

I SEMINÁRIO  
ciência  
2021 cine  
guarnicê

IMAGEM EM MOVIMENTO:  
INTERSECÇÕES DA LINGUAGEM  
AUDIOVISUAL

JOSEFA MELO E SOUSA BENTIVI ANDRADE  
ROSÉLIS DE JESUS BARBOSA CÂMARA  
MARCOS FÁBIO BELO MATOS  
MIGUEL ANGEL LOMILLOS GARCIA  
MARCUS TÚLIO BOROWISKI LAVARDA  
SAULO SIMÕES DA SILVA  
(ORGS)



EDUFMA



---

I SEMINÁRIO  
ciência  
2021 cine  
guarnicê

---



## Universidade Federal do Maranhão

**Reitor** Prof. Dr. Natalino Salgado Filho  
**Vice Reitor** Prof. Dr. Marcos Fábio Belo Matos



**EDUFMA** Editora da UFMA

**Diretor** Prof. Dr. Sanatiel de Jesus Pereira

**Conselho Editorial** Prof. Dr. Antônio Alexandre Isídio Cardoso  
Prof. Dr. Elídio Armando Exposto Guarçoni  
Prof. Dr. André da Silva Freires  
Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante  
Profª. Dra. Diana Rocha da Silva  
Profª. Dra. Gisélia Brito dos Santos  
Prof. Dr. Edson Ferreira da Costa  
Prof. Dr. Marcos Nicolau Santos da Silva  
Prof. Dr. Carlos Delano Rodrigues  
Prof. Dr. Felipe Barbosa Ribeiro  
Prof. Dr. João Batista Garcia  
Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas  
Bibliotecária Dra. Suênia Oliveira Mendes  
Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior



Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

---

---

I SEMINÁRIO  
ciência  
2021 cine  
guarnicê

IMAGEM EM MOVIMENTO:  
INTERSECÇÕES DA LINGUAGEM  
AUDIOVISUAL

JOSEFA MELO E SOUSA BENTIVI ANDRADE  
ROSÉLIS DE JESUS BARBOSA CÂMARA  
MARCOS FÁBIO BELO MATOS  
MIGUEL ANGEL LOMILLOS GARCIA  
MARCUS TÚLIO BOROWISKI LAVARDA  
SAULO SIMÕES DA SILVA  
(ORGS)

São Luís



EDUFMA

2023

---

---

Copyright by © EDUFMA 2023

**Projeto gráfico e diagramação** Francisco Batista Freire Filho  
**Capa** Saulo Simões da Silva  
**Revisão** Marcos Fábio Belo Matos

---

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Seminário Ciência Cine Guarnicê (1.: 2021: São Luís, MA).

| Seminário Ciência Cine Guarnicê: imagem em movimento: intersecções da linguagem audiovisual / Josefa Melo e Sousa Bentivi Andrade... [et al.] (orgs.). — São Luís: EDUFMA, 2023.

92 p.: il.

ISBN 978-65-5363-221-9

I. Cine Guarnicê - Maranhão. 2. Imagem – Movimento. 3. Linguagem audiovisual. I. Andrade, Josefa Melo Sousa e Bentivi. II. Câmara, Rosélis de Jesus Barbosa. III. Matos, Marcos Fábio Belo. IV. Garcia, Miguel Angel Lomillos. V. Lavarda, Marcus Túlio Borowiski. VI. Silva, Saulo Simões da. VII. Título.

CDD 791.438 121  
CDU 791(812.1)

---

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária  
Marcia Cristina da Cruz Pereira - CRB 13 / 418

**DESENVOLVIDO NO BRASIL [2023]**

Nenhuma parte desta obra poderá ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia e gravação) ou arquivada em qualquer sistema ou banco de dados, sem permissão prévia da Editora.

**| EDUFMA | EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO**

Av. dos Portugueses 1966 | Vila Bacanga  
CEP: 65080-805 | São Luís | MA | Brasil  
Telefone: (98) 3272-8157  
[www.edufma.ufma.br](http://www.edufma.ufma.br) | [edufma.sce@ufma.br](mailto:edufma.sce@ufma.br)

---

## Apresentação

**E**ra um final de tarde de maio de 2021, na nossa querida e escaldante Imperatriz do Maranhão, quando meu telefone toca – nos tempos de Whatsapp, quando recebemos alguma ligação é coisa urgente – olho a tela do smartphone e o nome de Marcos Fábio chamando. Durante a ligação, a ideia de produzirmos um evento científico vinculado ao longo e consagrado Festival Guarnicê de Cinema. O prazo era curto, pois junho era logo ali e a preocupação já batia à porta. Prontamente aceitei a empreitada, mas já tínhamos em mente que seria algo inaugural, diria tímido até, como primeiro evento científico a ocorrer durante o Guarnicê daquele ano, por meio das ações afirmativas, totalmente remoto, e tempo mínimo para emplacar uma campanha publicitária nas redes sociais, com o alcance e impacto necessários.

O processo se desenvolveu de acordo com os protocolos que este tipo de evento exige: criamos, com a ajuda da equipe do Festival Guarnicê, o nome do seminário, o título e o subtítulo; a escolha de um teórico de peso para proferir a palestra de abertura; a formulação da chamada para autores, definindo inscrições, prazos e formatos de envio

dos artigos; depois, o recebimento de alguns artigos de pesquisadores regionais; e, em seguida, a formulação da programação, links de acesso virtual nas plataformas digitais contando, neste caso, com a ajuda da equipe de Tecnologia da Informação da UFMA.

Chegado o dia e hora da tão esperada abertura do Seminário, uma certa ansiedade me atingia devido ao evento ocorrer exclusivamente on-line, dependente de conexões instáveis de internet, computadores, softwares e demais parafernalias tecnológicas para que a solenidade e a palestra de abertura transcorressem sem sobressaltos. Seguindo os ritos de formação da mesa, ouvimos as palavras do Prof. Dr. Vice-reitor Marcos Fábio Belo Matos, da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Pró-reitora de extensão e cultura Zefinha Bentivi e da Prof<sup>a</sup>. Dra. Rosélis Câmara, Diretora de Assuntos Culturais da Proec. Feito isso, procedemos à palestra primorosamente proferida pelo Prof. Dr. Miguel Angel Lomillos Garcia, vinculado ao Curso de Jornalismo da UFMA, com a duração de quase 3 horas em que analisa a obra fundamental do cinema maranhense: *Tambor de Crioula* (1979), de Murilo Santos.

Nos demais dias, os Grupos de Trabalho foram divididos entre duas linhas, História/ Linguagem e Crítica Cinematográfica. Após

as apresentações e fechamento do evento, surgiu a necessidade de continuarmos com o debate profícuo que ali se realizou, que veio a se materializar com esta publicação. Destarte, é com muita satisfação que apresento os artigos aqui reunidos aos nossos leitores, que poderão apreciar as pesquisas que abordam o cinema maranhense e suas múltiplas facetas.

Na primeira reflexão, intitulada “Fulguração da imagem precária no início do cinema moderno no Maranhão: Tambor de Crioula (1979) de Murilo Santos” o autor Miguel Angel Lomillos Garcia analisa as questões históricas, as técnicas e as estéticas que permeiam essa obra inaugural do movimento Super 8mm maranhense e que marca profundamente a cinematografia regional. Lomillos Garcia, balizado pelos teóricos Fernão Ramos e Bill Nichols, faz uma espécie de radiografia de “Tambor de Crioula”, ao analisar profundamente as questões atinentes à linguagem empregada por Murilo Santos na produção desta obra, desde os problemas técnicos limitantes até as soluções encontradas pelo cineasta para contornar tais limites, articulada com os apontamentos contraditórios que marcam “Tambor de Crioula”, Lomillos Garcia assevera se tratar de um “signo singular” e con-

sidera que o filme transita “entre o clássico e o moderno, o amadorismo e o profissionalismo, o histórico e o intemporal, *Tambor de Crioula* constitui uma *rara avis* não apenas da cinematografia maranhense, mas também da brasileira”.

Na segunda reflexão, Monica Rodrigues de Farias e Ana Patrícia Silva de Freitas Choairy discorrem sobre as iniciativas de ensino do cinema a partir da década de 1970, em São Luís. Sob o título “Ensino Profissional em Cinema em São Luís do Maranhão” as autoras elaboram um breve percurso histórico das primeiras tentativas de formação profissional de cineastas, sobretudo a partir de 1972 com a escola técnica Laborarte (Laboratório de Expressões Artísticas), tendo Murilo Santos como responsável em incentivar a capacitação técnica para produtores e realizadores em audiovisual. Neste breve percurso histórico, entre 1970 e 2016, Mônica e Ana Patrícia pontuam, também, os primórdios do que viria a se chamar o atual Festival Guarnicê de Cinema, por meio do Departamento de Assuntos Culturais da Universidade do Maranhão. Em seguida, as autoras tratam da Unidade Vocacional Escola de Cinema, vinculada ao Instituto Estadual de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IEMA) que desde 2016 retoma a



prática pedagógica na formação em audiovisual com cursos de roteiro, montagem, produção e direção, dentre outros.

Na terceira reflexão, Andréia de Lima e Silva trata da produção de filmes longa-metragens ficcionais no Maranhão. Intitulado “Produção e distribuição de longas-metragens de ficção no Maranhão: contradições de um mercado invisibilizado no Brasil” o artigo aponta para uma certa formalização da produção audiovisual local nas duas últimas décadas, fenômeno que ocorre em um mercado que, até então, era caracterizado pela informalidade. Além disso, Andréia destaca os principais longas produzidos dos últimos anos, como por exemplo as obras “Terminal Praia Grande” (2019) de Mavi Simão, “As órbitas das águas” (2020) de Frederico Machado e, não menos importante, o filme “Curupira – o demônio da floresta” (2021) de Erlanes Duarte, são exemplos de filmes que rompem as divisas estaduais e alcançam as salas de cinemas em outros Estados, marcando uma certa ascensão do cinema de ficção maranhense. Diante disso, a autora ressalta possíveis fenômenos políticos, culturais e artísticos que fomentam a produção em audiovisual com consequências positivas ao cinema maranhense nos últimos vinte anos.

Nossa quarta reflexão é o artigo “Dossier António-Pedro Vasconcelos: um cineasta na linha de frente” elaborado por Francisco Colombo Lobo, Conceição Oliveria Lopes e António Manuel Dias Costa Valente, a partir de uma Dissertação de Mestrado em Comunicação Multimédia, da Universidade de Aveiro, os pesquisadores discorrem sobre a vida e a obra do principal cineasta português ainda em atividade, António-Pedro Vasconcelos. Numa espécie de minibiografia, os autores marcam as principais fases da vida de António-Pedro, sua vida familiar e civil, o intenso contato com as artes e a formação universitária em Direito, não cumprida, e os primeiros contatos com o cinema, por meio do cine clube universitário. Com uma bolsa em cinema garantida para estudar fora de seu país, em 1961, durante dois anos o cineasta português rumou a Paris para mergulhar profundamente nos estudos de cinema via Curso de Fimologia na Universidade Sorbonne, com retorno a Portugal em 1964, atuando como crítico de cinema aliado à produção publicitária. António-Pedro tem a marca do artista polivalente e engajado pois, segundo os autores, ele trabalha em diversas áreas do audiovisual, por exemplo, atuou como docente, como tradutor e editor de livros,



além de ter realizado 11 filmes em sua longa carreira.

E, por fim, na quinta e última parte deste nosso livro, sob o título “Cinema e História: o Superoitismo como prática audiovisual no Maranhão nas décadas de 1970/80” Leide Ana Oliveira discute a produção fílmica na bitola Super 8mm, no Maranhão. Baseada nos conceitos da Nova História, que passa a tratar o cinema como fonte histórica e sua influência no contexto social, por meio do levantamento e decupagem de cem filmes produzidos entre 1970 e 1980, aplicação da História Oral e de historicizar brevemente a História do Cinema brasileiro, Leide nos coloca a par da história da produção superoitista nacional para, em seguida, abordar a produção maranhense, com sua “bricolagens”, modos de ver e produzir cinema e sua semântica, tendo em vista pontuar as inúmeras ações em torno do fomento da prática audiovisual estadual, com destaque para o LABORARTE (Laboratório de Expressões Artísticas) tendo como nome central o de Murilo Santos como o grande incentivador da prática e da crítica cinematográfica no Maranhão, com ações que impactam sobremaneira nossa atualidade.

Diante deste breve resumo do que nossos leitores vão encontrar nas páginas se-

guintes, quero parabenizar o fundamental papel da Proec (Pró-reitoria de Extensão e Cultura da UFMA) para viabilizar todo este aparato que é o Festival Guarnicê, na figura da nossa competentíssima Profa. Dra. Zefinha Bentivi, sem deixar de lado o Departamento de Assuntos Culturais, sob direção da nossa incansável Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosélis Câmara, e sem esquecer, também, do Saulo Simões da Silva, que atua como maestro para reger toda a engrenagem que é o Festival Guarnicê, além de toda equipe executora do Festival, recebam meus parabéns pelo esforço e dedicação em fazer a cada ano um Guarnicê mais plural, democrático e social.

Não poderia deixar de parabenizar o idealizador do Seminário Ciência Cine Guarnicê, que fica na conta do Vice-reitor Prof. Dr. Marcos Fábio Belo Matos como o pai deste evento científico – e seus produtos – que desde o início encampou a ideia, deu suporte e acionou os diversos recursos disponíveis, para que o Seminário nascesse e que venha a ter um futuro promissor nas próximas edições.

---

## Sumário

**Fulguração da imagem  
precária no início do cinema  
moderno no Maranhão:  
*Tambor de Crioula* (1979),  
de Murilo Santos**

Miguel Angel Lomillos GARCIA



4

---

## Fulguração da imagem precária no início do cinema moderno no Maranhão: *Tambor de Crioula* (1979), de Murilo Santos<sup>1</sup>

Miguel Angel Lomillos GARCIA<sup>2</sup> - UFMA

### Introdução

**M**urilo Santos é um cineasta pioneiro no Maranhão, com mais de quarenta anos de experiência e uma obra apreciável no documentário, apesar das grandes dificuldades de realização, da falta de profissionalização e dos problemas de produção e política de incentivos em uma região afastada dos centros nevrálgicos do país. Nesta cinematogra-

fia regional, que alcançou certa produção relevante em Super 8 nos anos 1970, Murilo Santos foi o primeiro cineasta a trabalhar no formato de 16 mm<sup>3</sup>, superando aos poucos os limites do amadorismo e principiando, ainda com comedimento, as primeiras obras de linguagem moderna no cinema no Maranhão.

A singularidade de *Tambor de Crioula*, o primeiro trabalho relevante de Murilo, reside no fato de congregar, de maneira criativa, a despeito das dificuldades materiais e técnicas, elementos dos estilos clássico e moderno, com preponderância para o estilo direto no corpo a corpo com o mundo. Apenas em um filme posterior, *Bandeiras Verdes* (1979-1988), com a ajuda da extinta Embrafilme, Murilo materializa durante dez longos anos um projeto documental que pode se encaixar de modo pleno no cinema moderno.

---

1 Artigo da palestra de abertura do Seminário Ciência Cine Guarnicê, ocorrida em setembro de 2021, de modo remoto. Agradeço ao amigo pesquisador Marcelo Ikeda pela revisão e discussão do texto.

2 Professor Adjunto do Curso de Jornalismo do Centro de Ciências de Imperatriz, UFMA. Líder do Grupo de Pesquisa GECATI – Grupo de Estudos em Cinema, Audiovisual e Teorias da Imagem. Artigo oriundo do projeto de pesquisa intitulado “O cinema do Murilo Santos e Frederico Machado: dois autores maranhenses no contexto do audiovisual brasileiro e latino-americano contemporâneo”, de 2016.

3 Euclides Moreira, em *O cinema dos anos 70 no Maranhão*, cataloga 97 filmes produzidos entre 1973 e 1981, todos feitos em Super 8 salvo três em 16 mm. Esses três filmes são de Murilo Santos: *Dança do Lelê* (1977), sobre vendedores ambulantes de São Luís, *Tambor de Crioula* (1979) e *Os independentes* (1980), filme incompleto sobre uma crise interna na escola de Samba Turma do Quinto. Aos problemas e carências técnicas que a produção dos anos 70 enfrentou, deve se somar hoje o descaso institucional para a preservação, digitalização e divulgação desse acervo. A prática totalidade da produção do chamado movimento superoitaista continua inédita.



No período de dezembro de 1977 a junho de 1978, um grupo de jovens dirigidos pelo antropólogo Sérgio Ferretti realizou uma pesquisa, impulsionada pelo folclorista maranhense Domingos Vieira Filho, que teve como resultado, um ano depois, duas obras marcantes: o livro *Tambor de Crioula. Ritual e espetáculo* e o filme que aqui nos convoca. Em 2007, o *Tambor de Crioula* foi registrado pelo IPHAN como patrimônio da cultura nacional<sup>4</sup> e, para isso, o trabalho dirigido por Ferretti foi “reconhecido como fonte importante” (GONÇALVES DA SILVA, 2018, p. 403). Um ano depois, o curta-metragem de Murilo Santos - cito dos créditos iniciais - “foi parcialmente restaurado pelo IPHAN”. Em 2009, Murilo revê o filme original: *Afinado a fogo: Tambor de Crioula revisitado* (2009, 72 minutos)<sup>5</sup>. Nele, o autor esclarece aspectos do contexto da pesquisa e dos problemas de realização, aprofunda na questão da dança e outras manifestações populares, entrevista alguns integrantes da pesquisa (Sérgio Ferretti, Joila Moraes, Joaquim Santos<sup>6</sup>) e, sobretudo, visita personagens do

filme original (o tocador Mestre Felipe do Coroadinho, a coreira Júlia) e parentes de outros que faleceram (Dona Áurea, José de Paula, Raimundo Pernambucana). Embora os registros desse documentário longa-metragem produzido pelo IPHAN sejam de grande relevância e complementem o curta original, o filme pode se enquadrar mais na linguagem que se convencionou chamar de narrativa clássica, presente nos últimos trabalhos de Murilo, que no viés autoral e moderno que rege a primeira fase de sua obra (*Quem Matou Elias Zi, Na Terra de Caboré, Araweté, Maria vai ao Cinema* e, sobretudo, *Tambor de Crioula* e *Bandeiras Verdes, a meu ver, cume da cinematografia maranhense*).

### Qual tipo de documentário é *Tambor de Crioula*?

O filme de Santos é moldado por uma liga especial que tentaremos desvendar aqui, tendo como apoio dois teóricos do documentário: Bill Nichols e, nomeadamente,

jovens pesquisadores prematuramente falecidos: Valdelino Cécio e Roldão Lima, autor e colaborador do texto usado para a narração do filme. Todos os pesquisadores estavam relacionados ao Laboratório de Expressões Artísticas Laborarte, fundado em 1972.

4 Dado que a dança e o filme, na nossa época, costumam se escrever em letras maiúsculas, a diferença, neste artigo, é o itálico para o filme.

5 A partir de aqui: *Afinado*.

6 A fim de completar o quadro, devemos incluir mais dois

Fernão P. Ramos. *Tambor de Crioula* é construído a partir dos três pilares do cinema documentário clássico: imagens de registro, som assíncrono e voz *over* (também chamada, pejorativamente, de voz de Deus). Ele carece de outros elementos de composição que caracterizam o documentário moderno, isto é, do estilo direto/verdade que irrompeu no final dos anos 50 e início dos 60: entrevistas ou diálogos, imagens de arquivo, gráficos, letreiros, etc.

Essa essencialidade constitutiva do filme deixa mais nítido o choque entre duas instâncias aparentemente insolúveis: enquanto a locução *over*, um texto sobre o tema narrado por um locutor profissional, o identificaria com o ‘modo expositivo’, forma de representação associada ao documentário clássico cuja base é exemplificar um argumento com imagens (Grierson e o documentário inglês), o registro na tomada de *Tambor de Crioula* sintoniza plenamente com a sensibilidade do novo documentário moderno: posição de recuo na câmera abrindo-se para a indeterminação da tomada e uma ética da não-interferência (o ‘modo observativo’ na terminologia de Bill Nichols, que é típico do primeiro cinema direto: a escola americana de Leacock, Drew, Pennebaker,

Wiseman). Frente a essa posição de recuo da câmera, identificada com a conhecida expressão de “mosca na parede”, haveria uma outra corrente do novo documentário moderno, chamada de “cinema verdade”, que apresenta um viés reflexivo, interativo e participativo, marcado por uma ética de interferência do cineasta, compondo um modelo que seria dominante a partir de meados de 1960 (os trabalhos de Rouch, Brault, Groulx, Ruspoli, Marker, etc). *Bandeiras Verdes*, filme posterior de Murilo, se enquadra nessa corrente interventiva do cinema verdade, e que se equipara aos modos ‘participativo’ e ‘reflexivo’ de Nichols.

O paradoxo é que, enquanto o novo documentário direto rejeita frontalmente o “ranço autoritário da voz *over*” (RAMOS, 2008, p. 272) do estilo anterior (essa necessidade de didatismo social, missão educativa e tom de púlpito do documentário clássico), o cinema de países periféricos, como é o caso do Brasil, na primeira metade dos anos 1960, mistura traços do estilo direto na abertura da câmera para o mundo com traços do documentário clássico como a voz *over* que não é fala do mundo mas voz da enunciação - pessoal, não dialógica, fora da cena - que se ergue como voz do saber. Trata-se de dois



saberes/éticas/estilos completamente opostos. Ramos o denomina “modo contraditório do direto no Brasil”:

Trata-se de contradição que caracteriza o coração da estilística do direto no Brasil em que a possibilidade de expressar um saber sobre o *outro* (o povo), age contraditoriamente num estilo historicamente ligado à negação da voz do *saber* (p. 330, itálico do autor).<sup>7</sup>

Como pode inferir-se, este “modo contraditório” será retomado, quinze anos depois, por Murilo Santos em *Tambor de Crioula*. Essa contradição deriva tanto da forte herança política e ideológica associada ao cinema nacional (entretanto, a dificuldade de renunciar à voz do saber na representação documental do povo foi se diluindo aos poucos no cinema moderno brasileiro a partir do início dos anos 1970) quanto de uma carência fundamental: de alguma forma, a falta técnica e material do “registro sincrônico da palavra encarnada” (COMOLLI, 2002, p. 128), na hora de completar o estilo direto, no Maranhão 79, foi compensada com o dis-

curso, então ultrapassado, da voz *over*. Vejamos, no detalhe, essa amálgama conflitante de estilos e saberes, de carências e potências.

