

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ARTES  
CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

**SAULO SIMÕES DA SILVA**

**PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NO ESTADO DO MARANHÃO:**  
O Festival Guarnicê de Cinema como principal janela de exibição e histórico  
fomentador da cadeia produtiva.

São Luís  
2017

**SAULO SIMÕES DA SILVA**

**PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NO ESTADO DO MARANHÃO:**

O Festival Guarnicê de Cinema como principal janela de exibição e histórico fomentador da cadeia produtiva.

Monografia apresentada ao Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão, para obtenção do grau de Licenciatura em Artes Visuais.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Ms. Stella Pereira Aranha.

São Luís  
2017

Silva, Saulo Simões

PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NO ESTADO DO MARANHÃO: o Festival Guarnicê de Cinema como principal janela de exibição e histórico fomentador da cadeia produtiva / Saulo Simões da Silva. - 2017  
85 f.

Orientador (a): Stella Pereira Aranha.

Monografia (Graduação) – Curso de Artes Visuais, Universidade Federal do Maranhão, São Luís-MA, 2017.

1. Cinema. 2. Festival Guarnicê de Cinema. 3. História. I. Aranha, Stella Pereira. II. Título.

**SAULO SIMÕES DA SILVA**

**PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NO ESTADO DO MARANHÃO:**

O Festival Guarnicê de Cinema como principal janela de exibição e histórico fomentador da cadeia produtiva.

.  
.

Monografia apresentada ao Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão, para obtenção do grau de Licenciatura em Artes Visuais.

Aprovada em ..... / ..... / .....

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Ms. Stella Pereira Aranha (Orientadora)

---

Prof.<sup>o</sup> Dr. Euclides Barbosa Moreira Neto

---

Prof.<sup>o</sup> Ms. Gersino Martins dos Santos

Aos entes sagrados que regem minha vida: Deus, pai, mãe, filhas, mulher amada. A todos os laços sanguíneos herdados ou transmutados neste percurso.

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe e meu pai (*in memoriam*), heróis, ídolos e guias de uma vida, aos quais peço desculpas por desobedecê-los.

À minha família, que não faz da distância um problema.

À minha família de percurso, pelo amor a mim dedicado.

À mulher que eu amo, por me entender melhor que eu mesmo e pela parceria de tantos anos.

Às minhas filhas (de sangue e de alma), que me dão a honra de poder ser pai.

À Stella, a mais pura tradução da expressão "minha orientadora", por ter sempre a palavra certa, no momento certo de minhas maiores incertezas e, principalmente, pela competência profissional com que conduziu essa jornada.

Ao Professor Euclides Moreira, pela gentileza pessoal e acadêmica e pela amizade.

Ao Professor Gersino Santos, pela parceria, pela amizade e por ter me apresentado a Stella.

As minhas amigas Vanessa, pelo empenho em resolver tudo e me deixar focado na escrita; Iris, por resolver as demandas do DAC e me deixar à vontade e; Terezinha, por me deixar tranquilo quanto as normas da ABNT.

A todos do DAC, por me permitirem ter o tempo necessário para cumprir esta missão, por entenderem os meus silêncios e minhas zangas e por suas significantes contribuições individuais.

À minha amiga Fernanda Pinheiro, pela confiança inabalável.

Enfim, àqueles que embora não estejam citados aqui, sabem exatamente sua importância nessa trajetória.

Muito Obrigado!

## RESUMO

O estudo tem como objetivo elaborar um levantamento histórico sobre o *Festival Guarnicê de Cinema*, na perspectiva de principal fomentador da cadeia produtiva audiovisual no estado do Maranhão, durante as quase quatro décadas de sua ininterrupta atividade. A partir da investigação detalhada de documentos históricos constantes do acervo: os *Catálogos Oficiais* das 39 edições, consegue-se perceber, identificar e dimensionar uma ampla área de atuação, que perpassa o aspecto reducionista de exibidor de filmes. Além de revelar a contribuição do Festival à difusão e promoção do cinema local e nacional, evidencia-o como espaço determinante na formação de mão de obra para a área cinematográfica maranhense, ao disponibilizar gratuitamente oficinas, workshops e outras ações formativas; como promotor de encontros e debates com entidades de classe, estimulando reflexões sobre o setor; como agente sensível ao seu entorno social, refletido nas mostras temáticas direcionadas a grupos sociais específicos. Em suma, é exatamente sobre estes outros aspectos e seus desdobramentos intrínsecos ao Festival que tentamos revelar, qualitativamente e quantitativamente, nesta monografia.

Palavras-chave: Cinema. Festival Guarnicê de Cinema. História.

## ABSTRACT

The objective of this study is to elaborate a historical survey of the Festival Guarnicê Cinema, from the perspective of the main promoter of the audiovisual production chain in the state of Maranhão, during the almost four decades of its uninterrupted activity. From the detailed investigation of historical documents contained in the collection, the Official Catalogs of the 39 editions, one can perceive, identify and size a wide area of action, which perpasses the reductionist aspect of film exhibitor. In addition to revealing the contribution of the Festival to the diffusion and promotion of local and national cinema, it reveals it as a determining space in the training of labor for the Maranhão cinematographic area, by providing free workshops, workshops and other formative actions; As promoter of meetings and debates, stimulating reflections on the sector; As an agent sensitive to its social environment, reflected in the thematic exhibitions directed to specific social groups. In short, it is precisely on these other aspects and consequences intrinsic to the Festival that we attempt to measure, qualitatively and quantitatively, in this monograph.

Keywords: Cinema. Festival Guarnicê de Cinema. History.



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	08
<b>2</b>	<b>BREVE HISTÓRIA DO CINEMA NO BRASIL</b> .....	12
<b>2.1</b>	<b>A necessidade histórico-cronológica de um marco inicial para o cinema brasileiro</b> .....	12
<b>2.2</b>	<b>A curtíssima Bela Época do cinema brasileiro</b> . ....	14
<b>2.3</b>	<b>As relações conturbadas entre o Estado e o cinema</b> .....	16
<b>2.4</b>	<b>A saída é a industrialização do cinema nacional: chega de amadorismo</b> ...	21
<b>2.5</b>	<b>Era preciso repensar o cinema nacional: não existe fórmula mágica do sucesso</b> .....	26
<b>2.6</b>	<b>O poder executivo gerenciando o cinema: a Embrafilme</b> .....	30
<b>2.7</b>	<b>O movimento de “retomada” do cinema nacional</b> . ....	32
<b>3</b>	<b>O CINEMA NO ESTADO DO MARANHÃO</b> .....	36
<b>3.1</b>	<b>Os primórdios do cinema do Maranhão: o cinema ambulante e seus magníficos aparelhos</b> . ....	36
<b>3.2</b>	<b>As salas fixas: os cinemas de rua de São Luís</b> .....	42
<b>3.3</b>	<b>“Ciclos regionais”</b> : os primeiros filmes produzidos no Maranhão e sua relevância para a historicidade do cinema nacional.....	44
<b>3.4</b>	<b>O Movimento superoitista em São Luís: precursores de uma tradição cultural maranhense</b> .....	49
<b>3.5</b>	<b>A necessidade de um espaço para chamar de seu</b> . ....	52
<b>4</b>	<b>O FESTIVAL GUARNICÊ DE CINEMA COMO PRINCIPAL JANELA DE EXIBIÇÃO E HISTÓRICO FOMENTADOR DA PRODUÇÃO DE CINEMA NO MARANHÃO</b> .....	57
<b>4.1</b>	<b>Expansão é a palavra de ordem: vamos internacionalizar e ampliar o número de mostras</b> .....	66
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	72
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	74
	<b>APÊNDICES</b> .....	77

## 1 INTRODUÇÃO

Os momentos mais significativos da pesquisa científica, em qualquer área do conhecimento, são sempre os momentos das descobertas. Quando estes descobrimentos acontecem no âmbito da pesquisa histórica, naturalmente, trazemos simultaneamente à memória e à imaginação, o contexto do momento em que se desenrolaram os acontecimentos. Esta característica se configura como facilitador de entendimento e absorção do tema, pois envolve mais profundamente o pesquisador e, conseqüentemente, o leitor da história ali revisitada.

O grande trunfo da investigação acadêmica historicista é fornecer fontes confiáveis para a compreensão do homem e seu entorno, ou seja, buscar os referenciais do passado para compreender as problemáticas atuais e planejar as dinâmicas e processos futuros da evolução humana. Partindo do nosso entendimento que a história é premissa a ser considerada para qualquer investigação científica, direcionamos nossa atenção à busca do assunto no qual tivéssemos alguma identificação pessoal, tentando tornar mais prazerosa a árdua missão da pesquisa acadêmica.

O drama e a dificuldade para se eleger o objeto de estudo, tão comum aos acadêmicos de graduação, a mim me pareceu uma tarefa relativamente mais fácil, pois sempre estive mais ou menos claro que escreveria sobre o Guarnicê de Cinema, mais complicado foi definir qual recorte traria um contributo significativo para a escassa bibliografia sobre a produção de cinema maranhense, que fosse inédito, válida e substancialmente enriquecedora.

Integrante da equipe que realiza o Guarnicê de Cinema há 20 edições – inicialmente como responsável pela comunicação visual e, nos últimos sete anos, concomitantemente, no planejamento e produção do Festival, sendo que há 4 anos assumimos a direção da Divisão de Audiovisual do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) – o acesso as informações que sustentariam a minha pesquisa, teoricamente estariam facilmente ao alcance das minhas mãos, mas o acervo ainda não estava – nem está – sistematizado, nem minimamente organizado, o que demandou um esforço concentrado em reunir os documentos que precisava para a investigação acadêmica a qual nos propusemos.

Metodologicamente, dividi minha caminhada histórica sobre o cinema em 3 momentos. Iniciei traçando um breve relato sobre o cinema no Brasil, usando

como referência a *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, Bernardet (2008), ao mesmo tempo que mesclava apontamentos do livro *Cinema Brasileiro: Das Origens à Retomada*, de Leite (2005). Duas importantes obras que bastaram para esta etapa da pesquisa.

Em seguida, já sobre a historiografia maranhense, adotei o estudo de Moreira Neto (1977), *Primórdios do Cinema em São Luís*, também optei pelo mesmo procedimento anterior de amalgamar dados com a tese de doutorado do pesquisador Matos (2010), *Ecos Da Modernidade: uma Análise do Discurso Sobre o Cinema Ambulante em São Luís*. Completando a etapa onde trato sobre o cinema feito no Maranhão, mais precisamente os produtivos anos de 1970, período do emblemático movimento superoitista maranhense, busquei suporte em Carvalho (2002), *Evolução Histórica dos Festivais de Cinema e Vídeo No Maranhão: Festival Guarnicê de Cinema*.

Finalmente, fechando esta segunda fase, há poucos dias de acabar o prazo para depósito da monografia, recebo gentilmente mais duas contribuições de grande valor para a pesquisa. O recente livro de Moreira Neto (2017), *Provocações do Cotidiano, Visões de um Investigador Cultural*, ainda no prelo, onde o professor dedica um capítulo ao movimento super 8 no Maranhão, e consigo sua atenção por mais de duas horas para uma entrevista – optamos pelo tipo semiestruturada e elaboramos um roteiro prévio – em sua casa, regada à cafezinho.

A escolha desta técnica se deu por acreditarmos que seria mais produtora de dados, porque além de reconstituir os episódios, ela permite perceber as impressões particulares do entrevistado sobre os acontecimentos, ou seja, sua própria versão. As ressalvas normalmente associadas a este tipo de coleta de dados se minimiza por ser o informante um professor universitário e pesquisador.

Por último, mergulhamos no universo ainda pouco explorado do *Festival Guarnicê de Cinema*, atualmente 4<sup>o</sup> mais antigo festival de cinema do Brasil. Mas apenas contar a história do ponto de vista cronológico seria minimizar seu potencial histórico. Mudamos o olhar e descobrimos uma nova perspectiva de abordagem apoiada nos aspectos comuns ao segmento *festival de cinema*. Isso definido, apontamos para o Guarnicê de Cinema. Assim, tivemos a certeza de ter detectado a linha lógica que balizaria toda a escrita desta monografia.

Os festivais de cinema são uma das principais janelas de exibição para a produção cinematográfica, porém sua atuação não se restringe a apenas este

aspecto da cadeia produtiva do cinema. Fomenta a formação, intercâmbio cultural, troca de experiências, formação de plateias, debate relacionados ao mercado de cinema, ações de dimensão social entre tantos outros desdobramentos. E são estes braços do Festival Guarnicê de Cinema que escolhemos desvelar.

Para tal, recorreremos ao acervo do Guarnicê, um imenso e inexplorado volume de material fílmico, fotográfico, promocional e documental, construído em quase 40 anos de atividade audiovisual.

Não foi coincidência escolher os catálogos como principal fonte primária para o conteúdo da nossa maior contribuição presente neste produto acadêmico ao qual destinamos horas de atenção. Afinal, dedico 13 anos de minha carreira profissional a confecção destes documentos. Ano a ano as informações oficiais passam ainda inéditas, pelas minhas mãos. Conheço antes de todos o que vai acontecer a cada edição do Festival.

Os catálogos oficiais são peças gráficas onde todo o conteúdo, resultado do que foi planejado, é estruturado sequencialmente e servira como principal documento de registro histórico daquela edição. Além disso é dedicada atenção especial ao visual – formato, cores, fontes, papel etc. – no intuito de tornar agradável a leitura e assimilação da programação. É usado também no viés promocional.

Com os 38 catálogos – não encontramos o da 30ª Edição – e sabendo os aspectos que queríamos, com muita disposição, analisamos, contamos, anotamos e compilamos tudo. Ano por ano, página por página, mostra por mostra, filme por filme. Foi com esse trabalho hercúleo que conseguimos a cada nova lida, surgia um elemento novo, inédito.

O cuidado investigativo foi tanto que nos possibilitou descobrir algumas curiosidades, por exemplo, no ano de 1983, na ficha técnica da ficção curta-metragem *Labirinto*, com direção de Gilberto Freire de Sant'Anna, Brasília, o responsável pelo som e música é o Renato Manfredini – se não for um homônimo – é um sério indício de que estamos falando de um dos grandes artistas do nosso país: o poeta e cantor, líder da banda Legião Urbana, Renato Russo.

Este adendo mostra o zelo com o qual tratamos cada dado retirado desta fonte inesgotável de história, os programas do Guarnicê, e que encontram-se disponíveis no acervo do DAC.

Garantidos os aspectos quantitativos, unimos as informações coletadas em planilhas, onde também contamos e recontamos cada dado assegurando a

fidelidade da informação o máximo possível. Obtivemos assim, uma dimensão quantitativa que acentua e potencializa o nosso estudo.

Finalizando a parte introdutória, estamos certos que as próximas páginas deste documento acadêmico, cujo objetivo maior é revelar a extensão do *Festival Guarnicê de Cinema*, servirá como orientador para que continuemos preservando a orientação inicial e principal motivo de sua criação: Abrigar e difundir a produção cinematográfica do Maranhão e do Brasil. Em suma, isto é exatamente o que pretendemos ao final a nossa exploração acadêmica.

Por fim, é propósito deste trabalho despertar orgulho e respeito do povo maranhense para com este evento tradicional, do calendário cultural da cidade de São Luís, desde 1977.

## 2 BREVE HISTÓRIA DO CINEMA NO BRASIL

Este trabalho tem como objetivo primeiro, estudar aspectos do cinema produzido no Maranhão, ponto onde a pesquisa torna-se fundamental para o cenário cinematográfico maranhense e também apresenta sua relevância como referencial acadêmico. Para efeito da contextualização e estruturação do processo historiográfico que propomos, se faz necessário traçar inicialmente, uma linha temporal resumida da história do cinema brasileiro, que dará sustentação cronológica e conceitual a pesquisa e encaminhará o modo que os aspectos mais relevantes – as crises, os momentos áureos, o Estado e os órgãos de fomento, a retomada do cinema brasileiro – desdobraram e modelaram a produção maranhense de cinema.

### 2.1 A necessidade histórico-cronológica de um marco inicial para o cinema brasileiro

No final do século XIX, quando da primeira filmagem em terras brasileiras, atribuída ao imigrante italiano Afonso Segreto, no dia 19 de junho de 1898 - Segreto filma a baía da Guanabara a bordo do navio Brésil – é o momento inaugurador do cinema no Brasil, na visão de dois dos mais conceituados historiadores de cinema do país, ambos críticos reconhecidamente importantes e referenciais do estudo da cinematografia nacional, Paulo Emílio Salles Gomes, mais efusivo ao anunciar: neste dia “nasceu o cinema brasileiro”, e (VIANY, 1959 apud BERNARDET, 2008.), que mais veladamente também parece aceitar essa afirmação em seu livro “Introdução ao Cinema Brasileiro”,<sup>1</sup> referindo-se como “rapazinho” ao tratar de cinema e, também, estabelecer analogamente processos históricos a processos evolutivos humanos. Para Jean-Claude Bernardet, a ideia de nascimento no discurso de Viany, mesmo sem este afirmá-la, é evidente. O autor menciona sua afirmação neste trecho do livro “Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro”

[...] No entanto, podemos sustentar que a ideia de nascimento já estava embutida na ideologia de Viany. Basta observar como intitula algumas partes ou capítulos de sua *Introdução ao cinema brasileiro*: “A infância não foi risonha e franca”, “De como o rapazinho se fez Homem”, “Onde o

---

<sup>1</sup> VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC, Instituto Nacional do Livro, 1959.

Rapazinho leva um Tombo”, “Onde o Rapazinho enfrenta crise após Crise” (Viany, 1981). A analogia estabelecida entre a história e a vida de um ser humano leva à ideia de nascimento (BERNARDET, 2008, p. 20)

Bernardet (2008) ainda arremata sua tese neste trecho onde se mostra explicitamente convencido de sua argumentação sobre o nascimento do cinema brasileiro, percebido nas entrelinhas das falas a seguir

[...] Aplicar à História o que seria a lógica da evolução do ser humano – “juventude, crescimento, maturidade, decadência”- leva, necessariamente, entre outras consequências, a colocar a questão das origens e do nascimento. Assim, de certa forma, a aplicação do conceito de nascimento do cinema brasileiro, que ocorrerá nos anos 1960, vinha sendo preparada pelo ensaio de Viany publicado em 1959. (VIANY, 1959 apud BERNARDET, 2008, p. 20)

Se ater a questão do nascimento do cinema em 19 de junho de 1898, defendida pelos historiadores brasileiros, nos é importante por trazer um elemento relevante e que moldou toda a produção de cinema do país, percebido por Bernardet (2008).

O ponto importante que Bernardet (2008) traz a discussão é que a escolha da etapa de produção “filmagem” não foi totalmente aleatória, vai além da necessidade de um momento inicial para o cinema brasileiro. Segundo Bernardet (2008, p. 25)

A escolha de uma filmagem como marco inaugural do cinema brasileiro, ao invés de uma projeção pública, não é ocasional: é uma profissão de fé ideológica. Com tal opção, os historiadores privilegiam a produção, em detrimento da exibição e do contato com o público.

Essa observação demonstra que a historiografia do cinema nacional compactuou de maneira corporativa com a postura comum dos cineastas brasileiros, que se dedicam aos seus filmes e pouco se debruçam sobre aspectos de produção, distribuição e comercialização, dificultando, assim, o diálogo necessário entre produtores e expectadores. Elevar esta etapa de produção como a mais importante, atribuindo menor importância aos outros momentos essenciais para a indústria cinematográfica, inaugura um ciclo de equívocos que se perpetua no discurso histórico, alcançando até os anos 2000, contribuindo efetivamente para a insipiente consolidação da indústria cinematográfica nacional. Esta filosofia de pensar o filme até a primeira cópia foi assim resumida

[...] Praticamente, todos os estímulos governamentais ao cinema brasileiro se referem à produção. Isso nos dá a sensação que o cinema brasileiro vê a si mesmo como uma árvore que se satisfaz em produzir frutos, e que estes

frutos ali permaneçam ou caiam, sejam comidos por pássaros ou por algum passageiro eventual. (DAHL, 1977 apud BERNARDET, 2008, p. 26)

Este também é o cenário maranhense atual, sobre o qual nós trataremos mais detalhadamente em outro momento. Mas faço esta pausa para destacar a importância de políticas públicas eficazes que equalizem esta distorção histórica do autor e obra isolados do mercado, torcendo para que este trabalho sirva de referência indicadora e norteadora desta realidade.

O cinema é uma indústria e, como tal, deve-se investir maciçamente em treinamento e qualificação dos produtores em aspectos para além da realização de filmes, no intuito de se buscar resultados importantes no mercado audiovisual nacional e maranhense, conseqüentemente.

Outro adendo necessário, que fazemos por aproximação do tema central desta pesquisa que tem como um dos recortes o *Festival Guarnicê de Cinema*, é sobre o fomento aos festivais de cinema, espaço fundamental para difusão da imensa maioria das produções realizadas no país, cenário que, entendemos, se repete aqui no Maranhão. Adianto que nos prenderemos mais adiante as singularidades desta questão, principalmente as leis de incentivo fiscal.

Retomando nosso resumidíssimo percurso histórico, pontuaremos um dos mais importantes períodos do cinema nacional, menos por sua relevância histórica-cronológica do que por seu formato de produção industrial eficaz - referenciado em diversos períodos da historiografia cinematográfica brasileira como modelo que “deu certo” - e o porquê de sua não consolidação.

