, pelos seus contatos e por disponibilizar os filmes presentes no acervo do Museu, muito obrigada. Agradeço imensamente a Sylmara Durans pela chatice e incitação sempre nas nossas conversas, para finalizar e me comprometer com a pesquisa, obrigada. Reconheço aqui também a ajuda de Ana Sayuri Tanaka pela destreza com o inglês, por me ajudar no abstract e na vida, eu amo você.

Com certeza minha vida não seria tão interessante se não fosse por você Kalyne Trindade, você é o amor que eu encontrei na graduação, um exemplo de mulher e ser humano, a sua forma boa e solícita sempre, demonstra que o mundo ainda tem solução, você é o maior presente que a graduação podia me dá, nossos passos se cruzaram naquele prédio, mas sempre estaremos uma com a outra, essa é a única certeza que tenho, estou aqui para você, obrigada por todas as palavras, pelos choros, pela confiança, pela verdade, por ser a louca dos prazos, por me pressionar, pelo seu carinho e por está comigo do primeiro ao nono período e para todo o resto da minha vida, eu te amo.

Por último e mais importante agradeço ao meu pai, meu tutor, meu treinador você está presente também nesse trabalho, em todas as palavras, em toda a minha vontade. Eu sinto você todos os dias, você está em mim e em tudo que eu faço, obrigada por me incentivar a ser melhor, a ser uma pessoa melhor todos os dias, obrigada pelo seu senso de justiça e por não se deixar abater pelas dificuldades, também por sua inteligência infinita, e, óbvio por me mostrar que a educação é a melhor forma de ser melhor, eu amo você, e de fato a genética nunca falha!

RESUMO

Os estudos acerca da produção cinematográfica no Maranhão ainda são tímidos, porém muito bem apresentados, em especial tratam do início do Cinema no nosso Estado, de forma a introduzir os primeiros impactos do século XX. O presente trabalho pensa a produção cinematográfica do Maranhão, em especial a representação negra presente no documentário da década de 1970, *Tambor de Crioula* (1979), pontuando a especificidade da produção e autonomia de seus realizadores. Para tal pensamos a importância do documentário para criação de memória sobre o nosso Estado, além das diversas mudanças culturais e políticas do período, dando ensejo aos projetos e sonhos desses cineastas/realizadores. Pretendemos lançar a partir do cinema uma perspectiva de produção cultural e representação social da década de 1970, como também incentivar o conhecimento da produção cinematográfica no/do Maranhão.

Palavras- chave: Cinema. Produção Cinematográfica. Maranhão. Década de 1970.

ABSTRACT

The studies about the cinematography production in Maranhão are still poor, but well introduced; they specially treats of the beginning of cinema in our state, in a way of introduce the first impacts of the XX century. The present work thinks in the cinematography production of Maranhão, especially in the black representation showed in the 1970s documentary, *Tambor de Crioula* (1979), punctuating the production specificity and autonomy of their creators. For that we think in the in the documentary importance to the creation of a memory about our State, besides the several cultural and policies of the period, giving opportunities to the projects and dreams of their creators/filmmakers. We intend to launch from the cinema a perspective of the cultural production and the social representation of the 1970s, as also encourage the knowledge of the cinematography production from Maranhão.

Key-words: Cinema. Cinematography production. Maranhão. 1970s.

LISTA DE ANEXOS

01: Tabela das produções cinematográficas do Maranhão de 1973 a 1981.....	61
---	----

Sumário

1. INTRODUÇÃO	1
2. A HISTÓRIA DO CINEMA PRIMEIRO	6
2.1 FASES DO CINEMA PRIMEIRO	10
2.1.1 CINEMA DE ATRAÇÕES: o cinema possível (1894-1906/1907)	10
2.1.2 CINEMA DE TRANSIÇÃO: cinema potencial (1907-1913/1915)	14
3. CINEMA À BRASILEIRA	20
3.1 IDADE DO OURO	22
3.2 A VEZ DA CHANCHADA	26
3.3 O CINEMA NOVO	28
3.4 MAIS UM GÊNERO	33
4. O CINEMA NA TERRA DAS PALMEIRAS	35
4.1 O CINEMA MARANHENSE NA DÉCADA DE 70	40
4.2 COFO CULTURAL	42
4.3 TAMBOR DE CRIOLA	50
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	56
REFERÊNCIAS	58

1. INTRODUÇÃO

Os estudos acerca da produção cinematográfica no Maranhão ainda são tímidos, porém muito bem apresentados, em especial tratam do início do Cinema no nosso Estado, de forma a introduzir os primeiros impactos do século XX. O presente trabalho pensa a produção cinematográfica do Maranhão, em especial a representação negra presente no documentário da década de 1970, *Tambor de Crioula* (1979), pontuando a especificidade da produção e autonomia de seus realizadores. Para tal pensamos a importância do documentário para criação de memória sobre o nosso Estado, além das diversas mudanças culturais e políticas do período, dando ensejo aos projetos e sonhos desses cineastas/realizadores. Pretendemos lançar a partir do cinema uma perspectiva de produção cultural e representação social da década de 1970, como também incentivar o conhecimento da produção cinematográfica no/do Maranhão.

Com avanços nas pesquisas históricas hoje é possível vermos um alargamento das fontes e abordagens historiográficas, logo as pesquisas tem avançado de forma positiva dentro dos quadros acadêmicos, assim estamos debatendo questões mais abrangentes, com as mais diversas abordagens possíveis. Deste modo ainda há necessidade dos avanços para aperfeiçoar nosso ofício, dentro de todos os aspectos dos avanços o estudo de História e Cinema com suas diversas relações se torna possível, desde 1929 com os Annales vêm se repensando o fazer historiográfico possibilitando uma maior difusão de nossa área. Soma-se a isso um maior conhecimento dos múltiplos grupos sociais, totalizando avanços ainda mais positivos na historiografia e no que concerne à história das comunidades populares de nossa sociedade. A interdisciplinaridade defendida pelos organizadores do movimento dos Annales hoje se sente mais concreta, enriquecendo nossos quadros de objetos, fontes e abordagens.

É imprescindível falar sobre a História Cultural, que se revelou a partir da tentativa de se renovar os modelos explicativos, ou seja, as explicações a partir do econômico e do social já não se concluía por um todo, em especial na “terceira geração” dos Annales percebe-se essa busca para um maior rendimento na pesquisa. Demarca-se essas tentativas a partir das publicações na revista em 1988 e 1989, “que marcaram o que ficou conhecida como “virada crítica” (tournant critique)” (CARDOSO, 2012, p.15). Como consequência o campo historiográfico se debruçou acerca das tradições, do simbólico, das práticas culturais, ampliando objetos, abordagens e fontes.

No que concerne ao estudo do Cinema a História se insere como um campo de interesse rico para o conhecimento da trajetória e riqueza da plataforma cinematográfica, o cinema intervém de diferentes formas: como agente da história, nos modos de ação da linguagem cinematográfica, na leitura cinematográfica da História, na leitura da História do Cinema, sendo ela sempre produtora e produto da sociedade como observou José D'Assunção Barros:

Vale dizer, o cinema é produto da história- e como todo produto, um excelente meio para a observação do lugar que o produz, isto é, a sociedade que o contextualiza, que define sua própria linguagem possível, que estabelece seus afazeres que institui suas temáticas. Por isso, qualquer obra cinematográfica- seja um documentário ou uma pura ficção¹- é sempre portadora de retratos, de marcas, indícios significativos da sociedade que o produziu (2011, p. 180).

Nos primeiros trabalhos sobre o Cinema, o filme era visto como realidade, Boleslas Matuszewski foi o pioneiro a dar valor do filme como documento (1898). Hoje depois de avanços metodológicos essa premissa foi deixada de lado. A própria História e seus avanços possibilitaram uma visão mais crítica das suas fontes, em especial o Cinema, sendo todas possíveis de falibilidade, por isso a necessidade de organizar abordagens variáveis e possíveis de detectar os graus defectíveis das fontes históricas, uma vez que, “todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo” (FOUCAULT, 1969, p.238).

Uma vez vencida a barreira do Cinema como fonte, é necessário acrescentar no hall das abordagens historiográficas, aparatos para analisar bem como detectar fatos e formas presentes no Cinema. Segundo David Bordwell,

A narrativa cinematográfica pode ser estudada como uma (1) representação, isto é, o conjunto de ideias que compõem a trama, (2) a estrutura, mais próxima de uma abordagem sintática e (3) o ato, o processo dinâmico da apresentação de uma história a um receptor (1986, p. 284).

Nossa pesquisa se debruçará nos pontos 1 e 3, ou seja, as origens da narrativa, seus impulsos, seus objetivos, e seus efeitos. Uma vez que consideramos a produção fílmica analisada aqui decorrente de funções e percepções exclusivas de seus produtores/realizadores, por isso a interpretação do visível e não visível são cruciais. Usaremos para tal análise fílmica o estudo de Manuela Pernafría que entende a análise

¹ É necessário pontuar dentro da citação de José D'Assunção Barros a não hierarquia entre os gêneros, em especial ficção e documentário, igualando-se assim a relação de ambos com a realidade.

do filme a partir de sua decomposição e interpretação do filme. Entender o filme em suas partes para ao fim auferir uma interpretação conjunta, sendo assim uma decomposição do filme para composição da interpretação total. (PERNAFRIA, 2009, apud OLIVEIRA, EMÉRITO, 2016, p. 6).

Soma-se a essa análise os estudos sobre os modos de produção do período, o posicionamento ideológico do cineasta/realizador, assim como os aspectos históricos vividos durante a década de 1970 no Brasil e Maranhão. Desde sempre a produção audiovisual no Brasil carece de maiores incentivos governamentais e privados para avanços em termos técnicos, de exibição, financiamento e também profundidade temática, Jean Claude Benedict, pontua em *Cinema Brasileiro: propostas para uma História* (1979), algumas dessas lacunas que evitam o Cinema brasileiro atingir maior público e renda, problematizando em especial a grande importação cinematográfica. Não importamos só filmes estrangeiros, importamos técnicas, temas, produtoras etc. sendo assim todo o sistema cinematográfico brasileiro tem suas bases e desenvolvimento no exterior, o que ocasionou a dependência de produção às empresas estatais, em especial a Embrafilme². Nota-se em especial a importância do incentivo nacional para as produções alcançarem um melhor patamar de produção técnica, distribuição e exibição.

Para melhor entendimento ao longo do texto usaremos o conceito de cineasta/realizador³, uma vez que entendemos o cineasta como autor, criando uma relação intimista com sua obra. Assim como o conceito de Primeiro Cinema (COSTA, 2015) que diz respeito às características específicas desse cinema nas primeiras duas décadas de produção, como o uso de uma só câmera, distante da ação, uma cena por quadro, pouca movimentação, letreiros e enredo curto e/ou já conhecido.

Outro conceito definidor do uso de cultura popular, ou folclore popular, não como um lugar estático, puro, tradicional, mas sim em constante movimento, como mencionado por Certeau, Júlia e Revel (1989, p.74)⁴ a “circularidade”, demarcando a

² Empresa brasileira, criada em 1969, pela União que tinha como principais objetivos a promoção e distribuição de filmes no exterior em cooperação com a INC (Instituto Nacional do Cinema, criado em 1966, detinha função legislativa de fomento, incentivo e fiscalização, além de ser responsável pelo mercado externo e pelas atividades culturais. AMANCIO, Tunico. Pacto Cinema-Estado: os anos da Embrafilme (ALCEU- v.8, n.15, jul/dez 2007, p. 173)

³ CALDAS, Leide Ana Oliveira. **Maranhão 70: Construção da produção cinematográfica superoitista no Maranhão na década de 70.** (São Luís, 2012, p. 41)

⁴ DOMINGUES, Petrônio. **Cultura Popular: as construções de um conceito na produção historiográfica.** História (São Paulo), v.30, n.2, ago/dez 2011, p. 405)

comunicabilidade das culturas, com influências recíprocas, em especial entre o ‘erudito’ e o ‘popular’.

Os capítulos estão divididos a partir da convenção historiográfica no que diz respeito à história do Cinema, sendo assim os primeiros capítulos dão um apanhado histórico do início do cinema no mundo, o capítulo intitulado como A História do Cinema Primeiro, trata das primeiras produções e exibições, assim como os seus primeiros avanços técnicos, o capítulo decorre temporalmente de 1893-1894 a 1915. O segundo capítulo Cinema à Brasileira discorre sobre o início do cinema no Brasil e as dificuldades de inserção do cinema nacional nas linhas de produção, sendo assim vai de 1896 a 1958 (Cinema Novo), pontuando em especial durante todo o texto a tentativa de se criar um sistema de produção e exibição do filme nacional, o que não fora possível de fato até os dias atuais. No terceiro capítulo O Cinema na Terra das Palmeiras, trataremos sobre a produção fílmica no Maranhão, fazendo uma síntese da chegada do cinema em São Luís, as primeiras produções e o surto cinematográfico na década de 1970, segue-se a análise do filme *Tambor de Crioula* (Murilo Santos, 1979) bem como suas danças, músicas e ritmos dentro da produção.

A seleção feita se caracteriza pela falta de obras fílmicas em bom estado, uma vez que a preservação dos mesmos é praticamente escassa, sendo assim a seleção foi feita por necessidade e conveniência, ou seja, só encontramos o documentário *Tambor de Crioula* (1979) em condições plausíveis de análise e possibilidade de ser assistido de fato.

A pesquisa se justifica, pois pretende a partir do Cinema entender a produção e sua relação com a História da humanidade, entendendo que o cinema como produção social, reflete os pensamentos, ideologias e contextos na qual está inserida. Logo ao longo de todo o texto essa relação é pontuada; a relação do Cinema com a modernidade, sua relação com o Estado, ou até mesmo com a ideologia presente no período estudado.

No que tange a questão racial, essa produção é ainda muito precária, uma vez que as produções ainda hoje estão distantes da realidade da maioria da população negra, ainda reproduzindo estereótipos dessa população. Sendo assim sintomático o neocolonialismo ainda presente na nossa vivência

Na verdade, parece existir ainda um profundo desinteresse do negro brasileiro por qualquer atividade intelectual reflexiva sobre si próprio. Contenta-se em “ser negro”, o que vem a ser mais um típico sintoma neocolonial do nosso subdesenvolvimento. Essas questões cruciais podem ser respondidas apenas pela própria comunidade, e isso só acontecerá quando ela

tiver em si mesma uma visão menos idealizada e autocomplacente, sem cair na armadilha isolacionista do multiculturalismo e mantendo suas características sincréticas e antropofágicas.” (RODRIGUES, 2005, p. 151).

Precisamos falar sobre, ocupar os lugares de produção, para tal é necessário estarmos mais próximos dos centros de poder, de administração, nos livramos dos estereótipos, produzindo com qualidade e detendo de maiores possibilidades cinematográficas. É necessário dessa forma nós, brasileiros, criarmos uma cultura de valorização da nossa produção, ainda que o nosso patriotismo seja fraco em todos os aspectos, e, ainda assim, precisamos tentar a fim de evoluirmos dentro de toda produção cinematográfica.

Em relação às produções maranhenses referentes à população negra, nota-se um número regular dessas produções. As produções referentes à comunidade negra se relacionam apenas ao âmbito cultural popular, ou seja, essas produções que apresentam uma parcela da comunidade negra debruçam-se apenas aos temas culturais, danças, religiosidade etc., relegando a comunidade negra apenas o lugar de tradição, espetáculo e folclore. Denota-se assim que o cinema mantém de certo modo a leitura de primitivismo e exótico da população negra, representando apenas o contexto de manifestações populares à realidade negra do Maranhão.

A seleção da análise de apenas um filme decorre da não disponibilidade dos outros filmes, uma vez que os filmes não foram conservados e acabaram perdendo-se no tempo, pouco se conhece sobre as outras produções aqui catalogadas. O filme *Tambor de Crioula* (1979) se enquadra no gênero documentário, entendido aqui como um gênero fílmico que apresenta características específicas pensadas principalmente a partir das distinções entre o filme de ficção e o de não ficção (documentário). Pode-se “compreender melhor como definir o documentário abordando de quatro ângulos diferentes: o das instituições, o dos profissionais, o dos textos (filmes e vídeos) e o do público” (NICHOLS, 2005, p.49). De modo geral, deve-se entender o documentário como mais uma forma do cinema, ou seja, significam e representam uma visão de mundo, uma narração assim como o filme de ficção, ambos aptos a análise e interpretação.

Percebemos em nível nacional, um número maior de documentários dentro do sistema autônomo de produção fílmica, demarcando um valor estético específico dos cineastas/realizadores. Esses documentários relatam de forma mais próxima à realidade

aquilo que se coloca diante das câmeras, não sendo diferente das produções maranhenses na década de 1970.

Ressaltamos a necessidade de entender o Cinema como uma forma de entendimento do mundo, suas estruturas e seu lugar dentro do contexto no qual esteja inserido, sendo de suma importância para a História, aqui sendo crucial para entendermos a construção cultural, política e social da produção maranhense da década de 1970.

2. A HISTÓRIA DO CINEMA PRIMEIRO

Pouca luz, pouquíssima câmera, bem menos ação.

Essas são algumas características do primeiro cinema, muito se sabe das evoluções técnicas e de todo o aparato cinematográfico existente por detrás dos filmes que assistimos hoje, isto decorre da evolução da própria narrativa cinematográfica, hoje vista como uma fala específica dessa plataforma- O cinema.

A presença de imagens sempre caracterizaram as formações sociais dos seres humanos, há tempos longínquos temos materiais de inscrição, em especial imagens nas cavernas, que representam a ideia de sobrevivência e convívio dessas primeiras comunidades humanas. Percebe-se assim que a admiração e necessidade pela imagem é uma característica inata (ou quase inata?) ao ser humano. Com o passar do tempo essas formas de representação vão se aprimorando a partir das evoluções tecnológicas de cada organização humana.

Essa necessidade da representação imagética demonstra a própria necessidade do ser humano em contar histórias, explicá-las e melhorá-las ao longo do tempo. O cinema é situado como um estágio dentro das evoluções técnicas de representação, sendo ele uma evolução das primeiras formas de contação das histórias muito anteriores ao cinema propriamente conhecido. Como pontuado por Arlindo Machado, ainda na apresentação do livro *O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação*. (2005-Flávia Cesarino), entendendo o cinema como esse estágio possível advindo dessas outras e diversas formas de apresentar uma história, pois,

Já no século X, pelo menos, o matemático e astrônomo árabe Al Hazen havia estudado vários procedimentos que hoje chamaríamos de cinematográficos.

Platão (1937: 105-109), na célebre metáfora da caverna, descreve minuciosamente o mecanismo imaginário da sala escura de projeção, enquanto Lucrecio (1962:138) em *De natura rerum*, escrito por volta de 50 a.C., já se refere a alguma espécie de dispositivo de análise/ síntese do movimento, pré-cinematógrafo capaz de desfilar seus fotogramas numa sala escura, de modo a simular o sonho. (MACHADO, Arlindo, 2005, p.09).

Concluimos a partir desse trecho a existência de experimentações cinematográficas muito anteriores ao século XIX, período do início do cinema conhecido por nós. As manifestações do uso de imagens, sombras e luz para contar uma história demonstram a capacidade humana em criar espetáculos muito anteriores às telas e tecnologia industrial.

É necessário nos debruçarmos sobre o início da história do cinema a fim de denotarmos as evoluções sociais e tecnológicas do cinema, além e principalmente entendermos a carência que nós, seres humanos, temos em contar histórias das mais diversas formas possíveis.

O primeiro cinema, ou as primeiras produções e exibições, não passavam de um invento, de uma evolução tecnológica da fotografia no final do século XIX, que tinha por objetivo entreter de forma a demonstrar espanto e novidade. Com os avanços tecnológicos da época, como a industrialização, a luz elétrica, os automóveis, o cinema apresenta nesse primeiro momento a evolução e a tecnologia na arte do entretenimento. Como observou Wendell de Sousa, “o cinematógrafo inaugurou a fase de intervenção do mundo das máquinas no campo das artes e diversão” (SOUSA, Wendell de, 2015, p.190). Observamos nas palavras acima, as transformações vividas impulsionadas pela revolução científico-tecnológica do século XIX e o impacto na população que viveu esse momento de transição e mudanças.