Por falta de recursos mais adequados, *Tambor de Crioula* foi filmado em película em cores com uma velha câmera de 16 mm movida a corda, sem possibilidade de sincronia com a banda sonora, o que já era completamente anacrônico em 1979 (Fig. 1). Murilo o explica em *Afinado*: “do meio para o final, quando a corda ia perdendo força, a câmera ficava um pouco mais lenta, a velocidade variável dessas tomadas não permitia o sincronismo do som com a imagem”. Igualmente, a câmera não permitia tomadas longas (o limite beira os 25 segundos), frustrando uma propensão para o plano sequência que, em alguns momentos, é perceptível no filme. As lentes da câmera - a objetiva normal e a teleobjetiva - comprimem o espaço dos interiores, por si só muito reduzidos, e deixam as personagens muito apertadas nos enquadramentos (fazem ainda mais obscuro e misterioso o fora de campo). Este “defeito” das lentes, somado à falta da grande angular, como o diretor comenta em *Afinado*, impediu capturar o conjunto da cena. De fato, não há *establishing shots* em todo o filme. O operador Murilo - uma mão segurando, a

7 Ramos estuda os documentários de Hirszman, Jabor, Sarno e Capovilla que não renunciam a essa voz de saber para oferecer, a partir dessa enunciação fora-de-campo, sua forte posição ideológica sobre os temas e questões representados.



outra girando como as coreiras - soube resolver essas dificuldades com variados e refinados enquadramentos: dominam os *plongés* (subido numa plataforma) e os closes (em teleobjetiva), mas há também *contraplongés* (agachado no chão) e excelentes planos na altura dos personagens. O som assíncrono, a luz insuficiente em interiores e exteriores noturnos, as texturas da imagem colorida semelhantes ao Super 8, o reduzido ângulo de visão das objetivas e a curta profundidade de campo afinaram a fogo o estilo do filme. Em outras palavras, o filme fez da necessidade virtude e soube configurar a partir das extremadas carências técnicas um estilo absolutamente singular, ao mesmo tempo vigoroso e minimalista. É evidente que o manifesto de Glauber Rocha, “A estética da fome” (1965), deixou sua marca no filme de Murilo, especialmente sua estimulante reflexão estética que Ismail Xavier (1983, p. 9) sintetiza da seguinte forma: “a carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão”.



Fig. 1. Murilo Santos com a câmera de corda de 16 mm

Como já mencionado, não há letreiros que identifiquem personagens e espaços. Embora haja atores sociais cuja presença *intensa* se destaca no transcorrer das ‘imagens soltas’ do filme (por exemplo, Dona Áurea, Mestre Felipe ou Raimundo Pernambucana, cujos nomes conhecemos por conta de *Afinado*), eles não chegam a constituir estatuto de personagem justamente porque não há fala direta - entrevista ou depoimento - em *Tambor de Crioula*. Sem dúvida, esta é a “lacuna” mais determinante do filme. Mas o vazio não é total: temos o “som contínuo daquele momento” reproduzindo os cânticos e tambores do local. O leve descompasso imagem/som produzido pela câmera de corda, mais perceptível nos lábios dos planos



em close do que nas batidas dos tocadores, faz parte também do estilo de um cinema que dá seus primeiros passos, registrando, não sem privações, os descendentes dos escravizados do Maranhão em sua brincadeira de tambor.

O filme é um recital poético de um puro registro documental, puras presenças no espaço-tempo. Por um lado, a dança ancestral dimensiona o valor aurático das imagens. Por outro, o próprio filme “se ancestraliza” em termos técnicos e estéticos, como se fosse de uma época antiga<sup>8</sup>. A presença da voz *over*, didática e grandiloquente, não retira a intensidade da imagem direta, caracterizada pelo “gestual popular solto no transcorrer da tomada” (RAMOS, 2008, p. 336), um tipo de *imagem* que era nova no Brasil nos anos 1960, mas não no final dos 1970. Obviamente, para a nascente cinematografia do Maranhão, era, sim, novidade: sem repetição de tomadas, o documentarista apenas captura “eventos autônomos”<sup>9</sup> como a dança, as re-

zas e algumas imagens soltas no trabalho e na rua (ou como diz o próprio Murilo em *Afinado*, “a intervenção devia ser a mínima... [a fim de] não macular o espaço ritual”). Mas, devido às características arcaicas já resenhadas, o filme, inclusive em sua duração, se aproxima ao cinema dos primórdios nessa capacidade especificamente cinematográfica de mostrar a presença das coisas em sua materialidade. De fato, o sentido primordial da revolução do cinema direto foi o retorno à simplicidade dos primórdios e se misturar de novo com a vida ordinária (COMOLLI, 2002, p. 128).

### Estrutura do filme

*Tambor de Crioula* divide-se em quatro partes ou, se preferirmos, pode se ver como uma estrutura tripartite, seguida de uma introdução, em que a terceira parte atua como conclusão. As partes são desiguais em sua duração e cada uma se atém a um tema/espaço específico (com exceção da parte dedicada ao caráter religioso do Tambor que se dá em dois espaços diferentes).

8 Este aspecto é fundamental porque o filme não procura deliberadamente uma estética retro, o que temos é o próprio registro da câmera de corda.

9 Sérgio Puccini classifica em dois tipos as situações de filmagem que o cineasta enfrenta no documentário: os *eventos autônomos*, eventos do mundo que “ocorrem de forma independente da vontade da produção do filme”, por oposição aos eventos integrados, “aqueles que

ocorrem por força da produção do filme; são organizados e integrados ao filme” (2009, p. 61). Em *Tambor de Crioula* apenas há registro de eventos autônomos.

1. *INTRODUÇÃO*, contexto histórico: estivadores negros e o fogo que afina os tambores (1' 23")

2. *DIVERSÃO*: Casa de Dona Áurea (5' 11")

3. *RITUAL RELIGIOSO E DIVERSÃO*: Casa de Mestre Felipe e Santuário Alma Milagrosa de Rosário (3' 20")

4. "ESPETÁCULO" E *DIVERSÃO*, *CONCLUSÃO*: Carnaval nas ruas de São Luís (40")

Como se pode observar, o filme é articulado pelos dois eixos que sinalizaram a pesquisa e que aparecem no próprio título do livro: o lado ritual e o lado espetáculo, "festa" versus "apresentação programada" do espetáculo (p. 31). O lado ritual-festa tem duas faces no filme: a parte lúdica propriamente (Parte 1: diversão, brincadeira) e a parte religiosa (Parte 2: devoção, promessa) obviamente imbricada com o lúdico. A força do lado "diversão" dessa "forma de expressão artística e lúdico-religiosa de nosso povo"<sup>10</sup> se percebe no fato de ela estar presente, de forma dominante, nas três partes do filme. O lado espetáculo (Parte 3) é aplicado a partir de um pronunciado uso crítico do

termo, isto é, o incipiente avanço da indústria cultural - mídia, publicidade, turismo, instâncias públicas e organizadores de eventos - que afetaria o sentido original (ritual/festa) das manifestações populares.

Além do binômio temática/espaço que se verifica nas imagens, a locução e a continuidade do som nos cânticos/tambores dão coesão à estrutura do filme. Cada parte se inicia e se encerra com um plano plástico ou tematicamente singular com o intuito de enfatizar as transições de cada unidade: o filme começa com a imagem de um estivador negro emoldurado pela escotilha de um barco, imagem que remete, como todo o segmento, ao passado escravocrata (Fig. 2); o fogo que afina os tambores no último trecho da introdução (Fig. 3); o plano médio em *contraplongée* de um tamboreiro negro abre a primeira parte (Fig. 4); a segunda o faz com um plano detalhe de Jesus e a Virgem Maria ao lado de uma imagem de São Benedito sinalizando o sincretismo (Fig. 5); a terceira parte se abre com uma imagem de enfeite de carnaval (Fig. 6).

---

10 Expressão tomada da crônica "Na vez os tambores" de Joaquim Itapary, publicada no jornal O Estado do Maranhão em 04/06/2007 e no seu livro Armário de Palavras (2015, p. 220).





Fig. 2



Fig. 4



Fig 3



Fig. 5





Fig. 6

O corpo principal do curta-metragem pertence ao mundo da noite, mas ele é emoldurado, nos extremos, por dois momentos luminosos do dia à beira-mar – lembremos que a cidade de São Luís é uma ilha. O mundo da noite é o tempo de folga consagrado à dança nos espaços interiores. Entretanto, o filme se abre com os descendentes de escravizados trabalhando de estivadores e termina com um grupo de brincantes, no carnaval, caminhando pelas ensolaradas ruas do centro histórico. Uns transportando cestos que descarregam dos barcos do cais, outros portando seus tambores na cabeça como aqueles (Fig. 7 e 8). Há duas temporalidades nesta feição narrativa: a) uma temporalidade

mítica em que o *abobadado*<sup>11</sup> ritual do Tambor de Crioula (noturno, feminino, lunar) é contornado por dois momentos de trabalho/lazer (diurno, masculino, solar); b) um processo cíclico natural em que um ocorre após o outro: dia-noite-dia (tempo histórico ou cronológico). De fato, tudo no Tambor de Crioula é baseado na circularidade: o batuque, a dança, as toadas, a alternância de tocadores e coreiras. O padrão é de ciclo repetitivo, “não há começo definido nem fim” (Dossiê IPHAN 15, 2015, p. 87). O fogo que afina o couro dos rústicos tambores se dá obviamente num momento noturno<sup>12</sup>, sendo o

11 O termo me parece adequado para definir também o estilo da pequena câmera de corda e do próprio filme: enquadramentos cingidos, noturno, centrípeto, recolhido como uma concha.

12 Joaquim Itapary, na crônica citada, frisa duas obras literárias que trazem a simbologia da noite associada ao Tambor de crioula como apontamos aqui. Uma é o “poema musicado de Bandeira Tribuzi *Louvação a São Luís*: Quero ouvir à noite tambores do Congo gemendo e cantando dores e saudades...” (p. 220). A outra é o romance *Os tambores de São Luís* (1975) de Josué Montello. Como diz Octavio de Faria na introdução do livro, o romance se inicia numa noite de estio de 1915, quando o velho Damião, o herói que representa a luta da população negra contra a escravidão, perambula pela cidade: “E, à sombra desses tambores, é toda a São Luís que surge, a São Luís noturna e a diurna, a de hoje e a da época da escravatura, numa evocação fundida que dificilmente será excedida”. Dado que a história não segue uma ordem linear, mas há frequentes recuos ao passado (analepses) e voltas ao presente, ela pode ser contada em apenas uma

limiar para as diversas celebrações do Tambor de Crioula.



Fig. 7



Fig. 8

noite, no transcurso em que Damião vai caminhando ao sabor das recordações.

Como diz Rogério Costa, o Tambor de Crioula era uma prática fundamental

da “vida social” desenvolvida pelos negros em tempos da escravidão. Embora restrita, era muito praticada, especialmente durante a noite, já no dia somente lhes restava servir aos senhores e enfrentar a opressão a que eram forçados. Mas nas senzalas aconteciam confraternizações e o ritmo era a batucada africana, o batuque (denominação mais comum no Brasil), a capoeira e tudo de origem afro-brasileira. Os feriados católicos também propiciavam certa folga aos escravos, o que era aproveitado com o comércio informal e com a prática da religiosidade disfarçada (COSTA, 2006, p. 6).

O antropólogo Sérgio Ferretti comenta em *Afinado* que “muitas pessoas que trabalhavam nas embarcações [que aparecem no início do filme] eram ligadas a grupos de Tambor de Crioula, de Bumba-meu-boi (...) Naquela época Praia Grande era cheio de barcos”. Com a impositação de um locutor de rádio, a voz *over* entra ao mesmo tempo que as imagens dos estivadores negros para contextualizar o Tambor de Crioula:

No Brasil colônia, o Maranhão foi uma das regiões onde mais se fez sentir o tráfico de escravos. Vindos para São Luís e daí se distribuindo por todo o interior em fazendas, engenhos de pequenas propriedades, os ne-



gros africanos, particularmente os sudaneses, apesar da forte repressão por parte dos brancos, souberam manter de várias maneiras seus hábitos e valores culturais. Com a abolição da escravidão passaram os negros às cidades e vilas aumentando o contingente das classes dominadas, exercendo atividades de subemprego, no processo contínuo de marginalização social.

As imagens que acompanham o texto, filmadas em belos *contraplongées*, são fortemente sugestivas: no porto de Praia Grande de São Luís, já desaparecido por causa do aterro, os barcos atracados com o vela-

me recolhido formam um emaranhado de linhas verticais e oblíquas sobre o qual sobressaem as figuras dos estivadores negros (Fig. 9 e 10). Estas imagens têm o poder de representar todo o arco histórico de que fala a locução, isto é, tanto o passado escravocrata – primordialmente, o comércio atlântico de escravos - quanto o árduo trabalho braçal no presente do documentário (1979). Na forte impressão de suspensão do tempo colaboram também as texturas e cores das imagens (com a emulsão danificada) filmadas por uma velha câmera amadora.



Fig. 10



Fig. 9

## Parte I: casa de Dona Áurea

Esta é a parte principal do filme e de fato ela dura quase metade do mesmo. O locutor, na introdução, explica os três tipos de tambores - grande, meião e crivador - e nesta parte continua descrevendo o Tambor de Crioula. O lance mais característico é a ‘punga’, movimento em que as mulheres se tocam barriga contra barriga, “uma espécie de convite à dança por um toque determinado do tambor grande”. No caso dos homens, ausentes no centro da roda, a punga é “coxa contra coxa” (mais presente no interior do Maranhão). A roda é o espaço das mulheres que rodopiam, uma dançante de cada vez. Nesse círculo, a punga ou umbigada traz consigo um marcante simbolismo feminino (Dossiê IPHAN 15, p. 86). Os motivos dos cânticos, continua a locução, “fazem referência a São Benedito, o santo protetor - um dos santos mais populares entre os negros -, a situações da vida cotidiana e a sátiras sociais”. Na pesquisa se acrescenta a exaltação ao “dono da festa e dos participantes” (p. 28) assim como o destaque da cachaça, “comum na maioria das manifestações populares, para a manutenção de um clima de desembaraço e euforia” (p. 28).

No momento da punga há um breve momento de dança a dois. A mulher que

sai volta ao grupo de cantadores e coreiras e a que fica o faz sempre junto aos tocadores (também chamados coreiros), como se os requebros do corpo e o voo das saias fossem sua resposta à chamada atávica dos tambores. O meião e crivador fazem a base polirrítmica e o grande atua solo, mantendo, portanto, o destaque com a coreira (aqueles costumam ficar sentados, este em pé encarando a coreira). A montagem pontua sempre este diálogo envolvente entre a coreira protagonista (geralmente em planos médios ou ainda mais abertos de forma a seguir suas evoluções) e o homem que bate com energia o couro do tambor grande (geralmente em primeiros planos). Não se trata de uma mera oposição de plano e contraplano em continuidade temporal - de fato não há, a rigor, *raccords* no filme -, mas do contraste cativante - plástico, sensual, simbólico - entre os dois principais personagens do Tambor de Crioula, dualidade inscrita no próprio nome. Entre eles trava-se uma conversa subterrânea - da qual também participam as outras coreiras e cantadores - ditada pela sonoridade ancestral dos tambores. Joila, em *Afinado*, o descreve como “flerte”: “Os homens tocam para as mulheres e as mulheres dançam para os tambores, mas dançam também para os homens”.

Joila Moraes salienta em *Afinado* a perda de certas pautas do ritual, sendo que o maior número de mulheres nos grupos vem alterando os tempos e o sentido das saudações e das entradas na roda. A roda era o espaço aberto para a coreira convidada que “cumprimentava todo o mundo”, agora tem “muitas evoluções coreográficas” ao mesmo tempo: “tem alguém dançando aqui, tem alguém pungando ali, tem outras rodando”. Da mesma forma, antes a punção era “realmente um convite”, hoje “já é mais um saída do que vem pra cá”. Joila e Ferreti frisam também uma diferença na idade das mulheres. Antes era marcante a presença de mulheres acima dos quarenta anos, hoje participam sobretudo jovens e mesmo crianças, com estilo coreográfico diferente.

Dona Áurea liderava o grupo “Crioulas do Alto da Vitória” e conduzia as brincadeiras com um apito. Murilo Santos faz um exaltado retrato desta “mulher excepcional” em *Afinado*: “compunha e cantava versos e toadas. Ela era um show à parte, fazendo tipo, encenando atitudes de espanto, desdém, graça, sempre com muito humor”. Dona Áurea faleceu em 1981, sua casa pertence agora a outra família e o grupo não teve transmissão. Seu filho, Elias Souza

Campos, conta em *Afinado* uma divertida anedota. Muito perto da casa da sua mãe havia um quartel do exército: “aquelas patrulhas quando iam fazer a ronda chegavam a furar os tambores e dispersar o pessoal. E teve uma ocasião digna de nota: Tinha um tambor em casa, chegou uma patrulha e nesses casos, quando chegava alguém, quem ia atender era mamãe mesmo. Na patrulha tinha uns rapazes do interior... “minha tia, minha tia”... que quando se pensou que não, tinha um cabo, ele pegou o tambor grande, mandou brasa aí... acabou a repressão, foi tudo alegria...”.



Fig 11: Dona Áurea







Fig. 12: Mestre Felipe

## Parte 2: Religiosidade: Mestre Felipe e Rosário

Inicia-se com o plano detalhe de um humilde altar que reúne, ao lado das velas, as imagens de Jesus e a Virgem com a de São Benedito: (locução) “Na religiosidade do negro africano no Brasil, dentre as diversas formas de sincretismo com o panteão católico dos brancos, São Benedito surge como um dos principais personagens, sendo comumente identificado com Verequetê, como um africano dos tambores timbira maranhenses”. Os festejos são fruto de promessas ao “Santo Preto” e o filme mostra as preces antes do início da dança. Agora, como uma espécie

de punça, a coreira que dança na roda passa para outra a imagem do santo.

Neste pequeno segmento do filme (1’ 16”), a dança é dirigida pelo Mestre Felipe, sem dúvida o mais animado dos instrumentistas do tambor grande no curta-metragem. Falecido em 2008, aos 84 anos, Felipe Neres Figueiredo, Mestre Felipe, criador do grupo “Tambor União de São Benedito”, é uma lenda da cultura popular em São Luís e *Afinado* é dedicado à sua memória. A celebração do Tambor de Crioula nesse espaço liderado por Mestre Felipe conjuga religiosidade e divertimento, o “pagamento de promessas ou o simples lazer” (locutor). Não por acaso, este segmento aparece no filme entre a parte de D. Áurea, orientada pelo caráter lúdico e festivo, e o segmento dedicado ao santuário popular “Festa da Alma Milagrosa” em Rosário, no interior do Maranhão.

Esta festa podia durar a noite toda ao redor da sepultura, diz o locutor, “de uma pessoa morta há cerca de noventa anos” por causa da peste e cuja alma, “segundo crença vigente na região, atende a pedidos em caso de doença e infortúnios, realizando milagres”. Vendo *Afinado*, o espectador esclarece certos elementos que permaneciam latentes no filme original. Um deles é a identificação



que o curta faz entre a locução (“a festa é organizada por um dos favorecidos da promessa”) e uma leve panorâmica, na imagem, sobre a personagem de camisa vermelha, José de Paula, cujo nome desconhecíamos devido à falta de letreiros. Outra é a separação de espaços/rituais no local: a sepultura para as ladainhas, o quintal para o tambor (este aspecto e o contraste vazio/ocupado dos dois espaços contíguos é enfatizado por Murilo por meio de um plano de câmera na mão). Enquanto o imaginário popular religioso domina o primeiro espaço (a cruz, o túmulo, as flores, as velas, as crianças, as beatas, o terço, etc.), no espaço da festa, homens e mulheres negros de meia idade dão conta de um tambor rústico bem animado. Ele nos elucida que o tambor de crioula é sobretudo uma forma de divertimento: passar uma noite inteira bebendo, cantando, tocando e dançando.

da lente, os enquadramentos continuam sendo apertados. Por outro lado, o espaço aberto da rua permite às dançarinas toda a sua liberdade de movimentos. Esta é talvez a razão pela qual tenhamos as imagens mais belas do filme: uma coreira que dança ao lado de um grupo de tambor de rua em um plano zenital (Fig 13); em outro grupo, a câmera sobe mostrando o voo da saia de uma coreira rodopiando, chega outra pungando e ela sai de campo girando, bem perto do lugar da câmera (Fig. 14).



Fig. 13

### Parte 3: Carnaval, tambor de rua

Nesta parte, filmada no exterior, destaca-se, pela primeira vez, o espaço da roda ao redor das coreiras. Também pela primeira vez há planos de conjunto, relativamente abertos, mas, por causa das limitações óticas



Fig. 14

Não obstante a beleza destas imagens fugazes, o filme adota um severo tom crítico no seu desfecho:

De brincadeira de escravos reprimida pelas classes dominantes, o tambor de crioula tem servido atualmente de instrumento de manipulação em mãos destas mesmas classes. Fantasiadas, apresentam-se livremente nas ruas, ocupando o espaço que não é o seu. Em São Luís, a dança sofre hoje exigências [momento em que aparecem as imagens da TV] e condições impostas por aquelas camadas que veem nos folguedos populares uma fonte de deleite e prazer.

De acordo com tal veredito, a manipulação da cultura popular (exercida pelas classes dominantes, pela televisão, etc.) continuaria, sem meios termos, entre a fase anterior da repressão e a posterior da aceitação e assi-

miliação social. Como rememora Ferreti em *Afinado*, havia “muito receio da interferência da cultura de massa, da mídia e do turismo sobre as manifestações da cultura popular”. Em *Afinado*, Murilo Santos reconhece o deslize de suas previsões. Na época, os autores se perguntavam se o tambor de rua “sendo televisionado” teria o mesmo “triste destino” de descaracterização prenunciado para o Tambor de crioula: “Ironicamente para nossas previsões, o tambor de rua de carnaval é que desapareceu”.

Não errou nas suas predições sobre o rumo da cultura popular a deliciosa canção “composta e cantada” por D. Áurea. Muri-lo conta em *Afinado* que, “com a intenção de polemizar sobre o futuro de Tambor de crioula e das outras manifestações populares”, a toada foi escolhida para acompanhar os créditos finais do curta:

*No turismo tem boi  
tem batuque,  
tem parque  
tem diversão,  
tem batuque de tambor,  
quadrilha de São João.  
Eu vou mandando couro*



A senhora percebia sem maiores problemas que a chegada do turismo à cidade poderia se conciliar com as atrações do parque de diversão e com as brincadeiras e festas mais tradicionais da cultura popular: bumba-meu-boi, tambor de crioula, quadri-lha de São João. A canção enquanto fala do povo parece responder com simplicidade a uma impostada ética/saber cuja voz provém de um sujeito sem corpo, isto é, de alguns representantes da classe média intelectual. O embate entre a fala do mundo e a voz do saber repercute o embate entre o clássico e o moderno no primeiro documentário de fôlego feito no Maranhão<sup>13</sup>.

## Conclusão

Além dos seus valores humanos e artísticos, *Tambor de crioula* é fundamentalmente o traço – para sempre, a memória - de uma singular dança e música popular de raízes africanas em terras do Maranhão. Um filme feito numa época em que a brincadeira ainda se manifestava com a energia daquilo que é produzido de maneira espontânea pelo povo, embora as fortes transformações

conjunturais começavam a afetar a sua densidade simbólica (ritual, na terminologia da pesquisa), declinando-a inevitavelmente para a lógica do espetáculo, do turismo, da mídia e, nomeadamente, do Estado nas suas apresentações públicas. Enquanto o filme de 1979 dá conta da autonomia dos “tambores de dono” e do tambor de rua (todos eles, junto com o tambor da Alma Milagrosa de Rosário, já disseram “adeus”), o filme que o revisita, trinta anos depois, mostra apenas apresentações programadas em eventos e festas públicas.

Como foi apontado na análise, a conjugação de elementos aparentemente “contraditórios” - uma precariedade de meios e suportes, uma retórica clássica da voz *over*, mas afinal, um conhecimento tácito do documentário moderno nas técnicas de recuo da câmara e da continuidade da montagem - é um signo singular deste filme chave da magra e intermitente cinematografia maranhense. Na verdade, oscilando entre o clássico e o moderno, o amadorismo e o profissionalismo, o histórico e o intemporal, *Tambor de Crioula* constitui uma *rara avis* não apenas da cinematografia maranhense, mas também da brasileira.