## **2.2 A curtíssima Bela Época do cinema brasileiro**

Entre 1907 e 1911, o cinema brasileiro vive um aumento na produção dos filmes “posados”<sup>2</sup> ou filmes de ficção, que encorparam, junto com os documentários que possuíam uma certa regularidade produtiva, a fase que os estudiosos denominaram de “A Bela Época do cinema brasileiro”.

Configura-se neste momento um panorama extremamente positivo, que é considerado a primeira grande etapa de produções em cinema no Brasil. Mas quais

---

<sup>2</sup> LEITE, 2005, p. 24.



os principais fatores que contribuíram para moldar a *Bela Época*<sup>3</sup>? A resposta a esta pergunta esclarece e evidencia exatamente o equívoco sobre o qual tratamos anteriormente neste trabalho, a filosofia do “filmar” como etapa mais importante de um filme. Indo na contramão do que Bernardet (2008) chamou de “fé ideológica”, a produção deste período áureo do cinema no Brasil aumenta em consonância com a ampliação do número de salas fixas de exibição, e os proprietários destas salas, por sua vez, passaram a estimular a produção, ou seja, são agora produtores e exibidores, resultando numa dinâmica econômica articulada e profícua entre produtor, exibição e público.

Vale comentar, adiantando o que veremos à frente, que a indústria hollywoodiana ainda não havia se instaurado em terras tupiniquins, fato decisivo para a aniquilação dos “anos belos” do cinema no país. Bernardet (2008) cita um trecho de Paulo Emílio (1966) que retrata bem a importância produtiva do formato adotado neste período

[...] Será preciso reconquistar, em modernos termos industriais, a harmoniosa situação que existiu no Brasil de 1910: a de solidariedade de interesses entre os donos das salas de cinema e os fabricantes de filmes nacionais. (PAULO EMÍLIO, 1966 apud BERNARDET, 2008, p. 26)

Ironicamente, a derrocada da *Bela Época* recebe um golpe de dentro das suas entranhas, os grandes exibidores, antes fomentadores da produção nacional, firmam contratos de arrendamento das salas de cinema para os poderosos estúdios cinematográficos norte-americanos, como a *Paramount* e a *MGM*, garantindo contratualmente a exclusividade de exibições de filmes produzidos pela indústria norte-americana, ou seja, a quebra da parceria entre produtor e exibidor e a contínua ampliação hegemônica da produção, exibição e distribuição pelos estúdios norte-americanos, aliados a fatores internos como a censura de segmentos conservadores da sociedade brasileira e a preferência do público pelas produções importadas das *majors companies*<sup>4</sup>, estruturam o que virá nos anos seguintes à “Bela Época do cinema brasileiro”. Entender esta nova organização instaurada é

---

<sup>3</sup> Período de grande desenvolvimento na Europa, no final do secular XIX, percebido mais notadamente na França, considerado o centro cultural do mundo e modelo de sociedade para os outros países, inclusive o Brasil. Época das inovações tecnológicas que facilitavam a vida das pessoas em todos os setores da sociedade. Fase de paz mundial e efervescência cultural.

<sup>4</sup> Grandes companhias norte-americanas que monopolizaram o setor cinematográfico, no final dos anos 1910, mantendo um rígido controle sobre os processos de produção, distribuição e exibição.

princípio básico para se perceber a problemática permanente da limitada expansão do cinema brasileiro.

Mesmo atento à superficialidade do nosso estudo deste momento histórico, para efeito de registro documental, um proprietário de salas de exibição, em especial, merece nota. Francisco Serrador, notadamente o mais poderoso de todos os seus pares empresários, inicia a primeira grande rede de cinemas no Brasil, a Companhia Cinematográfica Brasileira. Francisco Serrador comprava salas de exibição em todo o país e difundia apenas o que o acordo com as empresas de cinema norte-americano permitiam.

Essa dinâmica de dominação da indústria cinematográfica norte-americana, no Brasil pós anos dourados do cinema nacional, virá, recorrentemente, refletir-se na incipiente cadeia cinematográfica brasileira, à exceção de alguns momentos em que o mercado do cinema brasileiro recebe incentivos financeiros, os mecenatos, e medidas protecionistas, principalmente vindas do Estado. É sobre essa matéria que tratamos no próximo capítulo.

### **2.3 As relações conturbadas entre o Estado e o cinema**

Antes de entramos na questão da atuação efetiva do Estado junto à indústria cinematográfica, seja promovendo a produção, seja a censurando, temos que sublinhar um momento peculiar no cenário nacional, afastando, momentaneamente, o olhar da história sobre os grandes centros Rio de Janeiro e São Paulo, claramente maiores produtores nos anos iniciais do cinema.

Seria natural achar que o cinema no Brasil havia acabado sua trajetória. Porém, a cinematografia nacional sobreviveu após a morte súbita da “Bela Época do cinema brasileiro”. Nos anos 1920, um fato importante, embora efêmero, contribuiu mesmo timidamente em manter viva a produção e a difusão do cinema no Brasil, e mais, colocou em evidência uma produção regional descentralizada, advindas de outras cidades do país que não o Rio de Janeiro e São Paulo. Bernardet (2008) as convencionou de “Ciclos Regionais”

[...] consultando a “Filmografia Brasileira” (Guia 1985), constatamos a existência de filmagens, entre 1912 e 1922, em Barbacena, Belém, Belo Horizonte, Curitiba, Juiz de Fora, Fortaleza, Maceió, Manaus, Porto Alegre, Pousos Alegre, Recife, Salvador, São Luís do Maranhão e Uruguaiana. Trata-

se às vezes de um pequeno documentário apenas; outras, de uma produção um pouco mais encorpada. (BERNARDET, 2008, p. 47)

Os “ciclos” não resistiram porque não havia retorno financeiro que viabilizasse uma próxima produção. A exibição limitava-se à abrangência local e, em alguns ciclos, não conseguiram migrar de cinema mudo para o sonoro, afastando ainda mais o público das salas de cinema. Diante de um cenário desolador e pouco auspicioso, era preciso rever algumas estratégias internas do mercado cinematográfico brasileiro, pensar em estratégias e projetos que resultassem numa política pública de proteção à produção interna, que permitisse ao cinema nacional competir em paridade com o importado e grandioso cinema hollywoodiano. Era a hora de procurar o Estado.

A invasão do cinema norte-americano e seus ideais político-intelectuais capitalistas propagados pelo estilo de vida americano – o *American way of life*<sup>5</sup> – não foi bem recebido pela elite intelectual brasileira que percebeu outra concepção possível com o uso da linguagem cinematográfica, o seu uso como instrumento pedagógico.

Resistências a parte, no final dos anos 1920, educadores brasileiros começaram a pensar projetos pedagógicos que utilizassem o cinema na relação ensino-aprendizagem. Ora, se o campo do entretenimento estava dominado pelo cinema importado dos Estados Unidos, não há de se contestar que surge um novo cenário, garantindo, assim, a ascensão das produções nacionais, por conseguinte aumento de sua popularidade ao alcançar, pelo viés educativo, as camadas menos abastadas da sociedade. Outro ponto positivo animador é o entendimento de duas vertentes que podiam ser exploradas pelo cinema educativo: os cinejornais e os documentários. Muitos intelectuais se dedicaram a formular metodologias utilizando o poder sedutor das imagens em movimento.

Mas nem tudo foram flores. A implantação do cinema educativo no Brasil – em contraponto ao modelo italiano que gozava de proteção oficial do seu Governo – enfrentou condições desfavoráveis: falta de recursos e falta de um sistema mais organizado foram importantes contributos para o insucesso deste modelo no Brasil.

Os debates oriundos do fracasso e a tentativa de resgate do cinema educativo brasileiro, avulta um marco significativo da historiografia do cinema

---

<sup>5</sup> É o modo de vida norte-americano propagado pelos EUA durante a Guerra Fria, que estimulava o consumo pela classe média norte-americana, reforçando o sistema capitalista em oposição ao socialismo soviético.

nacional: O papel do Estado como produtor, fiscalizador e protetor do cinema nacional.

Os educadores e pessoas importantes do cinema nacional, destacados Humberto Mauro e Carmem Santos, fizeram que suas ideias de um Estado mecenas fossem ouvidas. Em 24 de fevereiro de 1936, é criado, pelo ministro da Educação Gustavo Capanema, o INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo, tendo Roquete Pinto como primeiro diretor.

Com produção e direção de Humberto Mauro, um dos mais importantes diretores de cinema nacional e funcionário do órgão, à época, e com promoção oficial do governo brasileiro, conseguiu-se realizar uma das séries mais relevantes já produzidas no Brasil: *Brasilianas* (1945-1964), documentários em curtas-metragens que retratam o mundo folclórico, bucólico, da zona rural.

Este destaque sobre o INCE, para além do que neste momento se configura – a gênese da participação do Estado em toda a cadeia produtiva do cinema – é revelador por poder demonstrar e quantificar o acentuado aumento no número de produções de filmes, o que nos impele a tratar mais adiante, em outro capítulo, a dinâmica resultante da apropriação pelo Estado dos mecanismos de produção e fomento da indústria cinematográfica, principal reivindicação dos artistas contemporâneos deste órgão que funcionou mais de 20 anos. Os intelectuais deste momento atinham-se mais as questões do filme como instrumento pedagógico.

Os responsáveis por arquitetar o Estado Novo, espelhados nos modelos fascista italiano e nazista alemão, atribuíram ao cinema o viés propagandista, utilizando-o em duas vertentes principais: no reforço, na difusão de uma sociedade pacata, não questionadora e confiante nos métodos supostamente eficientes do Estado. Num movimento antagônico, atuando no outro extremo ideológico, serviram-se da sétima arte para abafar os dissonantes movimentos de lutas operárias, contrários a maquiagem social antidemocrática difundida pelo estado novista. Neste panorama contextual surge o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), sob o controle do jornalista sergipano Lourival Fontes, homem muito próximo do presidente Getúlio Vargas, com uma finalidade elementar: controle e uso dos meios midiáticos na construção de um processo político ideológico, galgado na harmonia social e no progresso econômico, capitaneado por uma liderança populista.

Para efeito de alinhamento do percurso histórico resumido que propomos ao tema que definimos como objeto de estudo, falaremos, mesmo que

superficialmente, apenas sobre o liame propaganda-cinema, a despeito dos outros meios de comunicação que sofreram intervenção direta do DIP, mais destacadamente: imprensa e rádio.

No mercado cinematográfico o DIP passa a atuar em vários braços da cadeia produtiva do cinema, seja intermediando as relações entre produtores, exibidores e importadores; seja concedendo estímulos à produção de filmes nacionais; seja com medidas protetivas<sup>6</sup> às produções cinematográficas brasileiras. O governo Getúlio Vargas Instituiu que todas as salas deveriam exibir um longa-metragem por ano, no mínimo, gerando descontentamento entre os produtores independentes. Ora, o que representa a obrigatoriedade de um filme no sufocante mar de fitas importadas da indústria hollywoodiana?

Mas mesmo todas as ações pensadas pelo DIP, algumas citadas aqui, não conseguiram deslanchar a indústria cinematográfica no Brasil, entre outros fatores que contribuíram para o fracasso do Estado na desejada consolidação da produção de cinema nacional, reaparece imponente (um *Déjà vu* assustador) a concorrência feroz com as produções norte-americanas, que mantiveram suas estratégias sufocantes no mercado audiovisual brasileiro.

Finalizando este momento de atuação do DIP, convém realçar suas principais realizações: O Cinejornal Brasileiro, documentários que eram propagandas políticas de ações do Estado Novo, consolidando a possibilidade de uma sociedade utópica e “canonizando” a figura de Getúlio Vargas. Obrigatoriamente abriam todas as sessões de cinema em solo brasileiro, sendo produzidos e distribuídos pela *Cinédia*, *Filmoteca Cultural* e pela *Botelho Filmes*. Sidney Ferreira Leite (2005) define assim o tratamento técnico à imagem de Getúlio nos documentários do cinejornal

[...] A montagem das imagens de Getúlio nos cinejornais teve como característica principal realçar a cabeça do presidente da República,

---

<sup>6</sup> A primeira medida protetiva foi implementada em 1932, (artigos 12 e 13) no decreto 21.240, que determina a exibição de um curta-metragem nacional por ano. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/legislacao/decretos/decreto-n-21240-de-4-de-abril-de-1932>> Acesso em 11. dez. 2016.

Atualmente a “Cota da Tela” é determinada pelo Artigo 55 da Medida Provisória no 2228-1/2001: Por um prazo de vinte anos, contados a partir de 5 de setembro de 2001, as empresas proprietárias, locatárias ou arrendatárias de salas, espaços ou locais de exibição pública comercial exibirão obras cinematográficas brasileiras de longa metragem, por um número de dias fixado, anualmente, por decreto, ouvidas as entidades representativas dos produtores, distribuidores e exibidores”. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/legislacao/medidas-provisorias/medida-provis-oria-n-2228-1-de-6-de-setembro-de-2001>>. Acesso em 11. dez. 2016.

colocada sobre a imagem da multidão, destacando-a como ícone que representava o cérebro que governa a sociedade. Nessa mesma perspectiva, houve a preocupação em “filtrar” as imagens por meio de tratamentos especiais. (LEITE, 2005, p. 44)

Este “filtro” (LEITE, 2005) percebe-se cristalino no depoimento de Henrique Pongeti um dos produtores do cinejornal

[...] Um dia filmamos um almoço de Vargas com a fina-flor das Forças Armadas e fui fazer a censura de rotina. Descobri-lhe entre os dentes um palito que ele fazia voar caprichosamente com movimentos dos lábios. Meu trabalho era evitar uma cena de chanchada na austeridade do documentário. (LEITE, 2005, p. 45).

Fechando essa narração em torno das ações do DIP, mais particularmente do seu diretor, Lourival Mendes, grande entusiasta dos temas históricos nos filmes, que equivocadamente, veremos adiante, defendia a ideia de aceitação instantânea e inexorável pela sociedade consumidora de cinema, bastando para tanto o filme ter uma boa apresentação artística. Esta não identificação entre o público e os filmes que mantinham, e mantém, preocupações com os tratamentos técnico, conceitual e estético, denuncia que apenas bons filmes não esteiam a indústria cinematográfica, pois esta depende, como já vimos, de outras etapas fundamentais ao equilíbrio e sustentação de sua cadeia produtiva.

Acrescentamos mais um ponto focal importante para a historiografia da sétima arte, também no âmbito de atuação do DIP: a censura. Antes porém, claro deve ficar que ações anteriores de controle já assombravam a bela época do nosso cinema. Na década de 1910, partes mais conservadores da sociedade já determinavam o que era apropriado para ser visto pelas famílias. O Estado já havia posto seus pesados métodos de juízo sobre o cinema, mas de forma não tão efetiva como o fizera no prestigiado DIP, do governo Vargas. Sem pormenorizar os desdobramentos diretos da interferência do Estado, definindo quais filmes poderiam ou não chegar ao espectador, o importante é que um novo elemento, a censura, se une aos outros fatores já antes citados neste trabalho – distribuição ineficiente, concorrência com filmes norte-americanos entre outros – que corroboraram com o parco desenvolvimento do cinema brasileiro. Entrave este que manifestou-se mais assombrosamente com a Ditadura e seu Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968.

## 2.4 A saída é a industrialização do cinema nacional: chega de amadorismo

A *Fotocinematográfica Brasileira* e o *Cinema Palace*, de Antônio Leal em parceria com Giuseppe Labanca; a criação da produtora *Leal filmes* – após a separação da sociedade entre Leal e Labanca – e a *Visual filmes* – com um único filme realizado – patrocinada pelo empresário Adalberto Almada Fagundes, são tentativas de industrialização do cinema brasileiro, nas duas primeiras décadas do século XX, mas que não foram investidas bem sucedidas. Porém, como modelos de experimentação, deixaram contribuições estruturais importantes, no sentido ideológico, para que outros entusiastas pudessem debater ideias e sugerir alternativas para uma produção em cinema mais sólida e estruturada, capaz de competir com a enraizada indústria cinematográfica norte-americana.

Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, ambos críticos de cinema, unem-se e criam periódicos com objetivos práticos e bem definidos, divulgar os acontecimentos em torno do mercado cinematográfico e, foco mais importante da revista, trazer à discussão as causas dos entraves que inviabilizavam uma indústria de cinema nacional em paridade com grandes centros produtores norte-americanos.

Ora, as alianças predatórias com os filmes brasileiros, entre os proprietários das salas de exibição e as grandes redes de cinema hollywoodianas impediam que a produção nacional circulasse e chegasse ao grande público. Cientes do cenário estabelecido, os mentores das revistas *Para Todos*, *Seleta*, e *Cinearte*, elaboram propostas que, em tese, reorientariam os sistemas produtivos do cinema. Em resumo: aumentar os investimentos nos filmes de ficção ou posados como chamavam à época; evidenciar a urgente necessidade da criação de uma distribuidora nacional responsável pela chegada dos filmes ficcionais brasileiros aos cinemas; elaborar estratégias de baratear os custos de importação das películas virgens e; estruturar um grande e moderno estúdio nos moldes de hollywood.

O raciocínio era simples, linear quase, o plano era infalível, pelo menos era o que pensavam os seus idealizadores: Filmes com temáticas nacionais e qualidade técnica impecável – copiados do modelo norte-americano – garantiriam a atenção do público aos filmes brasileiros.

Adhemar Gonzaga concretiza a ideia de criar uma fábrica de filmes que tornaria possível a sua proposta de um cinema nacionalista, de excelência estética,

narrativa e técnica: O estúdio *Cinédia* inicia seus trabalhos, no começo dos anos 1930.

A fórmula não funcionou. O filme de Humberto Mauro, *Ganga Bruta*, de 1933, não agradou a crítica especializada e o público permaneceu apático ao cinema feito no Brasil, foi o primeiro fracasso da *Cinédia*.

A partir do malogro do *Ganga Bruta*, ou seja, a dura constatação que a teoria fortuitamente não condiz com a realidade, outras duas vertentes foram consideradas pelos diretores da *Cinédia*: Uma foi direcionar seus esforços na produção de cinejornais, com exibição garantida, apoiada no Decreto 20.240 que versa sobre a obrigatoriedade da veiculação de curtas-metragens nacionais, nos programas dos cinemas em todo o território brasileiro. A outra medida, esquecer a utópica ideia de que filme bem feito é sinônimo de audiência garantida e investir esforços na produção de filmes musicais com orçamentos modestos e forte apelo popular. Deu certo, os musicais carnavalescos alcançaram imediatamente o grande público. A *Cinédia*, contradizendo sua “missão primeira” de desenvolver o modelo de cinema de arte nacional, antecipa e consolida o gênero “chanchadas carnavalescas”. Leite (2005) detalha esta afirmação

[...] Após o êxito de *A voz do Carnaval*, a *Cinédia* continuou a produzir comédias musicais que tinham como pano de fundo o Carnaval. A primeira delas foi *Alô, alô, Brasil*, que além de consolidar o gênero dos musicais marcou a aproximação dos filmes com o rádio, o mais poderoso meio de comunicação do período. Os ouvintes dos programas de rádio foram estimulados a ir ao cinema para assistir à performance de seus ídolos na telas. [...] (LEITE, 2005, p. 67).

A comédia musical *Bonequinha de seda*, de 1936, torna-se um grande sucesso de bilheteria e de crítica, a produtora vive seu melhor momento produtivo. Outros sucessos com a mesma dinâmica das chanchadas carnavalescas foram produzidos pela *Cinédia*, aqui não iremos detalhar sobre isso porque acreditamos que a contribuição deste tópico ao nosso trabalho foi dada. Por fim, os dias de glória da *Cinédia* não permanecem muito, a segunda guerra mundial, na década de 1940, agrava o comércio de importação do filme virgem, onerando sobremaneira a produção de cinema nacional. Algumas investidas em adaptações literárias – *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo – também não alcançaram as expectativas. Apenas com o filme *O ébrio*, em 1946, inspirado na canção de Vicente Celestino que também estrela a película, o estúdio carioca alcança mais um enorme sucesso. Os



sócios desistem da sonhada indústria do cinema nacional, ironicamente, calçada no criticado modelo de Hollywood.

Outras produtoras surgiram com a mesma perspectiva de consolidar uma indústria cinematográfica. No Rio de Janeiro, quatro conhecedores do tema “cinema no Brasil”, Moacyr Fenelon, produtor, José Carlos Burle, diretor, Alinor Azevedo, roteirista e Edgar Brasil, fotógrafo se unem e criam a *Atlântida*.

À exemplo da *Cinédia*, os desafios mercadológicos e os ideais eram praticamente os mesmos da *Atlântida*, acrescido de um discurso mais nacionalista, segundo Leite (2005, p.69) “os argumentos contidos no manifesto eram, em geral, ufanistas e tentavam caracterizar o desenvolvimento da indústria cinematográfica como fator de progresso para o país”.

A adaptação da vida de grande Otelo: *Moleque Tião*, 1943, primeira obra exitosa da *Atlântida*, revela um paradigma novo a ser discutido na formatação de uma indústria com qualidade e competitiva financeiramente. Conseguir filmar em um tempo mais curto de produção, com roteiros simples que não carecia de orçamentos dispendiosos, mostra que os proprietários da *Atlântida* estavam no caminho certo. A bilheteria das primeiras películas garantia a continuidade e avanço qualitativo das produções. Esta maneira de produzir cinema foi a marca da produtora carioca, fundada em 1941.