É dentro desse contexto que o cinema se insere como produto do meio, no qual as evoluções tecnológicas se colocam como um novo aspecto da vida social e cultural do século XIX. Não podemos falar de um cinema primeiro, uma vez que em vários lugares com vários nomes há registro do cinema inaugural, o que demonstra resultado de várias pesquisas dentro da seara da luz, sombra e fotografia nesse período. Em termo de convenção o que a História hoje registra como as primeiras exibições de filmes estão situadas a de 1893 nos Estados Unidos da América, com Thomas Edison e sua patente

do quinetoscópio⁵, e em 1895, com os Irmãos Lumière, em Paris, com a primeira exibição pública e paga de seu cinematógrafo. Desde então o que se nota são variados nomes, técnicas e organização da produção e exibição dos filmes.

As exibições eram voltadas para ambientes já há muito conhecidos como espaços de lazer, as feiras, quermesses, cafés, vaudevilles, teatros etc. o que denota como mais uma variedade do entretenimento ao final do século XIX. É possível notar que desde as primeiras exibições os filmetes serviram como diversão e em grande maioria o espetáculo se fazia não só pelas imagens animadas, mais pelo maquinário e ação do exibidor em demonstrar ali, na frente dos olhos da plateia, a mágica da exibição. É importante pontuar que nessas primeiras exibições, curtas e sem um enredo específico, o cinema era uma mescla de outras atrações já conhecidas pelo público como a lanterna mágica, o teatro, a mágica. Esses pequenos filmes acabaram por ser disseminadores dessa nova organização social e cultural, apresentando trens, ruas movimentadas, como um registro dos novos costumes na última década do século XIX.

Sabe-se que nessas primeiras exibições os espectadores eram preparados para render um melhor entendimento das imagens cinematográficas, como pontuado por Musser (1990, p.54).

O assunto precisava ser conhecido de antemão pelos espectadores, aludindo a fatos ou ficções já tratados por outras mídias, por exemplo, A Paixão de Cristo, canções populares, contos de fadas ou peças teatrais famosas, 2) muitas vezes havia a necessidade de uma narração ao vivo, que poderia ser de um conferencista ou o próprio exibidor, e 3) poderia haver ainda uma narrativa simples o bastante para ser entendida sem ajuda externa.

Por isso houve a necessidade ainda maior de se produzir nesse momento os filmes de atualidades, com temas próximos da realidade dos expectadores. Alguns eram uma espécie de cinejornal, que fora amplamente difundido em fins de 1910, consistia de matérias jornalísticas projetadas. Por se tratar de uma inovação, esse primeiro cinema, ou seu estágio inicial de produção denota estímulos para manter o entendimento do cinema pelo público, pois ainda não havia uma linguagem cinematográfica estabelecida

⁵ O quinetoscópio possuía um visor individual através do qual se podia assistir, mediante a inserção de uma moeda, à exibição de uma pequena tira de filme em *looping* na qual apareciam imagens em movimento de números cômicos, animais amestrados e bailarinas. O quinetógrafo era a câmera que fazia esses filmetes. (COSTA, Flávia. História do Cinema Mundial. p.19)

(como conhecida hoje), uma vez que o próprio cinema ainda estava em transformação, experimentando e adaptando-se.

Os irmãos Lumière são os produtores mais recorridos quanto às exibições nessa primeira década do cinema isso decorre por seu aparato técnico, segundo Fernando Mascarello:

O vitascópio (EUA) pesava cerca de 500 quilos e precisava de eletricidade para funcionar, já a máquina dos Lumière podia funcionar como câmera ou projetor, e ainda fazia cópias a partir dos negativos. Além disso, seu mecanismo não utilizava luz elétrica e era acionado por manivela. Por seu pouco peso, o cinematógrafo podia ser transportado facilmente e assim filmar assuntos mais interessantes que os de estúdio, encontrados nas paisagens urbanas e rurais, ao ar livre ou em locais de acesso complicado. Além disso, os operadores do cinematógrafo Lumière atuavam também como cinegrafistas e multiplicavam as imagens de vários lugares do mundo para fazê-las figurar em seus catálogos. (MASCARELLO, Fernando, 2006, p. 20)

Além das características técnicas os Lumière trabalhavam num padrão no qual eles forneciam os projetores, filmes e operadores, o que mantinha certa autonomia dos exibidores em relação à produção, além de popularizar a marca dos Lumière. Desde o seu início o cinema foi marcado por mudanças intensas tanto na produção quanto na exibição, técnicas e narrativa, uma transformação constante que amplia o seu sucesso até dos dias atuais.

No que se entende hoje como produtora, ainda nessa primeira fase nota-se uma expansão das mesmas, em especial nos Estados Unidos e Paris, as maiores concorrentes na corrida fílmica. A Biograph e Vitagraph são as principais concorrentes do Edison, dando origem a outros dois projetores o mutoscópio, invenção de Dickson e o biograph, resultado do aperfeiçoamento do vitascópio. No lado francês, os dois maiores competidores dos Lumière são as produtoras de Georges Mèlies e a Companhia Pathé. Essa segunda sobreviveu ao primeiro período do cinema e perdurou dominando o mercado até a Primeira Guerra Mundial.

As produtoras como um todo ampliaram e expandiram o número de cidades e de vistas a ser exibidas, levando a quilômetros a fio a nova invenção, o que demonstra uma necessidade de manterem-se no mercado de espetáculos. As produtoras também nesse primeiro momento justificam-se por atender a um maior público e a necessidade de melhor organizar a produção e exibição desses filmes, gerando maior lucro na atividade cinematográfica.

Ainda que nesse início da cinematografia mundial decorram várias e rápidas mudanças, é perceptível uma leitura diferenciada nessas duas primeiras décadas do cinema, ambas se completando mutuamente, e também se diferenciando quanto à perspectiva do que poderia vir a ser o cinema.

O que hoje se classifica como cinema de atrações e cinema de transição, são duas divisões que na maioria das vezes percebem-se diferenças técnicas entre elas, queremos pontuar aqui além das diferenças, as continuidades da primeira na segunda fase, compreendendo todo o período cinematográfico como uma continuação do período anterior ao que se sucede, sendo assim uma escalada na qual os últimos degraus só são possíveis de serem ultrapassados, porque os primeiros passos foram dados.

2.1 FASES DO CINEMA PRIMEIRO

2.1.1 CINEMA DE ATRAÇÕES: o cinema possível (1894-1906/1907)

Nessa primeira fase percebe-se o cinema como uma atração, um espetáculo, no qual ainda não se verifica uma narrativa ou necessidade desta, uma vez que o espetáculo se fazia por exibir um novo aparato técnico, maquinário de exibição de imagens, principalmente por serem imagens animadas. O principal aspecto dessa primeira fase é a relação entre o espectador e a própria máquina de projeção, logo o grande espetáculo não era em si as vistas (os filmes), mas sim a nova máquina e as atividades por detrás dela. Soma-se a surpresa pelas imagens animadas, o que claramente surpreendia o espectador, além de prendê-lo a essas novas visões, caracterizando essa fase como o da surpresa, do espanto, novidade:

Esta primeira época de atividade cinematográfica é qualificada como “domesticação”, substantivo que está diretamente relacionado ao processo estranhamento-reconhecimento-incorporação da cinematografia no mundo todo. (MATOS, Marcos Fábio, 2016, p. 38).

O conceito de domesticação pontuado por Costa (2006) cai perfeitamente nessa primeira fase do cinema, na qual a relação entre o filme exibido e o espectador é de estranhamento e curiosidade, gerando assim uma repetição da ação do espectador em

buscar mais e mais filmes, para que seja surpreendido mais vezes, além de denotar uma atividade de civilidade dentro do status social da época.

Para Tom Gunning, “o cinema da primeira década tem uma maneira particular de se dirigir ao espectador o que configura o que ele chamou de “cinema de atrações” (GUNNING,1984, apud, COSTA, 2006, p.24). Essa classificação de Gunning caracterizando o cinema de atrações é central para entendermos a relação da produção, da exibição, dos espectadores e também dos locais onde os filmes eram exibidos, demonstrando uma teia nessas relações difundindo-se em todos os aspectos do cinema.

Em relação à produção, o cinema de atrações foi produzido com o único objetivo de entreter e atender a demanda de mais uma possibilidade de diversão, não contendo em si uma necessidade de contar uma história, ou enredo, logo vemos primordialmente imagens comuns, sem ligações entre elas, ou seja, não havia uma continuidade de planos ou vistas⁶, por isso percebemos que as primeiras produções eram basicamente filmes de atualidades, em especial de 1894 a 1903, filmes documentais ou recriações de eventos, como um trem chegando à plataforma, operários, chuvas.

Os irmãos Lumière produziram abundantemente esses filmes de atualidades. Podemos citar como exemplos, *Repas de bébé* (Louis Lumière, 1895), com imagens de folhas agitadas e alimentação de um bebê, *Arrivée du train em gare de La Ciotat* (Auguste e Louis Lumière, 1895). É perceptível a falta de técnicas cinematográficas, de narração, o que claramente caracteriza o começo das produções, o primeiro estágio de produção fílmica. Esses filmes de atualidades tinham por principal objetivo demonstrar para os espectadores imagens que chocassem ou que fossem de algum modo educativo. As imagens eram produzidas principalmente em outros países, de maneira quase enciclopédica. Por outro lado algumas dessas vistas causavam emoções aos espectadores, contendo imagens aberrativas (como um elefante sendo eletrocutado) ou violentas (um trem em alta velocidade se aproximando do espectador). Nas palavras de Gunning:

Uma série de atrações (...) e os catálogos das primeiras produtoras de filmes apresenta [vam] um levantamento quase enciclopédico dessa nova topologia hipervisível, que cobre dos panoramas de paisagens às microfotografias, de

⁶ “Preocupados com o que os estudiosos vieram a chamar de “autonomia de plano”, os primeiros cineastas não se interessam muito em construir convenções para conectar os planos ou criar relações temporais ou narrativas entre eles” (MASCARELLO, Fernando, 2006,p.29).

cenas domésticas às decapitações de prisioneiros e à eletrocução de elefantes. (GUNNING, Tom, 1995, p.58)

Composição frontal, não centralização de planos, posição da câmera distante da ação filmada, falta de linearidade e personagens bem pouco desenvolvido, soma como a principal característica de produção desse primeiro cinema. Burch argumenta: “o modo de representação primitivo denunciava a linguagem do cinema como um produto histórico e não necessariamente natural” (Burch, 1987, apud, COSTA, Flávia, 2006, p.24). Vê-se nesse momento a importância do filme, das vistas, serem apresentadas como produção humana, com todas as superficialidades de produção também exibidas conjuntamente com as imagens animadas.

O que se vê em seguida é o aumento na produção dos filmes de atualidades como pontuados a cima, em conjunto com os cinejornais, possíveis pela própria organização das produtoras somada a uma procura maior dos espectadores por filmes mais diversificados, de certo modo essa busca por mais filmes faz surgir uma subdivisão do trabalho cinematográfico. No que tange aos trabalhos cinematográficos os produtores, forneciam os projetores, o suprimento de filmes e os operadores das máquinas, além disso, os operadores também filmavam, dirigiam facilitando a inserção dos filmes dentro das programações dos Vaudevilles.

Com esse aumento das produções, os distribuidores surgem com o objetivo de lucrar alugando os filmes para os exibidores. Em 1905 essa profissão se organiza. O trabalho desses empresários- distribuidores que fazem “aumentar a disponibilidade de filmes e diminuir o custo de exibição, o que leva a expansão dos nickelodeons⁷ nos Estados Unidos” (COSTA, Flávia, 2006, p. 27). Os nickelodeons são armazéns, ou depósitos comprados especificamente para exibição de filmes. Seria o mais próximo das primeiras salas de cinema, ou seja, já havia uma necessidade de aglomerar em um só espaço, um tipo específico de entretenimento, começa-se um maior investimento no cinema, visto o lucro possível no cinema, além de acreditar de fato nessa nova atração. Assim como havia os cafés, os teatros, as praças, o nickelodeon é o novo lugar dessa sociedade ávida por atrações e novidades. É importante pontuarmos o baixo custo dessas exibições o que significa o fácil acesso para as populações mais pobres, por isso

⁷ Os nickelodeons um neologismo que combinou com o níquel da moeda de 5 cents, o preço do ingresso, com a palavra grega ‘odeon’ que significa teatro coberto, logo se espelhou por todo país (Jornal GGN, 2016)

o cinema ficou conhecido como a arte de massa, uma vez que chegava a maiores públicos, pelo preço e tamanho da sala também. É nesse momento que,

Fora do controle das elites, o cinema desses anos desfila uma infinidade de estereótipos raciais, religiosos e de nacionalidade. Há gozações caipiras, imigrantes, policiais, vendedores, trabalhadores manuais, mulheres feias, velhos. E muitos filmes eróticos, feitos principalmente pelo Biograph para serem exibidos nos mustocópios” (COSTA, Flávia, 2006, p.29)

Nesse momento é perceptível um hibridismo nas produções fílmicas no que tange a ideia de filmes de ficção e de atualidades, havendo uma mescla nas produções, ou seja, imagens autênticas e imagens reconstituídas/produzidas presentes num mesmo filme, caracterizado por Flávia Costa como um hibridismo midiático.

O que Costa entende como hibridismo midiático, Charles Musser aponta como um cinema sincrético, misturando elementos do estilo apresentativo com elementos de um estilo mais realista, com por exemplo : um lustre verdadeiro com seus raios pintados, uma mesa de verdade com pratos pintados sobre a mesa. Assim “misturam-se locações naturais com cenários ostensivamente artificiais e mesmo dentro dos cenários alguns elementos são desenhos planos enquanto outros são tridimensionais ou reais” (COSTA, 2006, p.54).

Unia-se ficção e documentário, e vice-versa, pode-se dizer que havia no primeiro cinema várias formas não clássicas de narrativa. Algumas estavam mais próximas do formato de atrações por serem relatos incompletos que se apoiavam no conhecimento que o espectador já possuía sobre o assunto, a própria filmagem se relacionava diretamente com as produções teatrais, entradas e saídas pelas laterais, câmera posicionada sempre frontal, o cinema apresentando o lugar de entremeio de diversas atrações da época.

A partir de 1902 vê-se uma produção maior de filmes de ficção em contrapartida aos filmes atualidades, contendo vários planos, via-se o início da ideia de montagem desses filmes, havendo conexão entre os planos. Dentro desse contexto os filmes de perseguição⁸ tornam-se os de maior sucesso, sendo a primeira forma de narrativas frequentes entre os anos de 1903 e 1906, percebem-se as conexões entre os planos e um enredo, ainda que mínimo, via-se uma história com início, meio e fim, pois,

⁸ Exemplos de filmes de perseguição da época, *The great train robbery* (Poter, Edison, 1903), *Personal* (Wallace McCutcheon, 1904), *How afrench nobleman got a wife through the “New York Herald” personal columns* (Edison, 1904).

Os filmes de perseguição compunham-se de um quadro inicial, em que acontecia uma ação que gerava algum tipo de perseguição, e de quadros subsequentes em que a perseguição se desenrolava e terminava (COSTA, 2005, p.49).

Essa narração apesar de muito simples, demonstra uma evolução no modo de se fazer cinema, fornecendo um modelo de estruturação de linearidade causal entre os planos. Segundo Gunning, “as perseguições estão, no entanto, a meio caminho entre a narração e atração” (GUNNING,1991, apud, COSTA, 2006, p.34), apesar dos distanciamentos da narrativa cinematográfica conhecida hoje, percebe-se o início da tentativa de continuidade nos filmes produzidos a partir de 1902. É importante ressaltar essa produção no trânsito entre a narração e a atração.

É perceptível a necessidade de muitas ações num só plano, o que interrompia o avanço do próprio enredo, assim como falta de um aprofundamento dos personagens. Em um só quadro a atração se fazia, em cada plano mostrava o perseguido e os perseguidores ultrapassando os obstáculos, caindo, pulando cercas etc. um divertimento a cada plano.

2.1.2 CINEMA DE TRANSIÇÃO: cinema potencial (1907-1913/1915)

A fase de transição do cinema demonstra um maior cuidado com todas as etapas de produção e exibição fílmica, logo há uma necessidade de maior organização e especialização dos filmes. É a partir desse momento que se dá o início a industrialização fílmica. As empresas produtoras, os cineastas-diretores, as linguagens vão se modificando a par de uma necessidade de identificação própria do cinema e também como resposta a uma pressão do Estado e de grupos sociais. Logo, nota-se pela primeira vez de fato o poder do cinema dentro de uma estrutura social. Por isso a aproximação do aparelhamento estatal e de grupos pressionando afim de uma produção mais declinada aos seus planos e desejos.

No período de transição, o sistema colaborativo de produção de filmes foi sendo substituído por uma crescente divisão do trabalho e especialização de funções. Aparecem diretores, roteiristas, os responsáveis pela iluminação, os encarregados dos vestuários, os cenógrafos, maquiadores, todos agrupados em unidades de produção. O aumento da produção cinematográfica exigia uma racionalização de todo o processo, que era supervisionado pela figura do produtor (COSTA, 2006, p.40).

As mudanças vieram galopante. A mais facilmente perceptível é a construção de uma contação de história, ou seja, as produções majoritariamente querem narrar uma história, com enredo e roteiro. Então necessariamente o tempo de cada filme aumenta. Antes os filmes duravam no máximo quinze minutos, agora poderiam ultrapassar dos trinta minutos.

Obviamente a nova leitura fílmica por parte do público se deu em passos pequenos. Com essa nova objetividade cinematográfica de não apenas maravilhar como anteriormente, mais especialmente, para contar uma história necessitava de novas técnicas fílmicas, ou seja, o período de transição verá o desenvolvimento das técnicas de filmagem, atuação, iluminação etc. no sentido de tornar mais claras para o espectador às ações narrativas, Fernando Mascarello denota como as mudanças na produção marcam especialmente esse momento de transição, sendo entendida como uma tomada de consciência de uma produção narrativa específica para o cinema.

Os intertítulos são notadamente necessários para um melhor entendimento do público, eles demarcam espaço e tempo, além de descrever a situação, situando de fato o espectador dentro da história a ser contada. Como observação de uma evolução dos intertítulos, eles já em 1910 aparecem como falas dos personagens. Os intertítulos no começo do cinema “eram letreiros compridos, que descreviam a situação que seria apresentada a seguir. Os intertítulos com fragmentos de diálogos começam a parecer em 1910, antes dos planos em que as falas eram ditas” (COSTA, 2006, p.41).

Essa ferramenta denota a importância de situar o espectador dentro da história a ser contada. No início do cinema era necessário ao exibidor o papel de narrador da história, fazendo contribuições sempre que necessárias, principalmente antes das primeiras visualizações do filme, localizando o público no enredo da história a ser contada.

O cinema de transição proporcionou um reajuste ou melhoramento no que tange as filmagens, as câmeras se colocaram de forma a facilitar o entendimento do filme, no que concerne ao ambiente, as emoções dos atores, a profundidade da própria história e melhor visualização da imagem, adquiridas pelo desenvolvimento das câmeras e dos projetores. A principal tomada de consciência dos diretores de cinema foi a importância da câmera dar sentido aos sentimentos dos atores, vê-se uma maior profundidade psicológica dos atores no enredo dos filmes, a partir de 1909 nota-se uma aproximação dos atores em relação as câmeras, tornando mais visível as expressões faciais dos atores:

A vitagraph começou a usar a chamada linha de “nove pés” (nine foot one), encenando a ação numa distância de nove pés (2,74 metros), em relação à câmera. Dessa forma, os atores ocupavam toda a altura do quadro, que deixava pés e tornozelos fora do enquadramento e um pé (30,5 centímetros) de distância entre suas cabeças e a borda superior. (COSTA, 2006, p.42).