Como vimos, a plena consciência formal, estética e simbólica que há no filme de

---

<sup>13</sup> Seria necessário, além de restaurar “completa” e não parcialmente a imagem e o som do filme, acompanhar os cânticos com legendas.



Murilo Santos não se viu enfraquecida pela falta de recursos. Muito pelo contrário, *Tambor de crioula* fez da precariedade, da restrição de meios, seu principal elemento estético e uma potência de cinema.

## Referências

- COMOLLI, J-L. *Filmar para ver. Escritos de teoria y crítica de cine*. Buenos Aires: Ed. Simurg, 2002.
- COSTA, R. “Cultura popular: Tambor de Crioula em links e sites”, XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Brasília, UnB, 2006. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0195-5.pdf>
- Dossiê IPHAN 15, *Tambor de Crioula do Maranhão*, Brasília, 2016.
- FERRETTI, S. (ed.) *Tambor de Crioula: ritual e espetáculo*. 3ª ed. São Luís, Comissão Maranhense de Folclore, 2002.
- LOMILLOS, M.A. “La entrada del cine moderno en Maranhão (Brasil): *Tambor de Crioula y Bandeiras Verdes* de Murilo Santos”. *Atlante. Revue d’Études Romanes*, 7, 2017. Disponível em: <https://atlante.univ-lille.fr/15-la-entrada-del-cine-moderno-en-maranha-o-brasil-tambor-de-crioula-y-bandeiras-verdes-de-murilo-santos.html>
- ROCHA, G. A estética da fome. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- GAUTHIER, G. *O documentário. Um outro cinema*. Campinas: Papyrus, 2011.
- GONÇALVES DA SILVA, V. “Sergio Ferretti, conhecimento e generosidade”. *Anuário Antropológico*, v. 43 n. 2, Brasília, UnB, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/19712>
- ITAPARY, J. *Armário de palavras. Crônicas 2000-2015*, São Luís: Edições AML, 2015.
- MARTINS RAMASSOTE, R. (ed.). *Os tambores da ilha*, São Luís: IPHAN, 2006.
- MONTELLO, J. *Os tambores de São Luís*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, 3ª edição.
- MOREIRA, E. *O cinema dos anos 70 no Maranhão*. São Luís: DAC/PREXAE/UFMA, 1990.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*, Campinas: Papyrus, 2005.
- PUCCHINI, S. *Roteiro de documentário, da pré-produção à pós-produção*. Campinas: Papyrus, 2009.
- RAMOS, F. P. *Mas afinal... o que é mesmo documentário*. São Paulo: Senac, 2008.
- VIEIRA FILHO, D. *Folclore do Maranhão*. Brasília, Cultura, 1973.
- XAVIER, I. *Sertão mar*, São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983.

A large, stylized white number '3' is centered within two concentric white circles. The background is a solid blue color with a vertical line and a horizontal line intersecting at the center of the circles.

3

**Ensino Profissional em Cinema  
em São Luís do Maranhão**

Monica Rodrigues de FARIAS  
Ana Patrícia Silva de Freitas CHOIRY

## Ensino Profissional em Cinema em São Luís do Maranhão

Monica Rodrigues de FARIAS<sup>1</sup>

Ana Patrícia Silva de Freitas CHOAIKY<sup>2</sup>

### Precursos do Ensino Profissional de Cinema em São Luís

A partir dos anos 1970, eclode uma produção de realizadores locais em cinema no formato Super 8<sup>3</sup>. A bitola de caráter amador foi tão profícua a ponto de, em 1977, surgir o festival de cinema “1ª Jornada de Super 8”, promovido pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), para dar incentivo à produção dos superoitistas<sup>4</sup> do esta-

do. O embrião foi o Cineclubes Universitário UIRÁ, que, desde 1974/1975, foi incentivado pela UFMA.



**Figura 1** – Material de Divulgação da Jornada Maranhense de Super 8. **Fonte:** Acervo pessoal Murilo Santos, 2020.

- 1 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV/UEDESC. E-mail: rodriguesdefarias.monica@gmail.com.
- 2 Orientadora do trabalho. Mestre e Professora de Cinema do IFMA Campus São Luís Centro Histórico. E-mail: anafreitas@ifma.edu.br
- 3 Câmeras com bitola *Super 8 mm* (medida do filme da câmera), que se estabeleceu na década de 1970 como uma ferramenta na confecção de filmes caseiros. Fonte: Caldas, 2016. Ver referências.
- 4 Movimento pautado nos “usos da câmera Super 8mm como uma ferramenta cinematográfica que desenvolve

novas maneiras de fazer, possibilitou, para além do uso doméstico, a realização de filmes amadores em contraponto ao padrão industrial-profissional de fazer cinema” (CALDAS, 2016, p. 87).



No final da metade da década de 1980, o Super 8 foi entrando em declínio, sendo substituído pela tecnologia inovadora à época, o sistema de gravação magnético em fitas de videocassete.

O Laboratório de Expressões Artísticas, conhecido como LABORARTE, por meio do seu Departamento de Fotografia e Cinema, sob responsabilidade de Murilo Santos<sup>5</sup>, foi o responsável por incorporar a primeira iniciativa maranhense de fazer cinema, em 1972. Murilo Santos relata que o curso Visão Técnica do Cinema, que investiu na formação de cineastas, durou dois dias e foi a primeira experiência, de fato, de implementação da sétima arte no Maranhão, tendo sido ministrado por Stenio Gandra que atuava no Sul do Brasil como engenheiro de som (apud MOREIRA NETO, 2017, p. 230).

Ainda segundo Murilo Santos, o Curso de Iniciação ao Cinema, ministrado pelo Professor Ademar Carvalhaes em São Luís, foi promovido pela Fundação Cultural do Maranhão e Aliança Cultural Franco-Brasileira, em 4 de setembro de 1974 (SANTOS, 2021).

5 Professor do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão, cineasta e fotógrafo profissional.

A Coordenação de Extensão e Atividades Comunitárias (CEAC) da UFMA, existente com essa nomenclatura de 1973 a 1977, sob a coordenação do professor Mário Cella, proporcionou aos integrantes do Cine Clube Uirá um curso de cinema chamado Iniciação às Técnicas do Cinema, ministrado pelo diretor de fotografia Fernando Duarte, entre maio e junho de 1976. Os alunos acompanharam o ministrante Fernando Duarte na realização de filmagens no Centro Histórico de São Luís e na cidade de Alcântara.

Fernando Duarte trouxe um equipamento de 16mm, com o qual realizou os trabalhos, acompanhado por alunos, que receberam, na prática, instruções sobre o processo de filmagens. Como trabalho final dos alunos, Fernando Duarte propôs roteiros de curtas-metragens. Sobre essa experiência, afirma Cella:

A relação integrada e harmoniosa entre o DAC e o pequeno grupo interessado, principalmente com Murilo Santos, levou-nos a promover encontros, discussões e um curso de fotografia ministrado pelo profissional e destacado fotógrafo estabelecido no Rio de Janeiro, Fernando Duarte. Esta foi uma das formas encontrada para apoiar e incentivar as pessoas que se iniciavam à experiência de pequenas produções e documentários (MOREIRA NETO, 2017, p. 260).





Em 1977, houve um curso de cinema ministrado pelo cineasta Murilo Santos, promovido pelo Serviço Social do Comércio (SESC), em São Luís. Algumas referências sobre esse curso foram feitas pelo então estudante de Engenharia e cineasta superoivista, Raimundo Nonato Medeiros: “Fiz um curso de iniciação ao cinema com Murilo Santos no SESC e assim ganhei confiança para começar outros documentários” (apud MOREIRA NETO, 2017, p. 292).

Em meados de 1985, ocorreu um curso prático de cinema cujo exercício principal foi um filme experimental de ficção, “O olhar da Lágrima”, dirigido por Murilo Santos, também ministrante do curso, com a participação dos alunos como atores e atrizes. Esse curso é considerado o primeiro de cinema com uma prática voltada para a ficção no Maranhão (SANTOS, 2021).

O Festival Guarnicê de Cinema passou a ter abrangência regional na segunda metade dos anos de 1980. A iniciativa deixou de ser um festival específico de cinema Super 8 no Maranhão e passou também a promover, além da mostra de filmes, oficinas como atividades do festival. Uma ideia de Euclides Moreira Neto, então coordenador do evento, com o objetivo de ampliar a participação

local do cinema maranhense no evento e conferir mais qualificação profissional aos interessados na sétima arte.

Em 2002, Frederico Machado, pela franquia Lume e parceria do Cine Praia Grande<sup>6</sup>, realizou o Festival de Cinema Internacional do Maranhão, com Camilo Cavalcante e Telmo Carvalho como professores. Os cursos ofertados foram: Direção Cinematográfica e Desenho Animado (MACHADO, 2021).

Em 2007, começa a acontecer anualmente o Festival Maranhão na Tela, idealizado por Mavi Simão – diretora, roteirista, cineasta e produtora audiovisual, e realizado pela Mil Ciclos Filmes. Esse Festival também é marcante, pois promove oficinas de capacitação em seus eventos, voltadas para a formação em cinema em todas as suas edições realizadas.

No ano de 2015, o movimento cinematográfico maranhense, do ponto de vista da formação, passa a acontecer a partir de cursos caracterizados por escolas específicas de cinema, como é o caso da Escola Lume de Cinema, do cineasta Frederico Machado; e da Unidade Vocacional Escola de Cinema do IEMA, do segmento público estadual.

6 Era localizado no Centro de Criatividade Odylo Costa Filho, no Centro Histórico de São Luís – Praia Grande.



## A Unidade Vocacional Escola de Cinema – IEMA



**Figura 2:** Escola de Cinema – IEMA. **Fonte:** a autora, 2021.

Antes da inauguração da Escola de Cinema, ocorreu um curso piloto no Convento das Mercês - Centro Histórico de São Luís. O site do IEMA trouxe assim a informação sobre a Formação Inicial Continuada - FIC, que antecedeu a inauguração da Escola de Cinema:

Entre novembro de 2015 e janeiro de 2016, o Iema promoveu o curso FIC – Cinema e, em apenas 48 horas, 515 pessoas se inscreveram para as 26 vagas. O curso foi uma espécie de embrião muito bem-sucedido da Escola de Cinema do Maranhão, inaugurada em março deste ano (IEMA, 2016a, p. 1).

A inauguração da Escola de Cinema foi informada oficialmente pelo site da Secretaria de Estado da Ciência, Tecnologia e Inovação - SECTI, com destaque para a solenidade, que aconteceria em 14 de março de 2016:

O Estado inaugura nesta segunda-feira (14) a primeira Escola de Cinema do Maranhão, Unidade Vocacional do Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IEMA), que vai oferecer cursos técnicos em todas as áreas técnicas do cinema – como formação de roteiristas e diretores, que terá duração de um ano. A solenidade acontece, às 10h, na Rua Portugal, Praia Grande, em São Luís (SECTI, 2016, p. 1).

A Unidade Vocacional Escola de Cinema – IEMA, desde sua inauguração, em 14 de março de 2016, é localizada na Rua Portugal, nº 221, Centro Histórico, São Luís, atendendo oficialmente à sociedade maranhense, com cursos profissionalizantes em cinema a partir de editais abertos.

A Escola de Cinema obteve o reconhecimento do Curso de Educação Profissional Técnico de Nível Médio em Produção de Áudio e Vídeo, aprovado pelo Conselho Estadual de Educação (CEE/MA, 2018). É um curso orientado pelo Catálogo Nacional de Cursos Técnicos - CNCT, do qual faz parte



pelo Eixo Tecnológico:<sup>7</sup> Produção Cultural e Design (código 4558).

A organização curricular do curso, segundo o CNCT, prevê uma carga horária mínima de 1200 horas e a duração estimada de um ano e meio. A duração é estimada para a forma subsequente e pode variar de acordo com cada plano de curso, principalmente levando-se em conta os cursos integrados e concomitantes (CNCT, 2021, p.336). Pelo plano de curso do IEMA (2016, p. 23) e o Catálogo de Cursos de Formação Inicial Continuada - FICs do IEMA (2019, p. 194), a carga horária prevista é de 800 horas, distribuídas em 4 módulos de duração mínima de 03 (três) meses para cada módulo (IEMA, 2016, p. 6, 14-22).

Até o período de 2021, dois cursos técnicos em Produção de Áudio e Vídeo foram realizados: a primeira turma entre 2016 e 2017 e

a segunda turma entre 2018 e 2019. Cabe esclarecer que houve a suspensão de novo edital após a conclusão da segunda turma, e que, dentro desse período, vêm sendo oferecidas FICs por editais públicos semestrais.<sup>8</sup>

O plano de curso criado para a Unidade Vocacional Escola de Cinema, que orienta o Curso Técnico Subsequente em Produção de Áudio e Vídeo, tem como objetivo principal:

Promover a qualificação profissional para atender às demandas do campo cinematográfico e audiovisual, oportunizando aos estudantes a construção de conhecimentos que envolvem todo o processo de produção e realização de projetos (...) (IEMA, 2016, p. 5).

Percebem-se, a partir do objetivo do próprio plano de curso, a amplitude da formação e o perfil profissional esperado, já que, a partir dessa formação, o profissional terá condições de atuar em diferentes áreas da cinematografia e desenvolver habilidades de criação, produção e criticidade.

Vejam-se os componentes curriculares do curso técnico, conforme especificações no Quadro 1 a seguir:

7 O Catálogo Nacional de Cursos Técnicos (CNCT) disciplina a oferta de cursos de educação profissional técnica de nível médio para orientar e informar as instituições de ensino, os estudantes, as empresas e a sociedade em geral. Seu conteúdo é atualizado periodicamente pelo Ministério da Educação para contemplar novas demandas socioeducacionais. É organizado em treze eixos tecnológicos, que podem ser compreendidos como conjuntos organizados e sistematizados de conhecimentos, competências e habilidades de diferentes ordens (científicos, jurídicos, políticos, sociais, econômicos, organizacionais, culturais, éticos, estéticos etc.). Fonte: Site do MEC - Catálogo Nacional de Cursos Técnicos. Ver referências.

8 Com exceção do período do surgimento da pandemia da Covid-19.



**Quadro I - Componentes Curriculares do Curso**

<b>Módulos</b>	<b>Componentes Curriculares</b>	<b>Carga Horária</b>
<b>Módulo I</b>	Introdução à Linguagem Cinematográfica	40 horas
	História do Cinema	80 horas
	Cinema Documentário	40 horas
	Direção Cinematográfica	80 horas
<b>Certificação em Direção Cinematográfica</b>		<b>240 horas</b>
<b>Módulo II</b>	Introdução à Fotografia	40 horas
	Direção de Fotografia	80 horas
	Roteiro Cinematográfico	40 horas
	Estética Cinematográfica Contemporânea	80 horas
<b>Certificação em Direção de Fotografia</b>		<b>160 Horas</b>
<b>Módulo III</b>	Som para Cinema	40 horas
	Montagem	40 horas
	Direção de Arte	40 horas
	Direção de Atores	40 horas
<b>Certificação Em Direção de Arte</b>		<b>160 Horas</b>
<b>Módulo IV</b>	Produção Cinematográfica	80 horas
	Crítica Cinematográfica	40 horas
	Prática Intensiva (Longa-Metragem)	120 horas
<b>DIPLOMA DE TÉCNICO EM PRODUÇÃO DE ÁUDIO E VÍDEO</b>		<b>800 Horas</b>

**Fonte:** Arquivo documental administrativo da Escola de Cinema (IEMA, 2021)



A justificativa para a criação desse curso técnico foi a viabilização de oportunidades a públicos diversos e com diferentes oportunidades de atuação profissional, dentre as quais, “gerar produtos cinematográficos em suas especialidades criativas, como direção geral, direção de arte, direção de fotografia, argumento e roteiro, montagem/edição, animação, continuidade, sonorização, finalização, e outras atividades relacionadas” (IEMA, 2016a, p. 7).

O plano de curso do Curso Técnico em Produção de Áudio e Vídeo tem como objetivo geral (IEMA, 2016a, p. 8):

Promover a qualificação profissional de jovens e adultos, na área de produção de Áudio e Vídeo, a partir do desenvolvimento de habilidades básicas e técnicas nas diferentes linguagens da arte cinematográfica e audiovisual, a fim de que possam atuar com ética, sensibilidade, densidade crítica e criativa em

relação à arte das imagens e sons, tornando-os conscientes de suas responsabilidades social, cultural, política e econômica, atentando sempre as transformações tecnológicas, que afetam o pensar e o fazer no campo do audiovisual.

Ao se referir ao perfil profissional do Técnico em Produção de Áudio e Vídeo, o plano de curso afirma que “(...) deve ser, não apenas o realizador-técnico que desenvolve e elabora obras de cinema e audiovisual, mas principalmente, o realizador-crítico, que põe em análise a real função do audiovisual na sociedade contemporânea, cujo trabalho põe em discussão a sociedade na qual está inserido” (IEMA, 2016a, p. 12).

Nos cinco anos de atuação, a Escola de Cinema do IEMA ofertou dois cursos técnicos, oito FIC e duas oficinas, conforme Quadro 2, a seguir:



**Quadro 2 - Demonstrativo dos Cursos Ofertados por ano: de 2016 a 2020**

Cursos Ofertados de 2016 a 2020				
2016	2017	2018	2019	2020 <sup>9</sup>
<p>Curso Técnico em Cinema. 1ª Turma:</p> <p>1. Introdução à Linguagem Cinematográfica, com Cássio Starling;</p> <p>2. História do Cinema, com Raffaele Petrini;</p> <p>3. Cinema Documentário, com Fernando Oriente;</p> <p>4. Direção Cinematográfica, com Lucas Sá;</p> <p>5. Introdução à Fotografia, com Maria Thereza</p>	<p>Continuação do Curso Técnico em Cinema I:</p> <p>6. Direção de Fotografia, com Roman Lechapelier;</p> <p>7. Roteiro Cinematográfico, com Thaís Fuginaga;</p> <p>8. Estética Cinematográfica Contemporânea, com Ramusyo Brasil;</p> <p>9. Som para Cinema, com Leonardo Bortolin;</p> <p>10. Montagem, com Fernando Oriente;</p> <p>11. Direção de Arte, com Lucas Kurz;</p> <p>12. Direção de Atores, com Breno Nina;</p> <p>13. Produção Cinematográfica, com Eduardo Valente;</p> <p>14. Crítica Cinematográfica, com Affonso Beato;</p> <p>15. Prática Intensiva<sup>10</sup></p>	<p>Continuação do Curso Técnico Cinema. 2ª Turma:</p> <p>6. Direção de Fotografia, com Roman Lechapelier;</p> <p>7. Roteiro Cinematográfico, com Israel Castelo Branco e Arturo Sabóia;</p> <p>8. Estética Cinematográfica Contemporânea, com Ramusyo Brasil;</p> <p>9. Som para Cinema, com Leonardo Bortolin;</p> <p>10. Direção de Arte, com Carlos A. Piovacari;</p> <p>11. Montagem, com Lucas Kurz;</p> <p>12. Direção de atores, com Áurea Maranhão;</p> <p>13. Produção Cinematográfica, com Mavi Simão, Al Danúzio, Cavi Borges, Eduardo Valente.</p> <p>14. Crítica Cinematográfica, com Márcio Sallem.</p> <p>15. Prática Intensiva</p>	<p>FIC 200 Horas: Produção cinematográfica I e II, com Thaís Lima.</p>	<p>Oficina 80 Horas: Criação Cinematográfica com uso de dispositivos móveis:</p>

<sup>9</sup> É importante ressaltar que esse ano foi atípico, por conta do enfrentamento da pandemia da Covid-19, sendo necessária a quarentena e o distanciamento social, o que afetou a oferta de cursos presenciais pela escola.

<sup>10</sup> Realização de produção cinematográfica em equipe como resultado de todo o arcabouço teórico-prático desenvolvido durante os módulos do curso organizado em um curta-metragem - Trabalho de Conclusão de Curso – TCC audiovisual.



<p>FIC 160 horas:</p> <p>Direção de Fotografia</p> <p>FIC 160 horas:</p> <p>Atuação em Cinema</p>	<p>Curso Técnico em Cinema. 2ª Turma:</p> <p>1. Introdução à Linguagem Cinematográfica, com Francisco Colombo;</p> <p>2. História do Cinema, com Sérgio Brandão;</p> <p>3. Cinema documentário, com Fernando Oriente;</p> <p>4. Direção Cinematográfica, com Ramusyo Brasil, Nayra Albuquerque e João Paulo Miranda;</p> <p>5. Introdução à Fotografia, com Maria Thereza Soares;</p>		<p>FIC 160 Horas:</p> <p>Construção sonora de obra audiovisual, com Fábio Carneiro Leão.</p>	<p>Oficina</p> <p>80 Horas:</p> <p>Direção Cinematográfica, com Frederico Machado.</p>
	<p>FIC 160 Horas:</p> <p>Ilha de Edição</p>		<p>FIC 200 Horas:</p> <p>Atuação para cinema I, com Al Danúzio.</p> <p>Atuação para o cinema II, com Tássia Dur e Josué Redentor.</p>	<p>Oficina <i>online</i> 80 Horas:</p> <p>Do Teste ao Set (Atuação para o Cinema). Plataforma Maranhão Profissionalizado.</p>

**Fonte:** Banco de Dados do IEMA e Escola de Cinema (IEMA, 2021).



Além dos cursos ofertados, a Escola de Cinema desenvolveu outras atividades e eventos importantes para o aperfeiçoamento dos conhecimentos pelos estudantes. Houve o intercâmbio com outros profissionais de referência no mercado audiovisual nacional e internacional. Nos anos de 2016, 2017 e

2018, não foram encontrados - até a conclusão desta pesquisa - registros dessas realizações. A partir de 2019, através de postagens do Instagram oficial da Escola de Cinema, coletaram-se informações dos eventos organizados no Quadro 3:

**Quadro 3 – Participações em eventos de 2016 a 2020**

Participações em eventos de 2016 a 2020		
Ano	Ações	Realização
2016	SRE <sup>11</sup>	-----
2017	CineMA <sup>12</sup>	Disciplina Produção Cinematográfica. 1ª turma do Curso Técnico em Cinema.
2018	Revoar – Mostra de Cinema Maranhense <sup>13</sup>	Disciplina Produção Cinematográfica. 2ª turma do Curso Técnico em Cinema.
	Projeto IEMA no Cinema I e II	Coord. Josué da Luz e Thais Lima/IEMA
	Validação da Escola de Cinema pela <i>Cinéfondation</i> para o Festival de Cannes	Festival de Cannes
	Palestra sobre acessibilidade no audiovisual, com Alessandra Pajama	Escola de Cinema.
	Encontro com a atriz Lucélia Pontes e o ator Vandrê Silveira	FIC Atuação para o Cinema/Escola de Cinema
2019	Exibição do filme documentário “Iemanjá Pela Última Vez” e Bate Papo com o cineasta Denis Carlos	Escola de Cinema
	Palestra sobre Empreendedorismo no audiovisual – Raíssa Amaral	Parceria do SEBRAE MA/Escola de Cinema
	Palestra: Economia Criativa, com Daniella Abreu	Parceria do SEBRAE MA/Escola de Cinema
	Oficina de Produção, com o Mestre Projeccionista: Mário Diniz	Escola de Cinema
	Palestra sobre Empreendedorismo para o mercado audiovisual – Consultor Cultural André Lira, SEBRAE	Parceria do SEBRAE MA/Escola de Cinema
	Roda de Conversa com a cineasta Isa Albuquerque	Escola de Cinema

11 Sem Registros Encontrados.

12 Informação dada por um egresso da escola, Thais Lima.

13 Informação dada por um egresso da escola. Thais Lima.





	Roda de Conversa com o cineasta Breno Ferreira	Escola de Cinema
	Roda de Conversa com o cineasta Alexandre Silveira	Escola de Cinema
<b>2019</b>	Bate papo com Beto Matuck em curso Produção Cinematográfica - Módulo Roteiro - ministrado por Rose Panet.	Escola de Cinema
	Bate Papo com o ator Sérgio Mambert	Escola de Cinema
	13ª Mostra Cinema e Direitos Humanos <sup>14</sup>	Realização: Sindicato dos Bancários. Correalização: Escola de Cinema. Cine Praia Grande.
	Ação Social Dia Internacional da Mulher	No Cine Praia Grande. Odylo Costa Filho.
	Escola de Cinema IN LIVE <sup>15</sup> – A produção cinematográfica em tempos de pandemia: 12 de junho de 2020	Escola de Cinema
	Live Escola de Cinema IN LIVE – A atuação e os novos desafios para os atores no cenário audiovisual.	Escola de Cinema Mediação de Tássia Dur
	Live Escola de Cinema IN LIVE – A produção de videoclipes no cenário audiovisual maranhense.	Escola de Cinema
<b>2020</b>	Live Escola de Cinema IN LIVE – A Atuação para o cinema em novos contextos.	Escola de Cinema
	Live Escola de Cinema IN LIVE – A força do documentário maranhense.	Escola de Cinema
	Live Escola de Cinema IN LIVE – Cinema: do roteiro à montagem.	Escola de Cinema
	Live Escola de Cinema IN LIVE – Diálogos sobre o audiovisual no Maranhão: Mostras, Festivais e outras plataformas.	Escola de Cinema
	Projeto Memórias do Audiovisual Maranhense <sup>16</sup> : encontros com nomes importantes do pioneirismo do cinema maranhense e pesquisadores.	Escola de Cinema

14 Participação de curtas-metragens da Escola de Cinema.

15 Por ocasião da pandemia da COVID-19, a Escola de Cinema precisou também se reinventar e utilizou-se de formações online com o fomento de debates pertinentes sobre audiovisual e a presença de egressos e profissionais de referência nos temas abordados. O projeto foi intitulado de ESCOLA DE CINEMA IN LIVE. Disponível em vídeos gravados no canal de Youtube oficial da UV Escola de Cinema. Ver referências.