Outros fatores garantiram o sucesso da empreitada: o número três vezes maior de filmes nacionais com exibição obrigatória por lei e o barateamento dos ingressos levou um grande número de expectadores aos cinemas de bairro<sup>7</sup>. Filas se formavam, segundo relatos da época, nas salas de exibição para ver Oscarito, Grande Otelo, Dercy Gonçalves e Zé Trindade, artistas mais destacados. A prosperidade da *Atlântida* chama a atenção do mais importante exibidor do país, Luís Severiano Ribeiro. Assim, com a exibição garantida, uma intransponível barreira que impedia o crescimento da indústria cinematográfica nacional é superada: a relação produtor-exibidor. Atrelada ao novo contexto, surgem fórmulas de produção de “sucessos” – rechaçados pelos críticos e muito bem acolhidos pelo

---

<sup>7</sup> Cinemas de bairro, também conhecidos como cinemas de rua, são as salas fixas de exibição que se estabelecem logo após o ciclo dos aparelhos com exibições itinerantes. Existiam os mais luxuosos chamados de cineteatros, por comportarem no mesmo espaço espetáculos teatrais e projeções de filmes e os mais modestos, conhecidos como poeiras, bem menos luxuosos. Com a consolidação dos shoppings centers como espaço social – o que antes era papel das praças, por exemplo – as salas de cinema migram para estes espaços inviabilizando os cinemas de rua que não ofereciam as facilidades encontradas nos shoppings: estacionamento, segurança, acesso a outros serviços, etc.

público – que garantiam estrondosas bilheterias, mesmo ladeados, no circuito de cinemas, pelos importados: as chanchadas carnavalescas e as paródias das grandes películas norte-americanas, pensado pelo criativo e genial Carlos Manga. A lógica era simples, quem assistia o original hollywoodiano, voltaria para conferir como ficou a paródia.

O fato mais representativo destes últimos parágrafos é, notadamente, a eficiência da *Atlântida* em conseguir criar um panorama onde o cinema é comercialmente viável e estável em termos quantitativos, referindo-se à produção de novos títulos. Este é um bom parâmetro para as gerações seguintes de defensores de uma indústria cinematográfica nacional perene. Na opinião de Leite (2005, p.69) “Em outras palavras, o sucesso das chanchadas indicou, entre outros aspectos, a possibilidade da existência no Brasil de uma atividade cinematográfica contínua e lucrativa”.

No entanto – rotineiramente, estamos voltando a este ponto em todas as fases do cinema no Brasil, já citadas neste trabalho – o formato antes vencedor das piadas simples e atores caricatos, torna-se antiquado. Muito porque no momento sociopolítico, contemporâneo às chanchadas, o humor ingênuo percebe-se completamente descontextualizado, sem sentido. Estamos falando de uma sociedade em plena efervescência industrial, estimulada pelo governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek: “cinquenta anos em cinco”<sup>8</sup>. Ainda, foi difícil competir pela atenção do público, com nova tecnologia de entretenimento dos “anos dourados”: a televisão. As produções da *Atlântida* perdem, paulatinamente, a audiência para os programas das emissoras de TV. Nos anos de 1970, o gênero chanchada está praticamente esquecido.

Ainda no encaminhamento histórico elaborado por Leite (2005), no seu “Cinema Brasileiro: das origens a retomada”, que adotamos neste trabalho com algumas interferências do que também propôs Bernardet (2008), “Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro”, ainda sobre os estúdios e suas contribuições ideológicas, conceituais e técnicas à indústria cinematográfica brasileira, convém destacar uma última grande colaboração do cinema nacional. Falamos da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* (1949-1954), tendo como proprietários

---

<sup>8</sup> Lema de governo do presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961), “50 anos em 5” significa cinquenta anos de progresso em cinco anos de governo. Juscelino Kubitschek elaborou o plano de metas que visava um rápido, sólido e expressivo crescimento econômico do Brasil.

Francisco Matarazzo Sobrinho e Franco Zampari. Surpresa não é, a produtora paulista *Vera Cruz* também segue o modelo da indústria norte-americana de cinema, mesmo esta, à época, estar nitidamente em declínio, pelo mesmo fator televisão sobre o qual comentamos antes. Não obstante, os norte-americanos apelaram para as novidades tecnológicas, o cinema em terceira dimensão e o cinemascope<sup>9</sup>, sem sucesso.

Experimentando um momento economicamente auspicioso, a burguesia cosmopolita vive intensamente o cenário da cultura efervescente de São Paulo. Ao cinema – transmutado de entretenimento para produto cultural – atribuiu-se o peso de objeto artístico: sétima-arte. Por conseguinte – vemos essa dinâmica repetidas vezes nos livros de História da Arte – a burguesia se apropria, consome e investe na produção do recém promovido “filme de arte”. É nessa conjuntura que a *Vera Cruz* recebe a atenção financeira do Estado, através do Banco do Estado de São Paulo (Banespa), para colocar em prática seu plano ousado, mas não inédito, de semelhar os moldes da indústria de Hollywood, ou seja, equipamentos de ponta e técnicos competentes fazendo cinema de altíssima qualidade artística. Ora, os técnicos da indústria de cinema de Hollywood não se interessavam em vir para o Brasil, pois já tinham seus altíssimos salários, restou a Vera Cruz a importação de mão de obra europeia e a repatriar da Inglaterra, Alberto Cavalcanti, cineasta brasileiro com projeção internacional para comandar os trabalhos. A missão: produzir filmes de qualidade que se distanciassem do formato e das temáticas vulgares – carnaval, samba, favela – da produtora carioca *Atlântida*.

A *Vera Cruz* seguindo o modelo estrangeiro, prioriza a diversidade temática já eficientemente comprovada em Hollywood – dramas, policiais, comédias – e, nessa perspectiva, lança o filme *Caiçara*, com direito a anúncios de primeira página em periódicos importantes da cidade, e o lançamento no luxuoso cine Marabá. Mas, já vimos antes esse enredo, a *Vera Cruz* não consegue seduzir nem críticos nem espectadores. Voltaremos a esse ponto mais adiante. A despeito das outras narrativas, a comédia, na direção Abílio Pereira de Almeida e com a atuação

---

<sup>9</sup> A Twentieth Century Fox comprou os direitos do Anamorphoscope, criado no final dos anos de 1920, pelo francês Henri Chrétien. Essa tecnologia seria a base do cinascope, formato de filmagem e projeção que utilizava lentes anamórficas, possibilitando imagens com relação de aspecto muito mais largo, iniciando o formato widescreen nos cinema. Com isso, os grandes estúdios buscavam de diferenciar da televisão, principal concorrente do cinema à época.

de Mazzaropi, que viria a ser um dos maiores e mais importantes ícones do cinema nacional. A comédia sinaliza a viabilidade de bons filmes sem vultosos investimentos. Mazzaropi, esse destaque é de suma importância para a historiografia da sétima arte no Brasil, é responsável pelos maiores sucessos da *Vera Cruz*.

Sem apresentar a quantidade e os títulos produzidos pela produtora paulista, obviamente não desvirtuando a importância de tal questão, nos convém, para efeito de contributo à lógica pragmática de nossa pesquisa, ater-se apenas, novamente, aos entraves que desencadearam o declínio da *Vera Cruz*. Distribuição ineficiente; lógica do cinema que se encerra no filme; não retorno financeiro nas bilheterias, ou seja, os mesmo equívocos antes praticados por outros ideólogos da indústria cinematográfica nacional.

Na trajetória esboçada, trouxemos as contribuições em diversas vertentes das produtoras que, heroicamente, se propuseram, com alguns equívocos, claro, criar uma indústria cinematográfica nacional perene, funcional em todas suas etapas produtivas, com filmes de qualidade e audiência crítica e cativa para os “filmes de arte” brasileiros.

O papel do mecenas público garante que este cinema autoral chegue a mais pessoas e não se enclausure nos circuitos dos festivais de cinema, atingindo uma parcela pequena da população como vimos em outubro de 2016, no *Festival Guarnicê de Cinema*, com quarenta anos de existência a completar em 2017.

## **2.5 Era preciso repensar o cinema nacional: não existe fórmula mágica do sucesso**

O colapso dos estúdios de cinema já nomeados antes, estruturados a partir dos referenciais de gestão da indústria norte-americana, sinaliza que mudanças são necessárias para a permanência da atividade cinematográfica brasileira. Era preciso repensar o cinema nacional a partir de uma nova perspectiva: a independência tanto nos processos criativo, narrativo e estético, como nas atividades mais direcionadas ao aspecto mercadológico e nas relações com o Estado.

Em meados dos anos 1950, essa atmosfera contrária aos padrões até então estabelecidos, a saber: repetição do modelo industrial estrangeiro de se fazer

cinema, encorpa-se com as proposições vindas de encontros envolvendo intelectuais, produtores, diretores, artistas e estudantes, reunidos em congressos, e com a formação da Comissão Federal de Cinema, em 1956 e do Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica, em 1958. O debate surge gradativamente nas esferas municipal, estadual e federal, mas orientados pelo princípio de rever as experiências anteriores e, a partir dessa análise, pensar propostas para curto, médio e longo prazos. A questão temática e a definição de um “estilo brasileiro de cinema” teve especial atenção nas discussões. Outro ponto perseguido era a ação protecionista do Estado às produções nacionais, em todas as esferas de sua indústria.

O surgimento do movimento neorealismo italiano<sup>10</sup>, mostra-se oportuno para aquele momento de elucubrações sobre os modelos fracassados e direcionamentos para um novo formato nacionalista de produção de cinema no Brasil. Locações a céu aberto, protagonistas amadores, predileção por temas sociopolíticos difíceis, orçamentos pequenos, a não-linearidade narrativa contrariando a estrutura clássica, A câmera na mão, foram as principais inovações que serviriam de parâmetros para os cineastas cinemanovistas.

Lançado em 1955, com direção de Nelson Pereira dos Santos, o filme *Rio, 40 graus* foi o exemplo mais destacado do início de um novo perfil para o cinema nacional, Leite (2005) sintetiza assim a importância desse clássico para o cinema brasileiro

O filme, *Rio, 40 graus* foi a produção mais emblemática desse período, porque, entre outras qualidades, conseguia sintetizar as diversas propostas de renovação do cinema nacional. Ele pode ser caracterizado como uma espécie de divisor de águas do cinema brasileiro [...] (LEITE, 2005, p. 94).

Em resumo, *Rio, 40 graus* foi a fronteira entre a era dos filmes de estúdios espelhados nos cânones hollywoodianos e o surgimento do movimento, nitidamente influenciado pelo neorealismo italiano, chamado Cinema Novo, no Brasil.

Os diretores engajados no movimento Cinema Novo conseguiram importantes mudanças nos aspectos políticos, comerciais, estéticos, contribuindo sobremaneira com a construção de um cinema nacional livre das amarras impostas pelo cinema estrangeiro, notadamente, dos Estados Unidos.

---

<sup>10</sup> Movimento surgido na Itália pós-guerra. Estampava nos filmes - que beiravam o gênero documentarista - as mazelas sociais da época, sem compromisso com os apelos estéticos apurados, estabelecidos no cinema norte-americano e europeu. O “real” era o mote.

Muito ainda se tem para comentar sobre o Cinema Novo, mas, por hora, deixaremos para outros pesquisadores esta missão e entraremos numa trama recorrente: a apatia do público à produção dos cineastas do Cinema Novo. Podemos citar um fator presente na produção cinemanovista, que nos interessa imediatamente pela sua aproximação com o nosso estudo, que afastou o público dos cinemas: a linguagem hermética dos filmes. Esse destaque foi proposital para que pudéssemos traçar um paralelo entre os filmes do cinema novo, inquestionável em suas qualidades narrativa, artística e estética, porém distante do entendimento e aceitação popular, e os filmes exibidos nas sessões competitivas do Festival Guarnicê de Cinema, que sofrem do mesmo preconceito, ou melhor, ignorância no sentido de desconhecimento. Grande parte da população, e estamos falando de uma capital, São Luís, sede do Guarnicê, perpetua o mito que nos festivais de cinema os filmes são difíceis, são “filmes cabeça” que a audiência comum não entenderia nada, o que tornaria, obviamente, a ida as sessões de cinema um programa chato. Parece-me estar neste destaque nosso uma das grandes missões dos festivais do país, porque esse fenômeno não ocorre só aqui no Maranhão, o de desmistificação dos filmes exibidos em circuito de festivais de cinema.

O Ato Institucional nº 5, com sua censura inclemente, contribuiu efetivamente com o ocaso do Cinema Novo, um dos mais expressivos movimentos da cinematografia nacional. O ambiente de censura extrema aos filmes questionadores, antecipa o surgimento do brevíssimo (1968-1973) movimento conhecido como *Cinema Marginal*. A proposta era simples, afastar-se dos temas difíceis e das intermináveis discussões filosóficas típicas do movimento anterior, apropriar-se do discurso de rompimento com os ideais pós guerra da contracultura, trazer as linguagens de massa para suas produções, a pornochanchada tão criticada pelos cinemanovistas, por exemplo, é resgatada em alguns aspectos. A não linearidade narrativa – começo, meio e fim – é característica principal do *Cinema Marginal*.

Se faz adequado, para efeito histórico e por coerência ao tema da pesquisa que estamos propondo, principalmente no recorte “*Festival Guarnicê de Cinema*”, no qual atuo como produtor desde 2012, que na sua edição 39, realizada em 2016, tivemos a presença das atrizes Helena Ignez e Djin Sganzerla, respectivamente ex-esposa e filha de Rogério Sganzerla, principal expoente desse movimento. Também no 39º Festival Guarnicê de Cinema, o grande homenageado

foi o cineasta Neville D’Almeida, outro grande nome de uma espécie de cinema que, segundo Leite (2005, p.107), “tinham a marca de seus autores e se caracterizavam por uma linguagem ousada e fragmentada.”. O cineasta propiciou momentos de grande emoção ao receber o troféu Guarnicê de Cinema das mãos da Reitora da UFMA, Nair Portela, no palco do Teatro Arthur Azevedo.

Figura 1 - Homenagem ao cineasta Neville D’Almeida.



Fonte: Acervo do Departamento de Assuntos Culturais, foto de Lauro Vasconcelos.

Embora os entusiastas, mais destacadamente, das narrativas não-lineares de Jean-Luc Godard e da liberdade criativa de Orson Welles, não conseguirem atrair os olhares dos financiadores para seus filmes, direcionaram esquemas que serviram de porta de entrada para “um dos movimentos mais originais da história do cinema nacional” (LEITE, 2005, p. 107), a pornochanchada, comédia erótica produzida na Boca do Lixo, zona conhecida de São Paulo, nos anos de 1960, sobre o qual falaremos em seguida.

Apesar das reações negativas de parte da sociedade conservadora, que repudiavam a “promiscuidade”, principal elemento criativo e estético desse movimento, diretamente influenciado pelos ditames da revolução sexual (década de 1960), as comédias eróticas, conseguem levar de volta as salas de cinema, audiência para filmes nacionais, que relembramos, o Cinema Novo tinha afastado. Sem grandes orçamentos, os filmes da Boca do Lixo “se bancavam”, era regra, não

errar na produção, pois inviabilizaria os próximos projetos. A preocupação também passava por estratégias que conseguissem desviar-se da mão rígida da censura militar. A queda da pornochanchada”, em parte, foi reflexo da crise instalada no país nos anos de 1980. Altos índices de inflação inviabilizaram a produção, a distribuição e, conseqüentemente, a exibição. Num cenário financeiramente instável, ir ao cinema não era prioridade para o público. Com a queda do regime militar e por conseguinte, da censura, outra ameaça surge ainda mais decisiva para o fim da pornochanchada, os filmes pornográficos. Os com cenas de sexo explícito ocuparam salas de cinema em todos os rincões do país e atraíram espectadores que viam agora, na “pornochanchada”, um erotismo até bem comedido. O fenômeno *Coisas eróticas*, filme lançado em 1982, levou 4 milhões de pessoas para frente da grande tela. O modelo funcional e exemplar de indústria cinematográfica dos estúdios da Boca do Lixo, unicamente apoiado pelo capital privado, logo, enfrentando os riscos de mercado e tendo que gerar receita, ou seja, lucro, chegaria ao seu fim.

## **2.6 O poder executivo gerenciando o cinema: a Embrafilme**

Personalidades atentas aos desafios da indústria cinematográfica no país, reivindicavam, desde a década de 1950, por uma atuação do Estado que garantisse o fomento ao cinema, da importação do filme virgem ao produto final, ou seja, assegura-se a chegada dos filmes às salas de exibição.

Só na segunda metade dos anos de 1960, o governo, então militar, ciente da representatividade e dos efeitos da cultura e de seus ideólogos, na transformação social de uma nação, urge em acionar mecanismos de controle, seja no fomento, seja na censura. Nesse contexto, após o golpe de 1964, para a área da indústria cinematográfica brasileira, foi criado o Instituto Nacional de Cinema (INC), responsável, em suma, pelas políticas relacionadas à cadeia produtiva do cinema no Brasil. Teve pouco tempo de atuação e, em 1975, foi absorvido pela Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), que ficou com o controle da produção e comercialização dos filmes.

A Embrafilme, com o cineasta Roberto Farias no comando, consegue de forma exitosa, estimular fortemente a indústria nacional de cinema, não só isso, consegue dar uma estabilidade à produção de novas películas. O público volta a assistir filmes nacionais nas salas de exibição.



Medidas importantes foram definidas, por exemplo: os filmes receberiam da estatal 30% do seu custo, entre outras. Ora, qual o maior entrave histórico para a não estabilidade da indústria cinematográfica brasileira? Não é preciso muito para elucidar tal questão: A concorrência desleal com a bem estruturada indústria norte-americana de cinema.

Com patrocínio da Embrafilme vários títulos do cinema nacional alcançaram marcas expressivas de espectadores. *Dona Flor e seus dois maridos* chegou, em 1976, aos impressionantes 10.800.000 de bilhetes vendidos.

O cinema nacional vive um período excepcional entre os anos de 1970 e primeira metade da década 1980. Com prestígio dentro e fora do país, os filmes sob a chancela da Embrafilme obtiveram diversos prêmios em festivais importantes como Veneza, Berlim e Cannes.

Como num roteiro sádico, a história se repete. A Embrafilme é extinta definitivamente. Os índices astronômicos da inflação e os mirabolantes planos econômicos da segunda metade da década de 1980, no Governo do Presidente Fernando Collor, contribuíram para a derrocada da estatal. Era inviável investir em cinema na conjuntura desfavorável que se apresentava naquele momento. Outro ponto de destaque para se não o fim, o esvaziamento da Embrafilme foi o lançamento do filme *Pra frente, Brasil*, de Roberto Farias, em 1982. Patrocinado pela Empresa Brasileira de Cinema - criada no Estado Militar - ironicamente, o filme criticava ferozmente a ditadura imposta, revelando de forma explícita os mecanismos de repressão. Os militares, que ainda controlavam o orçamento da Embrafilme, incomodados, trataram de esvaziar a estatal.

A Nova República, empenhada em se desvencilhar de todos os resquícios do regime autoritário anterior, não tinha nenhuma intenção de reestruturar a Embrafilme, contribuindo, assim, para o sua queda terminal.

O governo Collor não foi generoso para com o cinema brasileiro, pelo contrário, os que na época reavivaram as esperanças no retorno de uma indústria cinematográfica brasileira, muito pela expectativa de dias melhores na Nova República, no novo momento democrático, se decepcionaram amargamente. Nas palavras de Leite (2005, p.120) “[...] não há exagero quando se afirma que os dois anos de governo Collor estão entre os piores da história do cinema brasileiro.”

O secretário<sup>11</sup> de Cultura, jornalista e cineasta Ipojuca Pontes, extinguiu a Embrafilme, e foi responsável também pela implantação de uma nova mentalidade, condizente com o a “modernidade” alardeada pelo novo governo democrático. Na lógica, o cinema – e a cultura como um todo - não deveria depender de ações do estado para se consolidar como uma indústria competitiva e independente, ou seja, segundo o pensamento do secretário, depender da interferência dos órgãos governamentais para seu pleno funcionamento, a proteção do Estado retirava do cinema a competitividade e, a burocracia, o seu dinamismo. As leis de mercado deveriam reger a indústria do cinema brasileiro. Essa era a tônica do discurso do secretário Pontes.

Para contornar a impopularidade do primeiro presidente eleito do Brasil após a ditadura, Fernando Collor percebeu que uma grande reforma na sua equipe de governo seria necessária. Intencionalmente foram escolhidos nomes importantes e respeitados em suas áreas para compor essa nova administração e reconquistar o apoio da população insatisfeita. Para a Secretaria de Cultura foi destacado o intelectual Sérgio Paulo Rouanet. Após diálogos com seguimentos do cinema, a Secretaria implanta a Lei de Incentivo à Cultura, mais conhecida como a Lei Rouanet, principal mecanismo do próximo movimento cinematográfico comumente chamado de Retomada do Cinema Brasileiro, em substituição a Lei Federal nº 7.505, mais conhecida como Lei Sarney<sup>12</sup>, a primeira lei brasileira de incentivos fiscais à cultura.

## **2.7 O movimento de “retomada” do cinema nacional**

A política neoliberal de Collor dá o pontapé inicial no movimento de retomada da produção do cinema nacional, os mecanismos da Lei Rouanet, foram aperfeiçoados no governo do presidente Itamar Franco, com a lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, a Lei do Audiovisual, que se beneficia de incentivos fiscais, dedução de impostos para investimentos de empresas privadas em obras audiovisuais independentes. O Estado investe, de forma indireta, no mercado cinematográfico nacional. A lei do audiovisual atua basicamente em duas linhas: a produção e a

---

<sup>11</sup> O Ministério da Cultura passa a ser Secretaria de Cultura

<sup>12</sup> SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA. DEPARTAMENTO NACIONAL. **Estudos das leis de incentivo à cultura**. Brasília: SESI/DN, 2007.

distribuição dos filmes, criando, sensatamente, mecanismos que possibilitaram parcerias entre produtoras e distribuidoras internacionais e nacionais. O *know-how* estrangeiro a serviço das produções brasileiras torna os filmes nacionais mais competitivos na visão mercadológica.