A alteração da distância entre o ator e a câmera, demonstra um novo objetivo dos filmes, especificamente em relação ao enquadramento. O objetivo é um melhor desenvolvimento do personagem representado pelo ator, por isso a necessidade em ver as feições para impactar e aproximar o personagem do espectador. É importante pontuar a profissionalização dos atores nesse segundo momento do cinema. Necessitava-se uma atuação deveras convincente a fim de dar naturalidade e lógica ao roteiro. Nomes como Florence Turner, Florence Lawrence⁹, demonstram certo reconhecimento de suas atuações.

De todo modo os novos enquadramentos, em especial o Plano americano, como ficou conhecido a linha de nove pés, somam-se a essa (r) evolução na feição dos filmes, impulsionada principalmente com a finalidade de narrar uma história. A montagem se especializa, observando uma continuidade entre os planos, dando sentido a história a ser contada. São criadas nessa época montagens diversas a fim de facilitar ou atentar o espectador para uma imagem específica, como a montagem analítica, aquela que fraciona a cena, por exemplo, a saída de um plano geral, uma cena “aberta” do espaço, um mar, seguida de um segundo plano mais próximo, um navio no horizonte do mar. Observa-se a partir da montagem das imagens da câmera a necessidade de levar o espectador a se atentar no navio. Outra forma interessante de montagem é a transição de um espaço para outro, conhecida em termos técnicos como a montagem em contiguidade, a transição de um espaço para outro próximo ou ao lado, servia para situar a passagem dos atores ou da cena para um segundo espaço, por exemplo, a entrada de uma moça em sua casa, necessitando de um controle de entrada e saída da personagem, demonstrando na tela um movimento constante e natural. A montagem mais usada nesse período foi a montagem alternada, que tinha como objetivo demarcar duas ações distintas em locais diferentes ao mesmo tempo, por exemplo uma senhora cozinhando na cozinha de um apartamento, ao mesmo tempo em que um homem pinta a fachada do prédio.

⁹ Sabe-se que na época dos primeiros filmes os nomes dos atores não eram creditados, pois acreditavam que o sucesso subiria a cabeça dos atores e concomitantemente os cachês também, por conta do seu brilhantismo acabou ficando conhecida como The Biograph Girl, uma vez que a Biograph era a produtora de boa parte dos filmes nos quais Florence Lawrence atuou.

A montagem é uma ferramenta característica na ideia de criar sentido entre as ações, os espaços e na continuidade de ambos. Esse processo expressa a profissionalização e racionalização de todo o método cinematográfico, criando uma linguagem específica para esta plataforma, ainda que nessa segunda década do cinema essa linguagem começa a se expressar de fato. Nota-se que em apenas vinte anos o cinema passou por processos de produção, organização, objetivos, exibição que dão sentido a fala de Flávia Costa ainda no início do seu trabalho, “transformação constante. Essa talvez seja a melhor maneira de descrever os primeiros 20 anos do cinema, um cinema que testemunhou uma série de reorganizações sucessivas [...]” (2006, p.17).

Devemos entender esse primeiro cinema como produto de um meio no qual suas transformações decorrem das necessidades de se manter como divertimento e muito mais, um produto que também produz a partir do seu tempo de feitura uma visão do mundo e das possibilidades de criação. Lembrando que esses primeiros filmes e cineastas foram produto de outras possibilidades de divertimento no final do século XIX e início do XX.

A necessidade de uma fala própria decorre por ser uma plataforma peculiar, que de início mais se aparentava com um teatro de luz e sombras, mas que rapidamente se transformou numa narração objetiva de uma história que se fez enredo, imagem, filmagem, película e exibição. Surge assim uma nova forma de produção e leitura universal.

Ainda assim, esse primeiro cinema esbarra em questões generalizantes, entendido como um cinema primitivo. É certo que esse primeiro cinema ainda decorre de outras atrações da época. O mesmo se encontra muitas vezes mais próximo do teatro, da mágica, dos truques de lâmpadas, pois estava inserido dentro desse universo das atrações do século XIX, percebe-se o primeiro cinema como produto do meio “o novo invento era produto de um encontro histórico entre teatro, vaudeville, music hall, pintura, fotografia e toda uma série de progressos técnicos” (CARRIÈRE, 2006, p.11). Apreende-se a partir da colocação de Carrière que esse primeiro cinema, visto como primitivo, deve ser entendido como o cinema possível para época, historicamente pontuado no seu tempo, até mesmo seu surgimento deve ser compreendido como um fato histórico do final do século XIX, ou seja, fruto de transformações posteriores ao próprio cinema.

O primeiro cinema é, sobretudo um processo de transformação-transformação que é visível na evolução técnica dos aparelhos e na qualidade das películas, na rápida transição de uma atividade artesanal e quase circense

para uma estrutura industrial de produção e consumo, na incorporação de parcelas crescentes do público” (COSTA,2005, p.36)

Esse primeiro cinema contendo inúmeras experimentações, reajustes e também produto de cientistas-sonhadores, deve ser entendido dentro do seu universo de criação temporal e causal. Sem esse deslocamento é possível sair das visões rasas do senso comum de cinema primitivo, pois essa concepção de primitivismo é claramente pontuada por pesquisadores que, fincados no seu contexto tecem comparações aberrantes entre o cinema do início do século XX e o de conhecimento geral já na segunda metade do século em questão. Como as pesquisas de Commoli em 1971, George Sadoul e Jean Mitry que entendem esse cinema como uma confusa experimentação e brincadeira de inventores. Por isso a necessidade de entendermos o contexto social do objeto de estudo, em especial o cinema que hoje é mundialmente conhecido e reverenciado.

No que concerne a História, as pesquisas acerca do cinema decorrem a partir dos anos 70, quando o cinema entra no hall das fontes e objetos a serem estudados pela História. Soma-se também a renovação historiográfica resultando numa Nova História Cultural que possibilitou uma ampliação dos objetos e fontes históricas, criando assim ambiente propício para criação de novos métodos e conhecimentos acerca do cinema.

Há uma importância clara do desenvolvimento dos estudos sobre o Cinema, em especial pela História a fim de entendermos os processos, as narrativas e o lugar em que o cinema ocupa dentro das nossas relações sociais, “de qualquer maneira, os filmes sempre têm necessariamente uma ligação com as relações sociais, independente do modo que se dão” (VALIM, p.284). A possibilidade de estudo sobre o cinema decorre não só do produto fílmico em si, mas também do contexto social, dos processos de produção e todas as forças incluídas dentro de todo esse sistema de produção. De acordo com David Bordwell,

A narrativa cinematográfica pode ser estudada como uma (1) representação, isto é, o conjunto de ideias que compõem a trama, (2) a estrutura, mais próxima de uma abordagem sintática e (3) o ato, o processo dinâmico da apresentação de uma história a um receptor . (2005,p.277)

A compreensão da complexidade da produção fílmica e suas relações com o sociedade denota a potencialidade desse objeto, a fim de tratar adequadamente todas

essa vicissitudes, Marc Ferro na obra *Cinema e História (1992)* apresenta algumas possibilidades metodológicas do uso do cinema, em especial o estudo deve:

Partir da imagem, das imagens. Não procurar somente nelas exemplificações, confirmação ou desmentido de um outro saber, aquele da tradição escrita. Considerar as imagens tais como são, com a possibilidade de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. Assim o método que lembraria o de Febvre, o de Francastel, de Goldmann, desses historiadores da Nova História, da qual se definiu a vocação. Eles reconduziram a seu legítimo lugar as fontes de origem popular, escritas de início, depois não escritas: folclores, artes e tradições populares etc. Resta estudar o filme, associá-lo ao mundo que produz. A hipótese? Que filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História; o postulado? Que aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções o imaginário do homem, é tanto a História quanto a História. (FERRO, 1992,p.203).

Nota-se que Marc Ferro deixa bem explícito essa necessidade do filme ser visto como tal e estudado por si mesmo, sendo assim deve-se tentar fugir da ideia de quebra-cabeça, do uso do cinema como uma peça para fechar a imagem do jogo, ou seja, o uso do cinema não deve ser como apêndices para problemas já forjados por outros meios de pesquisas (convencionais) como a fonte escrita. O filme por si só deve constar de problemas, respostas e possibilidades, entendendo-o a partir do seu contexto de produção cinematográfica e também social, devendo ser o objeto central da pesquisa.

Recaímos assim na afirmação novamente do lugar histórico social do primeiro cinema que deve ser visto como frutos da sociedade que o produz assim como as películas produzidas nessas duas primeiras décadas de cinema devem ser assistidas, analisadas como o produto fílmico possível da época, que como qualquer estágio inicial demonstra certa euforia, caos e experimentações diversas, dando espaço para as mais variadas possibilidades vistas hoje em dia em qualquer aparelho.

Diversos foram os nomes de aparelhos nessa fase do primeiro cinema, vitascópio, cinematógrafo, bioscópio, cronógrafo, aletorama, cinematógrafo Kaurt, teatro campestre etc. que se expandiram para todos os cantos possíveis de atuação dos viajantes que tinham como desejos lucrar e expandir o novo invento ao mundo. Assim esses novos inventos e suas evoluções puderam ser vistos por um grande número de espectadores, que sofreram todas as etapas da exibição desses filmes, indo do assombro, curiosidade a também produção e organização do processo fílmico dentro dos seus próprios territórios, sendo meios também de propagação do cinema.

Além da expansão do cinema, em todos os países alcançáveis, denotou-se uma necessidade de criar uma nova maneira de civilidade a ser alcançada. A ideia de

modernidade surgida aos fins do século XIX com fábricas, chaminés, trens, os vaudevilles, maquinário é também reverenciada por esse primeiro cinema representada nas suas películas. A ação de ir a uma feira, ou café, ou vaudeville, demonstra a necessidade do homem moderno em se entreter com as possibilidades de atrações e divertimento. Esse mesmo homem vê o cinema como uma prática social de demarcar o seu avanço de homem culto que aprecia as novas invenções, sendo assim o filme é produto e também produtor dessa sociedade modernizada.

O que é o cinema senão o resultado de imaginação, contação e coragem, o conhecimento acerca desse cinema primeiro demonstra fatalmente essa necessidade que o homem tem da arte, da ilusão, do gozo, pois

“O cinema não pode ser reduzido a apenas máquinas de projeção, imagens animadas e sessões públicas, na verdade compreende algo mais que as pesquisas científicas de laboratório ou investimentos na área industrial...os fanáticos, os maníacos, os pioneiros desinteressados, capazes como Bernard Polissi, de botar fogo em sua casa por alguns segundos de imagens tremeluzentes, não são cientistas ou industriais, mas indivíduos possuídos pela imaginação”. (BAZIN, 1983, p.24).

As evoluções nas artes, no divertimento, nas técnicas jamais se cessarão, pois nós precisamos manter a imaginação, que é o que nos diferencia com outros seres vivos, o primeiro cinema e o cinema atual se distanciam em técnicas, em sons, em plataformas e nos 122 anos, porém ambos mantêm o desejo de contar história e ainda lucrar com isso.

3. CINEMA À BRASILEIRA

Um pouco depois, sete meses para ser mais específico, o cinema chega ao Brasil, dia 8 de julho, de 1896 os filmetes dão o ar da graça em terras brasis, no centro econômico e cultural do Brasil, o Rio de Janeiro. Com tons de novidade e civilidade, o Omniographo se fez presente numa sala na Rua do Ouvidor, palco das mais importantes lojas e cafés, o entretenimento máximo da época, logo os jornais alardearam a novidade. A essa primeira sessão o *Jornal do Comércio*, no dia 9 de junho, relata:

Com este nome, tão hybridamente composto, inaugurou-se hontem às duas horas da tarde, em uma sala á rua do Ouvidor, um aparelho que projecta sobre uma tela colocada ao fundo da sala diversos espetáculos e scenas

animadas, por meio de uma série enorme de fotografias.(NORONHA, 1987,p.02, apud MATOS, Marcos, 2016,p.41)

Percebe-se a partir do trecho que os jornais tiveram papel crucial no sucesso desse primeiro cinema, visto aqui como em todos os lugares nos quais a expansão europeia e norte-americana foi possível alcançar, a ideia de novidade e um novo empreendimento de diversão. É necessário destacar as peculiaridades dessa chegada do cinema aqui no Brasil. Segundo Paulo Emílio Sales Gomes, essa chegada se retardou por causa do pavor dos viajantes em relação à febre amarela que era pontual em todos os verões brasileiros. Assim, “os aparelhos de projeção exibidos ao público europeu e americano no inverno de 1895-1896 começaram a chegar ao Rio em meio deste último ano, durante o saudável inverno tropical” (GOMES, 1996, p.08), de todo modo às vistas projetadas divertiu e animou o público brasileiro.

Esses viajantes percorreram logo em seguida o interior do Brasil, dando início ao cinema ambulante¹⁰ no nosso país, com exhibições em São Paulo (18896), Porto Alegre (1896), Manaus, Curitiba, Salvador e João Pessoa, em 1897, Natal, São Luís, Belo Horizonte, em 1898, Aracajú (1899) e Florianópolis (1900). É claramente perceptível o interesse dos viajantes nas capitais, uma vez que o cinema se relaciona nesse primeiro momento com as cidades que tinham o mínimo de estrutura para exibir as projeções. Nota-se também sua rápida expansão em boa parte do Brasil, em apenas quatro anos as máquinas de projeções foram do Sudeste até o Norte do nosso país, levando-se em conta a precariedade das estradas no final do século XIX, vê-se a necessidade do cinema em alcançar novas áreas de influência, já que o cinema ambulante para sobreviver detinha da necessidade de novos públicos e/ou novas vistas.

Apesar de toda euforia das primeiras projeções o Brasil ainda não tinha estruturas para dar início a um comércio de produção e exibição, visto que o país se encontrava ainda numa organização simplória e arcaica. Assim, durante os dez primeiros anos o cinema ficou paralisado, na própria capital do Brasil, o Rio de Janeiro, com energia elétrica insuficiente para tal atividade, nos poucos lugares que detinham dessa modernidade uma simples ventania desestruturava todo o empreendimento. A

¹⁰ “ O cinema ambulante é uma designação por meio da qual ficou conhecido a atividade cinematográfica no mundo. É a fase dos primórdios, que Costa (2005) denomina de “Primeiro Cinema”. Este período vai do seu surgimento *oficial* (1895) até o ano de 1909, quando há uma mudança de percepção do espetáculo cinematográfico, representada principalmente pela valorização do filme como obra narrativa. (MATOS, 2016,p. 38)

energia elétrica só se fez realidade em 1907, no Rio de Janeiro, o que deu impulso para o comércio cinematográfico florescer.

Dado o ocorrido citado acima de nossa precariedade, a abertura para produção e exibição só se fez a partir de 1907. Se o país não tinha estrutura elétrica, todos os outros âmbitos de produção eram tão precários quanto. Além disso, todo quadro técnico, artístico e comercial era integrado por estrangeiros. Haja vista os trabalhos técnicos no Brasil remontam toda uma característica histórica na formação da relação trabalho e escravidão,

Essa situação aflitiva provinha do tempo recente em que o trabalho com a mão era, quando mais simples, obrigação de escravo, e, quando mais complexo de estrangeiros. Tais atividades eram consideradas indignas de pessoas bem-nascida, isto é, qualquer brasileiro, a partir da segunda geração, com pele não muito escura. (GOMES, 1996, p. 10)

Vê-se desse modo mais uma característica do nosso atraso, o que claramente dificultou no avanço de um cinema produzido, exibido, financiado ou sistematizado por brasileiros. Durante muito tempo o nosso cinema foi sala de experiência e lucro para estrangeiros, como ainda hoje ocorre, portanto, no início, as nossas produções ficaram ao encargo exclusivamente de estrangeiros.

3.1 IDADE DO OURO

Percebe-se entre os anos de 1908 a 1911 houve um florescimento da produção cinematográfica brasileira. O termo idade de ouro usado por Paulo Emílio Gomes reflete certa consistência nesse período e principalmente o marasmo da produção pós 1911. De todo modo a idade do ouro se caracteriza por produções ainda arcaicas, mas que ainda assim levavam para o público um entretenimento ímpar.

Acrescentamos aqui que as primeiras filmagens feitas no Brasil datam de 1898, a primeira filmagem reconhecida por estudiosos é a de Afonso Segretto, que ao voltar de uma viagem filmou algumas vistas da Baía da Guanabara com uma câmera de filmar comprada em Paris, “nesse dia- domingo, 19 de junho-, a bordo do pacote francês “Brésil”, nasceu o cinema brasileiro” (GOMES, 1996, p. 21).

Ainda assim, de 1898 a 1908 não se vê a presença de uma produção marcante e estruturada dentro do Brasil. No que consiste a uma tentativa de organização da produção e exibição cinematográfica decorre a partir de 1908 com o advento da energia elétrica que a pequenos saltos dá sustentação a essa produção. Só a partir de 1908, com

o surto energético que aparecem fitas de enredo, ficção cinematográfica, conhecida na época como “filme posado”. A tradição dos estudos sobre cinema no Brasil aponta o primeiro filme de ficção *Os Estranguladores* (1908), Antônio Leal. Porém há uma segunda corrente que indica o primeiro filme de ficção sendo *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908), Júlio Ferrez, uma comédia que girava em torno das peripécias de um interiorano ao chegar ao Rio de Janeiro.

Entre os dois filmes, o de Antônio Leal toma maior projeção dentro dos circuitos cinematográficos, com mais de oitenta exibições, demonstrando a potencialidade do gênero policial no Brasil. Logo outros cineastas vendo o sucesso de *Os Estranguladores* enveredaram para esse gênero produzindo mais algumas fitas de cunho policial; observa-se que esses enredos eram resultados de crônicas e contos sobre crimes cometidos de fato na cidade do Rio de Janeiro, como é o caso de *Os Estranguladores*:

Dois adolescentes, os irmãos Paulino e Carluccio Fuoco, sobrinhos e empregados de um joalheiro da Rua da Carioca, foram estrangulados por uma quadrilha composta de Gerônimo Pegatto, proprietário do barco “Fé em Deus”, de Carletto e Epitácio, dois comparsas e do contrabandista Eugênio Rocca, apelidado “o cabotino do crime” devido ao seu tipo enfatuado, cheio de recursos histriônicos” (GOMES, 1996, p. 27)

Títulos como *Noivado de Sangue* (Leal, 1909), *Um Drama na Tijuca* (Leal, 1909), *A Mala Sinistra* (Ferrez, 1908), *A Mala Sinistra* (Labanca, 1908) dão um toque sinistro a produção cinematográfica brasileira, esses filmes do gênero policial aproximavam-se do público pois seus enredos já eram anteriormente conhecidos, observa-se como marca ainda daquela primeira década do cinema mundial, refletida aqui no Brasil também.

Mas não só de filme policial se deteve a produção cinematográfica no Brasil no começo do século XX, melodramas e dramas históricos puseram seu lugar nas produções, assim como os filmes religiosos, carnavalescos e comédias. Destaca-se aqui comédias políticas com temas das atualidades como *Pega na Chaleira* e o *Famoso Telegrama nº 9*, também as que colocavam em xeque os costumes da época como *As Aventuras de Zé Caipora*, sendo o maior registro fílmico da época contendo 800 metros e mais de 20 quadros narrando as peripécias de um caipira. Boa parte dessa produção foi feita por Antônio Leal e José Labanca que dominaram a produção brasileira juntos na companhia Photo Cinematographia Brasileira.