16 Disponível em vídeos gravados no canal Canal de Youtube da Escola de Cinema. Ver referências.



	Oficina <i>Do Teste ao Set</i> – curso online sobre atuação para o cinema, ministrado pela atriz Áurea Maranhão. Mostra Especial Escola de Cinema <sup>17</sup>	Parceria: Escola de Cinema/43º Festival Guarnicê de Cinema e AIC – Academia Internacional de Cinema.
2020	Live Escola de Cinema IN LIVE – Cinema Negro Maranhense em debate	Escola de Cinema
	I Encontro Regional da FAEB – I ENREFAEB: Afluentes em territórios do cinema e educação em arte.	Parceria Escola de Cinema/IFMA/FAEB <sup>18</sup>
	Certificação e Sessão dos curtas-metragens: Praia Branca <sup>19</sup> e Memórias <sup>20</sup> no Beco Catarina Mina, Centro Histórico: 17 de dezembro.	Produção dos alunos dos cursos de Criação Cinematográfica com uso de Dispositivo Móvel e Direção Cinematográfica.

**Fonte:** Instagram da Escola de Cinema: @escoladecinemaiera

Sobre a filmografia já realizada como filme de escola, existe a necessidade de catalogação e organização da Cinemateca Escola de Cinema. São apenas poucos filmes salvaguardados em um banco de dados da própria escola. Em relação a essa catalogação, vem sendo feito, desde 2020, um repositório

virtual instalado em canal de Youtube vinculado ao e-mail da instituição, com o título de Cinemateca UV Escola de Cinema<sup>21</sup>. Segue no Quadro 4 uma amostragem do acervo fílmico até então levantado, apesar de nem todos estarem ainda disponíveis na cinemateca virtual.

17 Um espaço na plataforma online do 43º Festival Guarnicê com curtas metragens produzidos pela 1ª e 2ª turma do Curso Técnico em Cinema e as FICs. Ver referências.

18 O Instituto Federal do Maranhão Campus Centro Histórico sediou esse evento online promovido pela Federação de Arte Educadores do Brasil/FAEB no formato dos Encontros Regionais da FAEB, ENREFAEB. Ver referências.

19 Resultado do curso Direção Cinematográfica, ministrado por Frederico Machado. Direção: Lucas Silva, Maitê Sousa, Tayres Pacheco, Eide Cabral.

20 Resultado do curso Criação Cinematográfica Com Uso de Dispositivo Móvel, ministrado por Thaís Lima em parceria com Bruno Guerra e Matheus Rizoka.

21 Endereço eletrônico: [https://youtube.com/playlist?list=PLj\\_g-VwhQPHthxQ3wCGG4gwi9jzx8jzZT](https://youtube.com/playlist?list=PLj_g-VwhQPHthxQ3wCGG4gwi9jzx8jzZT).



#### Quadro 4 – Produções em curtas-metragens

Produções em Curtas-Metragens da Escola de Cinema <sup>22</sup>			
Ano	Título	Direção/Coordenação	Produção/Apoio
<b>2016</b>	SRE	-----	-----
<b>2017</b>	Você é Diferente	Direção: George Pedrosa	*Apoio
	Show do Eu	Coord. Nayra Albuquerque.	Filme de escola
	Olhos de Cobra Cega	Coordenação: Áurea Maranhão. Direção: Thaís Lima	Filme de escola
<b>2018<sup>23</sup></b>	Cal	Direção: Lucas Lindoso	*Apoio
	Consumo – me <sup>24</sup>	Coordenação: João Paulo Miranda	Direção 2ª turma curso técnico
	Artista de Rua.	Coordenação: Renan Brandão	Filme de escola
	Será que ela volta?	Coordenação: Thais Lima. Direção: Isis Reis	Filme de escola
	Invisíveis	Direção: Bruno Guerra	Filme de Escola
	Tórridas Torradas Tostadas	Direção: Deyla Rabelo	Filme de Escola
	Namoradeira	Direção: Nayza Soares	Filme de Escola
<b>2019</b>	Off Life	Direção: Valéria Veluz	Filme de Escola
	REInaldo <sup>25</sup>	Direção: Thais Lima e Mateus Rizoka. Produção Guajajara Filmes	*Apoio e Parceria com Red Cine Comunidad y Diversidad
	Família Perfeita	Roteiro: Nádia Maria.	*Apoio e Parceria Red Cine Comunidad y Diversidad
	Estatística (s)	Direção: Nádia Maria	*Apoio
	Olho que não quer ver	Direção: Matheus Khrystian	*Apoio

22 Trabalhos executados por egressos da UV Escola de Cinema, mas que não são produções da escola, serão designados: \*Apoio.

23 Filmes realizados a partir desta data são referentes à 2ª turma do Curso Técnico em Cinema nos módulos do curso e FIC.

24 Participou da Mostra Informativa Festival Maranhão na Tela, de 2018.

25 1º lugar Concurso Cine em Casa no Brasil; 3º lugar Mostra Cinema Maranhense na Pandemia em 2020.



	Margem	Direção: Namíbya Aick	*Apoio. Produção da Guajajara Filmes, IPTCA, RZK Filmes
	Confia em Mim <sup>26</sup>	Direção: Luiza Travassos	*Apoio. Produção da Guajajara Filmes, IPTCA, RZK Filmes
	Traços <sup>27</sup>	Direção: Bruno Guerra	*Apoio. Produção da Guajajara Filmes, IPTCA, RZK Filmes
	Cicatrizes <sup>28</sup>	Direção: Nadson Paixão e Jhonzzy	*Apoio. Produção da Guajajara Filmes, IPTCA, RZK Filmes
	Vitor <sup>29</sup>	Coordenação: prof. Al Danuzio	Filme de escola - FIC de Atuação I
	Depois da Tempestade <sup>30</sup>	Coordenação: prof. Al Danuzio	Filme de Escola Direção: Al Danuzio e Andreia Monteiro
<b>2019</b>	Alices	Coordenação: prof. Al Danuzio	Filme de Escola Direção: Isis Reis
	Pódio	Coordenação: prof. Al Danuzio	Filme de Escola (inacabado). Direção: Jéssica Lauane
	À Espera	Direção: Bruno Guerra e Jô Brandão	Filme de escola (inacabado)
	Seraphins	Direção: Tyson Viana e Carol Ferreira	Filme de escola (inacabado)
	REC: por detrás das lentes	Direção: Isis Reis. Coordenação: Thais Lima e Mabu	Filme de Escola - FIC Prod. Cinematográfica I
	Jullian	Direção: Mabu	Filme de Escola
<b>2020</b>	Praia Branca	Coordenação: Frederico Machado. Direção: Lucas Silva, Maitê Sousa, Tayres Pacheco, Eide Cabral	Filme de escola – Oficina de 80 horas: Direção Cinematográfica
	Memórias	Coordenação: Thais Lima, Bruno Guerra e Matheus Rizoka. Direção: Camila Vieira	Filme de escola – Oficina de 80 horas: Criação Cinematográfica Com Uso de Dispositivos Móveis

**Fonte:** memória oral de egressos da Escola de Cinema

26 Melhor Filme – I Festival de Cinema Vale do Pindaré, 2019.

27 Melhor Som e Melhor Trilha Sonora – I Festival de Cinema Vale do Pindaré, Mostra Informativa Festival Maranhão na Tela.

28 Menção Honrosa 43º Festival Guarnicê de Cinema.

29 Premiado Melhor Ator Coadjuvante no 43º Festival Guarnicê.

30 Mostra Informativa Festival Maranhão na Tela – 2019.



## Considerações finais

A investigação sobre a formação profissional em cinema em São Luís no período compreendido pela delimitação proposta para esta investigação – entre a década de 1970 a 2016, ano de inauguração da primeira e única escola pública de cinema do Maranhão até a conclusão desta pesquisa -, com certeza possui lacunas de dados documentais e bibliográficos que precisam e devem ser ampliados. Assim como pode ser expandida a pesquisa de memória oral a um número maior de personagens que vivenciaram a história cultural da cidade de São Luís e os movimentos de formação cinematográfica que existiram neste período.

Como todo final é também um ponto de partida, encerra-se esta etapa da pesquisa alcançando o objetivo principal possível até o momento, que foi realizar um levantamento bibliográfico e documental sobre a Unidade Vocacional Escola de Cinema, especificamente com informações acerca do Plano de Curso de Áudio e Vídeo, FICs, Oficinas e outras formações audiovisuais - resultados alcançados até o encerramento da pesquisa. Assim como um levantamento retrospectivo das primeiras cinco décadas de ensino profissional em cinema realizado na cidade de São Luís.

Percebeu-se, ao longo do trajeto de coleta de dados, que existem inúmeras lacunas de informações que ainda precisam ser levantadas e organizadas para contemplar a necessidade de manutenção da memória dessa instituição escolar de maneira mais fidedigna. A ausência de fontes e registros documentais em arquivo da Escola de Cinema e redes sociais oficiais dificulta a construção desse histórico.

Esse é um problema observado que possivelmente poderá ser diminuído com a realização de futuras pesquisas complementares.

Conforme já dito, pretende-se dar continuidade a esta pesquisa, ampliando o trabalho de pesquisa de campo, documental e bibliográfica, com ênfase na memória oral, buscando preencher algumas lacunas informativas percebidas durante o trabalho, no sentido de preservar a história dessa instituição de educação profissionalizante já tão significativa para a sociedade maranhense.

E, por fim, contribuir com a difusão de informações baseadas em dados referenciados, para todos que comungam do interesse pelo tema da história da formação profissional audiovisual local.



## Referências

CALDAS, Leide Ana Oliveira. **SUPEROITISMO NO MARANHÃO**: os modos de fazer, temas e formas de falar e a invenção do cinema local como prática de micro resistências 1970/80. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em História/CCH, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2016.

CEE/MA. Conselho Estadual de Educação do Maranhão. Parecer nº N° 271/2018. **Resolução N° 260/2018**.

IEMA. Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão. **Escola de Cinema do Maranhão inicia curso de direção de fotografia na próxima segunda-feira (9)**. 2016. Disponível em: <<http://www.iema.ma.gov.br/escola-de-cinema-do-maranhao-inicia-curso-de-direcao-de-fotografia-na-proxima-segunda-feira-9/>>. Acesso em: 21 fev. 2021.

\_\_\_\_\_. **Plano de Curso do Curso Técnico Subsequente em Produção de Áudio e Vídeo do Instituto Estadual de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão – IEMA**. São Luís, Ano 2016a. 37 p.

\_\_\_\_\_. **Catálogo de Cursos FICs**. IEMA, 285p. São Luís, 2019.

MACHADO, Frederico da Cruz. [Entrevista]. WhatsApp. 22 de nov. 2021. 12:16. 1 mensagem de WhatsApp.

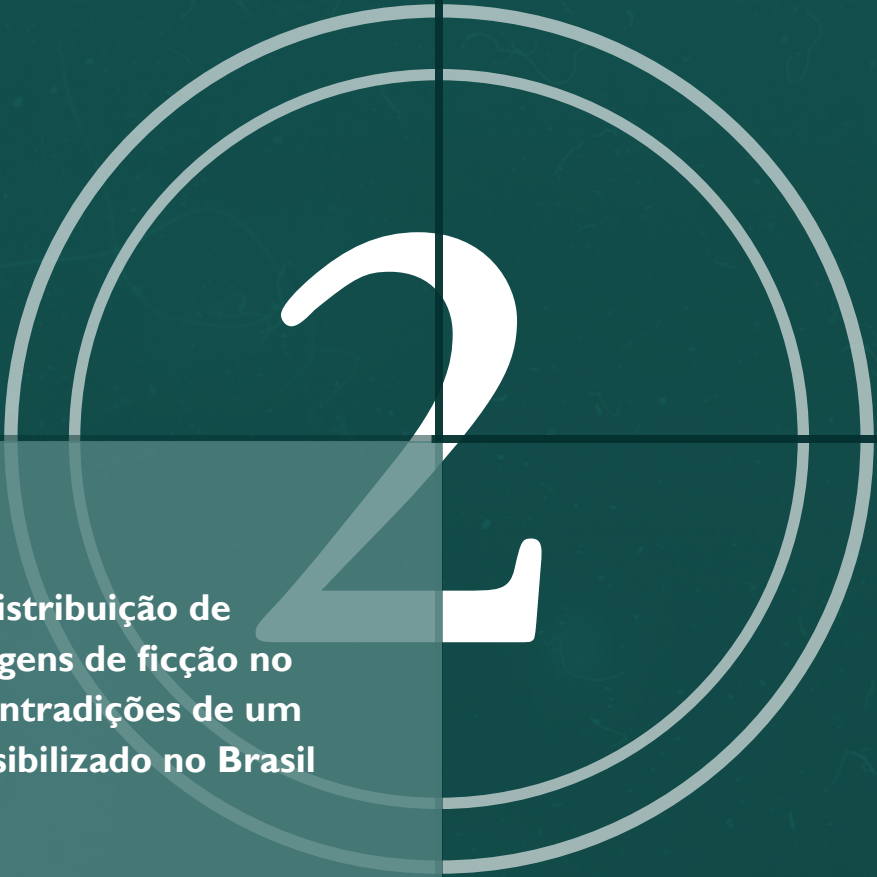
MARANHÃO NA TELA. **Site oficial**. Disponível em: <<https://www.maranhaonatela.com.br/>>. Acesso em 21 fev. 2021.

MEC. Ministério da Educação. **Catálogo Nacional de Cursos Técnicos**: Eixo de Produção Cultural e Design – Técnico em Produção em Áudio e Vídeo. 4ª edição, 2021. 510p. Disponível em: <<http://cnct.mec.gov.br/eixo-tecnologico?id=8&pagina=3>>. Acesso em 21 fev. 2021.

MOREIRA NETO, Euclides. **Guarnecendo Memórias**. São Luís: EDUFMA, 2017.

SANTOS, José Murilo. **Preservação de filmes**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[murilosantos16@yahoo.com.br](mailto:murilosantos16@yahoo.com.br)>. Em 7 nov. 2021.

SECTI. Secretaria de Ciência, Tecnologia e Inovação. **Aviso de pauta** – Governo do estado inaugura nesta a primeira Escola de Cinema do Maranhão nesta segunda-feira. 2016. Disponível em: <<http://www.secti.ma.gov.br/aviso-de-pauta-governo-do-estado-inaugura-nesta-a-primeira-escola-de-cinema-do-maranhao-nesta-segunda-feira/>>. Acesso em: 21 fev. 2021.



**Produção e distribuição de  
longas-metragens de ficção no  
Maranhão: contradições de um  
mercado invisibilizado no Brasil**

Andréia de Lima Silva

## Produção e distribuição de longas-metragens de ficção no Maranhão: contradições de um mercado invisibilizado no Brasil

Andréia de Lima SILVA<sup>1</sup>

### Introdução

Localizado na região Nordeste brasileira, o Estado do Maranhão é considerado um dos mais pobres do país<sup>2</sup>. Sem tradição cinematográfica, a produção de filmes do Estado tem sido marcada pela informalidade na forma de produzir e na circulação de suas obras. Nas duas últimas décadas, entretanto, tem havido um momento de transição (ainda incipiente) para um mercado re-

gido pela formalidade. Nesse período houve uma produção pulsante de filmes de longas-metragens de ficção<sup>3</sup>, que até os anos 2000 não eram realizados por produtores locais. Atualmente, o número de lançamentos nessa categoria tem sido praticamente um por ano, desde quando esse tipo de produto foi lançado pela primeira vez, em 2007.

Os últimos lançamentos desse segmento dão um demonstrativo dessa transição e, também, desse momento fértil para o setor no Maranhão. *Terminal Praia Grande*, lançado no Festival do Rio em 2019, percorreu vários festivais no ano seguinte e chegou ao público trazendo dois grandes marcos para o setor do audiovisual maranhense: primeiro longa de terror do Estado e a primeira mulher a dirigir um longa de ficção, Mavi Simão. Já *As órbitas das águas*, de Frederico Machado, lançado no Festival de São Paulo, em 2020, é o quarto longa de ficção do diretor que desde o seu primeiro filme busca um ambiente formal para as suas obras, fazendo os devidos registros de seus traba-

1 Andréia de Lima Silva é doutoranda do Programa de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em História Social pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: andrea\_lima@id.uff.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0379350497036387>. Bolsista FAPEMA.

2 De acordo com o Censo 2010 do Instituto Brasileiro de Pesquisa e Estatística (IBGE), o estado do Maranhão possui o segundo pior índice de desenvolvimento humano (IDH) do Brasil, 0,639. Fonte: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ma/pesquisa/37/0?tipo=ranking>.

3 Para o mercado cinematográfico, o longa-metragem de ficção é considerado o principal produto desde o momento em que o cinema se tornou um negócio lucrativo, por volta dos anos 1920-1930. Desde então, produções de curtas-metragens e documentários são consideradas subprodutos desse mercado “maior”.





lhos na ANCINE. Por fim, o último longa de ficção maranhense produzido (2021) foi lançado em salas de cinema de quatro estados da federação no Brasil: Maranhão, Pará, Amazonas e São Paulo. *Curupira – o demônio da floresta*, de Erlanes Duarte (também na produção de seu quarto longa), foi distribuído pela O2 play. Foi a primeira vez que um filme maranhense, voltado para o grande público, contou com um processo de distribuição realizado por uma grande empresa brasileira.

Diante do exposto, é notório que nas últimas duas décadas houve um *boom* de produções de longas-metragens de ficção no Maranhão e alguns desses filmes passaram, inclusive, a ser distribuídos em salas de cinema fora do estado, fato até então inédito para o mercado local. Levando em consideração que o Maranhão não possui uma estrutura que favoreça esse cenário, tais como curso superior, políticas públicas eficientes e economia forte, a nossa **pergunta-problema** é: que fatores contribuíram para essa circunstância? Nesse sentido, os nossos **objetivos** passam pelo entendimento sobre como se deram as relações e as possíveis influências de fatores tecnológicos e institucionais (e, também, outros fatores externos) na formação de uma nova conjuntura na atividade ci-

nematográfica maranhense que possibilitou esse cenário promissor na produção de longas-metragens de ficção e, também, abriu espaço para a expansão da distribuição dessas produções em salas de cinema, tanto no Maranhão quanto fora dele.

Esse cenário fértil e promissor na cinematografia maranhense recente nos revela um ambiente cheio de riquezas e contradições. Se analisarmos de forma global as produções dessas duas últimas décadas, percebemos que se trata de um mercado que, muitas vezes, se retroalimenta, pois poucos são os filmes que circularam em festivais fora do estado e menos ainda foram aqueles que entraram em cartaz em salas de cinema não maranhenses. Outro dado relevante é que somente em meados dos anos 2000 as produções de longas-metragens de ficção começaram a ser realizadas no estado. Os primeiros filmes são de Cícero Filho, maranhense radicado no Piauí, que produziu o primeiro sucesso local, *Ai que vida!* (2008).

[o filme] faz uma veemente crítica de costumes sob a aparência de uma comédia amalucada. Expõe políticos ao ridículo, denuncia as estruturas de corrupção [...]. Ele se vale de um humor quase pastelão, com caretas, trejeitos de personagens e correrias, situações ambíguas ou francamente ro-



mânticas, em tudo demarcando um rígido limite entre o bem e o mal. O que faz, entretanto, a característica maior do filme é o tratamento diferenciado do bordão “Ai que vida”, usado para exprimir as mais variadas e distintas situações. A expressão do bordão é amplificada pelo uso da música tonitruante que acompanha e pontua os momentos cômicos do filme. A música-tema, também composta por Cícero e interpretada por Lilly Araújo e Dalmir Filho, alavancou o filme e o antecedeu em sua carreira de sucesso em muitos dos lugares onde ele foi exibido (AMÂNCIO, 2012, p. 48).

O filme foi exibido em salas de cinema no Maranhão e no Piauí, mas ganhou grande repercussão em outros estados devido ao mercado da pirataria que vendeu milhares de cópias de *Ai que vida!* (2008) em grandes centros do país, o que contribuiu para a sua longa visibilidade nos anos seguintes. Outro grande sucesso de ficção maranhense foi a comédia *Muleque té doido!* (2014). O filme utilizou vários elementos locais, tais como: lendas populares e urbanas da cidade de São Luís (MA), fatos históricos, sotaque e gírias, além de memes de internet que ficaram conhecidos na cidade. Tudo isso em uma narrativa heroica em que os quatro protagonistas têm o objetivo de salvar a ilha de São Luís. Uma aventura cheia de clichês e efeitos especiais que desbancou (no Maranhão) a

bilheteria de *blockbusters hollywoodianos* que estavam em cartaz na mesma época. O sucesso fez o filme ficar quase três meses em cartaz nos cinemas locais, o que lhe rendeu mais três continuações. A segunda delas, *Muleque té doido 2 – a Lenda de Dom Sebastião* (2016), ocupou a 25ª posição entre os filmes brasileiros mais vistos naquele ano, de acordo com dados da ANCINE, sendo que o filme foi lançado apenas no Maranhão.