Estabelecido esse contexto, novos diretores surgem e antigos e consagrados cineastas voltam aos seus ofícios. As produções atingem uma certa regularidade e a qualidade técnica é priorizada visando garantir maior retorno comercial, conseqüentemente, atraindo os patrocinadores.

Para alguns críticos desse novo momento do cinema nacional, reflexo da atuação das leis de incentivo fiscais, o mercado continua tratando os filmes brasileiros de forma segregada, as exhibições – mesmo com o aumento das salas pela implantação do modelo multiplex, normalmente em *shopping centers* – continuam sendo exibidos em espaços mais alternativos, convém frisar que são poucas estas salas.

Feito esta introdução, explicamos as aspas no título do subcapítulo que começamos a percorrer agora, para uma ala de profissionais da área audiovisual, a expressão “retomada do cinema brasileiro” não é vista com bons olhos, para eles, o que houve e é mais aceito por estes profissionais do cinema, copiando Leite (2005, p. 128), “foi uma longa interrupção”, muito pelo fim da Embrafilme. O que não caracteriza, na visão destes críticos, que o produto cultural cinema acabou com a extinção da estatal, apenas estagnou a produção na visão mais mercadológica da palavra.

Justifica esclarecer que um dos argumentos que afastam a ideia de “retomada do cinema nacional” é que logo após o Governo Collor fechar as portas da Embrafilme, os recursos disponíveis na Estatal foram divididos, via Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, viabilizando a produção de 90 filmes, já no Governo Itamar Franco. Em outros termos, depois do lapso na produção de cinema nacional da era Collor, houve na realidade um acúmulo de filmes produzidos ao mesmo tempo. Deixemos essa discussão em aberto.

Mesmo sofrendo com as clássicas dificuldades de mercado, as quais já dedicamos linhas e linhas nesse trabalho, os filmes brasileiros, principalmente os estrelados pela apresentadora Xuxa e pelos comediantes do grupo Trapalhães, têm boa aceitação do público, levando milhares de telespectadores de volta às salas de cinema, nos anos de 1990. Além desses com artistas de grande apelo popular,

outros filmes também tiveram bilheterias significativas, nomeamos o *Carlota Joaquina: A Princesa do Brasil*, de 1995, dirigido pela estreada diretora Carla Camurati.

Oportuno é, por coerência ao destaque que demos a vinda do cineasta Neville D`Almeida ao 39º Festival Guarnicê de Cinema, quando tratamos do movimento do Cinema Marginal, no momento que abordamos o assunto “Retomada”, registrar que na 38ª Edição desse mesmo festival, o grande homenageado nacional foi a obra *Carlota Joaquina* que comemorava 20 anos de seu lançamento. Muito contribuiu para essa homenagem a escolha da cidade de São Luís (MA) como locação para a película. Mais ainda, pelo aproveitamento de atores maranhenses, mais destacadamente, o ator Aldo Leite e a atriz Lúcia Nascimento, homenageados na cerimônia de abertura do *Festival Guarnicê de Cinema*.

Por fim, é bastante frisar dois aspectos importantes sobre o tema “retomada”. Primeiro o que diz respeito aos aspectos conceitual e estético: nos filmes desse período de “retomada”, o compromisso é com a diversidade temática, o afastamento das maneiras do Cinema Novo e do Cinema Marginal, ou seja, filmes “politicamente corretos” que tratam de temas sociais mais árduos, os depuram com tratamentos narrativos mais fáceis de digerir pelos telespectadores. Outro ponto, este de contestação. Alguns cineastas fazem duras críticas às leis de incentivo, denunciando aspectos negativos que enumeramos. Primeiro: não precisa ser um profissional de cinema para conseguir captar recursos para seus projetos, que em alguns casos, não chegam a cabo. Segundo, quem escolhe quais filmes serão financiados, são os profissionais de marketing das empresas, que não detêm a experiência necessária na área cinematográfica, que os qualifique a mensurar aspectos técnicos e estéticos de uma obra fílmica. O que é priorizado é a possibilidade do retorno de imagem, social e ambiental – este último, uma exigência mais recente – da marca patrocinadora. Principalmente de imagem pois as empresas e seus marqueteiros perceberam que a indústria cinematográfica passa a investir alto em publicidade, garantindo ao patrocinador, visibilidade e status de empresa compromissada com a cultura. E, por último, com a garantia da verba necessária para tirar o filme do papel, “perde-se” a noção de que o filme, como todo negócio – os produtores da “Boca do Lixo” sabiam bem – deve gerar receita, mantendo, assim, a indústria cinematográfica em funcionamento.

Resumidamente, tentamos colocar nesse capítulo, elementos históricos que serviram, ou melhor, repercutiram na lógica do mercado cinematográfico do país e, conseqüentemente, do estado do Maranhão. É sobre o percurso do cinema no Estado do Maranhão que nos interessa a partir deste capítulo.

### 3 O CINEMA NO ESTADO DO MARANHÃO

Chamamos atenção, ainda no texto introdutório desta pesquisa, a escassez de trabalhos no Maranhão sobre cinema, aqui grafado em sua maior gama de interpretações: indústria, espaço de exibição, filme, entre tantas outras. Mas, justo é ressaltar que encontramos trabalhos acadêmicos de alto valor histórico, e são nestes que ambientamos e sustentamos as próximas linhas do nosso estudo.

Com estas observações e visando trazer mais elementos a parte primeira do capítulo em desenvolvimento, sobre os aparelhos, restringiremos nossa escrita ao que Moreira Neto (1977) chama de “aparelhos precursores do cinema propriamente dito no Maranhão” (MOREIRA NETO, 1977, p.13). A saber: o Pantoscópio Automático e o “Chronophotographo de Demeny”, este último aceito por Matos como início, em São Luís, das visitas dos projetionistas ambulantes cinematográficos. Acataremos também as contribuições de Matos, sobre o aparelho “pré-cinematográfico” e traremos como encerramento desta mesma parte, o proposto por Matos como o fim do ciclo ambulante, marcado com a configuração das salas de cinema em São Luís, quando o Cinematógrafo Pathé ocupa o Teatro São Luiz.

#### 3.1 Os primórdios do cinema do Maranhão: o cinema ambulante e seus magníficos aparelhos

Nem demorou tanto assim. 17 meses após a primeira exibição cinematográfica realizada no Brasil – mais precisamente numa sala alugada do *Jornal do Commercio*, na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro – o primeiro aparelho, o Pantoscópio automático, chega à cidade de São Luís do Maranhão.

Antes de falarmos dos aparelhos que iniciaram a história da cinematografia no Maranhão, é importante realçar o porquê dessa brevidade, em termos históricos, da chegada do cinema na capital São Luís em relação ao Brasil. O fato se explica muito pela dinâmica de difusão adotada desde os primeiros movimentos da cinematografia mundial, o que é nomeado de “cinema ambulante”<sup>13</sup>,

---

<sup>13</sup> Cinema ambulante é o nome dados as primeiras atividades cinematográficas com características de indústria – produção / exibição. Consistia na andança dos projetionistas pelas principais cidades apresentados seus aparelhos denominados cinematógrafos, exibindo as “vistas” em locais diversos.

que antecede o formato de salas fixas de cinema, este último que perdura até dias atuais de 2016 e não parece se apresentar outra organização que o substitua, por hora.

Essa velocidade fica evidente neste trecho de Matos (2010) quando ele fala sobre os deslocamentos de Faure Nicolay, um dos projetoristas ambulantes

[...] Ele surge no levantamento, pela primeira vez, em agosto de 1897, em Curitiba. Dois meses depois, está em Campinas e São Carlos. Em novembro, dá apresentações em Mococa. Em janeiro de 1898, leva seu “Cinematógrafo Lumière” para São Paulo, no fim deste mesmo mês, já está em Pindamonhangaba. Em abril, está em Petrópolis; em maio, no Rio de Janeiro. Em setembro, volta a Pindamonhangaba. Em dezembro de 1901, está no Rio de Janeiro e, por fim, no mês seguinte, sobe a serra novamente, para apresentar seu aparelho em Petrópolis (MATOS, 2010, p. 30).

Segundo Matos (2010, p.35) “Em São Luís, o ciclo do cinema ambulante se deu entre 1898 e 1909. Nesse espaço de tempo, a capital do Maranhão foi visitada dezesseis vezes, sistematicamente por quatorze aparelhos diferentes”.

Transcrevemos a ratificação de Matos sobre estas visitas

Para ratificar as informações sobre a difusão e abrangência dos projetoristas ambulantes, durante os 11 anos do ciclo maranhense, São Luís recebeu treze “empresários de cinematógrafos”, a saber: Moura Quineau, com o Cronofotógrafo e o Alethorama; José Felipe com o Bioscópio Inglês; Bernard Bluhm com o Cinematógrafo Alemão; o proprietário do Cinematógrafo Ítalo-Brasileiro, não denominado nos jornais; Edouard Hervet com o Cinematógrafo Falante, em duas ocasiões; H. Kaurt com o Cinematógrafo Kaurt; Rufino Coelho com o Cinematógrafo Parisiense, em duas oportunidades; Arcádio Foont, com o Cinematógrafo Gaumont; José Ovídio com o Teatro Campestre; Empresa Maurice & Linga com o Cinematógrafo Falante; Raimundo Fontenelle com o Cinematógrafo Fontenelle; Ferdinand Herman com o Cinematógrafo Norte-Americano e, por fim, o proprietário do Cinematógrafo Pathé, cujo nome os jornais não divulgaram (MATOS, 2010, p. 35).

Para Matos, o “Pantoscópio Automático” era um aparelho “pré-cinematográfico” (MATOS, 2010, p.123), por se tratar de uma lanterna mágica aperfeiçoada. Descreve Matos

Quatro meses antes da chegada do cinematógrafo, São Luís recebeu um aparelho de vistas fixas denominado “Pantoscópio Automático”. Era, na verdade, uma lanterna mágica bastante aperfeiçoada, que possuía um mecanismo de roldanas capaz de fazer a imagem aumentar e diminuir, dando a impressão de que ela se movia. Este aparelho ficou na cidade entre dezembro de 1897 e janeiro de 1898 [...] (MATOS, 2010, p.111).

Percebemos em Moreira Neto (1977) que os primórdios do cinema no Maranhão começaram um ano antes do ciclo (1898 a 1909) proposto por Matos

(2010). Para Moreira Neto (1977) inicia-se a trajetória cinematográfica maranhense com a vinda do Pantoscópio – primeiro aparelho a chegar a capital do Maranhão – cujo fato foi alardeado pelos jornais da época:

Amanhã, ou mais provavelmente no domingo, abre-se no Largo do Carmo, nº 7, o “Pantoscópio”, admirável coleção de quinhentas fotografias em que foram surpreendidos vários flagrantes da vida, paisagens, quadros, cidades, etc” (PACOTILHA apud MOREIRA NETO,1977, p. 9).

A título de nota, descrevemos em termos superficiais o cenário deste primeiro momento do percurso histórico do cinema local. O aparelho inicia suas exibições no Largo do Carmo, com entradas a 1.000 réis (um mil réis), e reuniu um número grande de espectadores curiosos com a novidade. A ilusão de movimento causado pelo Pantoscópio – na verdade as imagens só eram aumentadas e diminuídas com o movimento de afastar e aproximar o projetor da tela – estimulava a publicidade ricamente adjetivada dos jornais da época, assim apresentavam o aparelho e antecipavam como o público reagiria aos 3 quadros da programação: “As horizontais de Paris”, “Os Theatros de Paris” e “Viagem ao redor do Mundo”

Apresentará ao público uma bela e esplendida coleção de vistas próprias às famílias, pois além da perfeição e nitidez das cores revelam a maior naturalidade de costumes domésticos. É um espetáculo sublime em que o espectador extasiado no deleite de contemplação, supõe estar diante de pessoas vivas. (PACOTILHA, 1897 apud MOREIRA NETO,1977, p. 11-12).

Em abril de 1898, o “Chronophotographo de Demeny” chega à cidade ludovicense para suas primeiras funções<sup>14</sup>, as imagens em movimento eram projetadas num prédio em frente ao Theatro São Luís – atualmente Teatro Arthur Azevedo - um dos principais pontos escolhidos pelas empresas visitantes por acolher mais pessoas confortavelmente. O Chronophotographo chegava como verdadeiramente o primeiro aparelho com as imagens em movimento. A Pacotilha assim descreve a modernidade cinematográfica

O sr. Moura Quineau, habil photographo que já aqui residio, trouxe agora a esta capital a ultima invenção deste fim de seculo em materia de maravilhas. É o Chronophotographo de Demeny, apparelho que reproduz a photographia animada com todos os movimentos naturaes. É realmente curioso e digno de ver-se o chronophotographo que o sr. Moura Quineau vae exhibir ao publico por estas noites, no proximo domingo, á rua do Sol, em frente ao theatro. (PACOTILHA, 1898 apud MATOS, 2010, p.100).

---

<sup>14</sup> Termo da época referente às exibições dos aparelhos cinematografos.



É eficaz prender-se um instante e realçar – que não caracterizamos sob nenhuma hipótese, como algo negativo, muito pelo contrário, destacamos positivamente – o excesso de adjetivação dos textos jornalísticos e anúncios dos jornais da época.

O diálogo proposto aos seus leitores era, ao nosso olhar, construído na intenção de convencimento pelo exagero. A ampliação de qualidades técnicas dos aparelhos e das sensações do público diante das imagens por eles exibidas, era eficaz em sua intenção, sendo uma estratégia promocional incentivada pelos projecionistas ambulantes em razão da concorrência entre os aparelhos. Matos (2010) revela o resultado dos discursos hiperbólicos ao indagar sobre o maior anúncio já publicado em um jornal durante o período do cinema ambulante

[...] A intensa descrição dos atributos técnicos e mecânicos do aparelho dava o tom da estratégia de que se utilizou seu proprietário para vendê-lo como espetáculo: a divinização da máquina. E deu resultado, como anuncia a Pacotilha: Conforme previramos, a Empreza Fontenelle teve uma casa á cunha quer na representação de sabbado, quer na de hontem. E assim devia acontecer, porque o aparelho do sr. Fontenelle é, sem contestação, o melhor que aqui tem vindo [...] (PACOTILHA, 1908 apud MATOS, 2010, p. 103).

O primeiro aparelho a luz elétrica a estrear em São Luis, mais precisamente no dia 13 de julho de 1902, foi o Bioscópio Inglês, inclusive o de maior sucesso, gerando uma demanda grande a ponto de se criar um acréscimo no valor dos ingressos, assim descrito nas páginas do jornal *O Federalista*, em 21 de julho deste ano

Tão extraordinaria, foi a procura de ingresso que hontem, ás 7 da noite, já não existia a venda um só que fosse e as cadeiras começaram a dar agio, offerecendo se por uma o duplo do seu preço. O empenho de comprar-se um ingresso, a gritaria que se faziam para possuil-o, era maior do que quando tem de subir á scena um drama, uma revista, que ainda não é conhecida de nossa platéa (O FEDERALISTA, 1902 apud MATOS, 2010, p. 37).

Muitos foram os aparelhos que passaram por São Luís, com seus nomes intencionalmente excêntricos, para não dizer esquisitos, mas que serviam aos propósitos dos projecionistas, cuja finalidade era distinguir a sua modernidade entre a dos outros exibidores. A imprensa da época, por falta de conhecimento sobre as recentes máquinas, generaliza a nomenclatura dos aparelhos cinematográficos, tratando a todos como “Cynematographos” (MATOS, 2010, p. 28).

O sucesso desta ou daquela empresa de projeção dos primórdios do cinema em São Luís – a exemplo de outras cidades espalhadas pelo mundo onde movimento cinematográfico já se fazia existir – dava-se muito pelas novidades técnicas dos aparelhos, mas não só isso. Os quadros também atraíam as plateias lotando as funções dos “cinematógrafos”. Útil é, do ponto de vista ilustrativo histórico, detalhar sumariamente aspectos das imagens exibidas.

Já antecipamos que o Pantoscópio Automático exibira 3 quadros: “As horizontais de Paris”, “Os Theatros de Paris” e “Viagem ao redor do Mundo”. Moreira Neto assim os descreve:

“As horizontais de Paris”: - O maior sucesso devido à escolha dos modelos vivos, à composição artística, à cuidada Mise en scène, à fineza do colorido, verdadeiros quadros vivos que representam a vida dos parisienses no interior dos seus coquetos aposentos em vilegiatura. A sesta, o deitar, o correio, o banho da parisiense, etc, etc, etc.

“Os teatros de Paris” - Esplendidas coleções representando exatamente as cenas reais, personagens, costumes e decoração das peças mais em voga e reprodução das óperas, bailes e férias.

“Viagem ao redor do Mundo” – Vistas superiores a tudo que o gênero tem aparecido até hoje, não só pela beleza da escolha como da automaticidade: Grécia, Turquia, Ásia, Japão, Itália, Suíça, França, Áustria, Inglaterra, palestina, Espanha, Portugal, Rússia, Bélgica”. (MOREIRA NETO, 1977, p. 9-10)

Outro quadro de grande destaque, citado tanto no trabalho de Moreira Neto (1977) como no de Matos (2010), foi “A vida de Cristo”, “onde o espectador poderia ver ao vivo desde o nascimento até a ascensão do senhor” (MOREIRA NETO, 1977, p.12).

Para finalizar esse subcapítulo, apontamos quatro aspectos introdutórios e relevantes para se estabelecer o início do cinema em São Luís, na década de 1890: O aspecto itinerante, ou ambulante que possibilitava a novidade chegar aos mais diversos quinhões; a modernidade dos aparelhos que aproximavam cada vez mais as imagens do seu correspondente real; a escolha e o tratamento dos quadros apresentados na intenção de instruir, emocionar, ou simplesmente dar risadas e a atenção dada à divulgação das sessões, com anúncios ou matérias propositalmente exagerados em termos de escrita.

Claro se apresenta que todos estes pontos, à cabo, visam levar o número maior de público as sessões, aumentando assim a lucratividade, ou seja, a viabilidade financeira que justificasse e compensasse os investimentos necessários a itinerância dos aparelhos.

É oportuno se fazer uma rápida reflexão sobre o cinema atual, na perspectiva de mercadoria rentável, observando o modelo autosustentável dos anos primordiais da cinematografia mundial. Traçar um paralelo entre as duas estratégias serve mais para contextualizar, registrar e trazer à discussão o pouco interesse dos atores envolvidos na produção cinematográfica contemporânea, brasileira e maranhense, com algumas exceções, em gerar lucros com suas obras, ou seja, entender que seus filmes por fazerem parte de uma indústria, portanto, um mercado, um negócio, devem ser pensados, em seu escopo, a meta de gerar receitas que cubram seus custos e viabilizem o próximo projeto. Tal desatenção se deve muito pela “proteção” do patrocínio do Estado, segundo defendem alguns estudiosos e compactuamos também desta ideia.

Importa avivarmos um entendimento que hora nos aparece - o qual ficará neste momento apenas no campo da possibilidade de uma suposição a ser estudada futuramente – quando traçamos paralelos entre as questões destacadas acima e a configuração atual da indústria cinematográfica, na tentativa de conceber conceitualmente um caráter industrial ainda nos primórdios do cinema: O “sistema ambulante” que possibilitava chegar a mais lugares possíveis e o sistema de distribuição e exibição atual que busca o mesmo propósito. As brevíssimas inovações técnicas dos aparelhos *cynematographos* e as efêmeras tecnologias do cinema digital na busca da qualidade total (HD, Full HD, 2K, 4k, 10k...). As notícias e anúncios usando o excesso de adjetivos, superlativos e hipérboles, parecendo querer convencer, sem questionamentos, o espectador a consumir o quadro ou ficar a margem da sociedade culta, e o excesso de publicidade que nos chega através dos canais midiáticos contemporâneos causando quase o mesmo “efeito hipnótico” de consumir sem questionar para não perder o bonde das novidades. As particularidades que determinavam as escolhas dos quadros pelos primeiros projecionistas, na busca da aceitação da audiência, portanto, lucrativo, e as escolhas estéticas, temáticas e técnicas que balizam para os atores da cadeia produtiva do cinema recente, quais filmes devem ser viabilizados no aspecto de retorno, principalmente financeiro.

Significativo foi este período do cinema ambulante por apresentar uma necessidade e acenar para o que viria em seguida, a instalação das salas fixas de exibição. Essas primeiras salas são chamadas cinemas de rua, que mais tarde vão dar lugar aos cinemas multiplex.