Foi com os filmes falantes ou cantantes que o público mais se encantou, o filme cantante brasileiro “exigia que os artistas se escondessem atrás das telas e

acompanhassem com a voz a movimentação das imagens.” (GOMES, 1996, p.31) esse tipo de filmes se reproduziu aos montes, o que indica uma maior procura por parte do público por esses filmes, denotando assim uma necessidade do uso de falas pra melhor entendimento dos enredos. Na combinação entre filme falante e atualidades, os filmes-revista apontam-se como os mais interessantes para o público da época:

“Exibida mais de mil vezes, a partir de março de 2010, Guerra e Paz é saudada por toda a imprensa, produção de Auler, filmada por Alberto Botelho, focalizando as principais figuras e acontecimentos político-sociais”. Com roteiros e versos de José do Patrocínio Filho, o filme mal poupa o Presidente Nilo, que aparece sob o transparente pseudônimo de “El Rei Olin”. Já Rui Barbosa e Hermes da Fonseca surgem como tais, disputando a principal personagem feminina, a Presidência”. (GOMES, 1996, p. 32)

Apesar de toda efervescente produção cinematográfica no Brasil, percebe-se a dependência do mesmo com as atualidades, tanto nos filmes de enredo, quanto no filme-revista depende-se de um conhecimento anterior para adquirir interesse e também entendimento do público. O grande sucesso dessa fase do cinema brasileiro decorre do entrosamento entre o comércio de exibição e a fabricação do filme, ou seja, os empresários interessados pelo cinema detinham todo o controle da importação, exibição e produção de filmes, como o já citado José Labanca.

Ao final de 1911 e início de 1912 todos esses empreendedores que viram no cinema nacional uma atividade lucrativa acabaram por retornar as suas atividades de origem. Essa crise na prática cinematográfica brasileira pode ser compreendida pelo aperfeiçoamento dos filmes estrangeiros que já se encontravam num patamar bem superior ao brasileiro. É necessário assinalar as características industriais do cinema importado, com aparato técnico superior e uma subdivisão do trabalho, apresentando ao público brasileiro filmes bem mais técnicos, de fácil compreensão do enredo. Mas a principal característica dessa crise na produção cinematográfica nacional se encontra justamente na nossa característica de país subdesenvolvido, a nossa capacidade de introduzir os costumes de outros que a nós parecem melhor e superior. Jean- Claude Bernardet pontua categoricamente o Brasil-importação

“De 1907, quando começam a se estruturar no Rio de Janeiro e em São Paulo circuitos de exibição com salas fixas e programação regular, até 1910, por maior que fosse a avalanche de filmes importados, os historiadores notam, principalmente no Rio, um certo volume de produção. Alguns destes filmes obtém grande sucesso do público. À medida, porém, que o comércio cinematográfico internacional vai se estruturando e se fortalecendo, a

ocupação do mercado interno torna-se cada vez mais violenta e diminuem as possibilidades da produção brasileira” (BERNARDET, 1979, p.12)

O contexto no qual o Brasil está inserido no começo do século XX se caracteriza como um quadro de país importador, que ia de fósforos até costumes como os filmes que além de contar uma história propagandeava o modo de vida americano. Depois de 1911 o marasmo na produção brasileira é o grande destaque. Nosso cinema se encontra paralisado, sem grandes incentivos na produção nem por parte do Estado, tampouco de investimentos privados, logo há uma queda abissal de nossa produção, de 1912 a 1922 foram completados apenas sessenta filmes.

“Esse fantasma que é a cinematografia nacional, sem artistas, sem técnicos, sem diretores de cena, sem estúdio e finalmente sem dinheiro” (GOMES, 1996, p.50) essa é uma fala de Behring, um dos redatores principais da revista *Paratodos* que se conclui com Paulo Lavrador, também colunista da *Selecta* “seria melhor que não existisse” (GOMES, 1996, p. 50). Essas duas revistas citadas em 1923 eram apontadas como as revistas brasileiras que mais se interessavam por cinema, ainda assim de forma bem realista negam-se a acreditar numa melhora do nosso cinema nacional. Apesar disso, essas duas revistas deram ensejo aos desejos dos jovens que se colocaram a frente na luta pelo cinema brasileiro.

“É desse momento em diante que se manifesta uma verdadeira tomada de consciência cinematográfica: as informações e os vínculos fornecidos por essas revistas, o estímulo do diálogo e a propaganda teceram uma organicidade que se constitui como um marco a partir do qual já se pode falar em um movimento de cinema brasileiro” (GOMES, 1996, p.51)

Sendo assim a partir de 1923, há uma tentativa de reerguer o cinema brasileiro. Surge nessa época nossos clássicos do cinema mudo. Uma das maiores características desse período se deve a certa expansão dos locais de criação, anteriormente focada no Rio de Janeiro e São Paulo, nesse segundo momento de impulso produtivo filma-se também em Campinas, Recife, Belo Horizonte e Rio Grande do Sul. Cada região com sua especificidade denotam a resistência local ao filme estrangeiro. Cinejornais e documentários foram a sustentação de existência do cinema brasileiro.

Em 1931 nasce a companhia Cinédia, entendida como um prolongamento da revista Cinearte, uma das mais importante produtoras do Brasil, funcionando até 1951, produzindo dentro desse período a maioria dos filmes da época em todos os gêneros possíveis. Porém, ainda com um melhor aparato de produção e encorajamento por parte

de jovens que acreditavam na produção brasileira, o mercado de produção e exibição não se fez novamente por questões já colocadas anteriormente a produção brasileira. Em tese o filme importado era muito mais valorizado, facilitado a entrada, tecnicamente melhor, colocando sempre para escanteio o filme nacional.

3.2 A VEZ DA CHANCHADA

O que se vê na década de 1930 são amontoados de vontades, mas, com poucas saídas para a exibição, apesar dos impulsos individuais, o que se percebe é mais do mesmo, são filmes históricos e cinejornais, que de algum modo geram fundos para o desenvolvimento de um ou dois filmes de enredo. No bojo do desespero produtivo do nosso cinema a Chanchada aparece como meio “possível” de manutenção do cinema nacional. Esses filmes por muito tempo foram vistos como filmes sem arte. Assim

“As chanchadas foi um tipo de filme extremamente popular em que a reunião de tramas amorosas, policiais e comédia, intercaladas por números musicais levou milhões de brasileiros ao cinema ao longo de trinta anos, da década de 1930 até 1950, seu apogeu.” (DIAS, 2010, p.8)

Esses filmes faziam sucesso justamente pelo público se identificar com os personagens na tela, em sua maioria representando as classes de média e baixa renda, além da linguagem mais próxima, “nas quais se achavam elementos do carnaval, do rádio e do teatro de revista” (CATANI & SOUZA, 1983, p.13). Por se tratarem de filmes de comédia, simples e retratar um cotidiano da população mais pobre a Chanchada foi diversas vezes posta de lado, uma vez que não representava artisticamente a produção cinematográfica brasileira.

Mesmo com os maus olhados da crítica e dos entendedores de cinema a Chanchada marcou lugar na cinematografia brasileira, por vezes competindo de igual para igual com o filme estrangeiro, “entre as nossas produções carnavalescas e musicais [...] e seus congêneres ianques, é evidente que o público prefere as primeiras, como provam sobejamente as bilheterias” (BERRIEL, 1981, p.53). Alex Viany pontua ainda que esta fora a primeira vez que houve plateias fiéis na qual o cinema pode contar (VIANY, 1979, p.58).

O sucesso das chanchadas promoveu uma produção ainda maior das mesmas e uma organização maior. A Companhia Atlântida Cinematográfica¹¹, fundada em 1941, “uma das principais marcas da Atlântida [era] a produção rápida com roteiros simples e despretensiosos, sem exigir grandes gastos” (LEITE,2005, p.70). Prontamente especializou-se na produção das chanchadas, e, em 1947, associando-se ao distribuidor Luís Severiano Ribeiro as produções da Cia. Atlântida tiveram mais saídas, completando assim o quadro de maior produtora de filmes Chanchadas. Destaca-se aqui mais uma vez a associação entre produtora e distribuidora, como uma ferramenta possível para uma maior produção e exibição de filmes nacionais, como feito anteriormente no início das produções brasileiras, em 1911.

Os temas das chanchadas demonstram como essa produção estava próxima da realidade do Brasil no período, uma vez que além de criticar esta realidade, mantém sua bilheteria, uma vez que esses filmes além de representarem as classes média e baixa, eram as mesmas que lotavam as salas de cinema :

As chanchadas, utilizando a comicidade, comentaram, satirizaram e criticaram certos aspectos da sociedade brasileira de forma bastante veemente como a falta de água e de luz, de feijão e de dinheiro, a burocracia do funcionalismo público. Expunham uma visão irônica e popular da “alta sociedade. (DIAS, 2010, p.9)

Por muito tempo, e ainda hoje, nota-se desprezo pela Chanchada. Primeiro uma hierarquização dos gêneros que é posta desde os escritos de Aristóteles, coloca o drama como a melhor forma dramática de se caracterizar a humanidade, em detrimento da comédia e da sátira, julgando por sua vez o próprio riso

“Para ele, a tragédia pode ser entendida como “imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes (do drama), não por narrativa, as mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação das emoções”. A comédia, por outro lado,” é imitação de homens inferiores, não todavia, quanto a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e desforme, não tem (expressão de) dor” (RAMOS, 2005, p. 4)

Reconhecendo o lugar de importância de Aristóteles na fundação do pensamento ocidental, essa colocação sobre os gêneros remonta várias e várias vezes depois, na Idade Média, na Renascença, na Contemporaneidade coloca indiscutivelmente dentro dos nossos parâmetros de reconhecimento o drama em superior à comédia, entendida de

¹¹ Os filmes produzidos pela Atlântida, em função da constância na produção e sucesso nas bilheterias, entre os anos 40 e 60, segundo Leite (2005, p.74), “representaram o primeiro movimento prolongado e significativo de produção e exibição de filmes nacionais no país”.

fato como inferior, pela maneira da qual se coloca e pelos temas na qual se propõe. De certo modo, assim foi vista a chanchada “em sã consciência é possível chamar de cinema brasileiro essas películas? Por que em caso afirmativo, se ‘chanchada’ for cinema brasileiro, então eu confesso que sou contra o cinema brasileiro” (FARIA, 1958, Revista Anhembi), com essa fala de Octavio de Faria um dos maiores críticos de cinema revela a visão dos intelectuais sobre a chanchada, a repulsa era total, em todos os meios de comunicação demonstravam a negação desse cinema de comédia carnavalesca, totalmente contrário aos números das bilheterias.

Quando vista como um disparate, sem pudor e sem enredo solido, muitas vezes sem conteúdo político ou resultado de uma tentativa de imitação do filme estrangeiro, no qual a única alternativa era ri do seu próprio ridículo, obras de Sérgio Augusto e Rosângela Dias apontam para outra direção. Fundamentados nas ideias de M. Bakhtin se cria uma nova leitura da chanchada,

“As chanchadas de acordo com essa interpretação, não representariam a reafirmação do nosso cruel subdesenvolvimento, mas, ao contrário acabariam funcionando como uma das mais importantes possibilidades para o encaminhamento de crítica a essa condição. Rir do modelo hegemônico é uma maneira muito eficaz de criticar o sistema que, ao mesmo tempo oprime e explora” (RAMOS, 2005, p.9).

Bakhtin (1993) desafia o próprio entendimento sobre o carnaval, entendendo-o não só a sua festa e suas liberdades carnavais, mas, e principalmente como um meio de se colocar contra o sistema vigente, contra o conservadorismo e olhos fechados da sociedade, da mesma forma ocorrem com a Chanchada, declarando a partir do risível as condições de uma parcela da sociedade não vista.

Não querendo representar-se como a chanchada, outro grupo de produtores ligados politicamente aos acontecimentos no Brasil e toda a sua pobreza apresentam uma nova proposta cinematográfica, colocando em xeque todas as produções anteriores e se colocando o cinema como ferramenta politico-ideológica.

3.3 O CINEMA NOVO

O auge das chanchadas se deu na década de 1950, mesmo com todas as críticas dominando as áreas de influencia, a chanchada ainda era o melhor meio de produção e exibição nacional, em decorrência das críticas e querendo afastar-se desse tipo de

cinema e proclamar um cinema atual, moderno e contra a dominação estrangeira se propôs o Cinema Novo.

“O Cinema Novo é fruto da rejeição a essas produções e se propõe a fazer cinema tendo em mente um projeto de construção política, econômica e cultural. Segundo Solange Sertz, é clara a influência do pensamento de esquerda nas reflexões dos novos cineastas que almejavam um cinema junto ao povo, que negasse o imperialismo yanque, que por sua vez, seria a realização de um cinema imperfeito, oposto ao entretenimento escapista de Hollywood” (ARAUJO, 2015, p.229)

Sendo assim, reclama para si o projeto de nacionalidade a partir do cinema, produzindo com qualidade e com a verdade brasileira, como colocado por Paulo Saraceni que o cinema novo é uma questão de verdade (ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, 1981).

A conjuntura do final da década de 1950 remonta um ambiente pulsante de maiores ações e reflexões. As mudanças presentes no Brasil demarcam um pensamento ativista dos intelectuais, dos cineastas em questão, principalmente por querer tratar o cinema com seriedade, em oposição ao que era feito anteriormente com as chanchadas. Assim,

“Com a chegada ao poder de João Goulart, um dirigente popular, próximo da esquerda e herdeiro da tradição populista de Getúlio Vargas. Para seu governo, Goulart propunha reformas políticas, alterações na legislação trabalhista, reforma agrária. A utopia de um país progressista estava em curso. Artistas e intelectuais viam a arte como elemento de mobilização e conscientização política na trilha das transformações sociais. O cinema era pensado como ferramenta para uma revolução desejada, utópica, necessária. Cinema e política se articulavam contra o inimigo do norte, que dominava o mercado com o cinema de Hollywood, alternando propostas estéticas com conscientização popular.” (BERNARDET, 1985, p. 102)

Esse foi o grande discurso dessa nova leva de cineastas, que viram no cinema, na sua arte, a possibilidade de lutar e concretizar a ideia de um país melhor, um Brasil do futuro. A própria chanchada, as comédias eróticas criaram uma avalanche de pensamentos e ideias sobre o cinema brasileiro, reivindicando uma produção própria e uma responsabilidade maior por parte dos produtores, conferindo um papel de importância do cinema nacional.

Pretendendo a ruptura com os dominantes a cinematografia do Cinema Novo vai beber em fontes europeias, pontuando o distanciamento com as práticas cinematográficas norte americanas, grande obstáculo da sustentação do cinema nacional, a grande importação dos filmes estadunidenses. Por isso pretende-se como Cinema Novo, o termo ‘novo’ designa-se porque comparado com a Europa, esse

homem brasileiro é novo, “a problemática do Brasil é nova, bem como a luz é nova” (ARAÚJO, 2015, p. 231).

Esses cineastas preocupados com os grandes problemas do Brasil constroem enredos que apresentam e caracterizam nossas fraquezas, temas como o atraso, o ruralismo, a miséria e a violência são de grande destaque nessa retomada produtiva. Com a direção de Nelson Pereira dos Santos, roteiro de Nelson Pereira dos Santos e Arnaldo de Farias, em 1955, *Rio 40 Graus* é produzido, e se constrói como um marco do início do Cinema Novo. A história gira em torno da visão de cinco meninos negros, pobres que vendem amendoim em cinco pontos da cidade, que ao entardecer vão para um ensaio de uma escola de samba. É com *Rio 40 Graus* que as produções do Cinema Novo vão se construindo, embasadas também com a literatura, pois,

“Na literatura de 30 e na literatura social do Brasil de Gregório de Mattos, o inconfidente mineiro, Euclides da Cunha, Castro Alves, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Oswald de Andrade. Além de ter ficado naquele momento em cima da literatura internacional de esquerda, que era basicamente Fanon (Os condenados da terra), Lukács, Marx, Sartre.” (GERBER, 1977, p.15)

Logo filmes como *Vidas Secas*, 1963, Nelson Pereira dos Santos; *Macunaíma*, 1969, Joaquim Pedro de Andrade; *O Pagador de Promessas*, 1962, Anselmo Duarte; *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964, Glauber Rocha, remontam a toda essa cinematografia temática do sertão brasileiro, a religiosidade do brasileiro, e toda a nossa riqueza literária.

O Cinema Novo representa ainda hoje um marco na produção cinematográfica, com seus preceitos e técnicas ainda relevantes na elaboração do cinema atual, “o Cinema Novo propôs e criou uma nova estética visual e sonora num universo “integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol” elementos constantes presentes na filmografia nacional” (JUNIOR, 2013, p. 7).

Glauber Rocha como uma das figuras mais importantes do cenário do Cinema Novo, propunha uma ligação entre política e produção cultural, vistas nesse momento como indissociáveis. Com o lema: uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, suscitou a tantos outros sonhadores a possibilidade de produzirem de forma rústica e ideológica um cinema de qualidade. Em quase todo Brasil se sentiu esse impulso cinematográfico, não só por causa das palavras de Glauber Rocha, como também todo contexto vivido, Glauber Rocha representa muito bem uma “geração de intelectuais e artistas brasileiros

marcados por uma aguda consciência histórica, sempre atenta à ligação do cultural com o político” (XAVIER, 2001, p.117)

O surgimento de cineclubes, entidades que discutiam e refletiam sobre o papel do cinema na sociedade, a partir de uma perspectiva crítica e também a formação de Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes, presentes em vários pontos do país e que tiveram importante papel na consolidação do Cinema Novo ao financiarem o filme *Cinco Vezes Favela* (1962), produzido em cinco episódios sendo, cada um dirigido por um diretor, todos grandes representantes do movimento: Cacá Diegues (*Escola Samba Alegria de Viver*); Joaquim Pedro de Andrade (*Couro de Gato*); Leon Hiszman (*Pedreira de São Diogo*); Miguel Borges (*Zé da Cachorra*) e Marcos Farias (*Um Favelado*) (JUNIOR, 2013, p.6)

A expansão do Cinema Novo se deu por todo país, com suas temáticas, e facilidades na produção, a partir do Cinema Novo, a produção ficava mais próxima dos empreendedores cinematográficos.

Apesar da luta contra a dominação estrangeira e suas demandas sociais o Cinema Novo deixou brechas para discursos conservadores e hierarquização de produção e filmes:

O cinema novo surgiu como uma ruptura de discursos dominantes cinematográficos e depois recriou discursos de certo modo conservadores, na sua ambígua relação de inclusão e negação da cultura de massas, como também com o Estado, não podemos vê-lo como um movimento uniforme e muito menos homogêneo” (CALDAS, 2012, p.19)

Nota-se a ambiguidade presente entre a teoria e a prática dos idealistas do Cinema Novo. Outro ponto que deve ser pensado é a relação desse cinema com o Estado, principalmente a Embrafilme, “uma empresa de economia mista que tinha como objetivos principais a promoção e distribuição de filmes no exterior em cooperação com o INC¹²” (AMANCIO, 2007, p. 175). A essa relação Claude Bernardet em *Cinema Brasileiro: proposta pra uma história* (1979) fora vista na época pelos cineastas como neutro e necessário na produção cinematográfica brasileira. Assim,

O único resíduo de crédito (aos produtores) que existe é a Embrafilme, uma ilha estatizada dentro de um mar de multinacionais de cinema, cheia de tubarões. Embora tenha todos os defeitos de uma companhia mista, como a lentidão burocrática, por enquanto não se nota na Embrafilme nenhuma tendência ao dirigismo” (Arnaldo Jabor, *Movimento*, 19/07/1976, p.45, BERNARDET)

¹² O INC era uma autarquia com função legislativa, de fomento, incentivo e fiscalização, além de ser responsável pelo mercado externo e pelas atividades culturais (AMANCIO, 2007, p.175) in: ALCEU- v.8- n.15- p.173 a 184- jul/dez. 2007)

A própria relação dos cineastas com o Estado, não só os cinema novistas, é de necessidade, em razão da falta de custos e todos os aparatos técnicos para produção cinematográfica, e por acreditarem ser somente esse o papel do Estado, o de financiar, certificam o Estado como neutro e não influenciável.