São dados robustos que colocam em evidência uma cena profícua na atualidade, mas que, quando analisada de forma pontual e cronológica, revelam uma história marcada pela informalidade, legislação pouco atuante ao longo da história e nenhum curso superior em cinema e/ou audiovisual em universidades públicas nem privadas. No Nordeste, o Maranhão divide o posto de não ter curso superior na área com o Piauí e o Estado de Alagoas<sup>4</sup>. Na lista de filmes brasileiros lançados por unidade federativa do

---

4 Entre os nove Estados do Nordeste apenas Maranhão, Piauí e Alagoas não possuem curso superior na área de cinema e audiovisual. Catalogamos as seguintes universidades que possuem cursos superiores na área: Ceará (UFC e Unifor); Rio Grande do Norte (UFRN); Paraíba (UFPB), Pernambuco (UFPE e Uniaeso); Sergipe (UFS) e Bahia (UFBA, UFRB, UESB, UFSB, FTC – Faculdade de Tecnologia e Ciências, Unijorge, UNIFTC).



ano de 2019<sup>5</sup>, a última divulgada pela Agência Nacional de Cinema (ANCINE), o Maranhão surge com o lançamento de apenas um filme<sup>6</sup>, enquanto Pernambuco e Ceará são os estados com mais filmes lançados na Região Nordeste, nove cada um. E a Bahia aparece em segundo lugar com três filmes. No caso do Maranhão, a maioria das produções locais passam despercebidas em âmbito nacional, pois não foram registradas na ANCINE.

Com relação à legislação, ao longo da história os produtores locais de obras audiovisuais tiveram apenas um mecanismo legal ao qual recorrer para financiar as suas produções. Trata-se da Lei de Incentivo à Cultura (Lei 9.937/2011). A lei se destina ao financiamento de projetos artísticos e culturais por meio de recursos provenientes da renúncia fiscal do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS). Dessa forma, a Secretaria de Estado da Cultura e Turismo (Sectur) funciona como mediadora entre patrocinador e proponente.

Apenas em 2015, o governo estadual lançou edital específico contemplando o financiamento de obras audiovisuais mara-

nhenses. Assim, a Secretaria de Cultura do Estado, por intermédio da Superintendência de Ação e Difusão Cultural (SADC), em parceria com o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), lançou o Edital SECMA nº 01/2015 para selecionar projetos audiovisuais do Maranhão. O edital foi para a realização de produções independentes de longas-metragens (ficção, animação ou documentário), telefilmes e curtas-metragens (ficção, animação ou documentário) não publicitários. Em 2019, houve novo edital com a mesma proposta. Recentemente, a Secretaria de Cultura criou o Museu da Imagem e do Som do Maranhão com a proposta de divulgar por meio de exposições e palestras o audiovisual maranhense. Já havia anteriormente uma fundação privada com a proposta de preservar a memória ao audiovisual maranhense: o Museu da Memória do Audiovisual do Maranhão (MAVAN), criado em 1996.

Não podemos deixar de destacar que, apesar do momento profícuo do cinema maranhense, o mercado cinematográfico local é, ainda, marcado pela informalidade nos modos de produção e circulação. Essa informalidade surge, por exemplo, na parte burocrática, já que dessas vinte e uma produções catalogadas em nossa pesquisa

5 A lista é divulgada anualmente pela ANCINE no site <https://oca.ancine.gov.br/cinema>.

6 O filme lançado naquele ano foi *Muleque té doído 3 – mais doído ainda!* (2019), de Erlanes Duarte.



apenas cinco aparecem nas listas de registro divulgadas anualmente pela ANCINE, o que configura, em um cenário mais amplo, a quase invisibilidade do cinema do estado. Interessante notar que os cinco<sup>7</sup> filmes registrados na Agência são de apenas dois cineastas maranhenses: Frederico Machado e Erlanes Duarte. Atualmente, eles são os mais produtivos realizadores do estado. Cada um possui quatro filmes lançados<sup>8</sup> e um número considerável de produções sendo realizadas para lançamento em breve.

## Metodologia

Os desafios metodológicos que encontramos em nossa pesquisa passam pela organização de toda informação coletada. Levantaremos, portanto, dados sobre o Maranhão que contemplem aspectos econômicos, sociais e culturais. Identificaremos como se es-

truturam os principais órgãos que envolvem esse setor no estado, tais como secretarias que contemplam atividades voltadas para o audiovisual, entidades de classe (se houver), festivais e escolas de cinema. Nesse processo, desenvolveremos um quadro com a lista de filmes de longa-metragem de ficção, trazendo as principais informações sobre as obras, inclusive apontando se houve um caminho formal ou informal de produção e distribuição. Vamos listar, também, quem são as produtoras e distribuidoras de filmes maranhenses e como atuam, além de fazer um levantamento do número de salas de cinema no estado. Por fim, haverá uma análise global envolvendo esses dados no âmbito da produção e da distribuição e uma análise pontual sobre as informações que considerarmos mais relevantes.

Para realizar o levantamento dos dados econômicos, sociais e culturais sobre o estado do Maranhão, utilizaremos informações oficiais de instituições brasileiras, tais como o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) ou a Agência Nacional de Cinema (ANCINE), e das secretarias estaduais do Maranhão e museus locais. Os três principais festivais de cinema do estado – Festival Guarnicê, Maranhão na Tela e Novo Cinema Maranhense – dispõem de sites oficiais

7 *O exercício do caos* (2013), *O signo das tetas* (2014) e *Lamparina da Aurora* (2017), de Frederico Machado; *Muleque té doído 2 – A Lenda de Dom Sebastião* (2016) e *Muleque té doído 3 – mais doído ainda* (2019), de Erlanes Duarte.

8 O primeiro filme de Erlanes Duarte, *Muleque té doído!* (2014), não foi registrado na ANCINE, porém o estrondoso sucesso do filme chamou atenção da Agência, que impediu o diretor de fazer o lançamento do segundo filme sem o registro. A partir de então, o diretor entrou definitivamente para o ambiente formal do setor.



com as principais informações. Já as escolas de cinema (cursos livres e cursos técnicos) são recentes e, também, disponibilizam informações de forma virtual. O quadro com a lista de filmes de longas-metragens de ficção, trazendo as principais informações dos mesmos, vem sendo desenvolvido a partir de informações coletadas em sites de festivais, jornais e conversas com realizadores, produtores locais e estudiosos do tema. Assim como a identificação de produtoras, distribuidoras e exibidoras que atuam no estado.

Com todos esses dados à disposição de nossa pesquisa, nos debruçaremos em análises levando em consideração toda a estrutura formada. Certamente nesse processo algumas análises conjunturais irão surgir e será com essas novas informações em mãos que entrevistaremos os realizadores e produtores locais. Utilizaremos, para isso, entrevistas do tipo despadronizada ou não estruturada – como define Eva Lakatos (2003) em “Fundamentos de metodologia científica” – em que o entrevistador tem liberdade para desenvolver cada situação em qualquer direção que considere adequada. As entrevistas realizadas com os cineastas e produtores maranhenses levarão em consideração a narrativa desenvolvida pelos entrevistados,

prestando atenção não só na estrutura da fala, mas no tipo de performance (e negociação) que se estabeleceu durante a entrevista, observando no discurso a quem o entrevistado se dirige (que comunidades?) quando se comunica com o entrevistador. Para isso, utilizaremos os métodos e técnicas da História Oral desenvolvidos por De Garay (1999) no artigo “La entrevista de historia oral: ¿monólogo o conversación?”, em que a pesquisadora destaca que o entrevistador deve estabelecer uma conversação hermenêutica que diminua as possibilidades de interferência das ideologias dele e de seus entrevistados. Deve-se observar, nesse sentido, que a história oral é narração e análise.

## Resultados

Inicialmente, apresentaremos como resultado de nossa pesquisa o quadro com a lista de filmes de longas-metragens de ficção maranhenses que começamos a desenvolver no mestrado (SILVA, 2018) e estamos atualizando em nosso trabalho de doutorado. As informações escolhidas para comporem o quadro levaram em consideração os critérios adotados pela ANCINE na lista divulgada anualmente pelo órgão dos filmes bra-

sileiros lançados em salas de cinema. Para a Agência, é considerado longa-metragem um filme com duração mínima de 70 minutos. E para que um filme seja considerado de determinado estado (filme maranhense ou filme baiano, por exemplo), segundo a

Agência, é preciso que a produtora do filme tenha o cadastro nacional de pessoa jurídica (CNPJ) registrado naquele estado. Dito isso, apresentaremos o quadro com os dados atualizados em 2021.

Segue o quadro:



**Quadro I – Filmes de longas-metragens de ficção do Estado do Maranhão**

ANO	FILME	Gênero	Certificado de Produto brasileiro (CPB)	Direção	Duração do Filme	Empresa Produtora Maranhense	Distribuidora	EXIBIÇÃO/nº de salas	RENDA (R\$)	PÚBLICO
2007	<i>Entre o amor e a razão</i>	Drama	_____	Cícero Filho	97 min	TvM Filmes	TvM Filmes	MoviePlex e Cine Praia Grande*	_____	_____
2008	<i>Ai que vida!</i>	Drama e Comédia	_____	Cícero Filho	100 min	TvM Filmes	TvM Filmes	Cinema Riverside, Cine Praia Grande e Festivais na Paraíba e Brasília*	_____	Riverside: +- 5000 Cine Praia Grande: não informado*
2011	<i>Flor de abril</i>	Romance e Drama	_____	Cícero Filho	114 min	TvM Filmes	TvM Filmes	Cinema Riverside, Cine Praia Grande e Cine System*	_____	_____
2011	<i>Renúncia – suas escolhas definem seu futuro</i>	Filme religioso	_____	Luaran Lins e Gildásio Amorim	82 min	Yaveh Filmes	Distribuição Editora Cpad	Exibição em igrejas e escolas*	_____	_____
2012	<i>Marilha, amor pra 400 anos</i>	Drama e Comédia	_____	Nilson Takashi	93 min	Takashi Filmes	_____	Cine Praia Grande e Cine System*	_____	_____
2013	<i>O exercício do caos</i>	Drama/Mistério	B1301887000000	Frederico Machado	71 min	Frederico da Cruz Machado	Lume Filmes	9 salas**	R\$ 37.326,80 4**	4880 espectadores**
2013	<i>Luíses – Solrealismo maranhense</i>	Docficção	Registro como pessoa física*	Lucian Rosa (obra coletiva)	75 min	Keyci Martins	Keyci Martins	Cine Lume e Festival Guarnicê de Cinema*	_____	_____
2014	<i>Escolha seu caminho</i>	Drama/Ação	_____	Alcino Davemport	71 min	Alcino Davemport	Alcino Davemport	Festival Guarnicê de Cinema*	_____	_____
2014	<i>O signo das tetas</i>	Drama	B1500150300000	Frederico Machado	70 min	Lume Produções Cinematográficas	Lume Filmes	6 salas**	R\$ 4.125,65**	373 espectadores**
2014	<i>Mulequeté doido!</i>	Comédia/Aventura	_____	Erlanes Duarte	123 min	Raça Ruim Filmes	Raça Ruim Filmes	Cine Praia Grande, Cine Lume e Cine System*	_____	Cerca de 15 mil espectadores*



<b>2014</b>	<i>Renascer – acendendo a chama outra vez</i>	Filme religioso	_____	Luaran Lins e Gildásio Amorim	73 min	Yaveh Filmes	Distribuição Editora Cpad	Exibição em igrejas e escolas*	_____	_____
<b>2015</b>	<i>Crepúsculo – boca da noite</i>	Comédia/Paródia	Registrado após exibição, pois receberam notificação da Ancine. Número não informado*	Rogério Benício e Victor Leoti	70min	Companhia de Teatro Okazajo	_____	Cine Star*	_____	Cerca de 8 mil espectadores*
<b>2016</b>	<i>Muleque té doido 2! A lenda de Dom Sebastião</i>	Comédia/Aventura	B1600716200000	Erlanes Duarte	125 min	Rafaela Gonçalves	Rafaela Gonçalves	17 salas**	R\$ 893.822,57**	69.753 espectadores**
<b>2017</b>	<i>Jangada</i>	Drama	_____	Luís Mário Oliveira	71 min	Jangada Filmes	Jangada Filmes	2 salas*	_____	_____
<b>2017</b>	<i>Lamparina da Aurora</i>	Drama/Thriller	B1600764800000	Frederico Machado	74 min	Lume Filmes	Lume	17 salas**	R\$ 15.437,60**	2115 espectadores**
<b>2018</b>	<i>Aurora – o encontro dos polos</i>	Drama	_____	Luís Mário Oliveira	80 min	Caramuru Filmes	Caramuru Filmes	Festival Maranhão na tela*	_____	_____
<b>2018</b>	<i>Reviver</i>	Drama/ Experimental	_____	Patricia Niedermeier e Cavi Borges	71min	Cavideo/LUME	Cavideo/LUME	Festivais: Guarnicê e Maranhão na Tela*	_____	_____
<b>2019</b>	<i>Muleque té doido 3! Mais doido ainda!</i>	Comédia/Aventura	B1900013000000	Erlanes Duarte	95 min	Raça Ruim Filmes	Raça Ruim Filmes	12 salas**	R\$ 170.706,00**	12.471 espectadores**
<b>2019</b>	<i>Terminal Praia Grande</i>	Drama/Terror	_____	Mavi Simão	84 min	Mil Ciclos Filmes	Mil Ciclos Filmes	Festival do Rio (2019), Festival Guarnicê (2020)*	_____	_____
<b>2020</b>	<i>As órbitas das Águas</i>	Drama	_____	Frederico Machado	71 min	LUME Filmes	LUME	44ª Mostra de São Paulo*	_____	_____
<b>2021</b>	<i>Curupira – o demônio da floresta</i>	Terror	_____	Erlanes Duarte	82 min	Raça Ruim Filmes	O2 Play	Salas de cinema no MA, PA, AM e SP*	_____	_____

Fonte: Catalogado pela autora (2021). \*Dados fornecidos pelos diretores. \*\*Dados oficiais da Ancine.





Como podemos observar, são vinte e uma produções catalogadas em nossa pesquisa, entre dados oficiais e entrevistas realizadas com os cineastas. Dessas obras, apenas cinco<sup>9</sup> entraram na lista oficial de filmes brasileiros lançados e que é divulgada anualmente pela ANCINE. Analisando esse cenário, faz-se necessário o questionamento: a que se deve tal informalidade do mercado cinematográfico maranhense? Seria leviano atribuímos uma única resposta a um problema tão complexo, porém quando começamos a pontuar alguns dados sobre o estado ficam evidentes alguns fatores que, possivelmente, levaram a isso. Primeiramente, a questão econômica é certamente um elemento influenciador, na medida em que o Maranhão é um estado com altos índices de pobreza ao longo de sua história. Segundo dados do IBGE<sup>10</sup>, o estado é o quarto em população na região Nordeste, com cerca de sete milhões de habitantes, sendo, contudo, o segundo na região com o pior Índice de

Desenvolvimento Humano (IDH) – 0,639 –, perdendo apenas para Alagoas (0,631). Mas é no Rendimento mensal domiciliar *per capita* que o Maranhão possui os piores índices. A média é de R\$ 636,00 por família. Vale ressaltar que, em cinco dos nove estados da região Nordeste, a média é acima de R\$ 900,00.

Os outros fatores já foram mencionados anteriormente e passam pela questão da legislação, já que os editais de financiamento surgiram apenas nos últimos cinco anos e, também, o fato de o estado não oferecer nenhum curso superior na área, nem na rede pública nem na rede privada. Dessa forma, os produtores locais, quando procuram algum tipo de instrução na área (em nível local), recorrem aos cursos técnicos oferecidos, aos cursos de formação dos festivais de cinema ou buscam cursos superiores em outros estados. Todos esses e outros fatores, em conjunto, atuaram no processo que levou à informalidade na produção e circulação de filmes no Maranhão.

Se tomarmos alguns dados dos três estados da região Nordeste que, historicamente, possuem maior tradição cinematográfica (Bahia, Pernambuco e Ceará), veremos que o fator econômico caminha lado a lado com as políticas públicas para o setor.

9 Os filmes que entraram na lista foram: *Exercício do caos* (2013), *O signo das tetas* (2014) e *Lamparina da aurora* (2017), de Frederico Machado, e *Muleque té doído 2 – A lenda de Dom Sebastião* (2016) e *Muleque té doído 3 – mais doído ainda* (2019), de Erlanes Duarte.

10 Recolhemos os dados no site oficial do IBGE: <https://www.ibge.gov.br/>.



A Bahia, por exemplo, possui rendimento mensal domiciliar *per capita* de R\$ 913,00<sup>11</sup>. É o estado nordestino que possui maior número de cursos superiores em cinema e/ou audiovisual<sup>12</sup>. Atualmente, o estado possui uma seção de Audiovisual dentro da Secretaria Estadual de Cultura. Assim, nesta seção<sup>13</sup> encontramos os editais em aberto e vários projetos voltados para o audiovisual (memória, produção, experimentação, etc.). Pernambuco, que tem rendimento mensal domiciliar *per capita* de R\$ 970,00<sup>14</sup>, é um dos poucos estados brasileiros que possuem uma Lei do Audiovisual, a Lei nº 15.307/2014. A legislação disciplina a promoção, o fomento e o incentivo ao audiovisual no âmbito do estado de Pernambuco e criou o Conselho Consultivo do Audiovisual de Pernambuco. O estado possui dois cursos superiores de cinema: o curso da Universidade Federal de Pernambuco (criado em 2008)

e o curso do Centro Universitário AESO Barros Melo (UNIAESO), criado em 2018. Já o Ceará, com rendimento mensal domiciliar *per capita* de R\$ 946,00<sup>15</sup>, possui longo histórico de incentivo ao audiovisual com publicações regulares de editais voltados para o setor. O Plano Estadual de Cultura<sup>16</sup> do governo, publicado em 2016, traz metas para a preservação do patrimônio cultural e na memória e história do estado por meio da produção de documentários.

Anualmente, a ANCINE divulga a lista de filmes brasileiros lançados no ano anterior, de acordo com a unidade federativa. A última divulgada pela Agência foi do ano de 2019<sup>17</sup>. Percebemos que o número de filmes produzidos nesses três estados ratifica os dados que apresentamos anteriormente. Pernambuco e Ceará aparecem empatados com nove filmes lançados em 2019, sendo cinco coproduções interestaduais para Per-

11 Dados de 2019 do IBGE. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/ba.html>.

12 Em busca na internet encontramos sete cursos nas seguintes universidades: UFBA, UFRB, UESB, UFSB, FTC – Faculdade de Tecnologia e Ciências, Unijorge, UNIFTC.

13 Site da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia com a seção de audiovisual: <http://www2.cultura.ba.gov.br/secao/areas-de-atuacao/audiovisual/>.

14 Dados de 2019 do IBGE. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pe.html>.

15 Dados de 2019 do IBGE. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/ce.html>.

16 O Plano Estadual de Cultura do Ceará está disponível em: <https://www.secult.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/43/2018/10/plano-estadual-de-cultura-secult-ce.pdf>.

17 A tabela de 2020, que deveria ter sido divulgada no segundo semestre de 2021, não foi lançada até o momento. Os dados estão disponíveis em: <https://oca.ancine.gov.br/cinema>.



nambuco e seis para o Ceará. Nos dois estados, foram lançados oito ficções e um documentário. Vale destacar que o número de coproduções interestaduais são um indicativo consistente de que o mercado cinematográfico desses estados se articula de maneira eficiente, pois permite o intercâmbio dessas produções e maior visibilidade por meio da distribuição. Bahia aparece com três títulos, número inferior ao ano anterior (2018), quando encontramos sete produções, sendo uma coprodução. Nesse cenário, o Maranhão surge com apenas um lançamento, sem nenhuma coprodução.

### Considerações finais

Como podemos observar, a produção e a circulação de longas-metragens de ficção maranhenses possuem muitas peculiaridades, o que implica um mercado cinematográfico contraditório, marcado pela informalidade. As primeiras produções desse segmento são dos anos 2000, fazendo com que o estado seja um dos mais atrasados da região Nordeste. É possível que o fator econômico associado à falta de políticas públicas para o setor, além da inexistência de cursos superiores na área, sejam os principais motivadores desse cenário, que recorre fre-

quentemente a ambientes de não formalidade. A consequência é um número ínfimo de produções, quando comparado a ambientes de maior formalidade, como os exemplos citados dos estados do Nordeste que são os maiores produtores filmicos da região: Bahia, Pernambuco e Ceará.

Por outro lado, quando lançamos luz sobre as produções de comédias maranhenses, encontramos um panorama fértil e com grande repercussão em nível estadual que, por vezes, resvala, inclusive, em nível nacional. Como foi o caso do longa *Muleque té dois! A Lenda de Dom Sebastião* (2016), que ficou entre os 25 filmes brasileiros mais vistos em 2016, sendo que o seu lançamento aconteceu apenas em salas de cinema do Maranhão. A soma do número de visualizações dessas obras no YouTube alcança na atualidade a marca de cerca de 40,5 milhões de visualizações<sup>18</sup> – dado impressionante para um mercado cinematográfico considerado invisibilizado para o resto do Brasil.

É preciso, portanto, tornar o mercado cinematográfico maranhense mais profissional e competitivo. Para isso, são necessárias políticas públicas não só para o financiamento de filmes, mas que incentivem a

<sup>18</sup> Dados coletados do YouTube em 4 de julho de 2022.



profissionalização, a formação de plateia e a diversidade dessas produções. O fato de a maioria dos filmes não ter registro na principal agência de cinema do país, por exemplo, demonstra grande desinteresse (ou puro desconhecimento) dos produtores locais por um ambiente mais formal para o setor cinematográfico. Estar entre os três<sup>19</sup> estados do Nordeste que não possuem curso superior na área também. Sem esse incentivo estrutural, continuaremos a ter poucas produções de longas-metragens de ficção, pouca diversidade nas temáticas abordadas e poucas mulheres atuando no cinema local, além de outros problemas.

Fica-nos, portanto, o desafio metodológico de compor uma pesquisa que proporcione um entendimento sociocultural e econômico do mercado cinematográfico maranhense, a partir de suas produções de longas-metragens de ficção, já que essas são as obras que costumam demarcar uma indústria cultural do cinema (quando ela existe).

19 O Maranhão junto com Alagoas e Piauí não possuem curso superior na área de cinema.

## Referências

*AI que vida!*. Direção: Cícero Filho. Produção e distribuição: TvM Filmes, 2008. (100 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I-Ydm74uMpiM>>. Acesso em: 5 nov. 2020.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN. Ed. Massaragana, 1996.

AMANCIO, Tunico. *O mundo como vontade de representação no Piauí*. **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, 39(38), p. 40-53. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71138>. Acessado em 01.11.2020.

*AS Órbitas das Águas*. Direção: Frederico Machado. [S.I]: Lume, 2013. 1 DVD (71 min).

*CREPÚSCULO – boca da noite*. Direção: Rogério Benício e Victor Leoti. Produção: Companhia de teatro Okazajo, 2015. (70 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2d5qAPDltg>>. Acesso em: 13 nov. 2020.

DE GARAY, G. (1999). *La entrevista de historia oral: ¿monólogo o conversación?*. **Revista Electrónica de Investigación Educativa**, 1(1). <http://redie.uabc.mx/vol1no1/contenido-garay.html>.

LAKATOS, E. M., & Marconi, M. A. (2003). **Fundamentos de metodologia científica**. Editora Atlas.



MARILHA – amor pra 400 anos. Direção: Nilson Takashi. Produção: Takashi Filmes, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a7uFOwYw0Hw>>. Acesso em: 1 nov. 2020.