### 3.2 As salas fixas: os cinemas de rua de São Luís

O fim do entretenimento itinerante tem como marco, no Maranhão, a chegada do Cynematographo “Pathê” de propriedade de uma empresa de mesmo nome. A sua primeira função data de 24 de abril de 1909, no Fabril Athletic Club, na rua Grande, nº 220. Diante do sucesso da exibição, logo em seguida os proprietários percebendo a demanda, transferiram as sessões para o Theatro São Luíz, mas a temporada não conseguiu atrair o público, como registra o jornal *Pacotilha*

Cinematographo Pathé – com pequena concorrência, o que é para lamentar, realizou-se no sabbado a terceira funcção do cinematographo pathé. O theatro S. Luiz tinha um aspecto triste, apesar das boas fitas comicas que se desenrolaram no palco e que despertariam fartas gargalhadas, se em maior numero fossem os espectadores. (...) Não sabemos quando será o novo espectáculo. Mas é de crer que a empresa não desanime. Água mole em pedra dura tanto dá até que fura. (PACOTILHA, 1909 apud MATOS, 2010, p. 38)

Estas empreitadas ainda são consideradas como ambulante. Só a partir da primeira exibição, em 31 de dezembro de 1909 – inusitadamente, uma data simbólica por coincidir no calendário ocidental ao fechamento de um ciclo e início de outro (comentário nosso) – já nas instalações reformadas e com mobiliário adequado vindo do Rio de Janeiro do *Cinema Pathé* é que se instaura no cotidiano da cidade de São Luís os cinemas. Em seguida, surgem mais dois, o *Cinema São Luiz* que já estava em funcionamento no Café da Paz, situado na Praça João Lisboa, mas oficialmente tem sua inauguração no dia 18 de fevereiro de 1910, já em novo prédio no Café Maranhense. Antes, no dia 06 do mesmo mês, abre-se o *Ideal Cinema*, na rua Grande, canto com a Praça João Lisboa.

O cinema agora consolida-se como um elemento da vida social dos ludovicenses, participando da política, da religião e das manifestações populares. E mais, as fitas contribuía, até certo ponto, na educação e formação de uma plateia consumidora culturalmente avançada – ideia reforçada com a intencional ajuda dos textos jornalísticos - comparada até mesmo aos padrões europeus.

O cenário de salas fixas, com programações permanentes e exibições diárias para os diversos públicos, cria uma atmosfera que envolve concorrência, nada mais natural que seus proprietários promovessem - pensando em termos da indústria cinematográfica – o engajamento da mídia crítica na divulgação e

convencimento do público sobre as qualidades estéticas, narrativas, técnicas e artísticas do que era exibido. Moreira Neto (1977) constrói bem esse momento

Os cinemas mandavam às redações dos jornais ingressos efetivos para seus representantes freqüentarem suas funções e fazerem uma posterior crítica das fitas em cartaz; foram então criadas as pequenas colunas sobre as diversões, que geralmente noticiavam, elogiavam e criticavam os programas”. (MOREIRA NETO, 1977, p. 24)

Os donos das salas, ainda tratando do campo da competição, não esqueceram, usando termos mais atuais, da democratização do acesso àquele aparato cultural. Entre outras estratégias de levar a população as exibições, Matos destaca que os eram “preços acessíveis a quase todos” (MATOS, 2010, p. 38).

Após esse momento inicial, apareceram e sumiram diversos cinemas na capital, alguns até de forma trágica. Em outubro de 1915 o Cinema São Luiz é tomado por um incêndio que destruiu completamente suas instalações. Concluindo o final deste percurso histórico sobre os cinemas em São Luís, tratando do que foi considerado pelos historiadores como a mais emblemática sala de exibição de São Luís em tempos idos: o Cine Éden.

O Cinema Teatro Eden, de propriedade da Empresa teatral Cinematográfica, foi inaugurado em 19 de Abril de 1919, tendo como primeiro filme em exibição *Chispa de fogo*, da Fábrica Triangle e estrelado por Dorothy Dalton e, em seguida, da Fabrica Fox Film, *Uma filha dos deuses*, com Annete Kellerman no papel principal. “Foi considerado por muitos uma das melhores casas de diversão da época”, anota Moreira Neto (1977, p39).

Os jornais, inconformados com a instabilidade e a decadência das salas de cinema, dedicaram páginas sobre a inauguração do luxuoso empreendimento. Retiramos este excerto da crônica encontrada no *Pacotilha*, na edição de 01 de fevereiro de 1919. Intitulada “O Eden” e assinada apenas com as iniciais A.L., reproduzida no *Primórdios do Cinema em São Luís*, de *Euclides Moreira Neto*

“A plateia maranhense tem sensivelmente decaído nestes últimos tempos. Eis um facto que ninguém se atreve a contestar. [...] Foi o que compreendeu com muito bom senso a Empresa Teatral Cinematográfica, ao lançar os fundamentos do “Eden”, a nova casa de espetáculos que vai ser, por todo o mês entrante, inaugurada. Dissemos que ;e um teatro luxuoso. De facto a sua construção obedeceu a preocupação, não só mais belo, como do melhor, o que honra sobremaneira os seus proprietários e construtores.

Graças a isso uma primorosa boite capaz de cortejo com as melhores no seu gênero no país, levando até vantagens no maior dos casos. Nada alí faltava, nem gôsto, nem conforto. Todos os elementos que pode reunir um

teatro moderno de variedades alí se encontram reunidos. [...] O gabinete de projeções, a prova de fogo, é inteiramente isolado e situado a grande distancia da bôca de cena, o que dará o mais nítido efeito às imagens cinematográficas. Quanto a decoração interior, presidiu-a o mais rigoroso capricho quer na sala de espetáculo, quer no foyer, que no salão de entrada, nada a desejar nos menores detalhes. [...] (apud MOREIRA NETO, 1977, p. 43)

Contemporâneo do período final de funcionamento do Eden, cujo prédio foi fechado em 1984, passando a ser um espaço comercial onde funciona uma filial das Lojas Marisa, Moreira Neto (1977) finaliza seu texto sobre o icônico cinema teatro

A inauguração do “Eden” foi até aquela data, a maior apoteose cinematográfica acontecida no Estado do Maranhão; e é este cinema, hoje, o mais antigo em funcionamento em nossa capital, estando, no entanto, muito aquém da gloriosa época de quando foi inaugurado [...] (MOREIRA NETO, 1977, p. 47).

A salas fixas – ou cinemas de rua – foram determinantes para o espetáculo cinematográfico “fincar pé” na cidade de São Luís, também, consolidaram a nova diversão na sociedade, que absorveu os conteúdos das suas fitas tão apaixonadamente que chegaram a tomar partido deste ou daquele cinema. Outra inquietude surge, a necessidade de uma produção genuinamente maranhense. E é dessa produção pequena, porém importantíssima para a historicidade cinematográfica brasileira, que falaremos em seguida, preparando o próximo capítulo que é o ponto maior da nossa produção acadêmica.

### **3.3 "Ciclos regionais": os primeiros filmes produzidos no Maranhão e sua relevância para a historicidade do cinema nacional**

Antecipamos neste trabalho, ao falarmos do colapso da Bela Época do Cinema Brasileiro, nos anos de 1911, que alguns historiadores mencionam a produção de cinema no Brasil como totalmente estagnada. O que houve na verdade foi a interrupção da produção nos grandes centros Rio de Janeiro e São Paulo. Paralelo aos dois grandes centros citados, Bernardet (2008) afirma a existência de filmagens em vários outros estados brasileiros, inclusive no Maranhão, mais pontualmente em São Luís, o que ele nomina de “ciclos regionais” (BERNARDET, 2008, p.47). Fundamental é realçar a contribuição da produção fílmica maranhense para a cinematografia brasileira.

Exatamente no período histórico determinado como negativo, se comparado ao anterior – os anos de ouro do cinema no Brasil – surgem em São Luís do Maranhão, iniciativas de uma produção local. Dois filmes com um tratamento de registro, ou seja, enquadrados na linha do documentário, foram filmados. O primeiro, o registro de uma manifestação religiosa e o segundo, uma homenagem cívica.

A relevante iniciativa partiu dos sócios da empresa Silva e Gonçalves – B. Goncalves do Santos e Mariano Gomes de Castro – proprietários do cinema São Luiz. As tomadas ficaram por conta do operador deste cinema. Moreira Neto (1977) não afirma, mas percebe indícios nos jornais da época de que possivelmente este operador se chamaria Sr. José Gomes. O documentário sobre a Festa de São Benedito, foi exibido no dia 18 de maio de 1911, 23 dias após as filmagens da procissão.

As imagens do segundo filme foram feitas durante as comemorações de um ano da morte do maranhense Joao Lisboa, no Largo do Carmo, que viria a ser, nesta ocasião, rebatizado de Praça João Lisboa. No dia 20 de maio de 1911, no cinema São Luiz, o filme “Transporte dos restos mortais de João Lisboa, em 26 de abril de 1911”.

Estas duas relíquias foram extraviadas durante o incêndio que dizimou o prédio onde funcionava o Cinema São Luiz, em 13 de outubro de 1915.

Estas duas produções revelam claramente o início de uma indústria do cinema no Maranhão: produção – divulgação – exibição.

É digno de nota que mesmo antes destes dois filmes do período das salas fixas de exibição, destacados por Moreira Neto, ainda no início do Ciclo do Cinema Ambulante, se caminhava na direção de uma produção local. O primeiro registro de filmagem em São Luís foi feito em 1902, pelo proprietário do Bióscopio Inglês, o italiano José Filippi, para homenagear a audiência que prestigiava suas funções. Imagens do grupo Oficina dos Novos, liderado por Antônio Lobo, retratos de Augusto Severo, João de Deus e Benjamin Constant.

O Jornal *O Federalista* conta e reproduzimos tal e qual está grafado no artigo intitulado “Os primeiros filmes Maranhenses”, de Marcos Fábio Belo Matos:

[...] Antes de dar comêço ao terceiro acto que foi de Bioscopio Inglez o sr. Filippi, fez descer um panno no qual havia a seguinte saudação: Companhia d'Arte congratulando-se com o patriotico publico Maranhense, sauda-o pela data brilhante que hoje festeja.

O primeiro quadro exibido foi o do grupo da Oficina dos Novos sendo secundado por tres retratos de brasileiros: Augusto Severo, João de Deus e Benjamin Constant.

As vistas animadas agradaram geralmente.

Outra filmagem de 1906, ao nosso ver, encarna mais apropriadamente a gênese da produção maranhense de cinema, corroborada no trecho “[...] Ali nascia, genuinamente, a nossa cinematografia” (MATOS, 2001). O maranhense Rufino Coelho Junior, proprietário do Cynematographo Parisiense exibiu gratuitamente, durante as comemorações da Festa de Nossa Senhora dos Remédios, imagens daquela Santa, o pavilhão da quermesse e o retrato do Sr. Comendador Augusto Marques. Pacotilha do dia 11 de setembro de 1906, registra

Festa dos Remedios –

Ainda hontem tivemos uma noite de festa, a do lava-pratos que, valha a verdade, correu com bastante animação.

Elegantes senhoritas, flores, luzes, musicas, tudo o que encanta e inebria a alma, havia em profusão, dando realce e brilho ao festival.

A kermesse esteve regularmente movimentada.

Às 11 horas, depois de varias projecções cinematographicas, que muito agradaram aos assistentes, terminou a festividade.

Entre as vistas do cinematographo figuraram o pavilhão da Kermesse, a imagem de N.S. dos Remedios e, por ultimo, o retrato do sr. Commendador Augusto Marques, o incançavel promotor do tríduo, por baixo do qual se liam as palavras – agradece, penhorado.

Um lapso histórico e, conseqüentemente, referencial se configura quando tentamos abordar historicamente a produção maranhense no período entre os anos de 1910 e 1960. Sobre esta época, há pouquíssimas pesquisas acadêmicas publicadas. A dificuldade inerente a esta pesquisa foi minimizada pelo referencial teórico do qual transcreveremos o trecho em que Carvalho (2002) fala sobre as precípuas iniciativas da cinematografia maranhense

[...] Na década de 40, um cineasta amador, de nome Murilo Viana, realizou um documentário sobre a “Fábrica de Cola Jesus”, Paradas Militares, aspectos da Cidade de São Luís e a visita de Eurico Gaspar Dutra”(Presidente do Brasil na época).

Por volta da década de 50, em Pinheiro (MA) foi produzido um filme por uma congregação religiosa de italianos, onde não foi possível saber o seu título, durante as pesquisas.

Em 1960, houve alguns filmes feitos aqui no Maranhão, não sendo exatamente uma produção local, como é o caso do filme Maranhão 66, realizado por Glauber Rocha.

Sabe-se que, até a década de 60, não houve produção significativa de filmes. E sim apenas um movimento cinematográfico que envolveu pessoas que produziam filmes isoladamente, com conotação especificamente documental, registrando eventos de valor sentimental como cenas de família e fatos históricos (CARVALHO, 2002 p. 15).



Entendendo a singularidade do que comenta Carvalho (2002), vimos a necessidade de contribuirmos com mais informações sobre este período. Para tal, recorreremos a outra técnica de coleta de dados: a entrevista semiestruturada. Com um roteiro pré-estabelecido, mas não tão rígido, conversamos com o Professor Euclides Barbosa Moreira Neto<sup>15</sup>, coordenador que permaneceu mais tempo à frente do *Festival Guarnicê de Cinema*. Quando questionado sobre a produção cinematográfica do Maranhão entre os anos de 1930 e o movimento superotista (década de 1970), Euclides assevera a informação de que só haviam iniciativas isoladas e caseiras de produção audiovisual, normalmente tentativas de famílias mais abastadas da sociedade maranhense. O que transcrevemos a seguir são informações importantes sobre este interstício produtivo do cinema no Maranhão, percebido nas palavras do professor universitário entrevistado

Num projeto recente que eu coordenei com Murilo<sup>16</sup>, a gente descobriu por exemplo, filmes na Diocese de Pinheiro, que estão bem conservado, mas eram filmes que atendiam os interesses da Diocese de Pinheiro. Alguns filmes que foram feitos que tem o Maranhão como cenário, não eram produções de maranhenses ou do Maranhão, eram produções que passaram pelo Maranhão ou foram inspiradas em obras de maranhenses, como a *Faca e o Rio*, que é um longa metragem, como o *Uirá, Um Índio à procura de Deus*, que é um outro longa metragem, que teve o Maranhão como cenário e foi baseado em obra de maranhense. (MOREIRA NETO, 2017)

Na tentativa de ampliar as referências, e aproveitando a conversa fluida com o Euclides Moreira, insistimos em perguntar sobre aquele lapso da cinematografia maranhense e conseguimos mais alguns dados que julgamos importante registrar. Segundo Moreira Neto (2017) nas décadas de 1950 e 1960, antes do super 8<sup>17</sup> estar popularizado como produto de consumo da classe média alta, havia o 8 milímetros que várias famílias também experimentaram este fazer cinema, mas para o deleite pessoal, familiar, doméstico”.

---

<sup>15</sup> Cineasta, pesquisador e professor da Universidade Federal do Maranhão, foi um dos precursores do cinema no Maranhão. Esteve à frente da 1ª Jornada Maranhense de Super 8, no ano de 1977, junto com o professor Mario Cella, Murilo Santos e outros cineastas da época. Entrevista concedida ao autor, no dia 06 de janeiro de 2017, em São Luís – MA.

<sup>16</sup> Murilo Santos, pesquisador, cineasta e professor da Universidade Federal do Maranhão. Um dos precursores do cinema no Maranhão, tem vários trabalhos premiados e é um dos principais responsáveis pela criação da 1ª Jornada Maranhense de Super 8.

<sup>17</sup> Super-8 é uma evolução da película 8mm, com uma superfície maior de imagem. Nos anos 1960 e 1970, fez muito sucesso entre cineastas amadores e como formato de audiovisual doméstico, precursor do VHS nos anos 1980, e do mini-DV na década seguinte. Super-8 se beneficiava de uma câmera portátil de baixo custo e fácil de usar. SUPPIA, Alfredo Luiz. *As Sete Vidas Do Super-8. Ciência e Cultura*. São Paulo, v. 61, n. 1, 2009.

O recorte da conversa acima serviu de ponto de partida para a reflexão sobre dois aspectos. O primeiro de caráter técnico, que inclusive nós mesmos tínhamos um entendimento equivocado. Filmar em Super 8 não é o mesmo que produzir na película 8 milímetros. São tecnologias cinematográficas diferentes, principalmente se atentarmos para a desnível dos custos de se produzir com cada técnica.

O segundo destaque é que havia uma produção em 8 mm, com custos maiores, portanto, acessível a apenas uma pequena parcela abastada da sociedade. Porém, o dado mais importante que Euclides traz a discussão é que isto aconteceu antes da popularização do formato super 8 dentro da classe média alta. Ou seja, podemos supor que houve uma produção fílmica familiar considerável com esta última tecnologia, mais barata e de uso relativamente prático. Algo comparado, guardando as devidas proporções, ao fenômeno da fotografia dos dias atuais, onde se afastam os custos de revelação, por exemplo, e se populariza a experiência de poder se retratar tudo, chegando ao ponto da compulsão pela captação da imagem e a sufocação visual, causada pela facilidade de acesso a estas fotos. O que queremos dizer é que, possivelmente, há registros caseiros, ricos em histórias, que sobreviveram ao tempo e estão prontos para a investigação acadêmica.

A esta etapa da cinematografia maranhense a qual nos referimos no parágrafo anterior, dedicamos este tempo por trazer um registro histórico importante e digno de atenção acadêmica, como percebemos no relato de Euclides Moreira, mas entendemos que o lapso produtivo se encerra aqui, em termos de informação.

É notório que falar em produção de cinema no Maranhão – principalmente para o senso comum que apenas aprecia a linguagem de cinema e não tem as preocupações de pesquisador – de imediato se apresenta à memória os anos de 1970 em São Luís, quando uma trupe de jovens estudantes universitários, personificados na figura de Murilo Santos e Euclides Moreira, que desbravaram a arte da cinematografia local, enfrentaram as limitações mais profundas – técnicas, equipamentos, formação, e a temida censura – e não desanimaram, persistiram no que acreditavam ser um momento de rebeldia transformadora da sociedade local.

Não é de todo uma visão romântica nem desmedida afirmar que estes jovens destemidos, a partir de um sonho transformado em realidade com muito esforço, dedicação e principalmente paixão pela arte, entraram merecidamente para a história da cinematografia mundial.

A maior contribuição desta “intrépida trupe maranhense” é, sem dúvidas, sua produção em super 8, nos anos iniciais da década de 1970. O movimento superoitista no estado do Maranhão inaugura uma perspectiva nova sobre o fazer cinema, agora não mais sob perspectiva das experiências fílmicas caseiras, mas pensando no cinema industrial onde se alinham a produção, distribuição e exibição. É sobre este importante movimento local que trataremos em seguida. Relatar a trajetória dos cineastas do super 8 nos fará perceber a necessidade que se apresentava em meados dos anos de 1970: a criação das *Jornadas Maranhenses de Cinema*.

### **3.4 O Movimento superoitista em São Luís: precursores de uma tradição cultural maranhense**

Já adiantamos minimamente no final do parágrafo anterior sobre o que vamos discorrer nesta parte da nossa pesquisa. Antes, porém, necessitamos contextualizar esse momento para entendermos sua relevância histórica.

Em meados dos anos de 1970, sob as garras do regime golpista de 1964, a Universidade Federal do Maranhão, na pessoa do então padre Mário Cella, começa a incentivar a criação de grupos artísticos nas mais diversas linguagens, que fariam parte da Coordenação Artística e Cultural (CEAC), da Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Estudantis (PREXAE). Entre estes grupos surge o cineclubes Uirá<sup>18</sup>, em 1976. MOREIRA NETO (2016) descreve de maneira empolgada o espírito da época e dos desbravadores que compunham o cineclubes citado

Interessa-nos o Cineclubes Uirá, que na época, 1976, reúne um grupo entusiástico de jovens universitários ansiosos por ver e fazer cinema. Principalmente fazer cinema. Mais tarde percebemos que muitos daqueles jovens entusiásticos estavam a ingressar num grupo artístico para também fazer política, pois a repressão ainda era forte e tudo que se tentava fazer no âmbito da comunidade acadêmica era necessário ser comunicado à Polícia Federal para obtenção de licença ou permissão. Até viagens para participar de congressos, mostras, festivais, etc. era necessário ser comunicada formalmente a Polícia Federal (MOREIRA NETO, 2016, p. 159).

No trecho citado acima, nos fica claro o mérito dos cineastas envolvidos nesta incursão inaugurada, primeiro por ser um território novo, o da produção de

---

<sup>18</sup> É uma referência ao filme *Uirá, um Índio em Busca de Deus*, de Gustavo Dahl, 1973, filmado no Maranhão.

cinema, em um “mundo sombrio” regido pelas leis da ditadura militar e, para acentuar a persistência dos envolvidos neste feito histórico, não havia incentivos financeiros para feitura dos filmes e o mercado local era desprovido de tecnologia adequada, presente apenas nos grandes centros do país. A formação era outro impedimento, não havia, nas duas Instituições de Ensino Superior (IES)<sup>19</sup> existentes à época, nenhum curso da área cinematográfica.

No que diz respeito á formação acadêmica no campo do cinema nesta fase da gênese produtiva do cinema no Maranhão, nos anos 1970, é importante destacar a indicação de José Murilo de Moraes dos Santos, integrante da parte da linguagem de cinema do LABORARTE<sup>20</sup>, para fazer um curso de cinema<sup>21</sup>, no ano de 1973. Após sua volta a capital do Maranhão, acreditamos que empolgado com os novos conhecimentos sobre as técnicas produtivas da linguagem do cinema, aliadas aos seus conhecimentos como fotógrafo, começa a produzir filmes curtas-metragens. Embora tenha feito algumas ficções, os documentários perfaziam maior parte das suas filmagens. Em suas obras documentais deste período abordava temáticas relacionadas as manifestações folclóricas populares, sempre com a predominância da visão artístico-cultural, afastando seu foco das questões mais mercadológicas (CARVALHO, 2002). Murilo Santos passa a orientar a produção de outros cineastas, o que nos faz entender<sup>22</sup> que este fotógrafo, cineasta e atualmente professor universitário, foi o primeiro a ministrar conhecimento formal na área de cinema dentro da cidade de São Luís, no período inicial do movimento superoitista. MOREIRA NETO (2016) deixa sinalizado o papel formador que tinha Murilo Santos: “Em São Luís aqueles jovens entusiastas tiveram na orientação do fotógrafo José Murilo Moraes dos Santos um ponto fundamental para sua condução laboral [...]”. Realmente, ao olharmos na perspectiva dos dias atuais ao nosso escrito, para as primeiras iniciativas de uma cinematografia local da década de 1970, o papel de Murilo Santos extrapola o de fazedor de filmes para ser um guia intelectual de um processo construtivo ideológico, pelo menos para o primeiríssimo momento do movimento do super 8. É o que nos apontam as pesquisas, pois só há referência de

---

<sup>19</sup> Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

<sup>20</sup> Laboratório de Expressões Artísticas, criado em 29 de outubro de 1972.