De todo modo se percebe durante todo período de produção brasileira, assim como hoje, a necessidade do Estado em promover estas produções, recorrente ainda hoje da necessidade de recursos para as produções. No entanto, hoje está clara a relação do Estado não só com os produtores, como também com todos os estágios de produção. Afinal a censura ocorre nos detalhes, dentro do enredo e nas escolhas da produção fílmica.

Mesmo depois dos dois surtos produtivos do cinema brasileiro, nossos clássicos, nossos debates, nossas comédias e nossas releituras da literatura ou até mesmo nossos sucessos de bilheteria ainda não foi possível estruturar um comércio produtivo e de exibição do nosso cinema brasileiro.

A nossa cinematografia sempre esteve (está) desvalorizada em relação ao produto externo, não só as películas, mais no próprio modo de nossa produção, até nossa relação com o cinema. Nossa relação com o estrangeiro, em especial os produtos estadunidenses mostram um reflexo de como nós nos vemos, como uma eterna colônia, “não temos uma tradição, nem mesmo uma certa continuidade na produção de imagens de nós mesmos. Com elas, poderíamos nos confrontar melhor com nossas dúvidas. Esse é o mais belo papel do cinema” (Carlos Diegues, *Movimento*, 08/06/1970 página 45, BERNARDET, 1979). Mesmo depois das várias tentativas, o Estado oferecia grandes facilidades para os produtos importados, inclusive o cinema.

“Em 1939, exigia-se a exibição de pelo menos um filme de ficção de longa metragem por ano em cada sala; em 1946: três filmes; em 1951, a proporção e o critério modificam-se: é um filme nacional para cada oito estrangeiros; em 1959, novas modificações: a reserva de mercado é de 42 dias por ano. Até hoje, prevalece o critério da quantidade de dias, que foi aumentando: 56 dias em 1963; em 1971, a reserva passa a 112 dias, a reação dos exibidores é tão violenta que o governo recua para 96; novas pressões, novo recuo: 84 dias a partir de 1972. Em 1977, a estrutura da reserva modifica-se novamente: devido ao sucesso, a longa permanência de filmes brasileiros em cartaz fez com que algumas salas cumprissem uma grande porcentagem da reserva com um único título; por isso, resolve-se que os filmes cumpririam a obrigatoriedade durante quatro semanas num mesmo cinema. No entanto, o cinema deve guardar o filme em cartaz se a frequência do público for no mínimo igual à média semanal de frequência no mesmo semestre do ano anterior. Esta medida é extremamente importante porque, pela primeira vez, prevê a exibição de filmes brasileiros fora da reserva de mercado propriamente dita”. (BERNARDET, 1979, p.36)

A própria ideia da reserva dos filmes brasileiros denota a incapacidade do governo em perceber a contaminação negativa do filme estrangeiro, a grande questão do problema de exibição dos filmes é justamente a indisponibilidade dele dentro das salas de cinema, a falta da distribuição dos filmes brasileiros, demarca o problema sistêmico da nossa produção fílmica. Como um sistema de roldana, na qual uma leva a outra, a produção, a distribuição e exibição acontecem em conjunto, no caso do cinema brasileiro, não acontece.

3.4 MAIS UM GÊNERO

A História do Cinema mundial relega ao documentário o lugar de figurante, uma vez que o filme de ficção é exaltado e visto como o ‘cinema de fato’, de todo modo nota-se a precisão e riqueza das produções de filme documentário. A História do cinema se confunde com a própria história do documentário, posto que as primeiras produções fílmicas tiveram como objetivo a visualização dos aspectos urbanos, como a entrada e saída dos operários. Sendo assim, representaram de forma mais próxima a realidade vivida na época.

As fronteiras entre cinema de ficção e o de não- ficção se confundem ao passo que ambos reproduzem e representam uma ponto de vista sobre algo, precisamente dentro da mesma seara, o que os distingue são algumas poucas formas de narrativa, pontuado por Bill Nichols 2005, uma das primeiras distinções decorre pela relação de desejo e representação social, entendendo o filme de ficção e não ficção como dois tipos de documentários. Dessa forma,

“Os documentários de satisfação de desejo são os que normalmente chamamos de ficção. Esses filmes expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. Tornam concretos- visíveis e audíveis- os frutos da imaginação. Expressam aquilo que desejamos, ou tememos, que a realidade seja ou possa vir a ser. Tais filmes transmitem verdades, se assim quisermos. São filmes cujas verdades, cujas ideias e pontos de vista podemos adotar como nossos ou rejeitar. Oferecem-nos mundos a serem explorados e contemplados; ou podemos simplesmente nos dedicar com o prazer de passar do mundo que nos cerca para esses outros mundos de possibilidades infinitas”. (NICHOLS, 2005, p. 26)

Percebe-se ao longo da citação a possibilidade da verdade dentro do filme de ficção, uma vez que o filme só representa e é produto da percepção dos seus produtores,

ou seja, o que distingue o documentário da ficção não é sua crença na verdade, uma vez que ambas produções colocam a verdade no campo de suas produções. Uma das primeiras diferenças é a ideia que aquilo que está sendo representado no documentário faz parte de um mundo que já ocupamos e compartilhamos, ligados a realidade social de um grupo, comunidade ou indivíduo já inseridos nesse mundo, pontuado por Bill Nichols como documentários de representação social.

De certo modo, o documentário define-se pelo contraste com filme de ficção, não que eles se excluam mutuamente, é necessário pensar a relação entre as duas formas de produção/ narração, sendo possível compreender de forma mais prudente a relação dos filmes (documentário e ficção) por ângulos diferentes: “o das instituições, o dos profissionais, o dos textos (filmes e vídeos) e o do público” (NICHOLS, 2005, p. 49).

Essas distinções expõem não só os modos de produção, mais a relação do produto fílmico com sua área de atuação e exibição. Em termos de instituição nota-se o lugar de onde vem um filme, que em sua maioria são de total distinção entre o filme ficcional e o documentário, o segundo contendo instituições estatais e canais de TV. Os profissionais e suas áreas de atuações são totalmente divergentes. Os documentaristas compartilhando com seus pares as tradições e produções característicos da produção cinematográfica, atuando em espaços específicos (festivais, salas de exibição, mesas redonda) de suas produções.

Ao que tange os textos, mais próximos da produção de fato, vemos algumas normas e convenções nos documentários, como o uso de entrevistas, o uso do comentário com ‘voz de Deus’ (ou voz-over), cortes para introduzir imagens, atores sócias (diferente de atores profissionais). O público como ultimo ponto de diferença entre ficção e documentário decorre também da própria distribuição dos filmes, “enquanto espetáculo público, o filme documentário nunca obteve grandes plateias, sempre foi marginal” (RODRIGUES, 2010, p. 63) uma vez que o documentário acaba por se limitar a festivais e universidades, o seu publico denota característica universitárias, pesquisa e debate. Além disso o público consumidor de documentário percebe o lugar dessa produção para reflexões mais presentes e insistentes da nossa realidade, ocasionando um público mais consciente do seu lugar social e do próprio lugar social do próprio filme e produção.

Percebe-se ao longo da década de 1960 e 1970 uma produção documentarista maior no Brasil, isso se relaciona por contato com produções europeias, em especial os movimentos Neorrealista italiano e da Nouvelle Vague francesa, incorporando em suas

produções o aspectos de crítica social, principalmente somando as mudanças políticas e sociais na qual o Brasil passava dentro dessas duas décadas. Ao longo de todo período e por todo país multiplicou-se a produção de cinema documentário a fim de colocar em xeque a visão dos cineastas sobre a realidade brasileira, entendendo suas produções como um retrato/ representação do povo brasileiro, vê-se nesse período produções com temas sociais, como: **Garrincha do Povo** (1963) de Joaquim Pedro de Andrade; **Maria Absoluta** (1964-1966), de Leon Hirszman; **Viramundo** (1965) e **Viva Cariri** (1969), de Geraldo Sarno; **Opinião Pública** (1966), de Arnaldo Jabour; **Liberdade de Imprensa** (1967), de João Batista de Andrade.

O lugar de reflexão e manutenção da memória coloca o cinema documentário como esse lugar de lembrança visual e audível das nossas manifestações populares e social, passíveis de interpretação e valorização.

4. O CINEMA NA TERRA DAS PALMEIRAS

Com o alcance do cinema ambulante, os viajantes chegaram ao norte do Brasil com o objetivo de expandir suas exibições e os lucros. Nessa primeira fase do cinema ambulante era de suma importância os deslocamentos entre as cidades, já que esse período é de encanto com as imagens animadas, o maquinário de projeção e a ação do exibidor, compondo um grande espetáculo. A chegada do cinema nas cidades refletia a própria modernidade obtida no final do século XIX início do XX:

Com ele (cinema) chegam elementos como: as fábricas, um rol de invenções como o telefone, o telégrafo, o fonógrafo, a bicicleta, o automóvel, doutrinas como o protestantismo, o positivismo, o ensino feminino e técnico...e chega também um novo século: o século XX. (MATOS, Marcos, 2016, p. 70)

As cidades, em especial as capitais do Brasil, eram nesse período, o espaço materializado da modernidade, representado pelo tripé ideológico da modernização urbana: a higienização, o embelezamento e a racionalização. Sempre seguindo o exemplo da cidade do Rio de Janeiro, em proporções menores, as cidades se modernizaram e modificaram suas estruturas (ainda que fugazmente) físicas e por vezes mentais, pois, “ o Rio de Janeiro veio a ser para o Brasil o que a Paris de Hausmann havia se tornado para o mundo: um modelo de cidade moderna” (FOLLIS, 2004, apud, MATOS, 2015,p. 74).

São Luís segue esse fluxo e se insere no projeto de modernização da cidade. O surto fabril coaduna com uma importante fase da industrialização e das relações do trabalho na capital maranhense. Denominações como “loucura industrial” de Viveiros e “disenteria fabriqueira” de Fran Paxeco, classificam esse surto como insólido e rápido, característica sempre recorrida quanto a industrialização no Maranhão, uma vez que fora feita a partir de oportunismos dos capitalistas da cidade sem grandes organizações em longo prazo. Dessa forma, entre 1888 e 1895

O estado viu surgirem 27 fábricas, distribuídas da seguinte maneira: 10 de fiação de tecidos de algodão; 1 de fiação de algodão; 1 de tecido de cânhamo; 1 de tecido de lã; 1 de meias; uma de fósforos; 1 de chumbo e pregos; 1 de calçados; 1 de produtos cerâmicos; 4 de pilar arroz; 2 de pilar arroz e fazer sabão; 1 de sabão; 2 de açúcar e aguardente. Dessas, 17 eram sociedades anônimas e 10 de particulares. (MATOS, 2015, p. 76)

Ainda que de forma incipiente, essas fábricas foram de suma importância para o aparecimento e reorganização social dentro da cidade de São Luís. Bairros operários foram criados como o da Madre Deus e Anil, circundando as principais fábricas; a relação do operário com o salário, tempo de serviço e a própria relação desse operário com a máquina, ou seja, um trabalho mediado pela máquina já que “antes quase toda prática da produção estava relacionada ao trabalho braçal” (MATOS, 2015, p.76).

O ensino feminino dão notas da necessidade de tomada da consciência e novos ambientes também para as mulheres. É necessário pontuar que ainda assim não ocorreram mudanças significativas no status quo feminino ainda preparada para o ambiente da casa, pois, como afirma Tatiane da Silva Sales (2008) “essas mudanças não foram capazes de alterar a construção imagética da mulher, que ainda era preparada para ser esposa e mãe de família” (SALES, 2008, apud, MATOS, 2016, p.81).

O telégrafo começa a funcionar em 1884 e a mecanização dos jornais que desde 1866 colocam a comunicação num novo patamar de tempo e qualidade. Amplia-se a variedade de leituras com um maior número de jornais e revistas como *Revista Elegante*, *Revista Maranhense*, dedicada à artes, ciências e às letras, *Revista Academia de Letras*, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão* possibilitando um ar de intelectualidade à São Luís.

A modernidade chegou ao Maranhão, as possibilidades desse novo momento se fazem presentes. A visão das chaminés, casas de tijolos, leitura de revistas, passeios nas praças arejadas, os noticiários dos jornais desencadeiam uma nova relação do cidadão com a cidade, e o cinema chega como um entretenimento que complementa o espaço do

Largo do Carmo com as mais incríveis imagens animadas. A sétima arte chega à terra das palmeiras:

O Pantoscopio- Eil-o instalado ali no Largo do Carmo n.7, o <<Pantoscopio automático >>, e eis ahi o povinho a acorrer nessa direção curioso, anceiando por ver tanta coisa de embarcar que há pelo mundo a fora.

É ali que se vê sem o dispêndio e o incommodo de longas viagens por mar o que a Europa pode apresentar de notável em edifícios e monumentos e obras d'artes: ali pode se admirar a Cathedral de S. Paulo, em Londres e logo em seguida ver uma praça de toiros na Hespanha, contemplar uma paisagem da Suissa e ver deslizar uma gondola no Andriatico.

Alem disso há exhibições do Pariz galante, o Pariz se diverte, durante quaes passa pelos olhos do espectador todo um deslumbramento de belesa.

Curioso a valer o Pantoscopio, de sorte que quem o viu uma vez, volta a vel-o (PACOTILHA, 07.12.1897)

O que vemos em seguida é uma sequência de exhibições de filmetes com temas variados acerca dos costumes europeus, imagens da Europa, imagens de viagens para lugares distante, e claro, as atualidades, e viajantes interessados no alcance de maiores públicos. Logo passa pela cidade vários projetores e projecionistas. Entre 1898 a 1909 a cidade fora visitada dezesseis vezes, por quatorze aparelhos diferente.

Aparelho	Ano	Permanência
Cronógrafo de Demeny	1898	07.04.98- 15.05.98
Bioscópio Inglês	1902	13.07.02- 09.08.02
Cinematógrafo Alemão	1902-3	18.04.02- 01.03.03
Bioscópio Ítalo- Brasileiro	1903	24.10.03- 12.11.03
Cinematógrafo Hervet (1)	1904	30.04.04- 13.05.04
Cinematógrafo Kaurt	1906	27.01.06- 02.02.06
Aletorama		16.06.06- 28.06.06
Cinematógrafo Parisiense (1)		28.08.06- 11.09.06
Cinematógrafo Hervet (2)	1907	16.03.07- 16.04.07
Cinematógrafo Parisiense (2)		20.04.07- 22.04.07
Cinematógrafo Gaumont		14.08.07- 16.08.07
Teatro Campestre		06.10.07
Cinematógrafo Falante/ Maurice e Linga	1908	30.01.08- 12.02.08
Cinematógrafo Fontenelle		07.03.08- 10.05.08
Cinematógrafo Norte- Americano		05.09.08- 29.09.08
Cinematógrafo Pathé	1909	01.05.09- 08.05.09

Fonte: MATOS (2016, p. 48).

Percebe-se ao longo da tabela o aumento na frequência das projeções e uma continuidade da atividade cinematográfica na cidade, o que reflete em um aumento na procura por parte dos espectadores. O ciclo do cinema ambulante na cidade também demonstra a necessidade de ampliação dos divertimentos e a aproximação com as grandes cidades do Brasil e do exterior. A busca por símbolos de modernidade e civilidade sempre são característicos dessa primeira fase do cinema mundial.

Essa busca incessante também é fator crucial para o estabelecimento de salas fixas e fim do ciclo ambulante na cidade, além de uma maior organização de todo sistema cinematográfico e o início de sua industrialização. Nas palavras de Barro,

“A implantação dos cinemas fixos, com um método de distribuição e exibição industrializado, expulsará os caixeiros viajantes dos primeiros tempos para cidades de poucos atrativos, muitas vezes levando seus poucos filmes a fazendas distantes, para um único espetáculo” (BARRO, 2000, apud, MATOS, 2016, p.49).

Sendo assim, o ciclo ambulante termina a partir do momento em que se subdividem os trabalhos dentro do sistema de produção, exibição e distribuição, proporcionando maiores lucros com as salas fixas de cinema. Esses períodos, das salas fixas, criam um maior suporte para diversificação dos filmes e organização cinematográfica, o que se ver, por conseguinte é a maior popularização dos filmes e um crescimento no número de salas fixas. A primeira sala fixa de cinema do Maranhão está datada de 31.11.1909, Cinema São Luiz, “em funcionamento no Café da Paz, situado na Praça João Lisboa, mas oficialmente tem sua inauguração no dia 18 de fevereiro de 1910, já em um novo prédio no Café Maranhense” (SILVA, 2017, p.44).

O número de salas aumenta e mantém suas atividades exclusivamente de exibição durante toda a trajetória cinematográfica no Maranhão. Caracterizado pela exibição, mas não produção de filmes, como era comum em todo território brasileiro. Na década de 60 se percebe o grande número de salas fixas em São Luís:

Cine Roxy e Cine Éden (no Centro), Cine Passeio (na Rua do Passeio), Cine Monte Castelo (no bairro do Monte Castelo), Cine Alpha (no São Francisco, mais elitizado), Cine Rex (no João Paulo), Cine Rialto (na Rua do Passeio) (MATOS, CAMARGO, 2007, p. 22).

Podemos perceber a amplificação local (física) do cinema com salas situadas no Centro da cidade, também nos bairros adjacentes, pontuando uma procura por

divertimento num território maior da cidade o que consolida o sucesso das exibições cinematográficas. Também é importante pontuar as diferenças entre os cinemas, como o Cine Alpha, situado no bairro do São Francisco, na época o bairro mais rico da cidade.

Desde 1898 até 1970 não se percebe o real interesse quanto a produção cinematográfica no Maranhão. As primeiras filmagens feitas no Maranhão remontam a algumas imagens, registradas em 1902 por Sr. Filippi, proprietário do Bioscópico Inglês, para homenagear a cidade, o *Federalista* registrou o feito,

(...)Antes de dar comêço ao terceiro acto que foi de Bioscopio Inglez o sr. Filippi, fez descer um panno no qual havia a seguinte saudação:
<A Companhia d'Arte congratulando-se com o patriotico publico Maranhense, sauda-o pela data brilhante que hoje festeja.>
O primeiro quadro exhibido foi o do grupo da Oficina dos Novos¹³ sendo secundado por tres retratos de brasileiros: Augusto Severo, João de Deus e Benjamin Constant.
As vistas animadas agradaram geralmente. (MATOS, 2016, p.78)

Depois desse grande feito, comunica-se também por jornal, em 1906 a primeira filmagem feita por um maranhense na cidade de São Luís, ou seja, primeira filmagem maranhense de fato. Seu Rufino Coelho Júnior, proprietário do Cinematógrafo Parisiense, é intitulado como o primeiro maranhense a produzir cinema no/do Maranhão, informa a *Pacotilha*

Festa dos Remedios –
Ainda hontem tivemos uma noite de festa, a do lava-pratos que, valha a verdade, correu com bastante animação.
Elegantes senhoritas, flores, luzes, musicas, tudo o que encanta e inebria a alma, havia em profusão, dando realce e brilho ao festival.
A kermesse esteve regularmente movimentada.
Às 11 horas, depois de varias projecções cinematographicas, que muito agradaram aos assistentes, terminou a festividade.
Entre as vistas do cinematographo figuraram o pavilhão da Kermesse, a imagem de N.S. dos Remedios e, por ultimo, o retrato do sr. Commendador Augusto Marques, o incançavel promotor do triduo, por baixo do qual se liam as palavras – agradece, penhorado.

Assim nasce a cinematografia maranhense, porém depois do nosso pioneiro, seu Ruffino, o que se ver na sequência é puro marasmo e desinteresse, além da falta de aprimoramento técnico e artístico do maranhense, pouco envolvente com o cinema no que se trata de sua produção.