MULEQUE té doido!. Direção: Erlanes Duarte. [S.I]: Raça Ruim Filmes, 2014. (123 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tJ00MwT2VNk>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

MULEQUE té doido 2! A lenda de Dom Sebastião. Direção: Erlanes Duarte. Produção e Distribuição: Rafaela Gonçalves, 2016. (125 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=820SmkiALqk>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

MULEQUE té doido 3! Mais doido ainda. Direção: Erlanes Duarte. [S.I]: Raça Ruim Filmes, 2019. (95 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HgrJo7kOPdk&t=30s>. Acesso em: 23 jan. 2020.

O EXERCÍCIO do caos. Direção: Frederico Machado. [S.I]: Lume, 2013. 1 DVD (71 min).

O SIGNO das tetas. Direção: Frederico Machado. [S.I]: Lume, 2014. 1 DVD (70 min).

TERMINAL Praia Grande. Direção: Mavi Simão. [S.I]: Mil ciclos filmes. 1 DVD (74 min).

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

SILVA, Andréia de Lima. **Essência local em molde “global”**: Recursos cinematográficos e identidade urbana no filme *Muleque té doido!* (2014). 2018. 149 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Maranhão – Centro de Ciências Humanas, São Luís, 2018.

SILVA, J. G. B. R. (2009). **Comunicação e indústria audiovisual – cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90**. Sulina.



**Dossier António-Pedro  
Vasconcelos: um cineasta  
na linha de frente**

Francisco Colombo LOBO  
Conceição Oliveira LOPES  
António Manuel Dias Costa VALENTE



---

## Dossier António-Pedro Vasconcelos: um cineasta na linha de frente

Francisco Colombo LOBO<sup>1</sup>

Conceição Oliveira LOPES<sup>2</sup>

António Manuel Dias Costa VALENTE<sup>3</sup>

### Introdução

**E**ste estudo parte da pesquisa para a Dissertação do Mestrado em Comunicação Multimédia, percurso Audiovisual Digital, da Universidade de Aveiro e objetiva fazer levantamento sobre a trajetória pessoal e artística do cineasta português António-Pedro Vasconcelos.

Ao mesmo tempo, e apesar da ciência da modesta contribuição, este trabalho objetiva, sobretudo em relação aos pesquisadores brasileiros, despertar interesse e dar a conhecer a obra do realizador, certamente um dos nomes mais experientes do cinema em Portugal ainda em atividade.

---

1 Mestre em Comunicação Multimédia, Universidade de Aveiro, e-mail: francisco.lobo@hotmail.com.br.

2 Orientadora do trabalho, Universidade de Aveiro, e-mail: col@ua.pt

3 Orientador do trabalho. Universidade do Algarve e-mail: ccavanca@yahoo.com

Para a consecução de tal objetivo, baseou-se, fundamentalmente, em uma entrevista semiestruturada realizada em março de 2016 e registrada em vídeo, junto ao realizador na sua residência. Além deste recurso, foram utilizadas outras fontes, tais como livros, jornais, revistas científicas e sites especializados.

Estruturado em blocos, o texto procura dar conta das diversas fases da vida e da realização de Vasconcelos, desde os primórdios, quando se desenvolveu a paixão pela arte, quando descobriu o cinema, até as suas produções cinematográficas mais recentes, buscando, desde sempre, compreender as motivações do artista, quer seja nos filmes ou nas causas que defende na condição de cidadão.

Aos 83 anos, um autor com onze longas metragens ficcionais no currículo (após a entrevista, o cineasta dirigiu Parque Mayer, uma comédia de 2018 e o documentário A voz e os ouvidos do MFA, de 2017; as duas obras estão fora do conjunto das análises para este artigo), Vasconcelos se revela um artista com vitalidade, sonhos e disposição para o ofício do cinema, sempre atento ao seu tempo e à realidade que o cerca, pois sabe que a vida é a matéria-prima para a verdadeira arte.



## Um caso de amor à arte

António-Pedro Saraiva de Barros e Vasconcelos nasceu na cidade de Leiria, capital do distrito homônimo, localizada no centro litorâneo de Portugal, no dia 10 de março do ano de 1939. Filho de Guilherme de Barros e Vasconcelos e de Palmira Henriqueta de Carvalho Saraiva, teve dois irmãos. Tendo-se emancipado e saído de casa, casou-se em 1961, aos 21 anos, com Maria Helena Marques. Desta união, nasceram os filhos Pedro Jaime Marques de Barros e Vasconcelos, em 1961, e Patrícia Marques de Barros e Vasconcelos, em 1966. Este casamento, entretanto, duraria somente cinco anos. Desde 1975, António-Pedro Vasconcelos é casado com Teresa Schmidt e, neste mesmo ano, nasceu o filho Diogo Schmidt de Vasconcelos (IMDb 2016a).



António-Pedro Vasconcelos (foto: Francisco Colombo)

Em função do trabalho do pai, que era juiz, a família teve de mudar-se para Coimbra quando António-Pedro contava com sete anos de idade. Aos 14 anos, enfrentou uma nova mudança, tendo rumado, com os pais, a Lisboa.

Desde muito cedo, teve forte ligação com o mundo das artes. Ainda na infância, quando passava férias em Leiria na casa de um grande amigo, à volta dos dez anos, ouvia com prazer música clássica e jazz em discos de vinil do pai do anfitrião, desenvolvendo grande sensibilidade. Tempos depois, tendo os pais percebido a vocação para o desenho, puseram-no com um professor. Isso durou até a sua mudança para Lisboa.

Mesmo tendo interrompido as aulas de desenho, fez uma banda desenhada sobre a história de Portugal e, com o dinheiro obtido, comprou um livro de arte sobre Michelangelo e viajou rumo a Madri, com o objetivo de visitar o Museu do Prado e ver as obras do espanhol Diego Velázquez, uma das grandes paixões do cineasta.

Durante a adolescência, António-Pedro Vasconcelos começou a ler e a escrever poesia. A partir dos 16 anos, foi arrebatado pela ficção. Primeiro, através dos livros, os grandes romances. Leu literatura clássica e mo-





derna: Homero, Stendhal, Hemingway, Camus... A seguir, apaixonou-se pelo cinema. A princípio via tudo, sem estabelecer critérios.

A importância da arte na vida de António-Pedro Vasconcelos é tal que chegou a declarar o seguinte: “a minha formação é muito mais humanística, através da arte, dos grandes autores, dos grandes pintores” (LOBO, 2016).

Em 1957, contando apenas com 18 anos, por influência da família (tanto o pai como o avô paterno foram juízes), ingressou na Faculdade de Direito de Lisboa, mas, após frequentar o curso por três anos, acabou por abandoná-lo (Infopédia, 2016). Nessa época, inscreveu-se no Cine Clube Universitário de Lisboa (CCUL), onde concorreu e ganhou um concurso de crítica. Imediatamente passou a fazer parte da direção do cineclube, entre os anos de 1958 e 1960. Foi nesse período, afirma António-Pedro Vasconcelos, que ocorreu a verdadeira descoberta do cinema, apesar do amor incondicional à literatura, particularmente ao romance: “... eu gostava muito de ler histórias, mas sentia que também queria contá-las. E o cinema pareceu-me, desde muito cedo, ser a melhor forma de me exprimir.” (LOBO, 2016). Escreveu, sucessivamente, na revista *Imagem*, no *Diário*

*de Lisboa* e no jornal *República*, neste último na condição estagiário de jornalismo, por alguns meses, no ano de 1961.

Apesar do amor à literatura, havia um incômodo que o afastou deste tipo de escrita e aproximou-o do cinema: “A solidão do escritor é uma coisa que eu acho heroica, mas, ao mesmo tempo, um bocadinho assustadora e que ia puxar para o meu lado mais depressivo.” (LOBO, 2016). Vasconcelos, desde cedo, apreciou trabalhar em contextos de colaboração, sem que isso tenha descaracterizado o aspecto autoral da sua obra cinematográfica. Trabalhar a quatro mãos, como tem feito ultimamente na construção dos roteiros, em parceria, primeiro com o argumentista Carlos Saboga, depois com Tiago R. Santos, tornou-se, inclusive, uma estratégia para ter filmes “menos confidenciais” (HALPERN, 2015).

A afeição de Vasconcelos pelo cinema deu-se, nas palavras do próprio realizador, “inicialmente muito mais através dos atores” (LOBO, 2016), especialmente através de James Stewart, “porque era um ator muito parecido comigo, fisicamente frágil, mas com uma vontade férrea, inabalável” (LOBO, 2016). O cineasta refere-se, especialmente, à atuação de Stewart no filme *Mr. Smith goes*

to Washington, obra do cineasta Frank Capra, de 1939, em que o personagem mergulha numa jornada em busca da verdade e da justiça. Para Vasconcelos, esta foi uma das obras responsáveis por “moldar” a sua personalidade” (HALPERN, 2015, 16).

### A viagem a Paris e os anos decisivos de formação cinematográfica

Ainda em 1961, foi o primeiro e um dos quatro agraciados pela Fundação Calouste Gulbenkian com uma bolsa para estudar cinema no estrangeiro (COSTA, 2007, p. 9 e 57), tendo partido, então, para Paris com o objetivo de frequentar o curso de Filmologia na Universidade Sorbonne, regressando a Portugal após dois anos (Infopédia, 2016). Nesse período, mergulhou nos arquivos da Cinemateca Francesa e deixou-se envolver pela Revista *Cahiers du Cinéma*, pelo crítico André Bazin e pela *Nouvelle Vague*, o movimento de renovação do cinema francês que influenciou transformações em diversas cinematografias nacionais, sobretudo na Europa e na América do Sul, chamados genericamente por Cinemas Novos (AUMONT and MARIE, 2003, 49–50). A *Nouvelle Vague* contou com expoentes como François

Truffaut, Jean-Luc Godard, Agnes Varda, Alain Resnais, Claude Chabrol e Jean Rouch, entre tantos outros.

A Revista *Cahiers du Cinéma* foi fundada em 1951 por André Bazin, Jacques Do-niol-Valcroze e Lo Duca (AUMONT and MARIE, 2003, 39). Publicada mensalmente, abrigou as principais discussões sobre o cinema na França a partir da década de 1950, tendo o cineasta François Truffaut como o principal e mais apaixonado crítico. “Foram os *Cahiers du Cinéma* que fizeram a minha formação claramente” (LOBO, 2016), afirma Vasconcelos.

O período da permanência em Paris, marcado por intensos contatos, influenciou decisivamente na carreira do cineasta português, que via diariamente, em média, cinco filmes, perfazendo, ao final deste período, mais de dois mil filmes. “Vi toda a história do cinema através da Cinemateca e, ao mesmo tempo, os filmes recentes, da década de 1960” (LOBO, 2016), declarou Vasconcelos. Entre os filmes recentes, a que se referiu, estavam as últimas obras produzidas pelos mestres de Hollywood, como Alfred Hitchcock, John Ford, Samuel Fuller, Vincente Minnelli, Howard Hawks e os primeiros filmes da *Nouvelle Vague* francesa.



O relato de Vasconcelos ganha relevo, sobretudo, quando se leva em consideração que Portugal ainda vivia a ditadura salazarista, com polícia política e censura. Para o realizador, Portugal era “um país muito atrasado, muito fechado” (LOBO, 2016). Isso significava que não teria acesso aos filmes que viu se não tivesse obtido a bolsa para estudar em Paris. As descobertas na França coincidiram com o encontro com a liberdade como não podia ter sido antes. “Penso que são esses anos que me abriram horizontes e fizeram de mim o que sou” (LOBO, 2016), conclui.

Entretanto, é importante salientar que Vasconcelos não desejava frequentar qualquer curso referente ao cinema. Desejava, acima de tudo, viver em Paris. Ele concorda com a ideia de Claude Chabrol, que conheceu quando da realização de uma entrevista em parceria com Alberto Seixas Santos (CHABROL, 2010), segundo o qual “aquilo que era importante na técnica do cinema se aprendia em quatro ou cinco horas” (LOBO, 2016). O curso de filmologia, nesse sentido, foi apenas uma desculpa para os seus objetivos, logo abandonado pelo incentivo das palavras de Chabrol. Segundo Vasconcelos, “o que é importante para a formação de um cineasta é ver filmes, escolher os seus mes-

tres e ter uma câmara na mão e uma ideia na cabeça” (LOBO, 2016), tal qual preconizava o cineasta Glauber Rocha, um dos expoentes do chamado Cinema Novo brasileiro.

O professor e estudioso da história do cinema Georges Sadoul aceitou ser o mestre de Vasconcelos durante a sua estada em Paris. Mesmo quando o cineasta português viu o curso de filmologia ser interrompido, continuou a encontrar Sadoul três ou quatro vezes por ano, em oportunidades em que discutiam um pouco sobre cinema e onde o mestre assinava os documentos que permitiam a manutenção da bolsa de estudos da Gulbenkian.

Em 1963, ainda em Paris, António-Pedro Vasconcelos voltou à escrita, colaborando nos periódicos *Colóquio* e *O tempo e o modo* (Infopédia, 2016).

### De volta à realidade portuguesa

Tendo retornado de Paris em 1964, encontrou Portugal ainda sob o regime fascista. Nesse contexto, “era completamente impossível fazer cinema em Portugal: não havia dinheiro, não havia liberdade” (LOBO, 2016). Assim, antes de iniciar uma carreira no cinema, tratou de produzir filmes publicitários “porque era uma maneira, diga-

mos assim, de ter convívio com o métier” (LOBO, 2016).

Voltou a escrever críticas cinematográficas, agora alicerçado pela nova visão do cinema, aprendida com a Nouvelle Vague, com os *Cahiers du Cinéma* e com François Truffaut, que conheceu pessoalmente e entrevistou por mais de uma vez. Com essa atividade, viajou como representante dos jornais onde trabalhava a festivais como Cannes e Veneza.

Vasconcelos considera que o exercício da crítica, aliado à produção em publicidade, foram essenciais no apuramento do gosto cinematográfico (LOBO, 2016). No período compreendido entre os anos de 1973 e 1974, foi chefe de redação de *O cinéfilo* (VASCONCELOS, 2012), onde colaborou o também futuro cineasta João César Monteiro (WIKIPÉDIA, n.d.).

Iniciou-se no mundo da realização cinematográfica no ano de 1967, com o filme documentário em curta metragem *A indústria cervejeira em Portugal* (IMDb, 2016a). Realizou ainda mais alguns documentários em curta metragem, como é o caso dos filmes *Exposição de tapeçaria*, de 1968 (IMDb, 2016a; INFOPÉDIA, 2016) e *Fernando Lopes Graça*, de 1971 (INFOPÉDIA, 2016). Sobre esse ciclo, declarou: “Fiz alguns documentários

nesse período e fiquei à espera que o regime caísse e que houvesse oportunidade de fazer filmes” (LOBO, 2016).

Mas como a ditadura não caiu logo, Vasconcelos partiu para a realização do primeiro longa-metragem, o filme *Perdido por cem, perdido por mil*, iniciado entre os anos de 1970 e 71 e estreado em 1973. “Fiz o meu primeiro filme ainda durante o regime fascista, que nós chamamos salazarismo, tendo à frente o Marcelo Caetano, que substituiu o Salazar” (LOBO, 2016). Por essa altura, entretanto, o salazarismo de Marcelo Caetano já estava enfraquecido, vindo a cair definitivamente em abril de 1974, com a Revolução dos Cravos (PORTO, 2016).

O projeto foi apoiado pela Fundação Calouste Gulbenkian (COSTA, 2007, 22) e produzido pelo Centro Português de Cinema, cooperativa fundada por vinte realizadores - entre eles, o próprio António-Pedro Vasconcelos (COSTA, 2007, 20). “A Gulbenkian decidiu apoiar o chamado Cinema Novo português, que é a minha geração, que na altura tinha à volta dos trinta anos” (LOBO, 2016), constata Vasconcelos, para depois completar “e muitos dos meus colegas fizeram o primeiro filme graças ao dinheiro da Gulbenkian” (LOBO, 2016).



Para além dos cineastas da Nouvelle Vague francesa, António-Pedro Vasconcelos conheceu e conviveu com importantes nomes do Cinema Novo brasileiro, como é o caso de Glauber Rocha, Leon Hirszman e Cacá Diegues. “Fui amigo do Glauber Rocha, que inclusive morreu em Portugal” (LOBO, 2016), recorda. Tornou-se também amigo de Raoul Ruiz, importante cineasta chileno radicado na França, morto em 2011 (IMDb, 2016b). “Ele chegou a escrever um argumento pra mim, que depois acabou por não se tornar efetivamente um filme” (LOBO, 2016), completa Vasconcelos.

### Um artista apaixonado, versátil e engajado

Polivalente, António-Pedro Vasconcelos exerceu e exerce ainda hoje diversas atividades, não se restringindo, unicamente, à realização audiovisual. No cinema, desempenhou funções que variaram entre a montagem, produção executiva e escrita, na qualidade de argumentista (*Perdido por cem, Oxalá, O lugar do morto, Os imortais*) ou coargumentista (INFOPÉDIA, 2016).

António-Pedro Vasconcelos traduziu, do francês, a obra *O cinema ou o homem ima-*

*ginário*, de Edgar Morin (MORIN, 1980). Na edição portuguesa de *Como fazer um filme*, de Claude Chabrol (CHABROL, 2010), é responsável pela revisão técnica e prefácio.

O realizador é autor de quatro livros já publicados. O primeiro foi *Porque é que as mulheres não gostam de futebol?*, de 2001, obra que reúne 64 crônicas, como o título refere, sobre futebol, originadas do período em que escrevia para os jornais *Record* e *O independente* (BERTRAND, 2016a).

*Serviço público interesses privados: O que está em causa na polémica da RTP*, é a sua segunda obra, de 2002, editada “ao fim de dez anos de artigos avulsos sobre a televisão em Portugal” (BERTRAND, 2016b).

É autor, ainda, do livro *O futuro da ficção*, de 2012, em que denuncia um vazio criativo reinante na atualidade no mundo das artes (VASCONCELOS, 2012). Sobre a obra, declarou o seguinte: “Hoje vejo uma enorme dispersão de ficções através da internet, etc. Há muita gente a contar histórias, mas não há nenhuma ficção federadora” (LOBO, 2016). Para Vasconcelos, não há ninguém em atividade que possa exercer o papel que grandes artistas como Shakespeare, Tolstói, Dickens, Verdi, Mozart, Ford ou Rossellini exerceram nas épocas em que viveram

e que sejam capazes de deixar o legado do verdadeiro autor, qual seja, “nos ajudar a interpretar a vida, os nossos próprios sentimentos e a sociedade. Os autores ajudaram-me, sobretudo, a formar o caráter” (LOBO, 2016). E Vasconcelos conclui, afirmando: “todos esses autores ajudaram-me a afinar uma visão sobre o mundo, sobre as pessoas, que depois, melhor ou pior, se traduz nos meus filmes (LOBO, 2016).

Por ocasião da entrevista concedida para a realização deste trabalho, António-Pedro Vasconcelos anunciou que tinha acabado de escrever uma nova obra, já intitulada por *A companhia dos livros*, lançada em 2016. A obra é uma compilação de “escritos sobre literatura, apresentações de livros, prefácios, entrevistas, artigos sobre livros” (LOBO, 2016).

Em 1991, foi nomeado e permaneceu até 1993 na função de presidente do Secretariado Nacional para o Audiovisual de Portugal (INFOPÉDIA, 2016). De 1993 a 1994, “presidiu ao Grupo de Trabalho encarregado de elaborar um estudo para a Comissão europeia sobre a situação do cinema na Europa” (VASCONCELOS, 2012).

Desempenhou o papel de “professor de Montagem na Escola de Cinema do Conservatório, entre 1978 e 1981” (INFO-

PÉDIA, 2016). Atualmente, Vasconcelos acredita, como deixou claro na entrevista por ocasião do lançamento de *Amor impossível*, concedida a Manuel Halpern, pelo *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (2015), que a Escola de Cinema de Conservatório deturpa a ideia acerca da sétima arte, limitando-a, excluindo possibilidades em vez de alargá-las. Para o cineasta, “o cinema pode ser tudo aquilo que se quiser” (HALPERN, 2015, 18). E é com essa crença que o cineasta permanece no ofício das aulas de cinema.

O realizador português é conhecido também por uma ação destacada de luta pela cidadania ativa, tendo fundado a Associação Peço a Palavra, sem fins lucrativos e sediada em Lisboa (APP, 2016), que tem, entre os seus principais objetivos, evitar a privatização da companhia aérea TAP, mas também a do grupo Rádio e Televisão de Portugal (RTP). O nome da associação foi retirado do título dado ao filme do cineasta norte-americano Frank Capra (HALPERN, 2015, 16), *Mr. Smith goes to Washington*, em Portugal nomeado como *Peço a palavra*. O filme foi realizado por Capra em 1939 (MOREIRA, 2013).

A cidadania, para António-Pedro Vasconcelos, está para além da simples condição de votante em eleições. É envolver-se



ativamente nas questões da sociedade em que se vive. “Você poder eleger os seus representantes não chega. O problema hoje é que não há escrutínio, ou seja, não há maneira de pedir contas aos representantes” (LOBO, 2016), afirma o cineasta.

A condição de artista, de homem conhecido e influente, aliás, deve ser revertida em função das causas sociais. “Um artista, um criador, não é mais do que qualquer outra pessoa, só que o artista, é uma pessoa que tem um meio para comunicar” (LOBO, 2016). A respeito das lutas contra as privatizações da TAP e da RTP, Vasconcelos acrescenta “eu não posso me meter em todas as lutas, mas, mesmo assim, usei o meu nome, a minha visibilidade para dar a cara por esses dois movimentos” (LOBO, 2016).

O realizador português considera, ainda, que os temas apoiados por indivíduos que gozam de certa visibilidade e prestígio não se devam limitar às respectivas áreas de atuação profissional. Para tanto, apoia-se no próprio exemplo, uma vez que, enquanto cineasta, não luta apenas por questões relacionadas ao cinema ou à cultura. Para ele, isso ajuda a eliminar eventuais confusões junto à opinião pública e a angariar credibilidade para as causas defendidas. É preciso deixar claro, nessas

situações, que não há interesses pessoais em jogo. “Outra coisa é bater-me por causas que a mim não me trazem nenhum benefício. É pura e simplesmente aquilo a que nós chamamos cidadania” (LOBO, 2016).

Vasconcelos critica a política praticada por Portugal no que diz respeito ao financiamento de obras cinematográficas. Ele considera que é necessária uma intervenção do Estado, uma vez que o país não consolidou uma indústria do cinema. “O Estado devia criar condições para que houvesse um mercado, mas devia devolver aos produtores a iniciativa” (LOBO, 2016), defende. O Estado, segundo o cineasta, “arrecada o dinheiro... apropria-se dele e nomeia pessoas que depois decidem quem é que deve filmar com esse dinheiro” (LOBO, 2016). O realizador prossegue afirmando que por isso é que, em Portugal, “não há nenhuma relação entre o mérito e as oportunidades” (LOBO, 2016), o que não permite aos cineastas portugueses um planeamento da carreira ou mesmo regularidade na produção.

Na televisão, apresentou, na RTP2, nos anos 1980, o programa *Cineclub* (WIKIPÉDIA, n.d.).