<sup>21</sup> Não conseguimos descobrir qual a instituição que ofertou o curso.

<sup>22</sup> Nas fontes pesquisadas não apareciam a indicação de nenhuma formação na área de cinema, até o ano de 1976.

um curso de cinema promovido pelo cineclube universitário, no ano de 1976, ministrado pelo fotógrafo e cineasta Fernando Duarte (CARVALHO, 2002, p. 19)

Partindo desta fase mais embrionária do tema abordado neste subcapítulo, o grupo de jovens estudantes maranhenses, contrariando todos os prognósticos da época, tornaram-se inspirados operários da linguagem cinematográfica e o fruto de seus trabalhos começou a ser percebidos, tanto em quantidade como em qualidade. Na verdade, o resultado deste momento fortuito viria a ser atestado, concretamente, apenas na 1ª JORNADA MARANHENSE DE SUPER 8, que aconteceu em 1977, onde inscreveram-se 17 títulos do Maranhão, como podemos confirmar na tabela 3<sup>23</sup>.

A fala de Moreira Neto (2016) evidencia o papel dos resultados alcançados pela turma de novos cineastas, tanto no aumento rápido do número filmes finalizados, como em um outro aspecto, que ao nosso ver é o mais determinante para a consolidação de uma prática fílmica consistente no Maranhão: as premiações que os filmes obtiveram em festivais de cinema de outros estados.

O filme *Os Pregoeiros de São Luís*, de 1975 – a obra fílmica mais icônica do cinema das últimas quatro décadas no Maranhão – obtém, merecidamente, o primeiro lugar no 3º Festival Nacional de Cinema (FENACA), sediado em Aracaju (SE)<sup>24</sup>. O argumento desta referência é atribuído a José Pereira da Silva, com direção de Murilo Santos e ficando a trilha sonora a cargo de Josias sobrinho.

O premiado documentário, para além do produto cinematográfico, revela o ideário do que era fazer cinema para os integrantes do cineclube universitário: muitas ideias, pouco dinheiro e um enorme entusiasmo para concretizá-las.

O reconhecimento nacional da qualidade das obras destes jovens que, por uma questão conjuntural, ainda tateavam na linguagem do cinema, desdobrou-se na evidente necessidade de se estabelecer um espaço local escoador do que era produzido em terras maranhenses. Moreira Neto (2016) recria esse cenário

Os recursos eram poucos, escassos mesmo, por isso a escolha do filme Super 8 para produção de obras audiovisuais era óbvia – propiciar uma prática que fosse no mínimo viável. Jovens estudantes, pobres, sem equipamentos, sem recursos financeiros, mas com muita vontade de produzir cinema recorreu a esta bitola audiovisual, fazendo um movimento ímpar e frutífero. A prática dos maranhenses logo foi reconhecida em vários

---

<sup>23</sup> Ver APÊNDICE C, p. 80-83.

<sup>24</sup> A Universidade Federal de Sergipe era a promotora e executora do Festival Nacional de Cinema de Sergipe, que teve sua última edição em 1981.

festivais nacionais de cinema com a obtenção de diversos prêmios, em um reconhecimento providencial para a expansão do movimento audiovisual local (MOREIRA NETO, 2016, p.161)

Antes porém, é dever nosso para com a historiografia do cinema maranhense e por justa reverência aos outros pioneiros cineastas, contemporâneos de Murilo Santos e Euclides Barbosa – este último que terá papel proeminente na consolidação do mercado cinematográfico no Maranhão, assunto que destacaremos mais adiante – evidenciar suas contribuições ao cinema, para que não sejam esquecidos e sempre referenciados, pois lá, em meados dos anos 1970, não sabiam da sua posterior importância histórica. Na verdade, queriam apenas filmar, utilizando o instrumento cinema para defender ideais de luta em favor de causas sociais, inseridos num período conturbado politicamente, arriscando suas próprias integridades físicas ao enfrentarem os truculentos métodos do regime ditador instalado no país daqueles anos. São eles: Luís Carlos Cintra, Raimundo Nonato Medeiros da Silva, João Mendes Sampaio, Yomar Ferreira, João Ubaldo de Moraes, Ivan Sarney, Samuel Castro (CARVALHO, 2002).

A partir do recente trabalho de doutoramento de Euclides Moreira, acrescentamos outros nomes que também fizeram a história do cinema superoitista em meados dos anos de 1980: Mazé, Nerine Lobão, Djalma Brito, Carlito Silva, José Pereira Silva, Claudio Silva, Yone Pereira, José de Jesus Carneiros Guterres Filho, Giovane Silva Guterres, entre tantos outros (MOREIRA NETO, 2016).

Finalizamos este raciocínio no qual tentamos desenhar – mas entendemos que apenas rabiscamos pela grandeza histórica em si contido – um dos períodos mais frutíferos do cinema no Maranhão.

### **3.5 A necessidade de um espaço para chamar de seu**

Com toda esta efervescência criativa, produtiva e ideológica, ato contínuo, tornou-se imprescindível a criação de um espaço institucionalizado que recebesse a crescente produção, mas não só isso. Também, que construísse uma identidade regional que reforçasse o desejo latente pelo reconhecimento nacional da qualidade do trabalho destes jovens. Surgia assim, em setembro de 1977, a *1ª Jornada Maranhense de super 8*.

Figura 2 - Cartaz da 1ª Jornada Maranhense de super 8.



Fonte: Acervo do DAC/PROEXCE/UFMA, foto de Saulo Simões, 2012.

Apesar do cenário pouco amistoso, os jovens cineastas conseguiram uma produção intensa e a jornada torna-se o elemento de sustentação, consolidação e permanência deste momento da historiografia maranhense em cinema. A continuidade do festival – que acabou tornando-se um dos mais longevos – foi um motor impulsionador da continuidade da produção maranhense, por inúmeros motivos, um deles por ser uma janela de exibição não somente para as produções

locais, como também se tornou a oportunidade para que os cineastas daqui apreciassem a produção cinematográfica de outros lugares do país, pois, como podemos observar na Tabela 3<sup>25</sup>, paulatinamente, o número de filmes e vídeos exibidos, que não eram do Maranhão, foi aumentando a cada ano.

Para ilustramos o quão significativo foi o início deste evento audiovisual, que envolveu não só os entusiastas do super 8, bem como mobilizou outros setores da sociedade e instituições formais, podemos citar o lançamento do carimbo comemorativo pela Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos (ECT). Outro exemplo que atesta o reconhecimento do festival é a parceria constante da FUNARTE<sup>26</sup>, que apoiou a primeira jornada de cinema do Maranhão e mais outras 8 edições, como podemos ver na Tabela 04<sup>27</sup>, onde é possível também observar que o Festival, ao longo de sua trajetória contou com apoio de grandes instituições públicas, mas também de reconhecidas instituições privadas, como por exemplo, a KODAK, que, como podemos confirmar na tabela 05<sup>28</sup>, apoiou o Festival em 16 edições.

---

<sup>25</sup> Ver APÊNDICE C, p. 80-83.

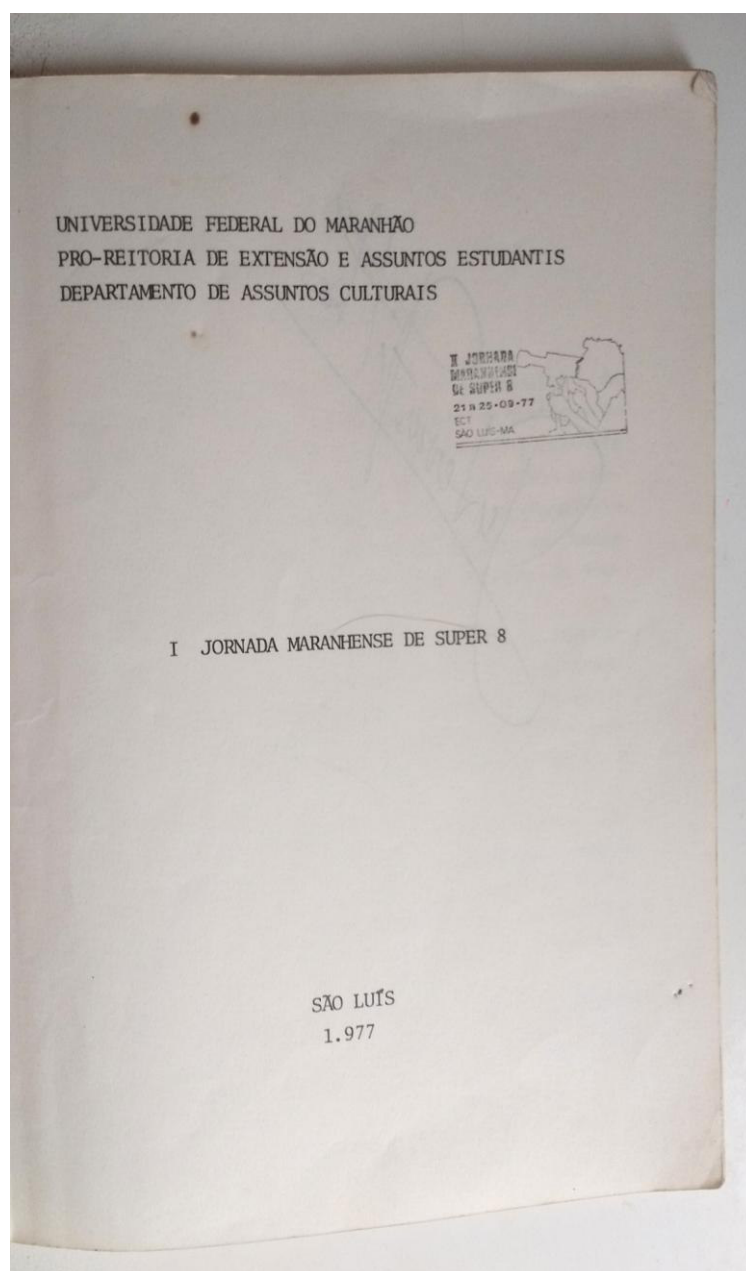
<sup>26</sup> Fundação Nacional de Artes. Instituição de apoio e fomento à arte vinculada ao Ministério da Cultura

<sup>27</sup> Ver APÊNDICE D, p. 84.

<sup>28</sup> Ver APÊNDICE E, p. 85.



Figura 3 - Folha de rosto do programa da 1ª Jornada Maranhense de super 8.



Fonte: Acervo do DAC/PROEXCE/UFMA, foto de Saulo Simões, 2012.

Para efeito de alinhamento cronológico e correção de referencial nominal, é oportuno e dever nosso, primeiro pela proximidade entre o assunto ora destacado e o nosso objeto de estudo, o que nos permite a possibilidade de uma investigação muito mais detalhada e precisa. Segundo, por ser um dado importante para pesquisadores da cinematografia nacional, se faz mister a revisão sobre a informação referente a edição de estreia da inicialmente chamada jornada

maranhense e que, em anos posteriores, viria a ser nominada de Festival Guarnicê de Cinema.

Usaremos como exemplo o trecho publicado no importantíssimo referencial *Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial 2007: indicadores 2006*, de 2008, uma iniciativa pioneira no Brasil, dos pesquisadores Antônio Leal e Tetê Mattos, onde estes estudiosos se referem à Jornada inicial de cinema no Maranhão assim

Na década seguinte acompanhamos o surgimento de cinco novos festivais de cinema que se consolidam em várias regiões do país: em Salvador (BA), nasce em 1972 a I Jornada Brasileira de Curta-Metragem; no Rio Grande do Sul, em 1973, é realizado o I Festival de Cinema Brasileiro de Gramado; em 1974 surge na capital paulista o Festival Sesc dos Melhores Filmes; em 1977, é a vez da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo; e em São Luís do Maranhão temos o **I Festival Guarnicê de Cinema e Vídeo, em 1978** (LEAL; MATTOS, 2008, p.15, grifo nosso).

Percebemos na citação acima que a grafia difere da original e o ano também diverge da fonte primária que pesquisamos, assim, muito respeitosamente, corrigimos a nomenclatura cuja escrita correta é *1ª Jornada Maranhense de Super 8*, que aconteceu nos dias 24 e 25<sup>29</sup> de setembro de 1977, na cidade de São Luís (MA).

Após nossa modesta contribuição, concentramos nosso esforços em revelar a trajetória iniciada na 1ª Jornada, em 1977, chegando até o 39º Festival, acontecido em junho de 2016. Apresentaremos os principais fatos históricos que escreveram o roteiro sinuoso, mas consistente, deste evento do audiovisual.

Nosso maior intuito com o capítulo seguinte é socializar o acesso às informações, para que a história do Guarnicê de Cinema seja amplamente conhecida e sua magnitude permaneça assentada, por puro mérito, nos anais da historiografia cinematográfica nacional.

---

<sup>29</sup> No programa impresso constam apenas os dias 24 e 25 de setembro, embora apareça grafado no selo comemorativo, lançado pelos Correios por ocasião da 1ª Jornada, a data de 21 a 25 de setembro de 1977, portanto, cinco dias de jornada. Quanto a este fato não conseguimos esclarecer o porquê da redução do período.

#### 4 O FESTIVAL GUARNICÊ DE CINEMA E SUA RELEVÂNCIA COMO PRINCIPAL JANELA DE EXIBIÇÃO E HISTÓRICO FOMENTADOR DE CINEMA NO MARANHÃO

Na icônica primeira edição, já na apresentação feita pelo Assessor de Cinema do Departamento de Assuntos Culturais (DAC)<sup>30</sup>, Fernando Moreira, evidencia de forma incontestável a construção da sólida relação cineastas e festival que se iniciava naquele ano e que perdura até hoje (2017) quando completará 40 anos. Transcrevemos o que disse o Assessor

A Universidade do Maranhão, sempre na vanguarda dos movimentos que engrandecem a cultura, se orgulha em apresentar à comunidade ludovicense a I JORNADA MARANHENSE DE SUPER 8, congregando os cineastas amadores do Estado para uma **apresentação da obra que vem realizando quase anonimamente**, sem a divulgação que merece todo trabalho de arte. **Para eles, é o reconhecimento público, da valorização do mérito** [...] (UFMA, 1977, p. 1, grifo nosso).

Ora, a fala do Fernando Moreira escancara o que nós já citamos anteriormente, a produção dos superoitistas provoca o reconhecimento da urgência em se criar um espaço de apreciação de filmes, mas não apenas isso, também de diálogo sobre assuntos de cinema, formação de mão de obra, troca de experiência e principalmente, é um campo onde cabem ações voltadas ao estímulo da cultura de consumo de produtos cinematográficos por um leque maior da sociedade – visando principalmente as classe mais populares – disponibilizando gratuitamente cinema concebido sobre outra estrutura de mercado, diferente dos filmes da hegemônica indústria cinematográfica hollywoodiana.

Como já nos entendemos sobre a criação do Festival, passaremos a indicar outros fatos, complementando os que comentamos antes sobre a 1ª Jornada, que são relevantes para a historiografia e essenciais à curiosidade, tão comum aos pesquisadores.

O Júri oficial da 1ª Jornada foi constituído por Fernando Rocha Duarte (Presidente), José Murilo Moraes dos Santos, Fernando Otávio Moreira Ribeiro Da Cruz, Sergio Ferreti, Antônio Aroso de Matos Pereira, José Frazao e Virgílio Martins Pinto.

---

<sup>30</sup> O DAC é um departamento da Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Empreendedorismo, da Universidade Federal do Maranhão.

O Museu Histórico e Artístico do Maranhão foi sede das primeiras exposições. Na oportunidade, o então aluno do curso de Comunicação da UFMA, Euclides Barbosa Moreira Neto lança a pesquisa *Primórdios do Cinema em São Luís*. Competiram nesta primeira edição 22 títulos, com origem em diversas cidades do estado do Maranhão. Curiosamente em dois filmes inscritos constam na ficha técnica como local:<sup>31</sup> Moçambique e Portugal, ambos com direção de Sergio Guerra.

Os 80 anos do Cinema Brasileiro (1977) foram lembrados em uma Exposição Paralela com os filmes em 16mm, cujos títulos eram: *Os grandes Diretores do Cinema Francês*, *Os Monstros Sagrados do Cinema Francês*, *George Méliès* e *A dança do Lele*.

O 1º Lugar<sup>32</sup> que recebeu o *Prêmio FUNARTE*, foi o filme *Mutação*, com direção, fotografia e montagem de Euclides Moreira, um documentário de 3 minutos, cujo argumento era “O filme aborda aspectos dos telhados de São Luís, sendo tomados pelo mato que, não encontrando área disponível para crescer, flora em telhados e paredes, depredando o patrimônio histórico da cidade”.

Para que tenhamos fluência histórica – não necessariamente linear – cabe citar agora, ainda dentro da programação da 1ª Jornada, o surgimento de outra característica essencial ao Festival Guarnicê de cinema e que permeava todas as suas edições: as discussões em torno de assuntos do cinema. Os debates se faziam necessários pela conjuntura sociopolítica em que vivia o país – a Ditadura Militar – e pela incerteza da continuidade da incipiente cinematografia local. A organização realiza o *Painel sobre a prática do cinema em São Luís*, chamando a atenção para matérias ligadas aos bastidores do mercado cinematográfico da capital do Maranhão.

É importante aqui fazer um adendo. Na conjuntura da política audiovisual que se estabeleceu no país depois da abertura para o neoliberalismo, permitindo que a produção de filmes, bem como a organização de festivais, fosse viabilizada por meio das Leis de Incentivo Fiscal, tornou-se, progressivamente, uma exigência dos editais de seleção elaborados pela ANCINE, o quesito *formação*, ou seja, a exigência de que ao mesmo tempo que fomenta-se a produção tenha-se o cuidado

---

<sup>31</sup> Não descobrimos se o termo “local” se refere a origem da produção ou se é apenas o espaço que serviu de tema para as filmagens.

<sup>32</sup> Era essa a nomenclatura das categoria de premiação adotada pelo organizadores das Jornadas, mas que permaneceu apenas até a segunda jornada, em 1978. A partir daí inicia a designação que permanece até hoje (2017): Melhor (categoria tal).

de estimular o conhecimento, aumentando assim a quantidade de produções, mas também a qualidade. O fato do Festival Guarnicê, dentro da programação da 1ª Jornada, ter privilegiado um momento de debate, mostra o quanto o festival é pioneiro neste formato que se perpetua por décadas. Podemos confirmar isso, ao observar as Tabelas 1 e 2<sup>33</sup>, que trazem o número de formações realizadas no Festival Guarnicê de Cinema, no período 1977 – 2016.

O vencedor da 2ª edição (UFMA, 1998), coincidentemente é o mesmo da premiação do ano anterior. Euclides Moreira ganha o 1º premio com o documentário *Colonos clandestinos*. Segundo relato de Euclides Moreira (2017) a situação desconcertante, os coordenadores do projeto precisavam de uma solução. Achou-se mais adequado, a partir da próxima edição (3ª), que seriam premiados os 4 ou 5 melhores trabalhos. O termo “Melhor” é adotado permanentemente ao longo dos anos<sup>34</sup>.

Com objetivo de expandir a abrangência de atuação, a organização da segunda jornada cria a possibilidade de inscrição para trabalhos concorrentes da região Nordeste. Como era de se esperar de um evento que vinha num crescimento constante, na 4ª edição já permitia-se a inscrição de filmes de todo o país. Com a demanda nacional instaurada, portanto, o leque de filmes aumentaria e, por conseguinte, as propostas estéticas, narrativas técnica e temáticas também. Com esse trunfo na mão e vislumbrando aproximar a comunidade para o cinema autoral, neste mesmo ano (UFMA, 1980) instituiu-se outra tradição do Festival Guarnicê: O júri Popular. Colocar na mão dos espectadores o poder de julgamento e de premiação sobre as obras apresentadas, é uma excelente estratégia de formação de público de cinema.

Mais um exemplo do pioneirismo do Festival Guarnicê no que diz respeito ao modelo de festivais que subsistem no Brasil, podemos citar o fato de que o ano de 1983, na 7ª edição (UFMA, 1983) da jornada a comissão organizadora continua a manifestar a preocupação com o tema “público para cinema”. No texto de apresentação do programa impresso daquele ano, os organizadores comunicam que foram realizadas gestões junto as escolas de São Luís no sentido de mobilizar e

---

<sup>33</sup> Ver APÊNDICE A p. 78 e APÊNDICE B p. 79.