O surto cinematográfico no Maranhão se deu muito depois, na verdade mais de cinquenta anos depois, incitado pela necessidade de produção. O impacto político,

social e cultural do período, o acesso aos meios de produção e o entusiasmo de alguns maranhenses, associando todas essas características a cinematografia maranhense dá seus primeiros passos, alcança outras cidades e amplia sua produção como nunca se tinha visto, competindo em festivais, produzindo conteúdo engajado, marginal e autêntico, mostrando um Maranhão por suas lentes, dispondo nossa criação artística e cultural a todos com uma câmera e vontade.

4.1 O CINEMA MARANHENSE NA DÉCADA DE 70

A década de 1970 fora marcada por acontecimentos políticos de grandes proporções no Brasil. Em 1968 é promulgado o AI5, o Ato Institucional mais duro durante a Ditadura Militar brasileira, remontando assim os momentos mais críticos de censura, cerceamento e controle por parte do Estado Militar. Toda essa repressão se faz presente também nos meios culturais de articulação de ideias, propostas e produção. É nesse período que o Estado investe de forma intensa nas produções artísticas e culturais, a fim de defender uma ideologia dominante, além de censurar de forma mais intensa qualquer tipo de produção cultural. Dessa forma,

Intelectuais, artistas, pessoas filiadas a partidos políticos de esquerda. Foi o estopim (AI5) para que vários músicos (Chico Buarque), cineastas (Glauber Rocha e José Agripino de Paula), críticos de arte (Mário Pedrosa), artistas visuais (Hélio Oiticica e Antônio Dias), diretores de teatro (Augusto Boal e José Celso Martinez Correa) e poetas (Ferreira Gullar) se auto exilassem e outros fossem expulsos do país (Gilberto Gil e Caetano Veloso). Portanto, num tempo em que o corpo era perseguido, fragmentado, isolado, arruinado e dissecado, anulando qualquer possibilidade de matéria, a arte brasileira, em diferentes circunstância e ações direcionavam suas praticas para essa leitura do real. (SCOVINO, 2009, p.2)

As produções culturais tornaram-se uma das formas mais visíveis de contestação ao Regime Militar. Houve um grande crescimento das manifestações artísticas nas mais diversas áreas. A arte engajada se colocou como arma contra o Estado de exceção imposto. Logo o cunho político era se fazia presente em grande parte das produções artísticas no Brasil. A elaboração de festivais, bienais, encontros e manifestos artísticos davam o tom para a fermentação artística da época. Ações colaborativas e a união dos artistas eram ingredientes indispensáveis nesse período de perigo constante.

O teatro de Arena, CPC¹⁴ da UNE, o Cinema Marginal, O Tropicalismo, as Telenovelas os encontros universitários, assim como a criação de novos cursos e universidades no Brasil, denotam a riqueza cultural vivida no nosso país, propiciada por tempos sombrios que deram impulso e objetivo para artistas e cidadãos como um todo que viam na cultura, arte, passeatas e movimentos formas de se colocarem contra a ditadura militar. Assim,

Logo após os tanques e fuzis tomarem conta da arena política no Brasil, o teatro e a canção protagonizaram uma das imediatas respostas no campo da cultura. O *Show de Opinião*, no Rio de Janeiro, dirigido por Augusto Boal em 1964 (e produzido pelo grupo liderado por Vianinha, Joao das Neves, Armando Costa, Ferreira Gullar e Paulo Pontes) foi o primeiro gesto de resistência a reunir artistas ligados as tentativas de popularização de arte da arte no período anterior e músicos de vários estratos sociais. Dizia em bom tom som: podem me prender/ podem me bater/ mas eu não mudo de opinião. O diretor parece ter percebido ali um fértil caminho de resistência para o teatro. O sucesso do show é enorme. Agremia toda uma fração social inconformada com o andamento da política. Seguindo esta trilha e que Boal, junto com Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo, e de volta ao Teatro Arena de São Paulo, escreve e organiza *Arena Canta Zumbi*, um dos mais importantes acontecimentos teatrais do período. (TOLEDO, 2015, p.50)

Todo esse ambiente de resistência cria possibilidades e impulso aos artistas se engajarem na luta e verem possibilidades da cultura como meio de driblar o sistema vigente. As experimentações dentro do campo das artes propõem novas saídas para produção. No que tange ao cinema nacional a década de 70 denota da tomada de consciência do lugar do Estado na produção cinematográfica, patrocinando e produzindo apenas filmes que detinham objetivos de mostrar um Brasil grande e forte. Em contrapartida os cineastas que se viram no meio dessa encruzilhada entre o patrocínio do Estado e nenhum patrocínio, recorreram a formas mais baratas de produção.

O Cinema Marginal se coloca como uma dessas possibilidades, assim como “A Boca do Lixo caracterizada por ser um ambiente de sobrevivência, através do trabalho na área do cinema fossem autores, produtores, atores, atrizes, técnicos etc.”. (CALDAS, 2017, p.19). Com características de amadorismo e experimentação, essas correntes do cinema se fazem paralelas à produção dominante e conservadora que prevalecia nesse momento, apresentando nas telas um Brasil fictício. Como forma de reação, essas novas produções tidas como marginais, apropriam-se de temas populares e regionais, demonstrando os problemas sociais e políticos do brasileiro nesse período.

¹⁴ Centro Popular de Cultura, entidade vinculada ao movimento estudantil da UNE, que vivia épocas de liderança nos movimentos populares. RODRIGUES, 2010, p. 68.

Nessa busca pela diferença, o cinema se aproxima dos entusiastas, que a partir desse momento veem as possibilidades se fazendo palpáveis para suas realidades. Unindo o amadorismo, a baixa renda e o desejo, a câmera super 8milímetros abriu portas para os cineastas de todo o Brasil, e do Maranhão. Assim, o ciclo super 8mm no Maranhão representa a melhor fase de produção cinematográfica do Maranhão:

As produções superoitistas, podemos dizer que eram realmente anarco-produções, pois carregavam em si o inverso das relações de produção mercadológicas... Vamos perceber que o destino de suas exibições era estreitamente ligado a festivais, congressos, cineclubes, ou seja, para um público definido, fora do circuito comercial (CALDAS, 2017, p. 40)

O ambiente cultural, social e político do Maranhão reverberam os acontecimentos do Brasil, além dos primeiros anos da Universidade Federal do Maranhão, ponto de encontro dos maiores nomes da cena cultural maranhense. Assim como todo o Brasil o Estado do Maranhão sofre influências das mudanças na política, (ou sua estagnação com a Ditadura Militar), além da pobreza sempre presente no nosso estado. De todo modo o que se vê na década de 1970 no Maranhão são as grandes produções culturais até hoje reverenciadas e conhecidas por todos, em especial a música e os movimentos sociais, articulados com os meios culturais.

4.2 COFO CULTURAL

O laboratório de expressões artísticas, ou Laborarte, fundado em 1972 foi a grande casa dos artistas desse período, de forma experimental o Laborarte tinha como objetivo congrega as mais diversas artes em torno de si e promover a partir dessa comunicação, arte de qualidade e genuinamente maranhense, tornando-se residência da artes, dos artistas e das duas possibilidades. Segundo Matos e Camargo, no seu livro *Para Não Dizer Que Não Falamos de Cinema* (2007), todos imbuídos da proposta de fazer, nas suas áreas respectivas, uma arte regional, alternativa a massificação e, sobretudo, engajada. Percebe-se o lugar social dos artistas e suas posições quanto as suas realidades, entendendo suas produções como uma ferramenta de luta e de voz:

Foi o Laborarte que implementou em São Luís o teatro de bonecos (aqui só havia alguns ventríloquos), marca do movimento, contribuindo também no processo de organização e capacitação dos artistas. Não raro integrantes dos vários grupos da cidade- do Anjo da Guarda ao Anil- que para lá iam lapidar conhecimentos e obter informações, acabavam ficando. Dali saíram atores, dançarinos, artistas plásticos, bonequeiros e poetas que aos poucos foram se

inserindo no mercado de trabalho dentro e fora do Estado (Jornal Pequeno, 2002)

Esse registro de homenagem dos 30 anos do Laborarte demonstra a importância dessa residência artística em São Luís, ambiente que propiciou uma comunhão entre as mais diversas áreas artísticas, resultando em trabalhos com uma multiplicidade impar.

Na literatura o encontro desses artistas se fez conhecer pelo grupo Antroponáutica, que tinha A Semana de Arte Moderna, em 1922, como grande influência, caracterizando assim uma necessidade da renovação nas artes, em especial na escrita de poemas. Nomes como Celso Borges, Antônio José Gomes, José Maria Medeiros, Robson Coral, Rita de Cassia Oliveira, Luís Carlos Cintra, Euclides Moreira Neto entre outros, até hoje são recorridos pra demonstração de uma São Luís praticante e atuante na vida cultural da cidade.

O movimento Antroponáutica, criado em 1972, capitaneado por Raimundo Fontenelle e Luís Augusto Cassas produziu e lançou uma antologia, que trazia poemas de Valdelino Cécio, Viriato Gaspar e Chagas Val. A *Revista Arte e Vivência* foi outro ponto alto nesse período, Ribamar Feitosa, junto com outros escritores fundou em 1979 a revista com o intuito de possibilitar as publicações maranhenses, uma vez que a estrutura editorial, organizacionais, venda e distribuição eram precárias. Desse modo,

“O arte e vivência não tinha uma orientação estética específica. Era apenas uma reunião de jovens poetas, quase todos ligados ao movimento estudantil de esquerda, e não tinham onde publicar seus poemas. A venda era feita em eventos, principalmente universitários, e em bares da cidade. A qualidade dos trabalhos publicados era, em sua grande maioria, ruim”. (BORGES, 2007, MATOS, CAMARGO, 2007, p.11)

Percebe-se a precariedade nas publicações e o ímpeto desses jovens artistas em propagar a sua arte, ainda que de forma carente. Assim como os poemas são escritos, muitas vezes são musicados. Em termos de música o Laborarte criou um departamento exclusivo para esse gênero artístico. Artistas como Sergio Habibe, Josias Sobrinho e César Teixeira estavam a frente do departamento musical do Laborarte ministrando aulas e oficinas de curso básico de música.

Apesar do ambiente do Laborarte e a vontade desses artistas ainda em desenvolvimento de sua arte, o departamento musical não fora tão longe em relação a produção musical nesse período. O que se vê de forma sucinta é o amadurecimento desses artistas, que em conjunto tentavam (re) pensar e fazer música a partir de seus olhares e vivências próprias. O projeto do Laborarte assim como o Cecose, em Recife,

“propunha um trabalho baseado na cultura brasileira. Era um trabalho que valorizava o artista enquanto cidadão que produzia dentro de um processo de produção popular.” (MATOS, CARMARGO, 2007, p.12).

Produções como o LP *Bandeira de Aço*, em 1978, do instrumentista Papete, grande referência da música maranhense, entoa canções ainda hoje importantes no nosso cenário fonográfico como *Catirina*, *Engenho de Flores*, *Dente de Ouro*¹⁵. Chico Maranhão e sua música *Gabriela* aparecem em evidência nacional, sendo a música interpretada pelo grupo MPB4 em um dos maiores festivais de música brasileira, o III Festival de Música Popular Brasileira, chegando ao final do festival, ocupando o sexto lugar.

Em 1971 ocorre dentro do Estado o Primeiro Festival de Música Popular do Maranhão, concedendo o primeiro lugar a Ubiratan Sousa, com a canção *Toada Antiga*.

“Há ainda outras sonoridades. Há o grupo *Rabo de Vaca*, criado em 1977, composto por vários nomes da música popular maranhense que se unem para apresentações em espaços alternativos, pelos bairros. Há o carnaval das escolas de samba, como a *Flor do Samba*, a *Turma do Quinto e Favela do Samba*. E há os grupos de *bumba-meu-boi*, que nos anos 70 iniciam o processo de aproximação do centro da cidade e da popularização, pois antes vítimas de preconceito, tinham de ficar restrito às comunidades”. (MATOS, CAMARGO, 2007, p. 16)

Percebe-se ao longo de toda trajetória da década de 1970 o lugar de encontro de criação do Laborarte. A sua importância dentro desse quadro de produção deve ser colocada como ponto alto das produções, que em conjunto e problematizações, congregou dentro do casarão secular as propostas de produção e recriação daquilo que se passava diante dos olhos desses artistas. Nas palavras de Sérgio Habibe, “o laborarte tinha a proposta de fazer um trabalho integrado juntando teatro, artes plásticas, música, poesia, fotografia, dança, cinema, enfim. Cada um no seu departamento” (MATOS, CAMARGO, 2007, p.13) ou ainda de acordo com João Sobrinho “realmente o Laborarte concentrou toda uma geração de artistas...O Laborarte foi o lugar ideal. Cheguei na hora certa ao lugar certo” (MATOS, CAMARGO, p. 14)

Outro espaço de confluência de possibilidades foi a Universidade Federal do Maranhão, mais especificamente a Coordenação de Extensão e Assuntos Comunitários (CEAC), embrião do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) .

¹⁵ O LP *Bandeira de Aço*, gerou polêmica, pois Papete fora acusado de não pagar os direitos autorais das músicas de Josias Sobrinho e César Teixeira o acusam publicamente nos jornais. (MATOS, CAMARGO, 2007, p. 14)

No comando do Departamento de Assuntos Culturais da PREXAE/UFMA estava o professor Mario Cella (teólogo e filósofo italiano), o qual tinha uma grande facilidade de lidar com jovens e adolescente cuja prática havia disso aperfeiçoada nos movimentos da igreja católica. Por outro lado, a repercussão positiva que as atividades culturais repercutiam na cidade, era vista com fator positivo pelos dirigentes daquela Instituição de Ensino Superior. (NETO, 2017, p. 46)

É dessa forma, dentro da Universidade, que a produção cinematográfica maranhense acontece de fato, com a criação do Cine Clube Uirá¹⁶, em 1975, que trouxe incentivo para conhecimento e reflexão a partir dos filmes nacionais e principalmente o encorajamento da produção maranhense dando início a nossa cinematografia.

A proposta (do cine clube Uirá) é fomentar nos jovens entusiastas o gosto pelo cinema. Em torno do Uirá se movimentam jovens que querem ser cineastas. Murilo Santos, Euclides Moreira Neto, Nerine Lobão, Luís Carlos Cintra e outros passam horas por lá, assistindo a filmes em Super-8 mm, discutindo produções, pensando em roteiros e filmagens. (MATOS, CAMARGO, 2007, p. 21)

É importante lembrar o lugar das produções autônomas, feitas com as câmeras super-8 mm, e o engajamento político dessas produções, como já foi citado anteriormente no texto. O Cinema Novo perdia seus adeptos, enfraquecia, logo as alternativas foram de suma importância para a possibilidade de produção fora do padrão comercial, ou seja, produções para circuitos de exibição nos grandes cinemas no Brasil.

Sendo assim as produções maranhenses tiveram algum suporte mínimo para sua elaboração e os cineastas/realizadores¹⁷ iniciam a primeira fase de produção cinematográfica do/no Maranhão, Assim, “eles filmavam as festas populares, falavam da censura nas entrelinhas, denunciavam as mazelas sociais, filosofavam sobre a luta de classes, a alienação do trabalho” (MATOS, CAMARGO, 2007, p.24).

Esses temas deixam clara a posição dos cineastas/realizadores em demonstrar a partir de seus filmes a realidade de um Maranhão rico culturalmente e pobre ao mesmo tempo. Filmes como *Folclore de Buriti Bravo* (Murilo Santos, 1974), *Festa do Divino*

¹⁶ “Uirá, um índio em Busca de Deus” é um filme brasileiro de 1974, do gênero aventura e drama, dirigido por Gustavo Dahl e baseado em um livro de Darcy ribeiro. O filme foca a trajetória de Uirá, um índio Urubu-Kaapor, na busca pela “terra sem males”. A aventura começa após a morte de seu primogênito, quando ele e sua família decidem sair em busca de Maíra, o Herói criador nas culturas Tupi. Nesse processo, Uirá atravessa o interior do Maranhão e chega na capital, São Luís”. (NETO, 2017, p.50)

¹⁷ “cineasta/realizador, aquele que levava consigo a necessidade de criação e expressão, traçando uma relação intimistas de autor/olhar onde se aplica a máxima: “uma ideia na cabeça e uma super8 na mão” (CALDAS, 2012, p.41)

(Murilo Santos, 1973), *Maré Memória I e II* (Murilo Santos, 1974), *Poluição ou Vida?* (Euclides Moreira, 1976), *Mutação* (Euclides Moreira, 1977) *Haleluya* (Ivan Sarney, 1977). Representam “a vontade de mostrar a “cara” do Maranhão com linguagem referencial em forma de documentário era predominante nesse meio” (MATOS, CAMARGO, 2007, p. 29),

Além da valorização das características maranhenses, o uso do documentário se justifica pela falta de aparatos técnicos para produções mais “elaboradas” como longas-metragens. E termos técnicos, a ideologia dos cineastas via no documentário a melhor forma de apresentar e representar a realidade vista através das câmeras, havendo assim uma supervalorização do documentário em relação às outras metragens e plataformas de produção, sendo assim, nesse período de 1973 a 1981 são produzidos 75 documentários. Segundo o professor da Universidade Federal do Maranhão, de Euclides Moreira,

Não temos *know-how* para fazer grandes produções. Então o que podemos fazer não deve ser desperdiçado com coisas fúteis, com “curtições”, mas filmes que refletiam nossa realidade, filmes que tenham sentido dentro do nosso meio. (MATOS, CAMARGO, 2007, p.30)¹⁸

Alguns desses filmes foram exibidos em uniões de moradores, encontros universitários e igrejas, além de participações em festivais nacionais, *Os Pregoeiros de São Luís* (Murilo Santos, 1978), por exemplo, ganhou o primeiro lugar como Melhor Filme e Menção Honrosa de Melhor Trilha Sonora do FENACA (Festival Nacional de Cinema em Aracaju).

A fim de incentivar e manter a produção maranhense, os cineastas/realizadores elaboraram a criação do primeiro festival maranhense de cinema, ou melhor, I Jornada Maranhense de Super8mm, em 1977, com exibições de filmes locais. Nessa primeira edição apresentaram dezenove filmes inscritos, com Euclides Moreira Neto ganhando o primeiro lugar de melhor filme, com *Mutações*.

“Um documentário que apresentava uma discussão poética relacionada à preservação do casario arquitetônico da capital maranhense que compõe o centro histórico de São Luís, pois naquela época já me incomodava o fato de uma vegetação tipo parasita nascer nos telhados dos casarões históricos da cidade, danificando sua estrutura arquitetônica e acelerando sua destruição com o desgaste de seus telhados”. (NETO, 2017, p.52)

Temos aqui, a partir da fala desse cineasta, o ponto de encontro entre a câmera, a ideia e seu produto final. Mais uma vez São Luís é colocada em cena (assim como os

¹⁸ “Declaração de Euclides Moreira, ao Diário do Paraná, em 1978”.

demais filmes do Festival Guarnicê) não só como locação das filmagens, como também personagem e objeto de interesse. Percebe-se dessa forma a importância do âmbito cultural na consciência individual e coletiva, além da potencialidade do Cinema, como meio de representação do mundo cotidiano, propondo o cinema além da imagem.

Essa primeira edição da Jornada Maranhense de Super8mm, se apresentava com os quatro melhores filmes pelo júri técnico e quatro do júri popular, contemplando seus gêneros: documentário, ficção, didático, histórico ou animação etc. Seguindo a trajetória da I Jornada Maranhense de Super 8mm, houve ainda mais edições, especificamente 40 edições. Começou como Jornada Maranhense, mudando o nome para Jornada Nordestina de Super 8, depois Jornada Nacional de Cinema e por fim Festival Guarnicê. Mesmo com as mudanças dos nomes, uma reorganização do evento, proporcionou seus crescimentos com novas premiações, convidados e etc.