António-Pedro Vasconcelos é também um verdadeiro fanático por futebol. E ver o



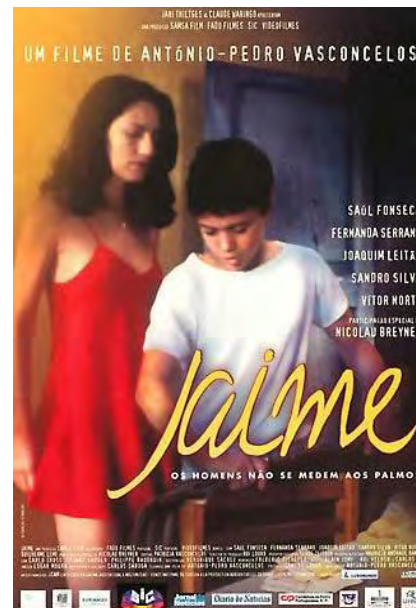
Benfica, clube de futebol português, jogar e, acima de tudo, vencer é sempre um grande prazer (CABRAL, 2016) deste ex-comentarista televisivo do esporte da CMTV, o canal televisivo do Correio da Manhã (CMTV, 2013).

## O cinema de António-Pedro Vasconcelos

Desde *Perdido por cem*, estreado em 1973, até 2018, quando lançou o filme *Parque Mayer*, António-Pedro Vasconcelos contabiliza onze filmes ficcionais em longa metragem (IMDb, 2016a). Isso, para ele, certamente não é motivo para orgulho “acabo de fazer 77 anos (em 2016), comecei a fazer cinema com 20. Portanto, em 55 anos, fiz agora o décimo filme. É muito pouco. Gostaria de ter feito muito mais”.

António-Pedro Vasconcelos chegou a pensar em desistir de Portugal e mudar-se em definitivo para a França. O período posterior à realização da série televisiva *Aqui D’El Rei!* foi especialmente crítico. Entretanto, a partir de *Jaime* (1999), conseguiu certa regularidade. “A partir daí tive um pouco mais de facilidade e até de continuidade” (LOBO, 2016).

Com o filme *Jaime*, Vasconcelos recebeu o Prêmio Especial do Júri do Festival Internacional de Cinema de San Sebastian. Em Portugal, foi agraciado com o Globo de Ouro para melhor filme (VASCONCELOS, 2012). Este trabalho é particularmente importante para o realizador. Apesar de ser apenas o seu quarto longa ficcional, desde então fez mais cinco filmes. A informação ganha importância quando se constata que, nos 40 anos anteriores a *Jaime*, o cineasta conseguiu realizar apenas três outros filmes.



Cartaz de divulgação do filme Jaime (1999)





Como François Truffaut, Vasconcelos defende e realiza um cinema narrativo, de cunho autoral. Para ele, entretanto, há um equívoco na interpretação do termo cinema de autor, debatido desde a época da Nouvelle Vague francesa. Segundo Vasconcelos, “hoje a expressão cinema de autor é utilizada para designar um cinema confidencial, hermético. E tudo o que tem público é cinema comercial” (LOBO, 2016). O cinema, para ele, “é uma arte popular e muito cara” e “fazer filmes que as pessoas não vão ver não faz sentido” (MOUTINHO, 2010).

Apesar de não gostar de filmes panfletários, na direção oposta, António-Pedro Vasconcelos também não aprecia um cinema escapista, filmes em que “o realizador se alheia da reflexão sobre o que se passa na sociedade e que não refletem, de alguma maneira, aquilo que se passa no seu tempo e à sua volta” (LOBO, 2016).

O artista, segundo a compreensão de Vasconcelos, pode ser um agente decisivo em levar as sociedades a refletirem sobre os próprios problemas. Ele cita um exemplo da geração de cineastas norte-americanos dos anos 1970, para afirmar que “os filmes que se fizeram sobre a guerra do Vietnã ajudaram as pessoas, digamos, a fazer o luto da guerra” (LOBO, 2016). O realizador aproveita para

criticar Portugal: “no caso português, não há um único filme sobre a guerra” (LOBO, 2016), referindo-se à luta pela independência das antigas colônias na África.

Desde *Jaime*, que marca, como já mencionado, um período de maior regularidade de produção na obra de Vasconcelos, o cineasta crê que os seus filmes têm a preocupação de olhar o mundo à sua volta ou, dito de modo mais preciso, atento às questões referentes aos direitos humanos. Isso decorre, certamente, da sólida concepção que tem: “o primeiro direito é o da pessoa viver dignamente, poder ter uma casa onde viver, ter comida e depois, mais do que isso... porque isso não basta!” (LOBO, 2016).

*Jaime* tem, como tema central, o trabalho infantil. Mas não só isso. Apresenta um verdadeiro “catálogo de violações” (LOBO, 2016) de direitos: violência contra a criança, exploração sexual, degeneração familiar, bebidas, cigarro, drogas, pobreza, desemprego e aborto. Por outro lado, o Estado, último refúgio na defesa dos direitos, apresenta-se impotente, representado pela figura do inspetor do trabalho.

*Os imortais* (2004), que não é exatamente o filme de guerra que Vasconcelos tanto desejava realizar, trata “do trauma dos soldados que foram formatados para acreditar



que eram heróis” (LOBO, 2016), mas que, ao final da guerra colonial, tornaram-se homens sem uma causa, sem razão para viver.

Embora não seja muito evidente, o filme *Call girl* (2007) surgiu, segundo Vasconcelos, como “uma reflexão sobre o capitalismo” (LOBO, 2016), decorrente, sobretudo, da constatação feita, alguns anos antes, da vitória do neoliberalismo após o fim da União Soviética (LOBO, 2016).

Em 2010, António-Pedro Vasconcelos realizou aquele que seria o seu único filme

de gênero, a comédia romântica *A bela e o paparazzo*, “um filme menos empenhado socialmente, mas que, de uma maneira leve, aborda a fama efêmera e fútil que as novelas trazem às vedetas” (LOBO, 2016) e a alienação produzida pelas TVs.

Voltando a carga à crítica social, *Os gatos não têm vertigens*, de 2013, trata da crise por que passou Portugal, entre 2011 e 2015, com um governo de direita, da “necessidade de dar oportunidade às pessoas a chance para desenvolverem os seus talentos”.



Imagem promocional do filme *Os gatos não têm vertigens* (2013)

Dos trabalhos mais recentes de António-Pedro Vasconcelos, *Amor impossível* (2015), segundo o próprio autor, “é um filme que tem menos componentes social, é um filme sobre a violência conjugal, a paixão levada a extremos” (LOBO, 2016), sentencia.

*Call Girl e A bela e o paparazzo* foram premiados, em Portugal, com o Globo de Ouro para melhor filme (VASCONCELOS, 2012). Além dessas premiações, em 1984, com o filme *O lugar do morto*, obra que também alcançou sucesso comercial, tendo conseguido atingir os 270 mil espectadores e se mantido, durante 26 anos, como o filme português com maior audiência em Portugal, Vasconcelos seria premiado pela Federação Portuguesa de Autores e pelos Festivais de Huelva e Moscou (CAMINHOS FILM FESTIVAL, 2014). *Os gatos não têm vertigens* conquistou nove troféus dos quinze em disputa nos prêmios Sophia 2015 (PÚBLICO, 2015).

## Considerações finais

Manter-se numa carreira de modo coerente e digno é um exercício diário e, mais do que isso, um desafio para qualquer artista, sobretudo quando a arte em questão é o cinema e não estão disponíveis as condições

estruturais mínimas para garantir, em última análise, a própria sobrevivência.

Entretanto, o cinema de António-Pedro Vasconcelos, fazendo alusão a uma metáfora, digamos, cinematográfica, é reflexo da sua própria vida, da realidade que o cerca e do seu modo de pensar e de se confrontar, nem sempre comodamente, com o mundo. Do sonho à luta, o desejo permanente de uma vida digna, plena de direitos, que se possa estender a todo o ser humano, seu semelhante.

Arte e vida em amálgama. “O cinema ensinou-me a viver. E foi a vida que me ensinou a fazer cinema” (HALPERN, 2015; LOBO, 2016), assim declarou o artista certa vez a frase que sempre teima em ser proferida.

É intrigante a quase contradição de realizar filmes de caráter autoral sem se distanciar do diálogo com o público, mas também fazendo um tipo de cinema praticamente sem concessões escapistas, porque não importa ao cineasta simplesmente contabilizar filmes que não levem a qualquer tipo de crítica. Ainda que o preço a pagar por tal postura seja o de ter levado a cabo tão poucas obras, numa carreira que se prolonga por mais de cinquenta anos.



## Bibliografia

Aumont, Jacques, and Michel Marie. 2003. *Dicionário Teórico E Crítico de Cinema*. 1ª ed. Campinas: Papyrus.

Chabrol, Claude. 2010. *Como Fazer Um Filme*. 2ª ed. Lisboa: Dom Quixote.

Costa, João Bénard da. 2007. *Cinema Português: Anos Gulbenkian*. 1ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Cinemateca Portuguesa.

Halpern, Manuel. 2015. “Entrevista António-Pedro Vasconcelos: Do Amor E Das Causas.” *Jornal de Letras, Artes E Ideias*, December 9.

Lobo, Francisco Colombo. 2016. “Entrevista António-Pedro Vasconcelos.” Lisboa: Unpublished manuscript.

Morin, Edgar. 1980. *O Cinema Ou O Homem Imaginário*. 2ª ed. Lisboa: Moraes Editores.

Vasconcelos, António-Pedro. 2012. *O Futuro Da Ficção*. 1ª ed. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.

## Filmografia

A bela e o paparazzo. 2010. De António-Pedro Vasconcelos. Portugal: Distribuição independente. DVD.

Call girl. 2007. De António-Pedro Vasconcelos. Portugal: Distribuição independente. DVD.

Jaime. 1999. De António-Pedro Vasconcelos. Portugal: Distribuição independente. DVD.

Os gatos não têm vertigens. 2013. De António-Pedro Vasconcelos. Portugal: Distribuição independente. DVD.

Os imortais. 2004. De António-Pedro Vasconcelos. Portugal: Distribuição independente. DVD.

O lugar do morto. 1984. De António-Pedro Vasconcelos. Portugal: Distribuição independente. DVD.

## Webgrafia

APP. 2016. “Portal Da Associação Peço a Palavra.” Accessed March 1. <http://www.associacaopecoapalavra.org.pt/index.php>.

Bertrand. 2016a. “Porque É Que as Mulheres Não Gostam de Futebol? - António Pedro Vasconcelos - Bertrand Livreiros.” Accessed February 26. <http://www.bertrand.pt/ficha/porque-e-que-as-mulheres-nao-gostam-de-futebol?id=102395>.

\_\_\_\_\_. 2016b. “Serviço Público Interesses Privados- António-Pedro Vasconcelos - Bertrand Livreiros.” Accessed March 1. <http://www.bertrand.pt/ficha/servico-publico-interesses-privados?id=102428>.

Cabral, Marta. 2016. “António-Pedro Vasconcelos: Realizador.” *Portugal Fantástico*. <http://>

portugalfantastico.com/antonio-pedro-vasconcelos-realizador/.

Caminhos Film Festival. 2014. “20 Anos: O Lugar Do Morto.” <http://caminhos.info/pt/20anos-o-lugar-do-morto/#>. VxUWDfkrLIU.

CMTV. 2013. “Estreia de António Pedro Vasconcelos No ‘Mercado’ - Futebol CMTV - Correio Da Manhã.” *CMTV*. <http://cmtv.sapo.pt/futebol/detalhe/estreia-de-antonio-pedro-vasconcelos-no-mercado.html>.

IMDb. 2016a. “António-Pedro Vasconcelos - IMDb.” Accessed February 23. <http://www.imdb.com/name/nm0890367/>.

\_\_\_\_\_. 2016b. “Raoul Ruiz - IMDb.” Accessed April 12. <http://www.imdb.com/name/nm0749914/>.

Infopédia. 2016. “António Pedro Vasconcelos.” Infopédia. Accessed March 1. [http://www.infopedia.pt/\\$antonio-pedro-vasconcelos](http://www.infopedia.pt/$antonio-pedro-vasconcelos).

Moreira, Aurélio. 2013. “‘Peço a Palavra’ (‘Mr. Smith Goes to Washington’), de Frank Capra

(1939) | P3.” *Público*. <http://p3.publico.pt/cultura/filmes/6796/peco-palavra-mr-smith-goes-washington-de-frank-capra-1939>.

Moutinho, Evelise. 2010. “António Pedro Vasconcelos: «O Cinema É Uma Arte Popular E Muito Cara».” *Lux. pt*. <http://www.lux.iol.pt/nacional/a-bela-e-o-paparazzo/antonio-pedro-vasconcelos-o-cinema-e-uma-arte-popular-e-muito-cara>.

Porto, Gabriella. 2016. “Revolução Dos Cravos.” *InfoEscola*. Accessed April 12. <http://www.infoescola.com/historia/revolucao-dos-cravos/>.

Público. 2015. “Os Gatos Não Têm Vertigens Conquista Os Prémios Sophia 2015 - PÚBLICO.” *Público*. <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/os-gatos-nao-tem-vertigens-conquista-os-premios-sophia-2015-1691273>.

Wikipédia. n.d. “António-Pedro Vasconcelos.” [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio-Pedro\\_Vasconcelos](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio-Pedro_Vasconcelos).



**CINEMA E HISTÓRIA:**  
**O Superoitismo como prática**  
**audiovisual no Maranhão nas**  
**décadas de 1970/80**

Leide Ana Oliveira CALDAS



0

---

## CINEMA E HISTÓRIA: O Superoitismo como prática audiovisual no Maranhão nas décadas de 1970/80

Leide Ana Oliveira CALDAS<sup>1</sup>

Olhe com olhos livres: quem  
vai documentar isso? Quem  
vai guardar as imagens que  
o cinema dos cinemas não  
exibe? Quem vai nessa? Quem  
vai dar para depois as imagens  
da festa dessas cores nas ruas  
do país e dos corpos no beco?

*Torquato Neto*

**N**o Maranhão, entre as décadas de 1970 e início de 1980, foram realizados uns cem (100) filmes produzidos na bitola *Super 8 mm*<sup>2</sup>. Considerando-se as problemáticas

- 
- 1 Professora E.B.T.T de História do Instituto Federal do Maranhão - IFMA Campus Coelho Neto. Doutoranda do Programa Acadêmico de Pós-Graduação- DOUTORADO EM HISTÓRIA E CONEXÕES ATLÂNTICAS: CULTURAS E PODERES pela Universidade Federal do Maranhão-UFMA. E-mail: leide.caldas@ifma.edu.br
- 2 MOREIRA Neto, Euclides Barbosa. O cinema dos anos 70 no Maranhão. São Luís, DAC/PREXAE/UFMA. São Luís. 1990.

contidas no modo de fazer e sobretudo na abordagem dos temas-problemas, esta pesquisa surgiu com o propósito de compreender as especificidades tecnológicas da produção *superoitista*, dentro de um cenário onde eram hegemônicas as películas produzidas em bitolas de 16 e de 35 mm, bem como sua lógica discursiva por meio da análise do perfil de seus produtores e das temáticas apresentadas nos filmes.

Nesse contexto, os realizadores superoitistas fabricaram espaços para a recepção de suas produções. Dentre esses, sublinha-se a realização da I Jornada Maranhense de Super 8 mm, festival criado pelo Departamento de Assuntos Culturais (DAC) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e que permanece ainda hoje ligado a esta instituição. Este evento foi realizado entre 1977 e 1989, exceto no ano de 1985, por falta de incentivo e de financiamento (CARVALHO 2002)<sup>3</sup>. A partir de 1990, este passou a ser chamado de Festival Guarnicê de Cine e Vídeo e a partir de 2002, em comemoração aos seus 25 anos, passou a ser denominado de Festival Guarnicê de Cinema, tal como acontece ainda hoje.

- 
- 3 CARVALHO, Graça de Fátima P. Evolução histórica dos festivais de Cinema e Vídeo no Maranhão: Festival Guarnicê de cinema. São Luís. EDUFMA, 2002.



Neste ano corrente de 2021, foi realizada a sua edição 44.

A historicidade do cinema e sua emergência como linguagem e arte, assim como nuances de sua relação com a historiografia contemporânea, a princípio, o impacto cultural gerado pelo fenômeno das práticas de cinema, chamou a atenção de outras áreas do conhecimento. Entre os historiadores/as, esse fenômeno cultural só construirá um campo de pesquisa a partir do início da década de 1970, sob a perspectiva de novos domínios de interesses da Nova História. Nesse sentido, um momento inaugural do campo de pesquisa historiográfica entre história e cinema. Portanto, nesse contexto, a metodologia sugerida por Marc Ferro estreia um lugar distinto para o/a historiador/a em relação ao campo cinematográfico e concentra suas problematizações no filme como um documento historiográfico, isto é, fazendo uma leitura cinematográfica da história e uma leitura histórica do filme, situando o campo da história em evidência ao da história do cinema, semiótica, psicanálise ou quaisquer outros. A ampliação teórico-metodológica sob a perspectiva cultural da história. Sobre cinema, Alexandre Valim sublinha:

O cinema é uma instituição inscrita no meio social, todo processo de produção de sentido é uma prática social, e o cinema não é apenas uma prática social, mas um gerador de práticas sociais, ou seja, o cinema, além de ser um testemunho da forma de agir, pensar e sentir de uma sociedade, é também um agente que suscita certas transformações, veicula representações ou propõe modelos (VALIM, 2012, p. 282).<sup>4</sup>

Portanto, há uma dinamicidade e desdobramentos sobre o interesse histórico das práticas de cinema. Esta múltipla ampliação permite, por exemplo, a necessidade de se observar a história do cinema como um elemento crucial na análise e discussão sobre práticas de cinema como um sujeito histórico. Sendo assim, uma breve discussão sobre aspectos das práticas cinematográficas legitimadas no discurso da construção da história do cinema nacional nos oferece um olhar panorâmico sobre as estéticas/gêneros e tensões presentes na elaboração da identidade do cinema moderno brasileiro, destacando nuances da Chanchada, Cinema Novo, Cinema Marginal e Pornochanchada, para localizarmos as práticas superoitistas de cinema amador no contexto de produção no país.

4 VALIM, Alexandre Busko. **História e Cinema**. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Campus, 2011.





Diante da constatação de que o superoitismo caracterizou as práticas de realização de cinema no Maranhão nas décadas de 1970/1980, Caldas (2016)<sup>5</sup> problematizou a experiência de realização de cinema amadora local, ao se apropriar do conceito de “bricolagem” de Michel de Certeau<sup>6</sup> para pensar essa práxis de ocupação do não lugar de cineastas e construção de espaços filmicos a partir de filmes localizados que até então ainda não haviam sido analisados e problematizados a partir de sua materialidade (recuperados e digitalizados). Consequentemente, analisou a emergência subterrânea das realizações superoitistas às telas de cinema com seus “modos de fazer” e “de falar” do superoitismo no (do) Maranhão através da fabricação do espaço para o público dessas realizações, ao ser criado o festival de cinema I Jornada Maranhense de Superoitito em 1977 que, diante de seus desdobramentos, se configura hoje no Festival Guarnicê de Cinema (por conta da pandemia do CO-

VID-19 até o momento, a sua 44ª edição em 2021 foi realizada de forma remota, ou seja, digital *on line*) como um dos mais antigos festivais do país.

Perante a análise de filmes superoitistas maranhenses, uma discussão sobre as táticas empregadas através da “maneira de fazer” suas bricolagens cinematográficas, como maneira de falar, tratados pelos seus autores acerca da historicidade do tempo no qual estavam inseridos e, do mesmo modo, das características da metodologia de trabalho para compreendermos a lógica de seus discursos em face de outras linguagens filmicas presentes no Maranhão daquela época, a localização desses filmes e de seus autores e autoras é imprescindível, pois através da decupagem dessas materialidades (filmes) e o uso da História Oral como metodologia e análise dos discursos e catalogação nos permitem construir uma narrativa da historiografia do cinema maranhense. Dialogaremos com os filmes documentários - ZBM S/A (1977) de José da Conceição Martins; A Ilha rebelde ou A Luta pela Meia Passagem (1979) de Raimundo Me-deiros/Euclides Moreira Neto/Carlos Cintra; Aspectos de São Luís (1981) de João Ubaldo; Idade da Razão (1980) de Ivanildo Ewerton e Wellington Reis e os filmes de Ficção - Coco Amargo (1980) de João Mendes e Pesadelo

5 CALDAS, Leide Ana Oliveira. **SUPEROITISMO NO MARANHÃO**: os modos de fazer, temas e formas de falar e a invenção do cinema local como prática de micro resistências 1970/80 (Dissertação de Mestrado em História Social pela Universidade Federal do Maranhão - UFMA). 226 f.

6 CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. Vol. I Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.



(1981) do Coletivo Virilha Filmes e do filme linguagem experimental - Periquito Sujo (1979) de Carlos Cintra e Euclides Moreira Neto. Como destaque, serão analisadas as táticas de bricolagem fílmica nos filmes Côco Amargo, ZBM S/A e Pesadelo, a exemplo de temas que consideravam imprescindíveis no contexto em que viviam.

No que diz respeito à construção da narrativa do cinema nacional inclui-se o Cinema Novo, Cinema Marginal, Pornochanchada, Estado, público, exibidores, produtores, críticos todos são parte de situações de legitimação de seus sentidos de discursos no contexto do fazer cinematográfico e na fala estabelecida da história do cinema brasileiro, construída e legitimada em períodos datados e com desdobramentos passíveis de análises militantes ou não.

Assim sendo, podemos pensar as construções das várias práticas de cinema no Brasil, tomando de empréstimo do campo culturalista a perspectiva da identidade descentralizada, acionada em várias práticas que compõem as maneiras de dizer no cinema através da intertextualidade. Segundo Stuart Hall<sup>7</sup>:

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural (HALL, 2003, p.17).

No Brasil, não podemos deixar de lembrar fatores cruciais na formação do discurso de uma identidade nacional, ou uma narrativa da nação em construção, nas produções cinematográficas entre a década de 1950 e desdobramentos na década de 1960. O Cinema Novo, que teve em seu maior expoente o baiano Glauber Rocha, foi por certo período cristalizado como a prática cinematográfica brasileira, representando o discurso fílmico de uma comunidade imaginada (ANDERSON, 2008)<sup>8</sup> ou identidade do cinema nacional brasileiro. O Cinema Novo seria, supostamente, a identidade de unidade da nação brasileira em detrimento de outras práticas de representação e estéticas do cinema. Desse modo, o forjamento de unidade de representação de “uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identi-

7 HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. SP: DP&A Editora, 2003. P.17.

8 ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2008.



“...ficção simbólica” (HALL, 2008)<sup>9</sup>. O Projeto Cinemanovista dinamizou-se em trabalhos que reproduzem e balizam o discurso vencedor de cinema brasileiro, em detrimento e silenciamento de outras práticas.

Logo, podemos dizer que a ideia de identidade a partir da diferença superoitista dá uma noção dinâmica da diversidade da história do cinema brasileiro, contrastando com a ideia hegemônica do Projeto do Cinema Brasileiro Moderno representado, principalmente, pelo Cinema Novo como representante da cultura cinematográfica brasileira.

A História do Cinema Brasileiro foi construída inicialmente pelos discursos de cinema autorreferente de Glauber Rocha e a sua invenção de tradição do cinema moderno brasileiro, aliada ao cinema situado no discurso desenvolvimentista de Paulo Emílio Gomes, militantemente observando o cinema no Brasil sob a perspectiva do cinema colonizador (estrangeiro) e do cinema colonizado. Além da pretensão questionadora de Jean Claude Bernadet, na qual este define a história do cinema brasileiro como um contexto de espaço de tensão nas entranhas do discurso do Cinema Moderno Brasileiro. Historicamente, o movimento de significados está em cor-

rentes problematizações e ressignificações para novas outras perspectivas na elaboração do que se denomina, tradicionalmente, de História do Cinema Brasileiro. Logo incluímos aqui a importância da problematização das práticas cinematográficas, as produções do Superoitismo na construção das narrativas do cinema brasileiro como uma proposta historiográfica a ser observada.