<sup>34</sup> O que podemos perceber é que desde seu momento preambular as diretrizes essenciais do escopo do Festival estavam definidas, obviamente alguns ajustes aconteceram ao longo das décadas, mas seus objetivos primários permanecem imutáveis.

sensibilizar alunos dos 1º e 2º graus<sup>35</sup> para assistirem as mostras de filmes brasileiros constantes da programação. Na linha das práticas relacionadas a formação de plateia e expansão do acesso ao bem cultural cinema, aparece o primeiro registro de outra nuance importante do Guarnicê de cinema, as mostras itinerantes. Nesta perspectiva de popularização e democratização do produto audiovisual no Maranhão, são previstas exposições de mostras com os filmes premiados daquela edição (UFMA, 1983), em dez bairros populares de São Luís e duas cidades do interior, Imperatriz e Alcântara.

Em seguida, como parte do crescimento constante das Jornadas, a itinerância com os filmes premiados no Maranhão chegam a outros estados. Na 9ª Jornada de Cinema e Vídeo (UFMA, 1986), a mostra com os vendedores chega as cidades de Belém, Fortaleza e Teresina. Na 10ª Jornada, o leque se amplia para as cidades de Belém, Fortaleza, Teresina, Natal, João Pessoa e Recife.

O movimento de itinerância ao qual nos referimos antes, infelizmente, não tem conseguido regularidade em sua execução ao longo das quatro décadas do Guarnicê de Cinema, na contramão de outros elementos constantes no escopo do Guarnicê que têm efetiva continuidade, alguns já citados neste trabalho. O que é uma pena pois o papel maior e principal do Festival é a difusão da obra cinematográfica, ou seja, fazer circular o filme no máximo de espaços possíveis oportunizando o mais amplo contato da população com a arte cinematográfica brasileira, e a ferramenta itinerância é fundamental para consolidação do cenário ideal, mas, até então, utópico.

Percebemos que 7ª edição (UFMA, 1983) é simbólica, para justificar esta percepção, discorreremos sobre os fatos mais destacados deste ano. Além das ações inovadoras que vimos no parágrafo anterior, contribuiu para dar vulto histórico ao festival, a presença para uma palestra sobre o Cinema Documentário, o importante paraibano Vladimir Carvalho da Silva, um dos principais cineastas e documentaristas do Brasil. Vladimir, entre outros trabalhos, filmou o importante documentário em longa-metragem *País de Saruê*, censurado pela ditadura por ir de encontro a imagem de Brasil Grande, publicizada pelo Governo Militar.

É importante sublinhar que na matriz formuladora do principal festival de cinema da cidade de São Luís, desde o início das atividades, concebe-se vital

---

<sup>35</sup> Como eram chamados os ciclos de ensino da época.

oportunizar espaços de discussão sobre a produção e mercado do cinema nacional. Durante os quase quarenta anos de existência, inúmeros eventos desta natureza foram realizados, como já indicamos anteriormente e é possível confirmar nas tabelas 2 e 3<sup>36</sup>.

Seria necessário destinar inúmeras páginas deste trabalho apenas para dar conta dos debates já realizados, o que nos aparenta inconcebível para a dimensão que este trabalho se propõe. Porém, tais informações são fundamentais para tecer a malha temporal histórica. Para equacionar, definimos sempre usar critérios de ineditismo ou de importância destes momentos por acharmos que o contributo é mais relevante historicamente. Esta regra será aplicada para outros assuntos aqui abordados.

Explicado o raciocínio, destacamos como episódio impar, principalmente pelo efeito histórico para a cinematografia nacional, a iniciativa constante da programação planejada para o ano de 1987<sup>37</sup> (10ª Jornada), na área da discussão sobre cinema. Paralelamente, três encontros reuniram as principais classes profissionais do mercado audiovisual brasileiro no mesmo espaço: o *2º Encontro de cineastas e documentaristas*, a *Reunião das associações brasileiras documentaristas* e o *Encontro de jornalistas e críticos especializados em cinema e vídeo*.

Imaginamos que o debate deve ter sido fervoroso e que resultou em desdobramentos importantes para o cinema nacional. Reunir tantas entidades em uma única oportunidade, discutindo assuntos de interesse comum, com ideias das mais diferentes correntes, simboliza a responsabilidade, a relevância e a dimensão do Festival Guarnicê de Cinema para o movimento cinematográfico no país.

Para ampliar este momento representativo do ano dez da Jornada, no bojo da efervescente – idelogicamente falando – edição de 1987. Entre um encontro e outro, *Linduarte Noronha*, paraibano de origem pernambucana, precursor do *Cinema Novo* no Brasil, diretor do icônico documentário *Aruanda* e uma das mais expressivas figuras no campo da arte cinematográfica nacional, é o homenageado oficial do Festival. Esta é primeira vez que aparece no *corpus* da pesquisa uma “homenagem” como parte da programação, ato que se repetiria ininterruptamente nos anos seguintes.

---

<sup>36</sup> Ver APÊNDICE B p. 79 e APÊNDICE C p. 80-83

<sup>37</sup> UFMA, 1987

Embasado na experiência adquirida nos quase 7 anos frequentando os bastidores do Festival Guarnicê, uma explanação sobre o assunto me permito tecer. A homenagem além de gerar a troca de experiências com o convidado, é também uma forma de atrair os holofotes para o evento. Associar o nome da personalidade ao Festival, atrai o olhar da imprensa e o interesse do público. Esta estratégia é uma importante ferramenta de mobilização, as pessoas vêm prestigiar (tietar) seus ídolos e acabam participando de outras atividades da programação, envolvem-se nas mostras especiais, partilham das rodas de conversa e oficinas, entre outras oportunidades, impulsionados apenas pela possibilidade de encontro com o convidado. Mas fato é que há o contato efetivo com o produto festival e seus desdobramentos.

A lógica do discurso nos oportuniza agora frisar alguns nomes, com notórios perfis profissionais que já cederam suas imagens públicas na intenção de contribuir para o reconhecimento nacional do tradicional Guarnicê de Cinema. São eles: o cineasta *João Batista de Andrade*, diretor do filme *o homem que virou suco*, na 22ª edição, de 1999 (UFMA, 1999); O Diretor *Carlos Reichenbach*, que dirigiu o prestigiado filme *Alma Corsária*, na 23ª edição, de 2000 (UFMA, 2000); o ator *Walmor Chagas*, grande nome do teatro e do cinema nacional, que aqui esteve na 25ª edição, no ano de 2002 (UFMA, 2002); A coreógrafa, bailarina, cantora, diretora de teatro e shows, autora com 2 livros publicados e atriz *Marília Pêra* (como podemos ver o registro na Figura 04), que abrilhantou a edição comemorativa de 35 anos do Festival Guarnicê de Cinema, no ano 2012 (UFMA, 2012). O respeitadíssimo cineasta Zelito Viana (2015)<sup>38</sup> e Neville D'Almeida (2016)<sup>39</sup>, sobre o qual falamos antes neste mesmo trabalho.

---

<sup>38</sup> (UFMA, 2015)

<sup>39</sup> (UFMA, 2016)



Figura 4 - Coletiva de imprensa com a Homenageada do 35º Festival Guarnicê de Cinema (2012), a atriz Marília Pêra.



Fonte: Acervo do Departamento de Assuntos Culturais (UFMA), foto de Lauro Vasconcelos.

É importante esclarecer que embora estejamos querendo traçar uma linearidade histórica, no intuito de construir um ambiente melhor para a imersão nos fatos e suas consequências, nos permitiremos em vários momentos neste trabalho, fugir a rigidez sequencial sempre que a tática se mostrar oportuna e relevante para maior fluidez e entendimento do assunto abordado, sem nos afastar, claro, da premissa de contar a história.

Um último mais não menos importante dado sobre a décima jornada é a instituição do Troféu Guarnicê ((UFMA, 1987), expressão que se refere ao momento em que brincantes se preparam para a dança do bumba-boi. O troféu, criado pelo artista plástico Miguel Veiga, oferece-nos uma visão estilizada de um boi e um cantador de boi, como podemos ver no troféu da 12ª edição, ilustrado na Figura 05. A designação típica maranhense “Guarnicê”, para além de sua explicação serve deliberadamente para individualizar e reforçar a identidade e cultura locais. Esta mesma proposta vemos nos troféus *Kikito*, do *Festival de Gramado* e no *Candango*, do *Festival de Brasília*.

Ao longo dos anos, ocorreu casos em que os troféus foram confeccionados sem seguir a mesma concepção estética idealizada por Miguel Veiga, mas mesmo nestes casos, permanecia grafados nos catálogos o mesmo nome fundado em 1987. Na maioria dos anos que compõem a trajetória do Festival, o troféu Guarnicê mantém, com pequenas variações formais, a identidade visual da primeira modelagem.

Figura 5 - Troféu Guarnicê.



Fonte: Acervo do Departamento de Assuntos Culturais (UFMA), foto de Saulo Simões, 2012.

Mantendo a fala sobre premiações, componente importante do segmento festival, ao longo das décadas foram instituídos diversos prêmios, para as mais

variadas categorias competitivas ou de reconhecimento público. Normalmente originados por meio de parceria, com empresas privadas ou instituições públicas, podendo ofertar serviços, equipamentos e/ou recursos financeiros. Alguns prêmios do Guarnicê de Cinema são mais estáveis, costumeiramente os que envolvem órgãos públicos, o que não acontece com os provenientes da iniciativa privada.

O prêmio *Nêgo Chico*, instituído em 2002 (UFMA, 2002), outorgado pela Comissão Maranhense de Folclore e pela Comissão Nacional de Folclore, concedido a obras que abordem a temática Cultura Popular em qualquer área de expressão. Este prêmio teve sua última edição em 2011 (UFMA, 2011). Não sabemos exatamente o motivo da não permanência da premiação.

Por iniciativa do então Deputado Estadual Joaquim Haickel, é Instituído pela Resolução Legislativa nº 546/2008 o *Prêmio Cinematográfico Assembleia Legislativa do Maranhão*, destinado a trabalhos audiovisuais, realizados no Maranhão ou sobre o nosso estado e por maranhenses, dividido em três premiações: Prêmio Mauro Bezerra, Prêmio Bernardo Almeida e Prêmio Erasmo Dias, estipulando o valor de dez salários mínimos para cada categoria. No 32ª Festival Guarnicê de Cinema, de 2009 (UFMA, 2009), é divulgada como premiação oficial no programa impresso daquele ano.

Os valores monetários das premiações dependem de uma série de questões, das mais variadas ordens, que estão em vigor no período de realização do Festival. As das conjunturas política e financeira do país, nos parece a mais determinante, haja visto os anos 1990, no governo de Color de Mello, onde a coordenação do 13º Guarnicê de Cinema (UFMA, 1990) revela expressamente, na apresentação constante no folder da programação oficial, sua preocupação com o estado de exceção da época.

Não nos custa trazer a tona uma anotação digamos, despretensiosamente, filosófica sobre o assunto premiação, aqui observando sua dimensão social. Os valores tangíveis são importantes, claro, a medida que podem, por exemplo, viabilizar uma próxima produção. Mas os intangíveis, difíceis de mensurar, devem ser amplamente relacionados, respeitados e divulgados. Nos sete anos em contato com cineastas de todo o país, trabalhando diretamente na produção do Guarnicê de Cinema, o que nos coloca numa posição privilegiada, onde é muito comum ouvir nas declarações emocionadas e cheias de gratidão para com o Festival Guarnicê, frases como “você não fazem ideia do valor, da importância que

este prêmio tem para mim”. Ficamos imaginando – e só no campo da imaginação isso é possível - a proporção que assume uma premiação na caminhada profissional destes eleitos.

Quando a indicação do prêmio é imposição do Júri Popular, conjecturando a partir das falas dos premiados com os quais nós tivemos a oportunidade de conversar informalmente nestes últimos anos, os valores intangíveis são percebidos em proporções infinitamente maiores que as promulgadas pelo Júri Técnico das mostras competitivas.

No ponto que estamos da pesquisa, após desenvolvermos nossos pareceres sobre aspectos das mais diversas ordens, relacionados ao evento audiovisual mais importante de São Luís, podemos analisar que a coordenação do festival sempre esteve atenta as oportunidades de ampliação da participação no mercado cinematográfico nacional. É sobre uma destas estratégias pioneiras à época que vamos tratar em seguida.

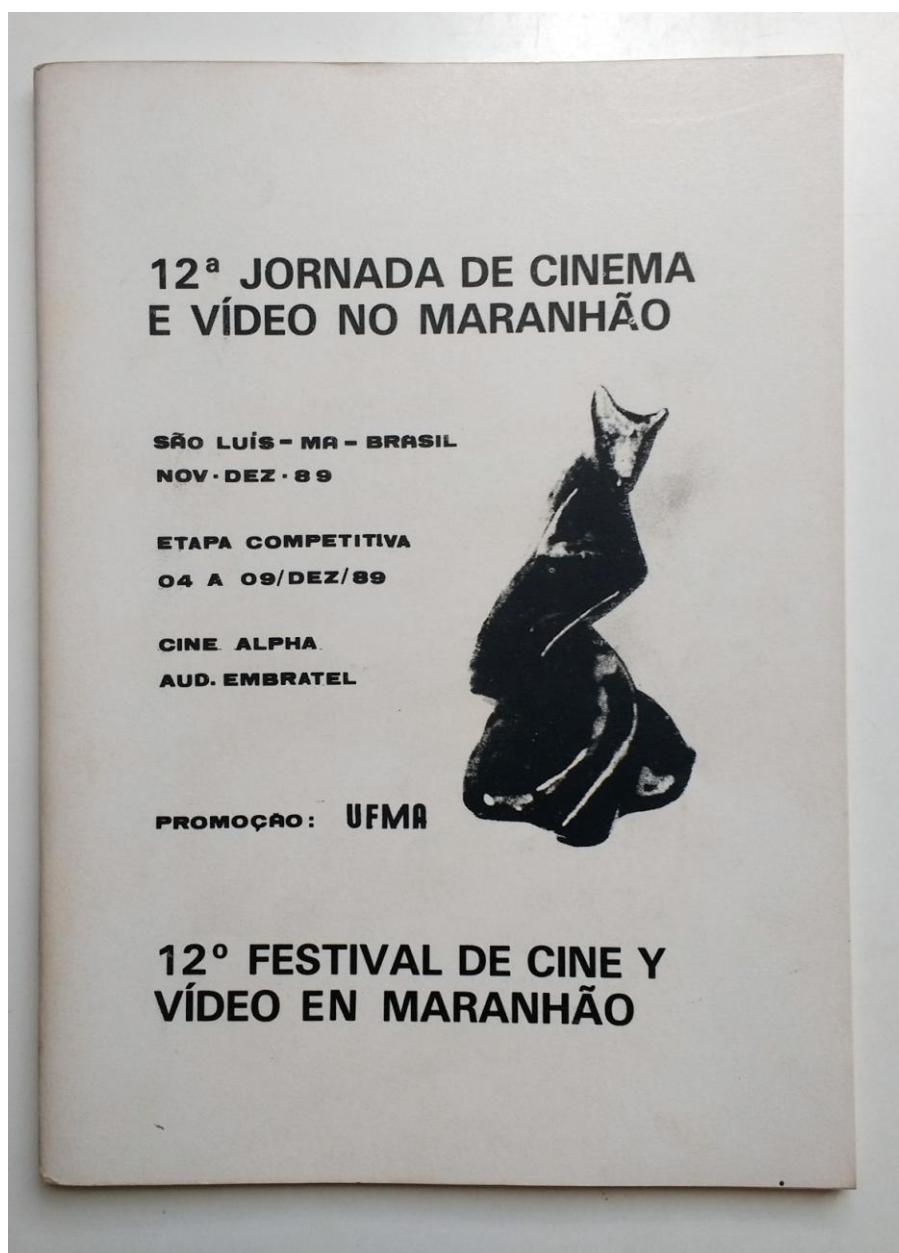
#### **4.1 Expansão é a palavra de ordem:** vamos internacionalizar e ampliar o número de mostras

Nada mais natural em qualquer área de atuação do que se buscar a ampliação do alcance de sua atividade, criando novos objetivos e metas, visando a consolidação do seu projeto. Seguindo esta lógica no ano de 1989, na 12ª Jornada de Cinema e Vídeo no Maranhão (UFMA, 1989) houve uma pioneira<sup>40</sup> tentativa de internacionalizar o festival. Sua abrangência passaria a alcançar os países latino-americanos, permitindo a participação de filmes oriundos destas localidades em competições competitivas e, por conta disso, o catálogo do festival, passa a ser bilíngue, como podemos apreciar na Figura 06, abaixo:

---

<sup>40</sup> Antes mesmo de festivais nacionais mais antigos e com dimensões maiores, Festival de Gramado é um deles. Este só decide por sua internacionalização, em 1991, durante a crise instaurada no Governo Collor. (MENGUE, 2015, p. 57).

Figura 6 - Capa da programação grafada em bilíngue (Português e Espanhol)



Fonte: Acervo do Departamento de Assuntos Culturais (UFMA), foto de Saulo Simões, 2012.

Esta iniciativa, analisada sob a perspectiva de mercado – e não precisa ser um especialista do setor para tal – ampliaria substancialmente o alcance do Guarnicê enquanto evento, até o momento, direcionado ao cinema brasileiro. Funcionaria como uma reação em cadeia: atrair a produção estrangeira facilitaria a vinda de cineastas estrangeiros reconhecidos. Com a presença da personalidade, o

público se aproximaria; o público participando, o patrocinador percebe oportunidade de negocio e estabelece-se assim um ciclo de economia produtiva.

Portanto, a contar da 12 edição do Festival Guarnicê (UFMA, 1989), o evento começa a receber filmes estrangeiros. Como podemos observar na tabela 03<sup>41</sup> foram 36 filmes estrangeiros, institucionalizando assim, a dimensão internacional da Mostra Competitiva. Foram inscritos oito filmes de países como Cuba, Chile e Panamá, sendo um na Mostra Competitiva de Filmes e sete na Mostra competitiva de Vídeos. O documentário em vídeo *El Sol nasce para Todos*, (Costa Rica, Guatemala, El salvador, Honduras, Nicarágua) recebe o Prêmio Especial, outorgado pelo Júri Técnico.

Outro movimento neste mesmo sentido foi convidar três mostras estrangeiras para compor a atividades paralelas, são elas: *Mostra de Vídeo da Escuela Internacional de Cine y TV (San Antonio de Los Baños – Cuba)*, com cinco vídeos, *Mostra Latino-americana de Vídeos*, que trouxe 14 vídeos (Bolívia, Trinidad y Tobago, Chile, Colômbia Uruguai, Cuba, Peru, Equador) e a *Mostra do Cinema Cubano*, em 35mm, nesta foram exibidos sete filmes longas-metragens.

Não temos a informação de como o grande público recebeu as mostras internacionais, mas acreditamos que a estratégia dera certo, pois a contar do ano de 1989, à exceção de alguns poucas edições, os filmes estrangeiros permearam a programação oficial da Jornada, chegando a ter 31 inscrições internacionais nas edições de nº 32 ((UFMA, 2009) e nº 15 (UFMA, 1992), como é possível ver na Tabela 03<sup>42</sup>.

A ideia de crescimento parecia ser o norte dos organizadores do festival, conseqüentemente, não podiam fechar os olhos às novidades tecnológicas, produtivas e mercadológicas, na área cinematográfica.

Além do super 8, que reinou absoluto nos oito primeiros anos da Jornada, outras modalidades de disputa foram pensadas, com base nas novas técnicas de fazer cinema que surgiram, o formato vídeo, por exemplo. Também, perceber que a produção audiovisual se infiltrara em outras áreas de atuação, resultando no aumento da disponibilidade de produtos de cinema aptos para competição dentro do Guarnicê de Cinema. Mostras com direcionamentos ideológicos e de classe foram agregadas, algumas já comentadas no trecho em que tratamos de premiação.

---

<sup>41</sup> Ver APÊNDICE C, p. 80-83

<sup>42</sup> Ver APÊNDICE C, p. 80-83



Em 1986 (9ª Jornada)<sup>43</sup>, a competição na categoria vídeo foi criada por exigência genuína do mercado, os “melhores vídeos” saídos da primeira mostra competitiva deste formato foram: *Apaga-te Césamo*, de Miguel Rio Branco (RJ), Carlos Vergara, *Uma Pintura*, de Carlos Vergara, Belizário França e Piero Mancini (RJ), *A Peleja do Bumba-meu-Boi Contra o Vampiro do Meio-Dia*, de Luís Lourenço e Pedro Arao Siqueira (PE) e *A Saúde do Aorão Amor*, de Carlos e Antônio Gerbase (RS).

Afinados à exigência da democratização cinematográfica no Brasil, nos anos seguintes, os coordenadores do DAC criam as competitivas de *Reportagem Televisionadas*, *Comerciais*, *Vídeo de 1 Minuto* e *Vídeo Clip*. Reflexo do aumento das possibilidades e da produção no âmbito do audiovisual presentes principalmente, na capital do Maranhão.

A diversidade das mostras competitivas se apresentou como uma excelente estratégia de mobilização de público, tanto que, para a edição comemorativa dos 40 anos do Guarnicê de cinema, em junho de 2017 – portanto, depois de defendido este documento – o foco é trazer o máximo de “olhares” que possibilitem a criação de pontos de conexão, de diálogo com os mais diversos públicos.

Mas não é só a competição e o estrangeirismo que limitam e balizam as mostras. Outros fatores servem de direcionamento para o planejamento do que vai ser exibido no Guarnicê de Cinema, a partir das necessidades do entorno onde este se situa. Atendendo ao viés da democratização de acesso e ciente de sua função social, o festival promove ao longo destas quatro décadas, mostras paralelas visando atender públicos específicos. É relevante destacar que estas mostras não devem ser pensadas meramente como contrapartidas sociais, e sim como ações legítimas de responsabilidade social. Não é uma dívida, é um dever.