O Festival ainda é o maior evento de cinema dentro do Estado e é de suma importância a sua sobrevivência e manutenção, uma vez que desde a década de 1970 até os dias atuais as produções são concebidas para esse único fim de exibição. Euclides Moreira ao tratar dessa questão desabafa,

“O festival naquela época era pequenininho (década de 70), agora não, ficou uma coisa gigantesca, principalmente pra São Luís que não tem essa política para o audiovisual como tem em outros estados, não tem uma lei de incentivo, não tem uma lei que apoie, a lei que apoia é a federal, nada municipal, estadual e o povo vê o cinema aqui, o poder público, como sobremesa, uma coisa que é dispensável, não é uma coisa fundamental”. (MATOS, CAMARGO, 2007, p.34)

“O festival nasce quase sem incentivo, um fato que se repete nos dias de hoje com o atual Guarnicê de Cinema [...]” (MATOS, CAMARGO, 2007, p.34).

O que se vê num contexto geral brasileiro ainda são as lutas e forças individuais para que a nossa produção cinematográfica seja de algum modo diversa, de qualidade e que crie expectativas e possibilidades maiores. Esses cineastas, realizadores, sonhadores e empreendedores acreditam que esse cinema autônomo, representativo e regional é importante, porém o que vemos na realidade é desconhecimento das produções nacionais, em especial as foras do circuito maior de exibição.

Ainda assim, as produções existem e precisam ser assistidas, refletidas e incentivadas, por isso a importância do mantimento dos festivais, que além de criarem um ambiente propício de produção e exibição demarcam uma relação entre os cineastas com o espectador.

Esse clima propício para produção cinematográfica de forma autônoma e criativa contribuiu para que este período se tornasse o período de maior número de produções fílmicas no Maranhão. Foram produzidos 97 filmes, particularmente documentários. Com modo de produção colaborativa, essas produções só se completavam com muita luta e união dos produtores, ou conhecimento total dos processos de produção como é o caso de Ivan Sarney, conhecido também como “Cavaleiro Solitário”,

Praticamente não tinha equipe, o cinema amador foi sempre restrito ao realizador e uma outra pessoa. Eu tinha o privilégio de ter a câmera, de ter o editor, eu editava, tinha projetor, tinha um conjunto que me permitia realizar o filme só. (MATOS, CAMARGO, 2007, p. 53)

Com estilos diferenciados e temáticas específicas, cada cineasta/realizador construiu sua cinematografia. Os mais reconhecidos como Murilo Santos tinha de uma relação pessoal com as pessoas que queria retratar. Assim o filme não se encerrava na película, transcendia, como *A Festa de Santa Tereza* (1979).

Luís Carlos Cintra como um grande militante, centrava seus filmes na relação entre as classes, ou seja, luta de classe e alienação fora o grande suporte dos filmes de Cintra como exemplo temos a *Fábricas e Ilha Rebelde*, ambos de 1979; Euclides Moreira um pouco mais clássico, produziu filmes dos mais diversos gêneros *Bom Jesus* (1979), sobre uma comunidade carente do Maranhão, *Periquito Sujo*, um curta metragem embasado no poema de Ferreira Gullar. É perceptível a resistência e a grande produção da década de 1970, retratando as mais variadas questões do nosso estado.

Ainda assim, dentro dessa cinematografia do período, é desconhecido produções que retratem questões raciais, ou presença por detrás das câmeras de negros, mesmo em um estado onde a sua população majoritária é negra. Dentro do quadro da nossa produção na década de 1970 a 1981, com a produção de 97 filmes (Tabela em anexo) percebe-se ao longo da tabela algumas características da produção cinematográfica maranhense, o uso majoritário da bitola Super 8 (como já destacado anteriormente), com exceções dos filmes *Dança do Lelê* (Murilo Santos, 1977), *Tambor de Crioula* (Murilo Santos, 1978) e *Os Independentes* (Murilo Santos, 1979/1980) ambos em bitola 16mm, que apresenta um trabalho mais profissional, com lentes mais abertas.

Outro ponto passível de análise são as decorrências dos anos e suas produções, no início da década de 1970, mais especificamente de 1973 a 1976 quando fora produzido apenas 10 filmes. Só a partir de 1977 se percebe uma produção numericamente maior, pulando para 20 produções apenas nesse ano, mantendo-se uma

média de 15 filmes produzidos por ano. Esse aumento na produção se justifica pelas vitórias em festivais nacionais e principalmente a criação da Jornada Maranhense de Super 8, em 1977.

Os locais de produção é outro ponto de análise. Havia um número maior de produções feitas em São Luís (70), em seguida Alcântara (7), e nos mais diversos municípios do Maranhão, Caxias, Codó, Itapecuru- Mirim, Barreirinhas, Rosário, Barreirinhas, São José de Ribamar, Tuntum, Colinas, dentre outros. É possível pensar no número menor de produções no interior do Maranhão devido aos custos da viagem, e falta de aparatos técnicos; essa tabela deixa claro as dificuldades das produções maranhenses, assim como a necessidade de registrar práticas populares específicas de um município, como é o caso de *Um Santo de Fé* (João Ubaldo de Moraes, 1979) produzido em São José de Ribamar, ou *Festejo de Santo Reis* (Raimundo Nonato Medeiros, 1980).

No que concerne às representações negras percebe-se uma produção que trata das manifestações populares, que de algum modo representa/ apresenta uma parcela da comunidade negra, uma vez que as manifestações populares no Maranhão acontecem (aconteciam) em especial nos lugares ocupados por essa população, ou seja, o que se vê na maioria dessas manifestações populares são aspectos da cultura negra. As danças, festejos, tambores e a religiosidade colocam os negros em referência nessas produções.

Como nossa produção fílmica se debruçava sobre as características próprias do Estado, registra-se um grande número de filmes sobre nossas manifestações populares, com pelo menos 22 produções que de alguma forma apresenta na tela um personagem negro. É necessário pontuar a características desses filmes. Eram representações das manifestações populares. Festas como as do Divino, de Santa Teresa, do Preto Velho, do Santo Preto, assim como danças e/ou manifestações religiosas como Dança do Lelê, Tambor de Crioula, Tambor de Mina e até mesmo algumas condições de vida da população negra como o subemprego. Temos como exemplo a retirada do coco babaçu em *Coco Amargo* (João Mendes, 1980) ou as condições de moradia em *Palácios Palafitas* (José Ribamar Mendes, 1980).

Podemos perceber assim uma produção particular acerca da vivência de uma parcela da população negra. Pontuamos aqui que essas produções não tinham como objetivo levar o debate sobre o negro, ou as problemáticas presentes em ser negro, são registros sobre a cultura popular maranhense, festas religiosas e insalubridade da população pobre (que em grande parte é negra também).

Algumas dessas obras catalogadas são: *A Festa do Divino* (Murilo Santos, 1973), *Folclore do Buriti- Bravo* (Murilo Santos, 1974), *Festa de Santa Tereza* (Murilo Santos, 1977), *Maria Piauí* (José Filho, 1977),), *Alcântara em Dias de Festa* (Raimundo Filho, 1977), *Tambor de Crioula* (1979), *Bom Jesus* (Euclides Moreira, 1979), *A Festa do Preto Velho* (Euclides Moreira, 1979), *Tambor de Mina* (Euclides Moreira, 1979), *Um Santo de Fé* (João Ubaldo de Moraes, 1979), *Bom Jesus* (Euclides Moreira, 1979), *Coco Amargo* (João Mendes, 1980), *Festejo de Santo Reis* (Raimundo Nonato Medeiros, 1980), *Palácios Palafitas* (José Ribamar Mendes, 1980), *Parque Feira x Folclore* (Euclides Moreira, 1981), *A Festa do Santo Preto* (Carlito Silva, 1981), *Por Cima das Estacas* (Carlito Silva, 1981)

Os pontos de congruência entre os filmes se colocam em especial na relação etnográfica dessas produções, característica específica das produções desse período, com caráter de descrição e crítica política e social, caracterizando a tomada de consciência do cineasta/realizador. Apesar da necessidade de preservação da nossa cinematografia, poucos filmes sobreviveram ao tempo, sendo assim segue a análise de um dos primeiros documentários conhecidos, de autoria do Murilo Santos.¹⁹

4.3 TAMBOR DE CRIOULA ²⁰

O filme *Tambor de Crioula* foi produzido em 1979, com direção de Murilo Santos, roteiro, fotografia e montagem também do Murilo Santos, contendo 12'58"; desenvolvido pelo Departamento de Assuntos Culturais da Fundação Cultural do Maranhão, em parceria com a FUNARTE e MEC, narração de Edmilson Filho, assistente de montagem Luís Cintra, texto de Valdelino Cécio e Roldão Lima e pesquisa acadêmica desenvolvida por Sérgio Ferreti, Joila Moraes, Valdelino Cécio, Roldão Lima e Joaquim Santos.

O documentário tem como tema o Tambor de Crioula no Maranhão, exibindo para o espectador imagens e sons presentes nessa manifestação cultural, com narração sobre o histórico e características do tambor. As cenas se estruturam em cinco espaços distintos, o primeiro um navio, em sequência um terreiro, no terceiro momento um

¹⁹ “Murilo Santos, filho de português, aprimora seus conhecimentos no campo do cinema e fotografia, experimentando e produzindo trabalhos de bom nível, numa linha popular, mormente trabalhos folclóricos” (NETO, 1990, p. 27).

²⁰ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=g5fAq-cjITE&t=618s>>

segundo terreiro na cidade de Rosário²¹, interior do Maranhão, e por fim na rua, cenas quase sempre acompanhadas de sons dos tambores característicos do Tambor de Crioula.

O enredo do documentário também é dividido. A mudança do espaço e da narração por vezes caracteriza essas divisões. A primeira parte narrativa (46'' a 1' 47'') trata do histórico dos africanos escravizados no Brasil, especificamente no Maranhão e sua resistência: a cena se passa na parte superior de um navio, aparecendo em sequência vários carregadores, todos negros, seguindo da narração: No Brasil colônia, o Maranhão foi uma das regiões onde mais se fez sentir o tráfico de escravos [...]; a segunda (1' 48'' a 2' 40'') caracteriza-se o tambor de crioula: a cena começa com a imagem de uma fogueira flamejante, seguindo as imagens dos tocadores e coreiras; “de visível predominância negra, inteira seus integrantes como nas próprias características da dança em si, o tambor de crioula compõe-se na sua parte musical exclusivamente de percussão e canto”; a terceira parte (2' 41'' a 7' 17'') se propõe a demonstração da dança, do toque, das atividades da manifestação em si, ou seja, como se apresenta visualmente o tambor de crioula, seu conjunto de abatás²², coreiras, ritmo e dança; com narração voltada aos temas das toadas²³, apresentação da punga²⁴ e seu canto/resposta; com um apito se demarca o início da parte seguinte (7' 18'' a 8' 36''), que foca o seu desenvolvimento acerca do traço religioso da dança.

Depois mostra em Rosário e a Festa da Alma Gloriosa (8' 37'' a 9' 35''). A primeira sequência sem sons de percussão se passa dentro de uma capela na qual se reza em torno de uma sepultura, na qual se acredita no poder de cura e milagre na alma da pessoa enterrada há 90 anos, não contém sons de tambores, mais uma ladainha feita em oração para A Alma Gloriosa; (9' 36'' a 12' 30''); na sequência apresenta o segundo momento da Festa Gloriosa, o tambor de crioula em sua máxima e ao final uma narração sobre a resistência e ocupação do Tambor de Crioula na cultura maranhense, nesse momento se ouve apenas a voz do narrador, com a última imagem dos abatazeiros ocupando a rua com seus tambores e finalmente a volta da toada.

Percebe-se ao longo dos 12 minutos e 58 segundos do documentário uma sequência linear, ou seja, com apenas um fio condutor, a apresentação didática do

²¹ Desde 1921, Rosário está ligada a São Luís pela estrada de ferro São Luís- Teresinha, numa extensão a 70 km, dando ensejo a que o município progredisse

²² Os abatás são os tambores usados no Tambor de Crioula, são eles: tambor grande, meio e crivador.

²⁴ Punga ou umbigada é “o movimento coreográfico em que as dançarinas tocam o ventre umas das outras, em um gesto entendido como saudação e convite a dança” (RAMASSOTE, 2006,p.16)

Tambor de Crioula, com câmera fixa em pontos estratégicos. É perceptível o uso da câmera para aproximar o espectador dos brincantes, por isso ao longo de todos os quadros a câmera se situa próxima ao rosto, humanizando e dialogando com os brincantes.

Ao longo dos 2'30'' há um enquadramento do rosto de uma das brincantes, enquadramento bem fechado, com o rosto da senhora preenchendo quase toda tela, um close-up no qual incita a aproximação do espectador com a coreira, na tentativa de criar um relação emocional vindo da coreira e apresentando-se ao espectador. Essa aproximação ocorre com as coreiras e também com os tocadores dos tambores, decorrendo do mesmo objetivo de aproximação. É importante frisar a sequência de mais quatro enquadramentos da mesma coreira (a mesma que aparece no início), com a dançante sempre ao centro do quadro da filmagem, repetindo-se assim a tendência de proximidade intensa com a brincante, logo com a manifestação.

Vê-se também ao longo das filmagens os pés e mãos, de coreiras e abatazeiros respectivamente, o que nos leva a entender a relação da dança com a música, além da valorização da força e ritmo dos brincantes, os enquadramentos a partir de 6'41'' com imagem fixa nos pés de uma coreira, e aos 9'38'' os pares de mãos batendo incansavelmente nos tambores.

No que tange ao sincretismo característico das religiões de matriz afro, percebe-se na sequência uma imagem representativa dessa característica sincrética do Tambor de Crioula, vê-se a imagem do Sagrado Coração de Maria, junto ao Sagrado Coração de Jesus e a frente das imagens uma escultura de São Benedito (referência à Verequete ou Averequete no panteão africano). É também nesse momento que se percebe a suspensão da musicalidade do Tambor de Crioula e ao fundo se ouve uma ladainha, a partir dos 7'50'' nota-se a mescla desses dois sons, a ladainha e o tambor, a apresentação do sincretismo dessa vez nota-se pela musicalidade presente no documentário, essa mudança dos toques de tambor dando lugar a ladainha, nota-se a comunhão das religiões (cristã e matriz africana), gerando uma relação única ao Sagrado, ao mesmo tempo em que no campo visual aparecem coreiras dançando com São Benedito em suas mãos, unindo-se o sagrado cristão, a ladainha cristã, tambores e danças de matriz africana, emaranhando-se culturas, religião e divertimento.

O segundo momento sem som de tambores decorre da apresentação da Festa da Alma Gloriosa, em Rosário, assim como no quadro anterior, nota-se a ladainha, juntamente com velas, aspectos próprios da religião cristã. Há um enquadramento de

uma senhora, com a câmera situada acima da cabeça da mulher que segura um terço, aparentemente concentrada em sua reza, mais uma vez esse tipo de imagem denota o sincretismo e a religiosidade presente no Tambor de Crioula. Nesse momento, na capelinha, sob a sepultura da Alma Gloriosa, que se vê o maior número de crianças presentes, pode-se especular que esse ambiente “mais cristão” (a capela, as velas, a ladainha, o terço, as orações cristãs) seja mais propício para as crianças, diferentemente do segundo momento do ritualístico tambor de crioula, o trabalho do produtor e cinegrafista junto com o próprio enredo faz questão de demonstrar a quantidade de crianças nesse momento, dando assim importância da presença das crianças, até mesmo para a manutenção da manifestação.

Na sequência abre-se o plano, a câmera se situa acima do espetáculo, a partir do momento de 11' 42'', a fim de demonstrar todo o espetáculo presente no terreiro, veem-se os tambores, os abatazeiros, as coreiras, roupas características do Tambor de Crioula, a sua circularidade, a comunidade presente, atenta-se que quanto mais se abre o plano mais pessoas aparecem na cena, dando ideia de uma quantidade considerada de pessoas dançando, tocando e/ou apreciando o espetáculo. A partir dos 12'03'' o aparecimento de uma telinha (retorno da imagem filmada), na qual se revela as imagens que estão sendo produzidas do Tambor, demonstrando as novas relações que o próprio Tambor produz junto com as possibilidades dos estudiosos, quanto de aparatos do Estado etc., retira-se assim a ideia de tradição enquadrada, de pureza, sendo possível ser manipulada, selecionada, modificada e televisionada, observa-se a partir da década de 70 uma expansão da televisão, logo uma nova forma de produção e exibição.

A narração é feita nesse momento em tom de conclusão de desfecho, fazendo um apanhado geral de todo documentário desde a “origem” do tambor de crioula até os dias atuais: “de brincadeira de escravos, reprimida pelas classes dominantes, o Tambor de Crioula tem servido atualmente de instrumento de manipulação em mãos dessas mesmas classes, fantasiados apresentam-se livremente nas ruas ocupando um espaço que não é o seu. Em São Luís, a dança sofre hoje exigências e condições impostas por aquelas camadas que veem nos foguedos populares uma fonte de deleite e prazer” (11' 42'' a 12' 14'').

É perceptível a diminuição do volume dos tambores ao longo da fala do narrador, até o ponto de não se ouvir mais, isso ocorre quando se ouve sobre a dança nos dias de hoje em São Luís, essa ação acontece para se enfatizar o campo de

resistência dessa manifestação que sofre ao longo do tempo censuras, tentando coexistir e resistir a essas condições impostas.

Por dentro do tambor a imagem seguinte se faz, apresentando um grupo de abatazeiros, ao fundo coreiras, ambos com vestimentas próprias do Tambor de Crioula, numa rua comum, o narrador se cala, tudo fica mudo, só podemos ver a aproximação do grupo de abatazeiros ao segundo grupo mais adiante de coreiras, segue-se 4, 5 segundos de total surdez, para logo depois subir o som dos três tambores, e a toada cantada e encantada do puxador.

Essa sequência de narração, com som do Tambor de Crioula presente, seguida da narração sem os sons habituais do Tambor, depois total surdez decorre para enfatizar no primeiro momento o mantimento da manifestação cultural- narração ao som dos tambores-; depois a narração se torna mais enfática, quando trata da resistência e censura- narração sem o som do Tambor- ;silêncio total, entende-se nesse momento dos 4, 5 segundos de reflexão sobre o que foi narrado e apresentado ao longo de todo documentário, em seguida para o grand finale a imagem feliz de um abatazeiro, segurando seu instrumento na cabeça e a toada forte dos tambores melódicos e vozes ao fundo, demonstrando a permanência do Tambor de Crioula.

Os 12'58'' colocam em cena o Tambor de Crioula e recria algumas características dessa manifestação, embasada na pesquisa acadêmica, o documentário se propõe a expor de que forma essa manifestação se coloca, é importante pontuar que a produção do documentário foi uma compilação de imagens e narração para o fim de registrar a manifestação, como documento em potencial para uso de terceiros, sendo uma característica dessas produções documentais, que não tinham uma lógica de (larga) exibição, os cineastas/realizadores tinham como ponto de partida a necessidade de registrar, de transpor em imagem e som, características próprias do Estado do Maranhão.

O documentário além de fonte de memória nos leva a refletir sobre alguns contextos específicos da nossa vivência, no documentário analisado aqui se percebe essas características, apresenta-se uma manifestação própria do nosso Estado, suas características, sua relevância quanto valorização da cultura negra, o legado dos africanos escravizados aqui no Brasil, além da crítica feita em relação a censura imposta sobre essa manifestação. O objetivo do documentário se faz didático e memorial, didático, pois em forma de audiovisual se exprime o histórico, características e resistência do Tambor de Crioula, podendo facilmente ser usado numa aula sobre

religiosidade, manifestações populares, resistência negra, sincretismo etc., ou seja, apresenta de forma didática o Tambor de Crioula; memorial por ser uma produção que pretende salvaguardar nosso patrimônio cultural em forma de documentário, protegendo em forma material o Tambor de Crioula, valorizando-o como aspecto de necessidade memorial da nossa história.

As produções referentes à comunidade negra se relacionam apenas no âmbito cultural popular, ou seja, essas produções que apresentam uma parcela da comunidade negra debruçam-se apenas aos temas culturais, danças, religiosidade etc., relegando a comunidade negra apenas o lugar de tradição, espetáculo e folclore. Denota-se assim que o cinema mantém a leitura de primitivismo da população negra, representando apenas em contexto de manifestações populares a realidade negra do Maranhão.