Do ponto de vista de Pola Ribeiro, havia uma hierarquia no cinema brasileiro, ao considerar a tecnologia utilizada (bitola) e a lógica dos discursos de seus idealizadores, pois para ele “os filmes em 35 mm dedicam-se a construir monumentos; os 16mm propõem-se lhes colocar questionamentos; e os Super-8 vêm para jogar merda nos monumentos”.<sup>10</sup> Não é demais lembrar que nas produções da indústria do cinema usavam a câmera com rolos de películas de 35mm (padrão desde filme temporão) de largura. Na televisão, em sua prática de gravação e de transmissão (antes do vídeo tape), usavam fitas de 16mm, assim como nas práticas de gêneros documentais (profissionais).

9 HALL, Stuart. Op. cit. p.16.

10 RIBEIRO, Pola Apud. MACHADO, Rubens Jr. **O Pátio e o cinema experimental no Brasil**: apontamentos para uma história das vanguardas cinematográficas. História, cinema e outras histórias juvenis/ organizador, Edward de Alencar Castelo Branco. Teresina: EDUFPI, 2009, p-23.

A partir dessa interpretação de Pola Ribeiro sobre o superoitismo e seu caráter subversivo e desmonumentalizante das imagens, podemos dialogar com a ideia do artista e poeta piauiense Torquato Neto, quando percebe o poder democrático da câmera super 8 (em dizer/registrar) sobre as localidades de cada um quando convoca as pessoas a pegarem uma super 8 e sair por aí filmando o que se achava importante: “uma câmera na mão e o Brasil no Olho”<sup>11</sup>, ideia que transcendia sua “opinião de que a realidade seria mais educativa do que qualquer história”<sup>12</sup>. O superoitismo exerceu múltiplos olhares cinematográficos no país, construindo narrativas a partir de si através de um cinema alternativo e literalmente experimental.

Na década de 1940, surge a bitola de 8mm com qualidade inferior às duas anteriores e destina a fazer registros caseiros. Em 1965, a KODAK coloca no mercado uma

versão de mais qualidade na imagem e facilidade de manuseio, a Super 8mm, que tinha como principal vantagem a introdução de cartuchos de filmes na câmera. Era um objeto de consumo doméstico da classe média que serviu para muitos aficionados pelo cinema como uma forma de iniciar as suas atividades no mundo da cinematografia. Muitos diretores renomados do cinema mundial começaram com uma câmera Super 8mm e, ao subverterem a ordem estabelecida, dão um novo uso a essa ferramenta.

As câmeras Super 8mm foram idealizadas para atender ao mercado consumidor doméstico, o qual, segundo Roger Odin, se tratava de um modo privado de produção de memória, porque o público do filme familiar é um público privado, pois, como sublinhou<sup>13</sup>:

As imagens do filme de família funcionam não com *representações*, porém como índices, permitindo que cada membro da família volte à sua própria vivência e à de sua família. Isso explica por que um filme familiar é muito entediante para aqueles que não são membros da família: eles não têm o contexto e não entendem nada da sequência lógica de imagens às quais estão

11 NETO, Torquato. **Vamos transar a imagem**. A Hora Fa-tal. N°. 1. Teresina: mimeografado, junho de 1972. APUD MONTEIRO, Jaislan, Honório **Em torno da ge-leia geral**: intertextualidade e produção de sentidos em manifestações artísticas brasileiras. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2015. P. 105.

12 CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 198.

13 ODIN, Roger. **A questão do público**: uma abordagem semiopragmática. IN: RAMOS, Fernão Pessoa (Org). Teoria Contemporânea do cinema, volume II. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. P.41.

assistindo. Isso explica igualmente por que os membros da família veem nas imagens algo diferente do que está sendo representado: uma imagem insignificante (uma criança na praia) pode levar a um drama pessoal (foi nesse dia que o médico me disse que estava com câncer). Consequentemente, pouco importa que as imagens sejam mal filmadas, desfocadas, tremidas, totalmente estereotipadas (ODIN, 2005, p. 41).

Estudos culturais partem da análise sobre o consumo de artefatos (a exemplo do Walkman) incentivado por um discurso propagandista que tem o objetivo de criar um perfil de consumidores para a venda de seus produtos, construindo um mercado de consumo passivo. Percebemos na propaganda a necessidade de dar sentidos para o consumo do produto, de forma a entreter o indivíduo numa experiência de diversão de registros dentro do contexto da vivência individual sem uma conotação de sugestão política. A propaganda define uma relação unilateral de consumo, sugere de forma impositiva os usos de um consumo passivo: “filme ou fotografe com filmes Kodak, câmeras Kodak, e revelação Kodak”.

As câmeras eram direcionadas para um público de classe média disposto a pagar o preço de uma câmera doméstica e registrar as suas experiências. Vejamos o exemplo de propaganda de uma câmera Super 8mm abaixo:



**Imagem:** Anúncio Kodak de 1970.

Fonte: Anúncios anos 70. Disponível em: <http://memoriasoswaldohernandez.blogspot.com.br/2012/10/anuncios-dos-anos-70-de-diversos.html>.

Nesse sentido, Michel de Certeau contrapõe argumentos em relação à idealização de usuários, “dos quais se esconde, sob o público nome de consumidores, o estatuto de dominados (o que não quer dizer passivos ou dóceis)”<sup>14</sup>. Entretanto, invertendo o sen-

<sup>14</sup> ODIN, Roger. **A questão do público:** uma abordagem semiopragamática. IN: RAMOS, Fernão Pessoa (Org).



tido inicial imposto pela indústria de consumo doméstico, a câmera de bitola Super 8 mm passou a ser usada, a partir da década de 1970, como ferramenta fundamental para registros relacionados a indivíduos ou grupos com objetivos de aglutinação de linguagens artísticas, para realizar produções fílmicas com intenções de registrar sua cidade ou para produzir trabalhos com atribuição fílmica ficcional. Portanto, discutir os usos do Super 8 mm é também discutir uma realidade do consumidor na sociedade contemporânea da época, afinal, sobre as práticas de consumo podemos tomar de empréstimo as reflexões de Certeau:

A uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde uma outra, qualificada como “consumo”: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas *maneiras de empregar* os produtos impostos por uma ordem econômica dominante (CERTEAU, 2007, p.39).

Dessa forma, a apropriação dos usos da câmera Super 8mm como uma ferramenta cinematográfica que desenvolve novas ma-

neiras de fazer possibilitou, para além do uso doméstico, a realização de filmes amadores em contraponto ao padrão industrial-profissional de fazer cinema; daí a formulação de seu uso semântico, o *superoitismo*. A utilização da câmera Super 8mm para compor uma linguagem fílmica fora do contexto profissional do cinema em 35mm configurou-se como uma prática de *bricolagem* com a distinção de atribuição de *lugar*. Nesse sentido, as ações superoitistas configuraram-se como táticas desviacionistas, porque não obedeciam às leis do lugar autorizado devido às circunstâncias impostas pela formalidade industrial.

O movimento de realizadores de cinema em Super-8 também é um tema redescoberto, pois o levantamento catalográfico de Rubens Machado sobre Super 8 mm no país traz-nos a noção da intensidade das *maneiras de fazer* das táticas *superoitistas*, ao traçar um panorama deste movimento no Brasil, pontuando o seu momento inaugural para dar visibilidade nacional ao tema. Trata-se da mostra *Marginalia 70: o experimentalismo do Super 8 brasileiros*, o resultado da investigação histórica sobre as obras mais radicais de superoitistas experimentalistas, os anarquistas cinematográficos – um total de 681 filmes em todo o país, com a remasterização de 180 deles. Dadas as con-

---

Teoria Contemporânea do cinema, volume II. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. P.41.



dições de produção dos filmes superoitistas, bem como precariedade técnica e ausência no circuito comercial dessa prática, há certa aura de ineditismo dos filmes.

Segundo Rubens Machado Jr, perante a descoberta recente de uma ampla produção quase clandestina de Super 8 na década de 1970, predominantemente experimental, mas também com outras intencionalidades como o gênero documental, por exemplo, “obrigamos a reconsiderar completamente este lugar-comum” (MACHADO JR, 2009. p. 17).<sup>15</sup>

Na primeira metade de 1970, a participação de artistas plásticos, bem como de artistas mambembes, resultava em aberrações artísticas em relação aos convencionalismos estéticos. Isso se dava em face da necessidade de expressão desses artistas de usarem os festivais como espaço de exposição de sua arte.

De acordo com as concepções e necessidades desses artistas/realizadores e através do teor de classificações atribuídas a seus trabalhos, percebemos claramente uma relação com a feitura do *filme de autor*. Segundo

15 MACHADO JR, Rubens Júnior. **O Pátio e o cinema experimental no Brasil**: apontamentos para uma história das vanguardas cinematográficas. In: BRANCO, Edwar (org.). *História, cinema e outras histórias juvenis*/ Teresina: EDUFPI, 2009.p.17.

Rubens Machado Jr, os filmes oriundos de diferentes esferas representam a diversidade de posturas políticas democraticamente irônicas. Presentes nos festivais diante da conjuntura sócio-política que o país vivenciava. Contudo, as relações entre os participantes nas configurações de festivais como espaço para os vários formatos e bitolas evidenciavam as tensões na disputa por atribuições e ocupação de espaços. Isso ilustrava uma atmosfera de conflitos, além de representar um ambiente de discussão entre críticos e realizadores.

Os Festivais eram a forma de *fabricação* de espaço naquele contexto em contraponto à ditadura de um padrão de produção dominante. O primeiro festival de cinema alternativo no país foi o GRIFE, em São Paulo. Um dos introdutores e principal divulgador no país da bitola Super 8 mm, em 1970, foi o cineasta Abrão Berman.<sup>16</sup> Este, em parce-

16 “Apresentou, a partir de 1975, na TV CULTURA, o programa semanal *Ação super-8*, mostrando entrevistas com realizadores, reportagens sobre eventos ligados à bitola, filmes ou trechos de filmes rodados em Super-8 e esclarecimento de dúvida técnicas. Algumas publicações chegaram a manter seções especializadas sobre o tema, como o jornal *Folha da Tarde* (SP), cujo responsável era Sílvio Marques; *O Pasquim* (RJ), coluna escrita por Carlos Sampaio; e a revista *Íris* (SP), sob a responsabilidade de Abrão Berman”. RAMOS, Fernão Pessoa, MIRANDA, Luiz Felipe A (orgs). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC. 2000. p. 529.

ria com a publicitária Maria Luísa Alencar, criou o festival em 1973.

Além do GRIFE, vale destacar a Jornada de Curta Metragem de Salvador (surge em 1972), que, em 1973, na sua segunda edição, passou a incluir na sua programação a competição de filmes Super-8. O evento estimulou, em vários lugares do país, a iniciativa de jovens para a produção de filmes, construindo, assim, a figura do realizador de cinema de superoito de festivais. Tudo isso influenciou a criação de vários outros festivais no Norte e Nordeste a exemplo da *I Jornada maranhense de Superoito* em 1977 na capital maranhense.

### O Superoitismo no Maranhão: invenção de uma tradição de práticas cinematográficas



Imagem 2: Participantes da 9ª edição da Jornada Nacional de Cinema (1986).

Fonte: Arquivo pessoal de Paulo Socha

O Festival Guarnicê de Cinema, em São Luís do Maranhão, no ano de 2016, realizou a sua 39ª edição sob o lema “Novos olhares. Novas experiências”. Dado este longo tempo, vale sublinhar que o evento carrega em si uma dinâmica histórica decorrente de práticas de uma geração que, por entrecruzamentos sociais e dinâmicas culturais, inventou tradições nos campos do teatro, da música e do cinema. Não é demais esclarecer que se compreende e se utiliza o conceito **invenção da tradição**<sup>17</sup> segundo os termos de Hobsbawm. Para ele:

O termo tradição (...) inclui tanto as tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabelecem com enorme rapidez. (...). As “tradições inventadas” são reações a situações novas que ou assumem a forma de referências a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. É o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social que torna a “invenção de tradições” um assunto

17 HOBBSAWM, Eric. **Introdução:** A invenção das tradições. In.: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. A invenção das tradições. São Paulo: Paz e Terra, 1997. P.10.



da história contemporânea (HOBSBAWM, 1997, p.10).

Para tal observação sobre a invenção de uma tradição de práticas de cinema através do superoitismo, recorreremos, dentre vários aspectos, aos depoimentos sobre a memória dos agentes desse contexto, dada a condição de silenciamento dessas práticas cinematográficas até a emergência do primeiro festival de realizadores locais de cinema amador em 1977. Dessa forma, para chegarmos a tal assertiva, compartilhamos também da ideia de Maurice Halbwachs<sup>18</sup> sobre a importância da memória coletiva, pois segundo o autor:

Se colocarmos em primeiro plano os grupos e suas representações, se concebermos o pensamento individual como uma série de pontos de vista sucessivos sobre os pensamentos desses grupos, então compreenderemos que eles possam recuar no passado e ir mais ou menos longe conforme a extensão das perspectivas que lhe oferecem cada um desses pontos de vista sobre o passado tal como é representado nas consciências coletivas das quais participa. A condição necessária para que seja assim, é que em cada uma dessas consciências, o tempo passado, uma certa imagem do tempo subsista e se imobilize (HALBWACHS, 2004, p.135).

A primeira edição do Festival, ocorrida em 1977, foi chamada de *I Jornada Maranhense de Super 8*. Tal iniciativa deveu-se à falta de espaço no mercado para as produções superoitistas, porque a cultura de lazer, em grande medida, estava baseada na ida de pessoas às salas de cinema existentes na cidade na década de 1970.

Nesse período havia, principalmente no centro da cidade de São Luís-MA, vários cinemas: Cine Eden, Cine Roxy, Cine Rialto, Cine Rex, Cine Passeio, Cine Monte Castelo, Cine Anil. Em 1976, foi inaugurado, no bairro do São Francisco, o Cine Alpha, que, segundo Euclides Moreira, “trouxe-nos uma espalhafatosa fantasia de luxo”<sup>19</sup>. Os cinemas na sua maioria localizavam-se nas principais ruas do centro, com exceção do Rex (bairro João Paulo), do *Monte Castelo* (bairro Monte Castelo) e do *Cine Anil* (Bairro do Anil). A quantidade de salas de cinemas indica a forte influência sobre São Luís das práticas de consumo relacionadas ao cinema como recepção.

Então, em face desse marasmo local, conforme a opinião de alguns críticos sobre

18 HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004. P. 135.

19 Material de pesquisa sobre cinema (1977-1996) de Euclides Moreira Neto não publicado. Encontra-se no DAC-UFMA.

a situação local na época, uma série de ações foram idealizadas e levadas a efeito. Dentre elas destacam a criação do Laboratório de Expressões Artísticas (LABORARTE), tendo por objeto de trabalho linguagens e práticas artísticas da cultura popular local e a criação de um cineclube para exibir filmes de circulação comercial e, também, para incentivar a realização local.

Outro objetivo do LABORARTE era a realização de um festival com o propósito de criar um espaço de exibição de produções locais, construindo, assim, novos sentidos às práticas culturais no Maranhão. Não é demais sublinhar que o cineclubismo é comum no Brasil, desde a década de 1920 e que muitos cineastas foram frequentadores de cineclubes. No Brasil, esta prática foi proibida em 1969, pois os articuladores da ditadura civil-militar consideravam-na como reuniões subversivas.<sup>20</sup> Vale lembrar que os movimentos estudantis usaram, clandestinamente, o cineclubismo como uma ferramenta didática para conscientização, sobretudo no período de mais intensa repressão política, no início dos anos 1970.

20 Logo após a instauração do Ato Institucional Nº 5, decretado pelo então presidente Costa e Silva, em dezembro de 1968.

No Maranhão, conforme Euclides Moreira, as práticas de cineclubismo começaram por volta de 1952 quando, em São Luís, um cineclube foi organizado pelo padre João Mohana, que tinha como sede a Ação Católica Arquidiocesana. Ali eram projetados filmes de bitola 16mm que vinham do Rio de Janeiro. A experiência desse cineclube durou apenas dois anos e, entre outras ações, vale sublinhar o curso sobre crítica cinematográfica ministrado pelo cineasta Hélio Furtado do Amaral para o público de 300 jovens.

No ano de 1975, como consequência dessa virada cultural, o filme *Os Pregoeiros de São Luís*, de Murilo Santos, ganhou o primeiro lugar no III FENACA (Festival Nacional de Cinema de Aracaju). Foi um filme realizado como resultado da parceria entre o Cineclube universitário Uirá e o LABORARTE. A partir de então, emergiu um movimento de produção local de filmes articulado por uma geração de cineastas amadores. Não é demais salientar que a Universidade Federal do Maranhão (UFMA), por meio do cineclube Uirá, foi o espaço incentivador dessa produção culminando, assim, na I Jornada Maranhense de Super 8. A partir de 1977, pôde-se afirmar que uma cultura de produção filmica local passou a ter visibilidade.

A TVE ou TV Educativa do Maranhão funcionava desde 1969 como canal fechado, mas inaugurou em 1970 o circuito como canal aberto<sup>21</sup> para transmitir *teleaulas* nas escolas estaduais que integravam os CEMAS (Centro de Educação do Maranhão), mantidas pela Fundação Roquette Pinto (hoje extinta). A abertura da TV Educativa no Maranhão fazia parte do discurso de modernização tecnológica na educação no período da ditadura civil-militar, refletida nos propósitos técnico-pedagógicos de uma educação moderna também no mandato do governador do Maranhão, José Sarney (1966-1971).

A partir dessa experiência vivenciada na TVE, começou a ser construída uma arrojada concepção técnica de produção e de estética para o cinema local na pessoa de Murilo Santos, uma vez que ele adquiriu conhecimentos sobre o funcionamento da mesa de montagem, dos estúdios, do laboratório e da operação do gravador. Portanto, uma estrutura associada à câmera de 16mm no ambiente de TV.

21 PINTO, Núbia. Do Velho ao Novo: Política e Educação no Maranhão. 1981. Dissertação (Mestrado em Educação) - Fundação Getúlio Vargas - Instituto de Estudos Avançados em Educação Departamento de Administração de Sistemas Educacionais, Rio de Janeiro. p. 173.

Murilo Santos produziu o primeiro filme documentário do Maranhão em câmera Super 8 - *A festa do Divino*, filmado na cidade de Alcântara em 1973. O filme uniu os conhecimentos de cinema adquiridos no curso com Pierre Beaurenaut<sup>22</sup>. Destacamos o jovem Murilo Santos como ponto entre um futuro grupo de realizadores local e a produção inicial de realização de filmes no contexto do LABORARTE. Contudo, com a precariedade de conservação, o filme (*A festa do Divino*) perdeu-se e nem chegou a ser exibido nas atividades do LABORARTE com a comunidade. Está, apesar disso, registrado no levantamento de filmes no livreto *O cinema dos anos 70 no Maranhão*, feito por Euclides Moreira Neto.

Em seguida, no ano de 1974, foi realizado o documentário *Maré Memória I*, e o primeiro filme de ficção, chamado *Maré Memó-*

22 O cineasta francês Pierre Beaurenaut realizou o documentário *Migração* (nome original em francês *Le bonheur est là-bas*, em face, que significa *A felicidade está lá na frente*), sobre a imigração de moradores da comunidade quilombola Ariquipá, localizada no município de Bequimão, para São Luís. Este cineasta-documentarista francês ministrou um curso na TVE do Maranhão, atuava com questões sociais e étnicas, influenciando o início de uma estética de produção de documentários em São Luís. Na década de 1970 era comum a abordagem dessas temáticas antropológicas, segundo Murilo Santos.

ria II. Ambos foram baseados no poema de José Chagas. A partir de então, iniciaram-se no Maranhão práticas que construíram uma trajetória de narrativas histo-cinematográficas locais.

## Referências

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2008.
- CALDAS, Leide Ana Oliveira. **Maranhão 70: construção da produção cinematográfica de realizadores superoitista no maranhão na década de 1970**. Monografia. Especialização em História do Maranhão. Universidade Estadual do Maranhão, São Luís: 2012.
- CALDAS, Leide Ana Oliveira. **Superoitismo no Maranhão: os modos de fazer, temas e formas de falar e a invenção do cinema local como prática de micro resistências 1970/80** (Dissertação de Mestrado em História Social pela Universidade Federal do Maranhão -UFMA). 226 f.
- CARVALHO, Graça de Fátima P. **Evolução histórica dos festivais de Cinema e Vídeo no Maranhão: Festival Guarnicê de cinema**. São Luís. EDUFMA, 2002.
- CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália**. São Paulo: Annablume, 2005.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. Vol. 1 Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**; tradução Flávia Nascimento-São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- \_\_\_\_\_. **O filme: uma contra-análise da sociedade**. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.
- HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. SP: DP&A Editora, 2003.
- HOBBSAWM, Eric. **Introdução: A invenção das tradições**. In.: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- MACHADO JR, Rubens Júnior. **O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma história das vanguardas cinematográficas**. In: BRANCO, Edwar (org.). **História, cinema e outras histórias juvenis/ Teresina: EDUFPI**, 2009.
- MOREIRA Neto, Euclides Barbosa. **O cinema dos anos 70 no Maranhão**. São Luís, DAC/



PREXAE/UFMA. São Luís. 1990.

NETO, Torquato. **Vamos transar a imagem.**

A Hora Fa-tal. N°. 1. Teresina: mimeografado, junho de 1972. APUD MONTEIRO. Jaislan, Honório **Em torno da geleia geral: intertextualidade e produção de sentidos em manifestações artísticas brasileiras.** Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2015.

ODIN, Roger. **A questão do público:** uma abordagem semiopragmática. IN: RAMOS, Fernão Pessoa (Org). Teoria Contemporânea do cinema, volume II. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

PINTO, Núbia. **Do Velho ao Novo:** Política e Educação no Maranhão. 1981. Tese de Dissertação

(Mestrado em Educação) - Fundação Getúlio Vargas-Instituto de Estudos Avançados em Educação Departamento de Administração de Sistemas Educacionais, Rio de Janeiro.

RIBEIRO, Pola Apud. MACHADO, Rubens Jr. **O Pátio e o cinema experimental no Brasil:** apontamentos para uma história das vanguardas cinematográficas. História, cinema e outras histórias juvenis/ organizador, Edward de Alencar Castelo Branco. Teresina: EDUFPI, 2009.

VALIM, Alexandre Busko. **História e Cinema.** In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Org.). Novos Domínios da História. Rio de Janeiro: Campus, 2011.



TÍTULO	SEMINÁRIO CIÊNCIA CINE GUARNICÊ – 2021 Imagem em movimento: intersecções da linguagem audiovisual
ORGANIZAÇÃO	Josefa Melo e Sousa Bentivi Andrade Rosélis de Jesus Barbosa Câmara Marcos Fábio Belo Matos Miguel Angel Lomillos Garcia Marcus Túlio Borowiski Lavarda Saulo Simões da Silva
CAPA	Saulo Simões da Silva
PROJETO GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO	Francisco Batista Freire Filho
SUPORTE	Digital
PÁGINAS	94
TIPOGRAFIA	Dante MT Std   Corpo e títulos Humanst521 BT   Cabeçalhos e numeração Gill Sans MT   Título da obra



**proec**  
PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO  
E CULTURA

**dac**  
DIRETORIA DE  
ASSUNTOS CULTURAIS