Dentre estas mostras especiais, algumas merecem destaque por sua atuação social. A *Mostra Guarnicêzinho*, criada em 1999, inicialmente chamada de Mostra Infante Juvenil (UFMA, 1999) e permanece em atividade. Atende o público infantil (crianças até 11 anos de idade) das escolas públicas estaduais e municipais do Maranhão. Os filmes são selecionados a partir de uma curadoria pedagógica,

---

<sup>43</sup> (UFMA, 1986)

disponibilizando para as escolas pré-agendados um espaço onde os alunos para vivenciam, muitos pela primeira vez, uma experiência cinematográfica.

O mesmo tratamento tem os alunos adolescentes, (fundamental maior e ensino médio) *na Mostra Jovem*<sup>44</sup>, idealizada pelo autor desta pesquisa, ao perceber que seria mais significativo exibir filmes que tratam de temáticas próprias dessa idade. A identificação do público com o tema serve como provocação para discussões em sala de aula, gerando assim, uma extensão da sala de cinema, onde fica evidente o papel do festival contribuindo com a formação cidadã destes estudantes. O cinema é, em suma, um momento de interação social e o festival tem por obrigação ser o elo entre o filme e o público estimulando e consolidando a inclusão cinematográfica, a cidadania audiovisual.

Inúmeras mostras paralelas foram exibidas no Festival Guarnicê, algumas mais permanentes ao longo dos anos, outras mais pontuais, mas todas contribuíram fortemente com a democratização do acesso a filmes não tão comerciais – alguns tendo nos festivais a única janela de exibição – e a descentralização das salas exibidoras.

Com o olhar direcionado para o passado do Festival Guarnicê de Cinema, só nos resta agradecer imensamente aos nossos antecessores na coordenação do festival, por traçarem um roteiro de experiências exitosas, facilitando por demais as decisões administrativas, conceituais e conteudistas que compõem a tradicional festa do cinema brasileiro em terras ludovicenses.

Finalizando a parte mais superficial – e não é exagero este termo quando tratamos da intrincada história do Festival Guarnicê de Cinema – que é o objetivo desta monografia, definido ainda na fase do projeto de pesquisa, adicionaremos dados numéricos aos textos e as imagens que usamos, visando melhor o entendimento do que exatamente pretendíamos revelar ao final da nossa exploração acadêmica. Em suma, com a dimensão histórica do Festival esboçada, mas entendendo que estamos tratando de uma indústria, portanto, passiva de dados mensuráveis, apresentou-se a necessidade de avolumar o nosso trabalho com um diagnóstico quantitativo. Utilizamos como base, alguns dos principais elementos que compõem a síntese da existência do festival Guarnicê, a saber: *exibição e formação, incentivo*, compreendendo as trinta e nove edições, ou seja, o percurso histórico de

---

<sup>44</sup> Iniciada em 2014 (UFMA, 2014)



1977 a 2016. Conforme apêndices apresentados ao final da pesquisa. São números que indicam a dimensão fomentadora do Festival Guarnicê para o mercado cinematográfico local e nacional.

## 5 CONCLUSÃO

Vimos discorrendo sobre o Festival Guarnicê há muitas e muitas linhas, mas somos plenamente sabedores que mesmo se dedicássemos toda a nossa existência em inúmeras investidas no âmbito da pesquisa não esgotaria o objeto deste trabalho. A possibilidade infinita é uma das belezas desta pesquisa.

Temos a dimensão exata do alcance da nossa investigação e da extensão labiríntica que detém o nosso objeto de estudo. No colo desta matemática inversa, estamos convictos que contribuímos para a historiografia do cinema maranhense e, por conseguinte, nacional. Desvelar aspectos da memória do cinema no Maranhão e do Brasil, a partir de fragmentos factuais que consideramos importantes dentro do recorte Festival Guarnicê de Cinema, era exatamente o nosso propósito dimensionado ainda no projeto de pesquisa. Ora, não se objetiva com este estudo se estabelecer pontos finais, mas registrar acontecimentos para que não se percam as experiências históricas.

Algumas aspectos sobre os quais não discorremos, ou foi uma decisão deliberada de não abordar por ser desnecessário neste ponto da pesquisa, ou por falta de acesso a informação, pois a maior fonte primária de pesquisa sobre o Festival Guarnicê de Cinema está no acervo do Departamento de Assuntos Culturais, porém, não está sistematizado ou minimamente organizado, ou seja, sem condições de ser espaço de investigação, porque os documentos estão em caixas amontoadas sem nenhum tipo de identificação.

Outro ponto balizador que resolvemos adotar é a não linearidade temporal rígida do “ano após ano”. Preferimos tratar de assuntos comuns a todas, ou quase todas as edições do festival, fazendo com que o entendimento sobre determinados tópicos se percebesse mais rápido, mais prazeroso, mais fluido.

Por fim, trouxemos nos apêndices deste trabalho, números para adicionar um determinante quantitativo com a nítida função de dimensionar mais palpavelmente a extensão que o Festival Guarnicê tem em pontos como, por exemplo, o número de formações, a quantidade por tipo de evento, qual a área relacionada a cinema foi mais, ou menos abordadas. Enfim, os números não mentem e, mais que isso, revelam novos recortes para futuras pesquisas qualitativas e quantitativas que busquem aprofundar o que traçamos aqui apenas de forma

embrionária, mas adianto que daremos continuidade a esta gestação em futuras pesquisas no âmbito da pós graduação *stricto sensu*.

Para além do produto acadêmico, é nossa intenção que esta publicação sirva como fonte de referência no intuito de fortalecer e fomentar as nossas tradições cinematográficas, para que possamos ter uma identidade única, marcante, forte, representativa da comunidade a qual ela é pertencente e está inserida.

Mais importante é possibilitar novas perspectivas do ponto de vista da investigação acadêmica, com as informações aqui compiladas e que se tornam agora uma fonte de dados organizada para consulta.

A História vai se formatando, os problemas, as soluções, as inovações, os erros e acertos, as pessoas, as curiosidades se unem na amalgama histórica a ser diluída em capítulos. São tantas variáveis que coloca-las alinhadas em uma obra acadêmica é uma tarefa hercúlea, mas a recompensa vem na mesma ordem de intensidade. Temos certeza disso.

Por fim, acreditamos na intenção verdadeira de termos contribuído com a história, com o povo, com as tradições do Maranhão, em particular com a tradição do Festival Guarnicê de Cinema que completa 40 anos em poucos meses

A angústia de que “sempre falta alguma coisa” ao fim de uma etapa é, paradoxalmente, o gozo da inevitável certeza se iniciar a próxima.

Oxalá tivéssemos o dom dos literatos clássicos para que pudéssemos imergir, usando apenas vocábulos, àqueles que eventualmente leiam este trabalho, no universo dos primeiros cineastas da década de 1970, tanto quanto nós submergimos durante o processo de pesquisa. Este é um fato que muito nos orgulha.

## REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro: metodologia e pedagogia**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

CARVALHO, Graça. **Evolução Histórica dos festivais de cinema e vídeo no Maranhão (Guarnicê)**. São Luís: Imprensa Universitária, 2002.

LEAL, Antonio; MATTOS, Tetê. **Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial 2007: indicadores 2006**. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2008.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

MATOS, Marcos Fábio Belo. **Ecos da Modernidade: uma análise do discurso sobre o cinema ambulante em São Luís**. 2010. 184f. Tese (Doutorado em LInguística e Língua Portuguesa) - Universidade Estadual Paulista, Araraquara, SP, 2010.

MOREIRA NETO, Euclides. **Provocações do Cotidiano**. São Luís: Instituto Guarnicê, 2016. 288 p. il.

\_\_\_\_\_. **Primórdios do cinema em São Luís**. São Luís: Cineclube Uirá, 1977. 59 p. il.

MENGUE, Priscila Silveira. **Cinema no papel: a cobertura do 42º Festival de Cinema de Gramado (2014) nos jornais O Globo e o Estado de S. Paulo**. 2015. 122f. Monografia (Graduação em Comunicação Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2015.

SUPPIA, Alfredo Luiz. As Sete Vidas Do Super-8. **Ciência e Cultura**. São Paulo, v. 61, n. 1, 2009. Disponível em: < [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252009000100025&script=sci\\_arttext](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252009000100025&script=sci_arttext)>. Acesso em: 13 jan. 2017.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo da 1ª Jornada Maranhense de Super 8**. São Luís: [s.n.], 1977.

\_\_\_\_\_. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo da 2ª Jornada Maranhense de Super 8**. São Luís: [s.n.], 1978.

\_\_\_\_\_. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo da 3ª Jornada Maranhense de Super 8**. São Luís: [s.n.], 1979.

\_\_\_\_\_. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo da 4ª Jornada de Cinema Super 8 no Maranhão**. São Luís: [s.n.], 1980.

\_\_\_\_\_. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo da 5ª Jornada de Cinema Super 8**. São Luís: [s.n.], 1981.

\_\_\_\_\_. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo da 6ª Jornada de Cinema Super 8 no Maranhão**. São Luís: [s.n.], 1982.

\_\_\_\_\_. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo da 7ª Jornada Nacional de Cinema Super 8 no Maranhão**. São Luís: [s.n.], 1983.

\_\_\_\_\_. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo da 8ª Jornada Nacional de Cinema Super 8 no Maranhão**. São Luís: [s.n.], 1984.

\_\_\_\_\_. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo da 9ª Jornada de Cinema e Vídeo no Maranhão**. São Luís: [s.n.], 1986.

\_\_\_\_\_. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo da 10ª Jornada de Cinema e Vídeo no Maranhão**. São Luís: [s.n.], 1987.

\_\_\_\_\_. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo da 11ª Jornada de Cinema e Vídeo no Maranhão**. São Luís: [s.n.], 1988.

\_\_\_\_\_. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo da 12ª Jornada de Cinema e Vídeo no Maranhão**. São Luís: [s.n.], 1989.

\_\_\_\_\_. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 13º Guarnicê de Cine-Vídeo (Jornada de Cinema e Vídeo no Maranhão)**. São Luís: [s.n.], 1990.

\_\_\_\_\_. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 14º Guarnicê de Cine-Vídeo (Jornada de Cinema e Vídeo no Maranhão)**. São Luís: [s.n.], 1991.

\_\_\_\_\_. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 15º Guarnicê de Cine-Vídeo**. São Luís: [s.n.], 1992.

\_\_\_\_\_. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 16º Guarnicê de Cine-Vídeo**. São Luís: [s.n.], 1993.

\_\_\_\_\_. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 17º Guarnicê de Cine-Vídeo**. São Luís: [s.n.], 1994.

\_\_\_\_\_. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 18º Guarnicê de Cine-Vídeo**. São Luís: [s.n.], 1995.

\_\_\_\_\_. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 19º Guarnicê de Cine-Vídeo**. São Luís: [s.n.], 1996.

\_\_\_\_\_. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 20º Festival Guarnicê de Cine-Vídeo**. São Luís: [s.n.], 1997.

\_\_\_\_\_. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 21º Festival Guarnicê de Cine-Vídeo**. São Luís: [s.n.], 1998.

\_\_\_\_\_. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 22º Festival Guarnicê de Cine-Vídeo**. São Luís: [s.n.], 1999.

\_\_\_\_\_. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 23º Festival Guarnicê de Cine-Vídeo**. São Luís: [s.n.], 2000.

\_\_\_\_\_. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 24º Festival Guarnicê de Cine-Vídeo**. São Luís: [s.n.], 2001.

\_\_\_\_\_. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 25º Festival Guarnicê de Cinema**. São Luís: [s.n.], 2002.

\_\_\_\_\_. PREXAE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 26º Festival Guarnicê de Cinema**. São Luís: [s.n.], 2003.

\_\_\_\_\_. PROEX/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 27º Festival Guarnicê de Cinema**. São Luís: [s.n.], 2004.

\_\_\_\_\_. PROEX/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 28º Festival Guarnicê de Cinema**. São Luís: [s.n.], 2005.

\_\_\_\_\_. PROEX/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 29º Festival Guarnicê de Cinema**. São Luís: [s.n.], 2006.

\_\_\_\_\_. PROEX/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 31º Festival Guarnicê de Cinema**. São Luís: [s.n.], 2008.

\_\_\_\_\_. PROEX/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 32º Festival Guarnicê de Cinema**. São Luís: [s.n.], 2009.

\_\_\_\_\_. PROEX/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 33º Festival Guarnicê de Cinema**. São Luís: [s.n.], 2010.

\_\_\_\_\_. PROEX/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 34º Festival Guarnicê de Cinema**. São Luís: [s.n.], 2011.

\_\_\_\_\_. PROEX/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 35º Festival Guarnicê de Cinema**. São Luís: [s.n.], 2012.

\_\_\_\_\_. PROEX/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 36º Festival Guarnicê de Cinema**. São Luís: [s.n.], 2013.

\_\_\_\_\_. PROEX/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 37º Festival Guarnicê de Cinema**. São Luís: [s.n.], 2014.

\_\_\_\_\_. PROEX/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 38º Festival Guarnicê de Cinema**. São Luís: [s.n.], 2015.

\_\_\_\_\_. PROEXCE/Departamento de Assuntos Culturais. **Catálogo do 39º Festival Guarnicê de Cinema**. São Luís: [s.n.], 2016.

## APÊNDICES

APÊNDICE A - Tabela 01: Número de formações realizadas no Festival Guarnicê de Cinema, por tipo de evento, no período 1977/2016.

TIPOLOGIA	QUANTIDADE
Seminário	27
Mesa Redonda	6
Palestra	29
Painel	14
Oficina	44
Curso	13
Workshop	18
Ciclo de Debates	3
Colóquio	1
Roda de conversa	2

(Elaboração técnica: Saulo Simões)



APÊNDICE B - Tabela 02: Número de formações realizadas no Festival Guarnicê de Cinema, por assunto, no período 1977/2016.

ASSUNTO	QUANTIDADE
Roteiro	11
Direção	4
Direção de Fotografia	8
Edição/montagem	3
Som (trilha Sonora)	10
Atuação (ator/atriz)	14
Gênero animação	4
Gênero documentário	10
produção cinematográfica	34
Formação em cinema	1
Políticas públicas para a área audiovisual (leis de incentivo fiscais, prêmios etc)	17
História do cinema	10
Cinema e educação	11
Crítica de cinema	4
Linguagem cinematográfica	5
Iluminação	1
Distribuição	1
Temática social	3
Preservação / acervo	3
Cinema e HQ	3
Cobertura jornalística	1
Cinema e novas mídias	5
Direito autoral	1
Figurino	1
Curadoria	1
Contrarregragem	1

(Elaboração técnica: Saulo Simões)

APÊNDICE C - Tabela 03: Número de filmes e vídeos exibidos no Festival Guarnicê de Cinema, que constam nos catálogos suas origens de produção identificadas.

1ª JORNADA MARANHENSE DE SUPER 8 (1977)		
	Maranhão	17
	Brasil	0
	Outros Países	0
2ª JORNADA MARANHENSE DE SUPER 8 (1978)		
	Maranhão	11
	Brasil	6
	Outros Países	0
3ª JORNADA MARANHENSE DE SUPER 8 (1979)		
ORIGEM	Maranhão	12
	Brasil	9
	Outros Países	0
4ª JORNADA DE CINEMA DE SUPER 8 NO MARANHÃO (1980)		
	Maranhão	20
	Brasil	19
	Outros Países	0
5ª JORNADA DE CINEMA SUPER 8 (1981)		
	Maranhão	19
	Brasil	36
	Outros Países	2
6ª JORNADA DE CINEMA SUPER 8 NO MARANHÃO (1982)		
	Maranhão	15
	Brasil	23
	Outros Países	0
7ª JORNADA NACIONAL DE CINEMA NO MARANHÃO (1983)		
	Maranhão	20
	Brasil	26
	Outros Países	0
8ª JORNADA NACIONAL DE CINEMA NO MARANHÃO (1984)		
	Maranhão	6
	Brasil	17
	Outros Países	0
8ª JORNADA MARANHENSE DE SUPER 8 (1985)		
	Maranhão	
	Brasil	
	Outros Países	
9ª JORNADA DE CINEMA E VIDEO NO MARANHÃO (1986)		
	Maranhão	12
	Brasil	32
	Outros Países	0
10ª JORNADA DE CINEMA E VIDEO NO MARANHÃO (1987)		

	Maranhão	11
	Brasil	59
	Outros Países	36
11ª JORNADA DE CINEMA E VIDEO NO MARANHÃO (1988)		
	Maranhão	Não encontrado
	Brasil	Não encontrado
	Outros Países	Não encontrado
12ª JORNADA DE CINEMA E VIDEO NO MARANHÃO (1989)		
	Maranhão	10
	Brasil	69
	Outros Países	36
13ª GUARNICÊ DE CINE-VIDEO (1990)		
	Maranhão	23
	Brasil	64
	Outros Países	6
14ª GUARNICÊ DE CINE-VIDEO (1991)		
	Maranhão	15
	Brasil	75
	Outros Países	0
15ª GUARNICÊ DE CINE-VIDEO (1992)		
	Maranhão	15
	Brasil	173
	Outros Países	31
16ª GUARNICÊ DE CINE-VIDEO (1993)		
	Maranhão	31
	Brasil	181
	Outros Países	25
17ª GUARNICÊ DE CINE-VIDEO (1994)		
	Maranhão	68
	Brasil	157
	Outros Países	0
18ª GUARNICÊ DE CINE-VIDEO (1995)		
	Maranhão	102
	Brasil	164
	Outros Países	1
19ª GUARNICÊ DE CINE-VIDEO (1996)		
	Maranhão	62
	Brasil	202
	Outros Países	0
20ª FESTIVAL GUARNICÊ DE CINE-VIDEO (1997)		
	Maranhão	71
	Brasil	180
	Outros Países	2
21ª FESTIVAL GUARNICÊ DE CINE-VIDEO (1998)		
	Maranhão	84

	Brasil	145
	Outros Países	4
	22ª FESTIVAL GUARNICÊ DE CINE-VIDEO (1999)	
	Maranhão	76
	Brasil	252
	Outros Países	3
	23ª FESTIVAL GUARNICÊ DE CINE-VIDEO (2000)	
	Maranhão	67
	Brasil	253
	Outros Países	0
	24ª FESTIVAL GUARNICÊ DE CINE-VIDEO (2001)	
	Maranhão	101
	Brasil	281
	Outros Países	1
	25ª FESTIVAL GUARNICÊ DE CINEMA (2002)	
	Maranhão	115
	Brasil	293
	Outros Países	0
	26ª (2003)	
	Maranhão	92
	Brasil	204
	Outros Países	11
	27ª FESTIVAL GUARNICÊ DE CINEMA (2004)	
	Maranhão	101
	Brasil	257
	Outros Países	8
	28ª FESTIVAL GUARNICÊ DE CINEMA (2005)	
	Maranhão	97
	Brasil	270
	Outros Países	6
	29ª FESTIVAL GUARNICÊ DE CINEMA (2006)	
	Maranhão	68
	Brasil	300
	Outros Países	0
	30ª FESTIVAL GUARNICÊ DE CINEMA (2007)	
	Maranhão	Não encontrado
	Brasil	Não encontrado
	Outros Países	Não encontrado
	31ª FESTIVAL GUARNICÊ DE CINEMA (2008)	
	Maranhão	158
	Brasil	274
	Outros Países	6
	32ª FESTIVAL GUARNICÊ DE CINEMA (2009)	
	Maranhão	37
	Brasil	223

	Outros Países	31
	33ª FESTIVAL GUARNICÊ DE CINEMA (2010)	
	Maranhão	50
	Brasil	279
	Outros Países	6
	34ª FESTIVAL GUARNICÊ DE CINEMA (2011)	
	Maranhão	12
	Brasil	90
	Outros Países	5
	35ª FESTIVAL GUARNICÊ DE CINEMA (2012)	
	Maranhão	5
	Brasil	49
	Outros Países	0
	36ª GUARNICÊ FESTIVAL DE CINEMA (2013)	
	Maranhão	21
	Brasil	51
	Outros Países	0
	37ª GUARNICÊ FESTIVAL DE CINEMA (2014)	
	Maranhão	24
	Brasil	44
	Outros Países	1
	38ª GUARNICÊ FESTIVAL DE CINEMA (2015)	
	Maranhão	46
	Brasil	110
	Outros Países	0
	39ª GUARNICÊ FESTIVAL DE CINEMA (2016)	
	Maranhão	13
	Brasil	61
	Outros Países	1

(Elaboração técnica: Saulo Simões)

APÊNDICE D - Tabela 04: Principais parceiros do Festival Guarnicê de Cinema no período 1977/2016 - Instituições Públicas.

<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>QUANTIDADE</b>
Governo do Estado do Maranhão	23 edições
Ministério da Cultura (MinC)	21 edições
Prefeitura Municipal de São Luís-MA	16 edições
Fundação Nacional de Artes (FUNARTE)	09 edições

(Elaboração técnica: Saulo Simões)

APÊNDICE E - Tabela 05: Principais parceiros do Festival Guarnicê de Cinema no período 1977/2016 - Empresas Privadas.

<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>QUANTIDADE</b>
Alumar	20 edições
Kodak	19 edições
Companhia Vale do Rio Doce (VALE)	17 edições
Banco do Nordeste	15 edições
Petrobrás	15 edições
Quanta	10 edições
Eletróbrás	10 edições
Telecomunicações do Maranhão (TELMA)	09 edições
Sistema Mirante	07 edições

(Elaboração técnica: Saulo Simões)