Atenta-se então para a importância das produções audiovisuais maranhenses, e a necessidade de preservá-las e exibi-las por seu valor cinematográfico, social, cultural, político etc.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se ao longo de toda pesquisa o esforço em compreender a produção cinematográfica e sua evolução, por isso a necessidade de recorrermos ainda no primeiro capítulo a história do Primeiro Cinema e os inícios de sua evolução como a narrativa, os avanços tecnológico e a mudança da relação entre cinema e espectador.

Em seguida vimos a necessidade de entender alguns percalços presentes no cinema brasileiro, com destaque temporal da história do cinema em nosso território, foi possível perceber que nosso cinema sofre por falta de incentivo e capacidade em deter o produto estrangeiro, estamos contaminados pela super indústria hollywoodiana, não há como negar. Ainda assim nosso cinema merece ser reconhecido e valorizado pelos esforços individuais, coletivos, de produção e exibição. Nosso cinema resiste.

Assim como o cinema brasileiro resiste, o Maranhão se coloca como local de resistência, pretendemos desde o início demarcar as produções cinematográficas da década de 1970 no Maranhão, período mais frutífero de nosso cinema, as 97 produções entre 1973 a 1981 demonstram a riqueza e o impulso desse período, sendo refletido em quantidade e qualidade do cinema maranhense.

Cinema cheio de encruzilhadas e dificuldades que ainda hoje se desdobra para acontecer é importante pontuar a importância do LABORARTE e do Festival Guarnicê de Cinema que foram e são locais de manutenção e incentivo para nossa produção cultural, como pontuado ao longo do nosso texto.

No que tange as produções cinematográficas e sua representatividade negra, nota-se o lugar do documentário etnográfico- os documentários no período são supervalorizados por conta de sua estética da realidade na vivência e a filmagem sobre a mesma-, a fim de captar movimentos culturais, religiosos e patrimoniais, essas produções acabavam por colocar em cena os atores sociais negros em sua vivência. Conseguimos catalogar dentro da produção maranhense um número de 17 filmes que de alguma forma retratam no contexto do documentário as experiências da comunidade negra, *A Festa do Divino* (Murilo Santos, 1973), *Folclore do Buriti- Bravo* (Murilo Santos, 1974), *Festa de Santa Tereza* (Murilo Santos, 1977), *Maria Piauí* (José Filho, 1977),), *Alcântara em Dias de Festa* (Raimundo Filho, 1977), *Tambor de Crioula* (1979), *Bom Jesus* (Euclides Moreira, 1979), *A Festa do Preto Velho* (Euclides Moreira, 1979), *Tambor de Mina* (Euclides Moreira, 1979), *Um Santo de Fé* (João Ubaldo de Moraes, 1979), *Bom Jesus* (Euclides Moreira, 1979), *Coco Amargo* (João

Mendes, 1980), *Festejo de Santo Reis* (Raimundo Nonato Medeiros, 1980), *Palácios Palafitas* (José Ribamar Mendes, 1980), *Parque Feira x Folclore* (Euclides Moreira, 1981), *A Festa do Santo Preto* (Carlito Silva, 1981), *Por Cima das Estacas* (Carlito Silva, 1981); todos esses filmes retratam alguma festa folclórica, entendendo aqui folclore como manifestação da tradição, ou seja, o negro apresentado e representado dentro desses produtos cinematográficos é aquele que se refere a tradição, ao lugar de cultura popular, manifestação e festa, apesar da riqueza etnográfica e narrativas de incentivo a memória e manutenção dessas manifestações, o que se nota é o lugar do negro dentro da sociedade que ainda hoje relega ao negro o lugar do extraordinário, do exótico.

Apesar dessa pontuação é necessário deixar claro que essas produções não estavam disponíveis para observação das cenas, uma vez que a maioria desses filmes catalogados não existe mais, pois se deprecaram ao longo dos anos, ou seja, grande parte dessas obras produzidas na década de 1970 não foi preservada, sendo um diagnóstico da nossa relação com nossas produções.

O filme analisado aqui demonstra a perspectiva da produção, ao mesmo tempo em que se faz o histórico do Tambor de Crioula, remontando sua característica negra advinda dos negros escravizados no Maranhão, ou mesmo de seu toque e dança, as imagens demonstram um grande espetáculo, que visto de fora se lê exótico. De todo modo não pode deixar de lado a visão dos próprios produtores desse período que queriam entender e demonstrar através de suas câmeras as características próprias do Maranhão, sendo assim a cultura neste período fora supervalorizada.

Apesar de não sair do lugar comum da representação negra ao longo do tempo, por diversas plataformas, as produções tem o lugar de guardar a memória, em especial o filme aqui analisado, *Tambor de Crioula* (1979, Murilo Santos), feito especialmente para ser incluído no arquivo da biblioteca do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, na época ainda em período de gestação, não se exime de valorizar e demarcar a resistência da manifestação aqui no Maranhão, ou seja, essa produção apesar de se encontrar no lugar comum das representações negras, mesmo assim capta a essência da manifestação e a riqueza da mesma, produzindo assim um lugar de memória material e assinalando sua existência e resistência em nosso Estado.

REFERÊNCIAS:

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976. (2 ed. São Paulo, Perspectiva, 1985).

BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. vol.2, ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/ Editora: UNB, 1993.

BARROS, José D'Assunção. **Cinema e História**: considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. *Comunicação & Sociedade*, vol.55, ano. 32, jan/jul 2011.

BERNARDET, Jean- Claude. **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. **Carlos Ortiz e o Cinema Brasileiro na Década de 50**. São Paulo, Secretaria Municipal de Curitiba, 1981.

BLOCH, Marc. **Apologia da História**: ou ofício do historiador. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CATANI, Afrânio M., & SOUZA, José I. de Melo. **A Chanchada no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COSTA, Flávia Cesarino. **Burch ficou aquém de seu tema (resenha do livro El Tragaluz del Infinito)**: contribucion a la genealogia del language cinematográfico de Noel Burch. Campinas: Editora Unicamp, 1994.

COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema**: considerações sobre a temporalidade dos primeiros filmes. *Cadernos de Subjetividade*, vol. 3, n. I, março/agosto, 1995, São Paulo, Núcleo de Estudo e Pesquisa da Subjetividade/ Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC- SP, p. 49-58.

FARIA, O. de. (sem título). Revista Anhembi, São Paulo, 1958 [s/p] in: RAMOS, Alcides Freire. Revista Fênix, vol. 2, n. 4, out/nov/dez, Uberlândia, 2005.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. Disponível em:<<http://pt.scribd.com/doc/31796658/Marc-Ferro-Cinema-e-Historia>>. Acesso em: 10 de março 2018.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUNNING, Tom. **A Grande Novidade do Cinema das Origens**: Tom Gunning explica suas teorias a Ismail Xavier, Roberto Moreira e Fernão Ramos. Revista Imagens, n. 2, agosto 1994, Campinas, Unicamp, p. 112-121.

MACHADO, Arlindo. **A Imagem Eletrônica**: problemas de representação. São Paulo, v. 2, n. 1, p. 69-81, jan/junho 1989.

MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

MATOS, Marcos Fábio Belo. **Ecos da Modernidade**: Uma análise do discurso sobre o cinema ambulante em São Luís. Editora: Méritos, Passo Fundo, 2016.

NETO, Euclides Moreira. **O Cinema dos Anos 70 no Maranhão**. DAC/PREXAE/UFMA, 1990.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas- SP: Papyrus, 2005.

OLIVEIRA, Pedro Júlio Santos de, EMÉRITO, Matheus Barbosa. **Play! O documentário como lugar de memória**: uma análise “Orquestra de Cordas do Piauí”. 2016.

RAMOS, Alcides Freire. **Historiografia do Cinema Brasileiro Diante das Fronteiras Entre o Trágico e o Cômico**: redescobrimo a Chanchada. Revista Fênix, vol.2, n. 4, Uberlândia, UFU, out/nov/dez, 2005, p.1-15.

RODRIGUES, Flávia Lima. **Uma Breve História Sobre o Cinema Documentário Brasileiro**. CES Revista, v.24, Juiz de Fora, 2010.

SADOUL, Georges. História do Cinema Mundial (tradução de Sônia Sales Gomes), vol. 2.

SILVA, Saulo Simões da. **Produção Cinematográfica no Estado do Maranhão**: o festival Guarnicê de cinema como principal janela de exibição e histórico fomentador da cadeia produtiva. São Luís: UFMA, 2017.

SCOVINO, Felipe. **Driblando o Sistema**: um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura. Bahia: ANPAP, 2009.

SOUSA, Wendell Emmanuel Brito de. Sob o Olhar dos Periódicos: a experiência do primeiro cinema em São Luís (1901-1906) in:____. **Imprensa, Cinema e História**: novos objetos e métodos de investigação. São Luís: EDUEMA, 2015.

VANY, Alex. **O Velho e o Novo**. In: arte em revista, anos 60. São Paulo: Secretário Municipal de Cultura, CEAC (Centro de Arte Contemporânea)/ KAIRÓS, vol.1, n.1, 1979.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ANEXOS

TABELA DE FILMES DA DÉCADA DE 1970 A 1981

Ordem	Nome do filme	Direção	Local de realização	Categoria	Bitola	Ano de realização
01	Festa do Divino	Murilo Santos	Alcântara-MA	Documentário	Super 8	1973
02	Maré Memória I	Murilo Santos	São Luís-MA	Documentário	Super 8	1974
03	Folclore de Buriti Bravo	Murilo Santos	Buriti-Bravo-MA	Documentário	Super 8	1974
04	Maré Memória II	Murilo Santos	São Luís-MA	Ficção	Super 8	1974
05	Um Boêmio no Céu	Murilo Santos	São Luís- Ma	Ficção incompleta	Super 8	1974
06	Adão e Eva	Murilo Santos	São Luís-MA	Ficção	Super 8	1974
07	Os pregoeiros de São Luís	Murilo Santos	São Luís-MA	Documentário	Super 8	1975
08	Zangaria	Murilo Santos	São José de Ribamar-MA	Documentário	Super 8	1976
09	Retalhos do Sertão	José Filho	Loreto- MA	Documentário	Super 8	1976
10	Poluição ou Vida?	Euclides Moreira	São Luís-MA	Documentário	Super 8	1976
11	A Festa de Santa Tereza	Murilo Santos	Alcântara-MA	Documentário	Super 8	1977
12	Dança do Lelê	Murilo Santos	Rosário- MA	Documentário	16mm	1977

13	Juçara	José Filho	São Luís- MA	Documentário	Super 8	1977
14	Maria Piauí	José Filho	Codó- MA	Documentário	Super 8	1977
15	Natal	Samuel Castro	São Luís- MA	Documentário	Super 8	1977
16	Ceia dos Deuses	Samuel Castro	São Luís-MA	Documentário	Super 8	1977
17	As Ruínas do Edifício São Luís	Euclides Moreira	São Luís- MA	Documentário	Super 8	1977
18	Mutação	Euclides Moreira	São Luís- MA	Documentário	Super 8	1977
19	A Rua Grande...	Euclides Moreira	São Luís- MA	Documentário	Super 8	1977
20	Fábricas	Carlos Cintra	São Luís- MA	Documentário	Super 8	1977
21	Reisado	Raimundo Nonato Medeiros	Caxias- MA	Documentário	Super 8	1977
22	Alcântara Histórica	Raimundo Nonato Medeiros	Alcântara- MA	Documentário	Super 8	1977
23	Haleluia	Ivan Sarney Costa	São Luís- MA	Documentário	Super 8	1977
24	O Pão Bem Amassado	João Mendes	São Luís- MA	Ficção	Super 8	1977

25	Sertão I	Djalma Brito	Colinas-MA	Documentário	Super 8	1977
26	Ato de Amor	Carlitos Silva	São Luís-MA	Documentário	Super 8	1977
27	Rubem Almeida: O Homem Corvo	Coelho Neto	São Luís-MA	Documentário	Super 8	1977
28	Alcântara em Dias da Festa	Raimundo Filho	Alcântara-MA	Documentário	Super 8	1977
29	ZBM S/A	José da Conceição Martins	São Luís-MA	Documentário	Super 8	1977
30	Anonimato	Murilo Santos	Kelru- MA	Documentário	Super 8	1977
31	Tambor de Crioula	Murilo Santos	São Luís/Rosário- MA	Documentário	16 mm	1978*
32	Gonçalves Dias	Murilo Santos	São Luís/Caxias- MA	Documentário	Super 8	1978
33	Colonos Clandestinos	Euclides Moreira	São Luís-MA	Documentário	Super 8	1978
34	Arquitetura e Memória Nacional	Euclides Moreira	São Luís-MA	Documentário	Super 8	1978
35	Incêndio na Praia Grande	Euclides Moreira	São Luís-MA	Documentário	Super 8	1978
36	Sá Viana	Carlos Cintra	São Luís-MA	Documentário	Super 8	1978
37	Nada Mais Disse Nem Lhe Foi Perguntado	Ivan Sarney Costa	São Luís-MA	Ficção	Super 8	1978

38	A Bem de Verdade	Ivan Sarney Costa	São Luís-MA	Ficção	Super 8	1978
39	Dia-a-Dia	João Mendes	São Luís-MA	Documentário	Super 8	1978
40	Rei Morto, Rei Posto	Djalma Brito Filho	São Luís-MA	Ficção	Super 8	1978
41	Olhai os Bichos do Campo	Carlitos Silva	Colinas- MA	Documentário	Super 8	1978
42	Fluxo Sem Refluxo	Djalma Brito/ Carlito Silva	Colinas- MA	Documentário	Super 8	1978
43	Alcântara: O Passado no Presente	José Filho/ Marco Igreja/ Djalma Brito	Alcântara-MA	Documentário	Super 8	1978
44	Mirantes	João Ubaldo de Moraes	São Luís-MA	Documentário	Super 8	1978
45	Pescadores da Raposa	Jorge Martins Rodrigues	Praia da Raposa- MA	Documentário	Super 8	1978
46	Peleja do Povo Contra o Homem Que Queria Cercar o Mundo	Murilo Santos	São Luís/ Bom Jardins-MA	Documentário	Super 8	1979
47	Os Independentes	Murilo Santos	São Luís-MA	Documentário incompleto	16mm	1979/1980

48	Uma Incelência Por Nosso Senhor	Euclides Moreira	São Luís-MA	Documentário	Super 8	1979
49	O Testamento de Jesus	Euclides Moreira	São Luís-MA	Ficção	Super 8	1979
50	Judas Nosso de Cada Dia	Euclides Moreira	São Luís-MA	Documentário	Super 8	1979
51	Manifestação do Povo	Euclides Moreira	São Luís-MA	Documentário	Super 8	1979
52	Periquito Sujo	Euclides Moreira	São Luís-MA	Experimental	Super 8	1979
53	O Testamento	Euclides Moreira	São Luís-MA	Ficção	Super 8	1979
54	A Festa do Preto Velho	Euclides Moreira	São Luís-MA	Documentário	Super 8	1979
55	Mamucabo	Euclides Moreira	Barreirinhas-MA	Documentário	Super 8	1979
56	Cultura Posta em Questão	Euclides Moreira	São Luís-MA	Documentário	Super 8	1979
57	Tambor de Mina	Euclides Moreira	São Luís-MA	Documentário	Super 8	1979
58	Feições	Euclides Moreira/ Carlos Cintra	São Luís-MA	Documentário	Super 8	1979
59	Concretagem Manual	Raimundo Nonato Medeiros	Itapecuru Mirim- MA	Didático	Super 8	1979

60	Gomes de Sousa	Raimundo Nonato Medeiros	São Luís-MA	Didático	Super 8	1979
61	Pontes	Raimundo Nonato Medeiros	São Luís-MA	Didático	Super 8	1979
62	Caxias	Raimundo Nonato Medeiros	Caxias- Ma	Documentário	Super 8	1979
63	Máquinas	Raimundo Nonato Medeiros	São Luís-MA	Documentário	Super 8	1979
64	Meditação	Ivan Sarney Costa	São Luís-MA	Documentário	Super 8	1979
65	Utilização do Músculo de Pikrel na Amputação do Reto	Ivan Sarney Costa	São Luís-MA	Didático	Super 8	1979
66	Declaração de Culpa	Ivan Sarney Costa	São Luís-MA	Documentário	Super 8	1979
67	Quem é esse Menino	João Mendes	São Luís-MA	Ficção	Super 8	1979
68	Um Santo de Fé	João Ubaldo de Moraes	São José de Ribamar-MA	Documentário	Super 8	1979
69	Bom Jesus	Euclides Moreira	Bom Jesus/Lima Campos- MA	Documentário	Super 8	1979
70	A Ilha Rebelde ou A Luta Pela Meia Passagem	Raimundo Nonato Medeiros/	São Luís – MA	Documentário	Super 8	1980

		Euclides Moreira/ Carlos Cintra				
71	Alegre Amargor	Euclides Moreira/ Virilha Filmes	Alcântara- MA	Documentário	Super 8	1980
72	Feira dos Municípios	Coletiva Virilha Filmes	São Luís- MA	Documentário	Super 8	1980
73	Festejo de Santo Reis	Raimundo Nonato Medeiros	Caxias- MA	Documentário	Super 8	1980
74	Feira	João Mendes	São Luís- MA	Documentário	Super 8	1980
75	Coco Amargo	João Mendes	São Luís- MA	Ficção	Super 8	1980
76	Olha o Jornal	Nerine Lobão Coelho	São Luís- MA	Documentário	Super 8	1980
77	Cerâmica	RM & JS & VV	São Luís- MA	Documentário	Super 8	1980
78	Merenda Escolar	Mizael do Carmo	São Luís- MA	Documentário	Super 8	1980
79	Deus Favoreça	Raimundo Garrido	São Luís- MA	Documentário	Super 8	1980
80	Nó Nu	Claudio Farias	São Luís- MA	Experimental	Super 8	1980

81	Jingle	Amélia Carvalho	São Luís- MA	Ficção	Super 8	1980
82	Escema	César Curvelo	São Luís	Documentário	Super 8	1980
83	Idade da Razão	Ivanildo Ewerton/ Welligton Reis	São Luís- MA	Documentário	Super 8	1980
84	Palácios Palafitas	José Ribamar Mendes	São Luís- MA	Documentário	Super 8	1980
85	Lambe Sola	Euclides Moreira	São Luís- MA	Documentário	Super 8	1981
86	Parque, Feira x Folclore	Euclides Moreira	São Luís- MA	Documentário	Super 8	1981
87	Trabalhos de Miguel	Euclides Moreira	São Luís- MA	Documentário	Super 8	1981
88	O Maior Projeto	Euclides Moreira	São Luís- MA	Documentário	Super 8	1981
89	O Pesadelo	Coletiva Virilha Filmes	São Luís- MA	Ficção	Super 8	1981
90	Apoio	Coletiva Virilha Filmes	Tuntum	Documentário	Super 8	1981
91	Paster Noster	Ivan Sarney Costa	São Luís- MA	Ficção	Super 8	1981
92	A Festa do Santo Preto	Carlito da Silva	Alcântara- MA	Documentário	Super 8	1981

93	Aves de Arribação	Nerine Lobão/ Carlito Silva	São Luís- MA	Documentário	Super 8	1981
94	Por Cima das Estacas	Carlito Silva	São Luís- MA	Documentário	Super 8	1981
95	Naviagem	Carlito Silva	Rio Amazonas- AM	Documentário	Super 8	1981
96	O Dia da Caça	Newton Lilio/ Nerine Lobão	São Luís- MA	Ficção	Super 8	1981
97	Toxicomania	Claudio/ Bitinho/ Nonato	São Luís- MA	Ficção	Super 8	1981

Fonte: NETO, Euclides Moreira. 1990 (pp 34- 37)